



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA
PROGRAMA OFICIAL DE DOCTORADO EN ARTE

TESIS DOCTORAL

Mención de Doctorado Internacional

TRADICIONES, VANGUARDIAS Y ASPECTOS TRANSCULTURALES EN EL JAZZ
OCCIDENTAL DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.

El Periodo de la Libertad en el Jazz

(1955 - 1967)

Presentada por

Juan Fernando García Vinuesa

Dirigida por

Dr. Joaquín López González

Dra. Gemma Pérez Zalduondo

2017

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Juan Fernando García Vinuesa
ISBN: 978-84-9163-515-4
URI: <http://hdl.handle.net/10481/48203>

El doctorando Juan F. García Vinuesa y los directores de la tesis Dra. Gemma Pérez Zalduondo y Dr. Joaquín López González;

GARANTIZAMOS, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Lugar y fecha:

Directores/as de la Tesis:

Doctorando:

Firma

Firma

RESUMEN

El trabajo de investigación a continuación desarrollado se ha dedicado a la exploración de, probablemente, el periodo creativo más trascendental de la historia del jazz desde su concepción como género dentro de la música popular a principios del siglo XX.

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, los elementos fundamentales del lenguaje asociado al jazz clásico experimentaron un conjunto de transformaciones que darían lugar al denominado jazz moderno y a su consideración como forma de expresión artística genuina de una parte esencial del legado musical tradicional de los EEUU de América. Tomando este punto de inflexión histórico como punto de partida, esta investigación se ha orientado más allá de las consideraciones estrictamente estéticas y musicales, para integrar en sus contenidos una visión panorámica del conjunto de reivindicaciones sociales que surgieron de forma paralela a la instauración de la Guerra Fría. En este sentido, en la argumentación desarrollada se expondrán tanto las relaciones establecidas entre el jazz moderno, su legado musical tradicional y las corrientes de vanguardia, como su amplio ámbito de expresión bajo la influencia de los movimientos por los derechos civiles y la “Rebelión Contracultural”.

Dentro de este contexto histórico y sociológico, el objeto general de esta investigación se ha enfocado en la determinación de los periodos estéticos del jazz moderno y de forma específica en la concreción del que he definido como *periodo de la libertad en el jazz* (1955- 1967), que quedó fielmente retratado por la tardía explosión moderna del género. Hablar de libertad en el jazz se hace tan recurrente que se puede correr el riesgo banalizar las conclusiones que se puedan derivar. Sin embargo y aunque el término está manido se ha mantenido incorrupto en su raíz, debido a los procesos de expansión y deconstrucción de un lenguaje que había surgido de las mismas raíces del género, para consolidarse como uno de los referentes fundamentales en el desarrollo de la música popular durante la segunda mitad del siglo XX. Tras un siglo de polémicas y gracias a las indagaciones realizadas a través del análisis histórico, estético y musical de las trayectorias de los principales referentes del periodo, esta investigación pretende aportar una visión propia, actualizada y contrastada del proceso de transformación histórico experimentado por el jazz dentro del marco cronológico definido por la transición entre Modernidad y Posmodernidad.

En última instancia, las informaciones a continuación expuestas pretenden arrojar luces sobre el papel jugado por el jazz en parte del proceso de transculturación musical occidental y en la generación de la concepción de la identidad nacional estadounidense desde la perspectiva de la multiculturalidad.

Palabras Clave: jazz; vanguardia; transculturación; Modernidad; Posmodernidad.

ABSTRACT

The research work next developed has been devoted to the examination, of probably, the most important creative period in the history of jazz from its conception as a genre in popular music in the early 20th century.

After the end of the Second World War, the fundamental elements of the language associated with the classic jazz experienced a set of changes that would lead to the so-called modern jazz and its consideration as a form of genuine artistic expression of an essential part of the traditional musical heritage of the United States of America. Taking this historic turning point as the beginning, this research is focused beyond the musical and aesthetic considerations to integrate into its contents an overview of the set of social demands that emerged when the Cold War was started. In this sense, in the argumentation created, special attention has been paid to the explanation of not only the relationship between modern jazz and its musical legacy of traditional and avant-garde mainstreams, but also to its wide field of expression under the influence of the civil rights movements and the countercultural revolt.

Within this historical and sociological context, the general purpose of this research is focused on the determination of aesthetic periods of modern jazz and in the accuracy of what I defined as *the freedom jazz period* (1955-1967), which was portrayed by the late modern explosion of the genre. In a way and regarding the name of this suggestion, talking about freedom in jazz becomes so recurrent that trivializing the conclusions that may arise can be a risk. However, and although the term is overused, it has been respected in its root due to the processes of expansion and deconstruction of language that had emerged from the same roots of the genre to be established as a key referent in the development of popular music during the second half of the 20th century. After a century of controversy and thanks to the inquiries made through the historical, aesthetic and musical analysis of the careers of the main musicians of the period, this research aims to provide a personal, up-to-date and verified point of view of the most relevant historical events related to the process of transformation of jazz within a chronological framework defined by the transition between Modernity and Postmodernity.

Ultimately, the information exposed below is intended to shed light on the role played by jazz in certain part of the process western musical transculturation and the creation of the concept of the national identity of the United States from the perspective of multiculturalism.

Keywords: jazz; vanguard; transculturation; Modernity; Posmodernity.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	13
Introducción.....	17
1. CONTEXTO HISTÓRICO DEL JAZZ MODERNO.....	34
1. 1. La construcción de la democracia estadounidense (1492-1974).....	34
1. 2. Rebelión y movimientos sociales en torno a la década de los 60.....	75
1. 2. 1. La “Revolución Afronorteamericana”.....	75
1. 2. 2. Otros movimientos sociales: de la “Generación Beat” a la “Rebelión Contracultural”	91
2. LA TRADICIÓN DEL JAZZ Y SU TRANSFORMACIÓN DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.....	108
2. 1. Apuntes contextuales en torno al jazz clásico.....	108
2. 1. 1. Las semillas del jazz clásico.....	108
2. 1. 2. Duke Ellington y el swing de los años 30.....	118
2. 2. La culminación de la construcción: El periodo del be bop (1941-1955).....	131
2. 2. 1. Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Thelonious Monk y el tránsito a la Modernidad.....	131
2. 2. 2. De Harlem a la Calle 52: encuentros y experimentación en los búnkeres.....	149
2. 2. 3. La revolución abandona el subterfugio.....	159
2. 2. 4. La muerte de Charlie Parker y el legado del be bop.....	177
3. EL JAZZ MODERNO, LAS VANGUARDIAS Y EL ADVENIMIENTO DE LA POSMODERNIDAD.....	190
3. 1. Expansión / Deconstrucción: El periodo de la libertad en el jazz (1955-1967).	190
3. 1. 1. La resaca del be bop según Miles Davis (1948-1955).....	190
3. 1. 2. El encuentro entre John Coltrane y Miles Davis: los iconos del proceso expansivo.	210
3. 1. 3. La estética política de Charles Mingus, el impulso deconstructivo de Ornette Coleman y los primeros años 60.	236

3. 1. 4. El ecuador de la década, la muerte de John Coltrane y los primeros años 70.	319
3. 2. Hibridación: El periodo de la consolidación de los subgéneros (1970-actualidad).....	363
3. 2. 1. Los conceptos de género, corriente y movimiento musical en la actualidad.....	363
3. 2. 2. De la instauración del eclecticismo a la consolidación de los subgéneros en la Posmodernidad: post bop, latin jazz, jazz fusión, avantgarde jazz y world jazz.....	370
4. LA GENERACIÓN DE LA DIÁSPORA: MÁS ALLÁ DEL GÉNERO.....	418
4. 1. Contexto estadounidense.....	420
4. 1. 1. El discurso intergeneracional y sus protagonistas.....	420
4. 1. 2. Músicos y formaciones de especial relevancia dentro del movimiento de la New Thing en Nueva York.....	441
4. 1. 3. La AACM de Chicago y otros colectivos creativos del país.....	477
4. 2. Contexto europeo.....	507
4. 2. 1. Holanda.....	508
4. 2. 2. Alemania.....	528
4. 2. 3. Otros países europeos.	552
5. LOS CONCEPTOS TEÓRICO-MUSICALES DEL PERIODO DE LA LIBERTAD EN EL JAZZ.....	574
5. 1. Análisis melódico y armónico.....	576
5. 1. 1. El legado teórico del blues y su concepción moderna.....	576
5. 1. 2. La expansión de la verticalidad del be bop y la tendencia atonal.....	585
5. 1. 3. La generación de la horizontalidad y la consolidación de las técnicas modales.....	607
5. 1. 4. La expansión de las alternativas de construcción musical.....	622
5. 1. 5. La metodología deconstructiva, el tratamiento textural y la transformación del espacio sonoro.....	628
5. 2. Otros elementos del sonido y el tiempo.....	644
5. 2. 1. La instrumentación, la orquestación y los recursos sonoros.....	644
5. 2. 2. El concepto rítmico, la articulación y la forma.....	662
5. 2. 3. La dinámica de conjunto y la integración estética.....	677
CONCLUSIONES.....	691

CONCLUSIONS.....	704
SUMMARY.....	716
BIBLIOGRAFÍA.....	725
Recursos en red.....	737
Fondos trabajo de campo.....	739
ANEXOS.....	740
ANEXO 1: Catálogo de composiciones.....	740
ANEXO 2: Catálogo de álbumes.....	740
ANEXO 3: Copias de documentos originales.....	740
ANEXO 4: Ejemplos y partituras.....	740

Indice de abreviaturas.

AACM	Asociación para el Avance de los Músicos Creativos. (Association for the Advancement of Creative Musicians)
AFM	Federación Americana de Músicos. (American Federation of Musicians)
AMM	Grupo británico de improvisación libre.
ANLC	Congreso Laboral del Negro Norteamericano. (American Negro Labor Congress).
ASCAP	Sociedad Americana de Compositores y Editores. (American Society of Composers and Publishers)
BIM	Asociación Profesional de Músicos Improvisadores (Beroepsvereniging voor Improviserende Musici)
BAG	Grupo de Artistas Negros. (Black Artist Group)
BAM	Movimiento Artístico Negro. (Black Arts Movement)
BMI	Corporación de Música Radiada. (Broadcasting Music Incorporated)
CIA	Agencia Central de Inteligencia. (Central Intelligence Agency)
CORE	Congreso por la Igualdad Racial. (Congress of Racial Equality)
EEUU	Estados Unidos.
Ed.	Editor.
FMP	Producción de Música Libre. Free Music Production.
FNL	Frente de Liberación Nacional de Vietnam. (Barisan Nasional untuk Pembebasan Vietnam Selatan)
FSM	Movimiento por la Libertad de Expresión. (Free Speech Movement)
GOU	Orquesta de Unidad Global. (Global Unity Orchestra).
ICP	Grupo de Compositores Instantáneos (Instant Composers Pool)

MIC	Compañía de Improvisación Musical. (Music Improvisation Company)
NAACP	Asociación Nacional para el Progreso de la Gente de Color. (National Association for the Advancement of the Colored People)
NASA	Administración Nacional de la Aeronáutica y el Espacio. (National Aeronautics and Space Administration)
NOI	Nación del Islam. (Nation of Islam)
NSC	Consejo de Seguridad nacional. (National Security Council)
NUL	Liga Nacional Urbana. (National Urban League)
OTAN	Organización del Tratado del Atlántico Norte. (North Atlantic Treaty Organization)
págs	Páginas.
SME	Ensemble de Música Espontánea. (Spontaneous Music Ensemble)
ONU	Organización de Naciones Unidas.
ODJB	Original Dixieland Jass Band.
SANE	Comité Nacional para una Política Nuclear Sana. (National Committee for a Sane Nuclear Policy)
SCLC	Conferencia de Liderazgo Cristiano del Sur. (Southern Christian Leadership Conference)
SDS	Estudiantes por una Sociedad Democrática. (Students For A democratic Society)
SJN	Fundación de Jazz Holandés (Stichting Jazz Nederland)
SNCC	Comité Coordinador Estudiantil No Violento. (Student Nonviolent Coordinating Committee).
STEIM	Colectivo de Estudio para la Música Electro Instrumental (Studio for Electro Instrumental Music)
SWF	Emisora de radio pública del suroeste. Südwestfunk.
UGMA	Asociación de Músicos Underground (Underground Musicians Association)

UNIA	Asociación para el Desarrollo Universal de los Negros. (Universal Negro Improvement Association)
URSS	Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. (Союз Советских Социалистических Республик)

Instrumentos

Ax	Saxofón alto	Hp	Arpa
Ar	Arreglista	Mar	Marimba
Arm	Armónica	Ob	Oboe
Bb	Bombardino	Org	Órgano
Bnj	Banjo	Pc	Percusiones
Bx	Saxofón barítono	Pn	Piano
Cb	Contrabajo	Sx	Saxofón soprano
Cl	Clarinete	Tb	Trombón
Clb	Clarinete bajo	Tbb	Trombón bajo
Ct	Corneta	Tp	Trompeta
D	Director	Tr	Trompa
Dr	Batería	Tub	Tuba
Ebs	Bajo eléctrico	Tx	Saxofón Tenor
Epn	Piano eléctrico	Vb	Vibráfono
Fg	Fagot	Vc	Vocalista
Fl	Flauta	Va	Viola
Flg	Fliscorno	Vi	Violín
Gt	Guitarra	Vo	Violoncello

Agradecimientos

El origen de este trabajo de investigación se remonta más de diez años atrás cuando desarrollé un curso de estudios como alumno Sócrates/Erasmus en el Instituto de Música de la Universidad de Copenhague durante el periodo académico 2004/2005. El principal objetivo de esta estancia fue la realización de un curso puente imprescindible para poder ingresar al programa oficial de doctorado del Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada. Durante el año que pasé en la capital danesa entré en contacto directo, por primera vez, con el fenómeno del jazz, me inicié en el conocimiento de sus bases fundamentales y pude comprobar de primera mano la consolidación de su influencia en la cultura de los países del norte de Europa. Las intensas experiencias vividas durante estos meses cambiaron mi percepción musical de forma permanente y me empujaron a centrar mis esfuerzos como intérprete, compositor e investigador en el estudio de un género que ha guiado mis esfuerzos profesionales y académicos desde entonces junto con mis intereses por el flamenco. De mis relaciones establecidas en el ámbito académico de la Universidad de Copenhague debo agradecer a Annemette Kirkegaard y a Fabian Holt su ayuda y orientación en cuanto a la adquisición de los principios fundamentales de las metodologías actuales de investigación académica. En el ámbito de mis experiencias musicales, me gustaría agradecer al saxofonista y educador Simon Thorsen por el conjunto de valiosos consejos que me abrieron las puertas a la interpretación del jazz y el conocimiento de su lenguaje. En torno a estas relaciones musicales, no puedo olvidar mostrar mi agradecimiento y recordar al fallecido saxofonista afronorteamericano exiliado en la ciudad y miembro del BAG de San Luis: Luther Thomas, con el que experimenté de primera mano los desarrollos más libres asociados a las vanguardias del jazz moderno. En el ámbito personal, me gustaría agradecer a Geraldine Bastias su ayuda y apoyo continuo desde el primer segundo en el que puse el pie en el aeropuerto de Copenhague.

Tras esta importante experiencia me embarqué en el programa de doctorado interuniversitario Música en la España Contemporánea, en el cual centré el núcleo de mis esfuerzos académicos entre los años 2006 y 2008. Con respecto a las relaciones establecidas durante este periodo de formación doctoral, me gustaría mostrar mi agradecimiento a todos los ponentes de los seminarios a los que tuve la oportunidad de asistir, con una especial mención a las doctoras Gemma Pérez Zalduondo, Christiane Heine y Concha Fernández Vivas por su apoyo y orientación durante el desarrollo de mi actividad académica, así como al Dr. Miguel Ángel Berlanga por su labor de dirección en mi trabajo de investigación final. El resultado de estas primeras experiencias académicas, ya metido de lleno en el ámbito de la investigación musicológica, me llevaron a poder publicar a finales del año 2009 mi primer trabajo monográfico para la revista *Zahora* denominado

La Toná en la Calle la Amargura: Estudio Etnomusicológico Aplicado a la Creación Musical Contemporánea (García Vinuesa, 2009) y que se derivó de la revisión de las principales líneas de investigación exploradas durante el desarrollo de mi tesina orientada a la obtención de mi Diploma de Estudios Avanzados.

Una vez concluida con éxito esta primera etapa de mis estudios doctorales me vi inmerso en un largo periodo de reflexión personal, debido principalmente a cierta desorientación en torno a la línea a seguir en el desarrollo de mi carrera académica y creativa. Posteriormente, durante el otoño del año 2011, y a pesar de no contar con financiación económica para continuar con mi actividad de investigación, decidí matricular oficialmente un primer esbozo de esta tesis doctoral bajo la dirección de la Dra. Gemma Pérez Zalduondo y el Dr. Joaquín López González del Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada y con el apoyo virtual del Dr. Hafez Mordirzadeh de la Universidad de San Francisco. A partir de aquel momento, estas tres personas se convirtieron en un apoyo constante e incondicional en el largo proceso que nos ha llevado a la consecución de este trabajo, desde los mismos orígenes del mismo y hasta el final del largo camino recorrido que me ha llevado a la redacción de estas líneas. Por todo ello quiero mostrar mi agradecimiento a estas tres personalidades de referencia, haciendo una especial mención al Dr. Joaquín López González por su orientación, su confianza en mis posibilidades como investigador independiente y por el seguimiento cercano realizado de mi actividad, lo que me ha ayudado a poder concretar esta tesis, a pesar de las grandes dificultades que nos hemos ido encontrando por el camino, en muchos casos relacionadas con la triste actualidad del sector de la investigación en nuestro país y con la singularidad de la materia que ha guiado este estudio desde la perspectiva académica española. También me gustaría agradecer a la Universidad de Granada el apoyo económico prestado para la extensión de mis estudios, tanto con la concesión de mi primera beca Sócrates/Erasmus como con el apoyo recientemente recibido para la realización de un periodo de investigación en la Universidad de Chicago.

Por otro lado, debo agradecer a Ruud van Dijk, a Berend van de Berg y a Walter van de Leur del Conservatorio de Amsterdam por orientar y facilitar en todo momento mi actividad de investigación durante el periodo de trabajo realizado en este importante centro de estudios musicales europeo; así como a Ditmer Weertman, en su labor como conservador del Archivo Nacional de Jazz holandés, y a Wolfram Knauer, como director del Jazzinstitute Darmstad de Alemania, a este último debo agradecer su intermediación en el establecimiento de contactos de investigación en la ciudad de Chicago. También quiero mostrar mi gratitud a Susanna von Canon, Flip Schrameijer y Rosa Groen por la ayuda recibida durante mi estancia en Holanda, así como a los músicos Han Bennink y Hans Dulfer por su amable disponibilidad, a los que tuve el privilegio de

realizar entrevistas de investigación en persona. Finalmente, debo mencionar que esta estancia de investigación realizada en Holanda no habría sido posible sin la imprescindible ayuda de Paul Stocker, a quien además de agradecer su intermediación en la gestión de los contactos académicos en el Conservatorio de Amsterdam, también debo destacar como una de las fuentes de información oral más importantes usadas para la realización de esta tesis y una de las influencias más relevantes en mi desarrollo como músico de jazz en los últimos seis años.

En cuanto a mi otra estancia de investigación realizada en la Universidad de Chicago, quisiera agradecer especialmente al Dr. Travis A. Jackson por la invitación oficial recibida para la realización de un extenso periodo de investigación bajo su supervisión y orientación, así como el apoyo recibido para el desarrollo de mi trabajo en uno de los centros de referencia dentro de los círculos académicos estadounidenses. Además, debo agradecer especialmente a los músicos Randy Weston, Carla Bley y Alvin Fiedler por posibilitar la realización de entrevistas personales a pesar de la dificultad con la que nos encontramos para la coordinación de nuestras agendas.

Justo antes de llegar a la coda, quiero expresar mi gratitud a la familia de músicos, artistas y amigos con los que he compartido experiencias musicales a lo largo de estos años, ya que sin sus aportaciones, sus consejos y sin el conjunto de experiencias vividas con la intensidad que requiere este ingrato oficio, nunca nada de lo escrito, tocado e improvisado habría tenido sentido. Finalmente me gustaría agradecer el incondicional apoyo recibido por parte de mi familia más cercana y sus inestimables muestras de ánimo durante el largo, complicado y en ocasiones turbulento proceso que me ha llevado a la consolidación de este trabajo. Sin el aliento constante de mis padres M^a. José y Fernando, de mi hermano Antonio, de mi mujer Alma y de mi hijo Darío, nunca hubiera podido volver a encontrar la inspiración y la fuerza vital que en algunos momentos parecieron perderse en los entresijos de ese largo camino, que como escribía D. Antonio Machado, “se hace al andar”.

Introducción

La historia del jazz ha estado rodeada de polémica desde los inicios de su andadura, lo que demuestra el profundo interés que ha despertado en los círculos de investigación musicológica en el ámbito occidental desde finales del siglo XIX. La misma definición del jazz es sumamente controvertida y desde una perspectiva histórica ha sido habitualmente enmarcado como un género dentro de la categoría de música popular. Sin embargo, tras un análisis más concreto de su transformación histórica, podría afirmar que el jazz ha trascendido de manera transversal las cinco tipologías ya clásicas defendidas por Bruno Nettl desde la perspectiva de la etnomusicología formadas por la música culta occidental, la música popular, la música urbana, la música étnica y las músicas vernáculas (Nettl, 2001). Este hecho, lejos de influir negativamente en la valoración de su importancia como forma de expresión artística, ha ayudado a que el jazz se consolidara como un fenómeno musical dinámico en transformación continua más allá de las fronteras del periodo moderno.

El jazz abarca un espectro muy heterogéneo de elementos identitarios asociados a su origen africano, a su transformación en un contexto multicultural en continuo desarrollo y a su consolidación como una parte esencial del legado folclórico de los EEUU de América. Atendiendo a estas variables, el objetivo de construir una narración de su proceso de transformación histórica y estética ha acarreado numerosas dificultades logísticas a los especialistas implicados en dicha tarea, particularmente si añadimos al análisis su consolidación como forma de expresión globalizada ya en los últimos estertores del periodo moderno. Sin embargo, los numerosos trabajos dedicados a la historiografía del género que se han venido desarrollando a la par del avance del siglo XX han logrado construir un relato histórico coherente y contrastado, que ha dado lugar a un consenso generalizado en torno a la determinación de los pilares fundamentales sobre los que se estructura la historia del jazz en la actualidad. En este sentido, autores como Ted Gioia (2010), Eric Porter (2002), Paul D. Lopes (2002) o Scott DeVeaux (2000) han coincidido en señalar una frontera histórica marcada por el estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939 y por las consecuencias del fin del conflicto armado en torno al ecuador del siglo XX, límite definido por la generación de *be bop* y el inicio de la consolidación del género como expresión eminentemente artística. Dicha frontera establece y diferencia de forma categórica la división establecida entre jazz clásico y jazz moderno, por tanto este será el punto de partida de las líneas de investigación que desarrollaré a lo largo de este trabajo una vez realizada una indispensable contextualización histórica general previa.

El jazz clásico ha sido profundamente analizado en prácticamente todo su ámbito de expresión artística, histórica y sociológica. La labor de documentación, análisis y categorización

desarrollada por los círculos de investigación musical especialistas ha dado lugar a un numeroso legado de fuentes bibliográficas disponibles para cualquier persona interesada en dicho periodo, además de gozar de un peso académico consolidado. En el caso del jazz moderno, el consenso en cuanto al proceso de transformación histórica y estética experimentado por el género está menos asentado, debido principalmente a las siguientes cuestiones que intentaré analizar de forma concreta a lo largo del desarrollo de este trabajo. En primer lugar, la tarea de analizar los acontecimientos que caracterizan a la historia de la segunda mitad del siglo XX en general y al periodo de transición entre la Modernidad y la Posmodernidad de forma específica destaca por su complejidad. En segundo lugar, el ingente número de grabaciones musicales derivadas de la explosión de la industria y las tecnologías musicales durante el periodo histórico seleccionado, ha dado lugar a la categorización de diversidad de estilos asociados al fenómeno del jazz moderno que gozan de un desigual grado de aceptación académica. Finalmente, la existencia de diversidad de análisis musicales desarrollados hasta la fecha han acabado por difuminarse en una polémica marea argumental que en la actualidad sigue estando presente tanto en revistas especializadas, como en los círculos académicos e incluso en la percepción conceptual de los propios músicos dedicados al jazz. Es precisamente el estudio concreto de este amplio y complejo espectro de expresión del género junto con el análisis de las renovadas fuentes de información disponibles, lo que me ha conducido a intentar desarrollar un discurso novedoso en torno a la imagen histórica del jazz moderno y a la descripción de sus características fundamentales.

Estado de la cuestión.

Las características generales de la historia y la cultura de los EEUU, su relación con los movimientos sociales y el proceso de construcción de una identidad nacional colectiva, son materias de estudio que han sido ampliamente desarrolladas por los círculos académicos especializados. La actualizada visión aportada por la prestigiosa historiadora británica Susan Mary Grant (2014), es una buena muestra de la integración de acontecimientos sociológicos, identitarios y políticos de importancia determinante en el desarrollo del relato con el que dio forma a su *Historia de los EEUU de América*. Por otro lado, el tratado histórico *El Mundo Contemporáneo. Siglos XIX y XX* de Ramón Villares (2001) y Angel Bahamonde, está considerado como una obra de referencia dentro del ámbito académico español. Ambas publicaciones han sido tomadas como base fundamental para la construcción del contexto histórico general de esta investigación junto con las visiones sectoriales aportadas por otros importantes autores procedentes de los círculos de investigación norteamericanos, como los trabajos realizados por los estadounidenses Tom Engelhard (1997) o Warren I. Susman (2003).

El estudio del conjunto de movimientos sociales que tomaron forma alrededor del ecuador del siglo XX en EEUU, ha sido una línea de análisis habitualmente incluida en los estudios generalistas ya mencionados. Desde una perspectiva ampliada, la concreción integral de esta materia ha sido bien recogida por la *Encyclopedia of American Social Movements* (Ness, 2004) y por otras aproximaciones en torno a diferentes movimientos sociales de forma más específica como las investigaciones realizadas por Adam Rome (2003) o Robert Cohen (2002), todas procedentes de círculos académicos de referencia en EEUU. En cuanto a la temática relacionada con los movimientos por los derechos civiles asociados al colectivo afroamericano, la obra clásica *La Rebelión de los Negros* de Louis E. Lomax (1962) es un trabajo de gran importancia histórica por su creación en sincronía con la generación del propio movimiento y por contener una aproximación a los orígenes históricos de la revuelta. Estas publicaciones junto con las investigaciones conjuntas realizadas por Ron Eyerman (1998) y Andrew Jamison en torno a las relaciones sociológicas establecidas entre la música y los movimientos sociales, me han servido para cincelar algunos argumentos al respecto que serán esparcidos por este estudio.

En cuanto a las aproximaciones de actualidad relativas a la exposición del proceso histórico de construcción de la identidad nacional estadounidense, he seleccionado dos obras de referencia que coinciden en profundizar en un fenómeno recurrente dentro de los ámbitos de investigación cultural en EEUU: el choque entre la identidad anglosajona protestante tradicionalmente dominante y la concepción multicultural de una identidad nacional en continuo proceso de transformación. *¿Quiénes somos?: los Desafíos a la Identidad Nacional Estadounidense* (Huntington, 2004) ha sido el trabajo elegido por su concepción desde el ámbito de la sociología, y la edición *Cultural Diversity in the United States* (Susser, 2001) ha sido la edición seleccionada desde una perspectiva antropológica. Con el objeto de dotar de consistencia a la consideración del fenómeno del jazz como un vehículo de expresión ideal para las diversas manifestaciones sociológicas del periodo seleccionado, algunos de los análisis realizados en este trabajo se han basado en los conceptos trabajados en estas publicaciones especializadas ya mencionadas.

A continuación pasaré a exponer el estado de la cuestión en el caso más concreto de mi objeto de estudio, que está orientado al análisis de la construcción histórica y estética del jazz moderno durante las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX. Las publicaciones disponibles en la actualidad dedicadas a la materia se dividen en cuatro nutridos grupos fundamentales: publicaciones de carácter generalista, guías y/o compilaciones discográficas, trabajos de carácter biográfico y publicaciones especializadas en torno a fenómenos específicos relacionados con mi objeto de estudio.

The Oxford Companion to Jazz coordinado por Bill Kirchner (2000) y *A New History of Jazz* de Alyn Shipton (2001), son dos tratados históricos generalistas dedicados al análisis del jazz desde sus orígenes que cuentan con una amplia consolidación y un contrastado prestigio académico en la actualidad. En este mismo ámbito, aunque con un enfoque orientado hacia un sector menos especializado, el trabajo *Historia del Jazz* de Ted Gioia (2010) supone una de las últimas actualizaciones dedicadas al género desde una perspectiva general y que cuenta con cierto reconocimiento dentro de los círculos especializados. En el contexto académico europeo, es necesario señalar la importancia de *Europas Jazz 1960-1980* de Ekkehard Jost (1987), probablemente el tratado generalista más importante dedicado al desarrollo del género en Europa y del que sin embargo sólo está disponible su edición en alemán. Por otro lado y en sincronía histórica al desarrollo de los acontecimientos clave analizados en este estudio, las publicaciones realizadas por Nat Hentoff (1961, 1974) son de relevancia académica debido a la especial consideración de su criterio por parte de los principales músicos implicados en el relato histórico desarrollado. Todos estos trabajos serán una fuente de consulta periódica en mi labor de contraste de datos durante el desarrollo de esta investigación

En cuanto al conjunto de compilaciones de músicos y guías discográficas disponibles que habitualmente vienen acompañadas de datos biográficos y que han sido realizadas bajo criterios de selección muy heterogéneos, la disponibilidad de fuentes es muy numerosa. En el caso de esta investigación, las fuentes de consulta habitual dentro de este ámbito serán *The New Grove Dictionary of Jazz* (Kernfeld, 2002), una de las compilaciones más prestigiosas dentro de los círculos académicos especialistas, y *Guía Universal del Jazz Moderno* (Giner, 2006). Esta última publicación es la única referencia bibliográfica disponible escrita en castellano que procede del ámbito académico y/o periodístico español y que integró en sus contenidos una referencia directa a mi objeto de investigación. Otras publicaciones consultadas destacadas en la realización de este estudio serán las colecciones editoriales coordinadas por Vladimir Bogdanov (2002) y Steve Holtje (1998).

El conjunto de trabajos de carácter exclusivamente biográfico disponibles en torno a las trayectorias y legados de los músicos más importantes del periodo seleccionado es muy nutrido, pero no todos ellos gozan de una validación académica consensuada. Este ámbito de investigación es especialmente complejo ya que en muchos casos los procedimientos de validación de los datos históricos propuestos no han conseguido terminar de consolidar la veracidad de ciertas informaciones, que suelen cambiar o incluso rivalizar con el avance de la disciplina. No obstante, el proceso de retroalimentación de las publicaciones actuales en base a los datos expuestos por publicaciones precedente esta progresivamente dando lugar a trabajos biográficos muy bien

contrastados en torno a las principales figuras del género. Para el desarrollo de los argumentos biográficos expuestos en esta investigación he optado por seleccionar los trabajos más actuales y con mayor aceptación académica, confrontándolos con las informaciones contenidas en trabajos biográficos precedentes, en declaraciones directas repartidas por diversas entrevistas y en las informaciones contenidas en la bibliografía generalista ya mencionada. A continuación, creo conveniente especificar la parte más relevante de la selección bibliográfica realizada relacionada con los aspectos biográficos que han servido de guía en la argumentación histórica de esta investigación.

En cuanto a la trayectoria de Duke Ellington y debido a su visión actualizada, la principal fuente biográfica seleccionada ha sido la publicación *Duke. A Life of Duke Ellington* (Teachout, 2013), en contraste con los trabajos sobre Billy Strayhorn realizados por Walter van de Leur (2002) y la traducción disponible en castellano del estudio biográfico de Stanley Dance (1973). Las biografías publicadas en torno a la figura de Charlie Parker no gozaban de una aceptación académica consolidada hasta la publicación de *Kansas City Lightning: The Rise and Times of Charlie Parker* (Crouch, 2013), que sin ser un estudio exclusivamente biográfico, ha conseguido integrar de forma veraz el conjunto de informaciones históricas diseminadas por diferentes estudios anteriores como el realizado por Carl Woideck (1996). En el caso de la trayectoria de Dizzy Gillespie, he seleccionado la traducción de su autobiografía *To Be or Not to Bop. Memorias de Dizzy Gillespie* (Fraser, 2010), ya que supone una fuente histórica muy relevante debido a que contiene un gran número de declaraciones directas de multitud de músicos relacionados con la generación del *be bop*. *Thelonious Monk. The Life and Times of an American Original* (Kelley, 2010) es probablemente el trabajo biográfico más completo realizado hasta la fecha en torno a la actividad artística de un músico de jazz y, dado su merecido prestigio dentro de los círculos especialistas, ha sido mi elección principal en el contraste de datos históricos junto con otras publicaciones precedentes realizadas por Thomas Fitterling (1998), Rob Van der Bliet (2001) y Laurent De Wilde (2007). Respecto a la figura de Miles Davis, he elegido como base informativa la traducción al castellano de *Miles Davis: La Biografía Definitiva* (Carr, 2007) debido a la consolidación académica de la obra, junto con los datos históricos derivados de las declaraciones directas recogidas en su autobiografía (Davis, 1989). En cuanto a la trayectoria de John Coltrane y partiendo de la ya clásica aportación de C. O. Simpkins (1985), la publicación *John Coltrane: His Life and Music* (Porter, 1999) integró de forma muy eficiente un discurso biográfico contrastado con un análisis musical en profundidad, por lo que ha sido la principal fuente de información seleccionada en este trabajo junto con *Coltrane: The Story of a Sound* (Ratliff, 2007), una última publicación al respecto, que cuenta con cierto prestigio entre el academicismo especialista a pesar

de proceder de la disciplina periodística. El primer trabajo biográfico dedicado a la trayectoria de Charles Mingus fue concretado por Brian Priestley (1982) y la publicación más reciente es una interpretación biográfica realizada por Krin Gabbard (2016). Sin embargo y tras haber integrado en mi análisis algunos datos históricos de actualidad, para el desarrollo de esta investigación he optado por tomar como base *Myself when I'm Real: the Life and Music of Charles Mingus* (Santoro, 2000) por su extenso y nutrido argumento por etapas históricas, junto con las informaciones recogidas en la autobiografía traducida al castellano firmada por el propio Charles Mingus *Menos que un Perro* (2000). Finalmente, y en referencia a la trayectoria de Ornette Coleman, la fuente fundamental usada para la exposición biográfica realizada ha sido el trabajo *Ornette Coleman: A Harmolodic Life by John Litweiler* (Litweiler, 1992), junto con otra publicación realizada por Peter Niklas Wilson (1999), que no aportó informaciones muy relevantes salvo en la recopilación de algunas declaraciones directas del propio Ornette Coleman.

Pasando ahora a exponer el estado de la cuestión desde un ámbito de investigación más especializado, puedo afirmar que solamente hay disponibles unas pocas publicaciones más extensas que podríamos describir como estudios de investigación más concretos en torno a la temática de este trabajo, que gozan de una consideración formal dentro los círculos académicos dedicados al género y que podríamos dividir en tres grupos fundamentales: publicaciones con vocación integradora, estudios sectoriales de actualidad y trabajos de análisis musical.

Atendiendo al primer grupo, empezaré por comentar los dos estudios procedentes de los ámbitos de investigación europeos que están consideradas como obras clásicas dentro de la materia. En primer lugar es imprescindible destacar el pionero trabajo *Free Jazz* de Ekkehard Jost (1974), donde este autor de referencia desarrolló una aproximación centrada en el análisis teórico musical de los legados de los principales protagonistas del movimiento de la *New Thing* desde una perspectiva académica e incluyó algunos datos biográficos de forma contextual. En segundo término, estaría la publicación, inicialmente publicada en 1977, *As Serious As Your Life: The Story of the New Jazz* de Valerie Wilmer (1992), donde la autora desarrolló un trabajo con tintes de crónica periodística, integrando algunos elementos biográficos y recogiendo un número muy importante de declaraciones directas por parte de los principales referentes del periodo. Por otro lado y procedentes del ámbito de investigación estadounidense estarían: *The Freedom Principle: Jazz after 1958* de John Litweiler (1984), cuyo autor desgranó desde su perspectiva como crítico musical una aproximación biográfica e histórica muy coherente; y *This is Our Music: Free Jazz, the Sixties and the American Culture* (2007) de Ian Anderson, que supone el trabajo más actual hasta la

fecha enfocado de forma general en aspectos historiográficos y sociológicos dejando a un lado cuestiones teóricas y biográficas.

En general, todas estas publicaciones han coincidido en señalar a los principales protagonistas de la nueva generación de jazzistas fraguada durante la década de los 60 habitualmente asociados al movimiento de la *New Thing*; pero, sin embargo, no han entrado a profundizar, salvo en ocasiones muy puntuales y de forma contextual, en su relación en sincronía histórica con otros movimientos o tendencias precedentes. Por otro lado, gran parte de la información aportada ha incluido frecuentemente algunos errores referentes a la exposición de datos biográficos, al desarrollo de acontecimientos históricos clave y también en cuanto a la relación de discografías mencionadas que aparecen comentadas de forma parcial. No obstante, la diligencia académica y la fluidez argumental de todos ellos es muy destacada teniendo en cuenta la reducida disponibilidad de fuentes disponibles en el momento del desarrollo de estos análisis desde una perspectiva histórica. En estos trabajos, el espacio dedicado a la exposición o al análisis de los legados discográficos desarrollados durante el periodo de estudio seleccionado es muy limitado, incluso podría afirmar que la relevancia de esta materia en dichas aproximaciones estuvo en un plano de importancia más que subsidiario. Finalmente, y como ya he especificado, el enfoque de las publicaciones mencionadas estuvo habitualmente centrado alrededor de la especialidad profesional de sus autores, por lo que aunque se incluyeron aproximaciones históricas, sociológicas y musicales en sus desarrollos argumentales, ninguno de ellos asumió todas estas aproximaciones de una forma integral y metodológica.

Por otro lado, en los últimos años han ido apareciendo publicaciones de carácter eminentemente histórico dedicadas a fenómenos, colectivos y acontecimientos muy concretos que alcanzaron relevancia dentro de los márgenes de estudio de esta tesis doctoral y que he decidido incluir dentro del segundo grupo de trabajos de investigación de carácter sectorial. Atendiendo a un primer criterio geográfico centrado en Europa, la publicación *New Dutch swing* (Whitehead, 1999a) integró en sus primeros capítulos la génesis del movimiento de vanguardia de jazz holandés, además de realizar un polémico seguimiento en su extensión hasta la actualidad. En esta misma línea y centrado en el contexto británico, estaría el trabajo *Trad Dads, Dirty Boppers and Free Fusioneers: British Jazz 1969- 1975* (Heining, 2012). En cuanto al contexto estadounidense, existen varias publicaciones históricas dedicadas a las principales organizaciones artísticas de carácter colectivo que se crearon dentro de los márgenes del periodo de estudio seleccionado. *A Power Stronger than Itself: the AACM and American Experimental Music* de George E. Lewis (2008), es la publicación más actual y que goza de un prestigio muy consolidado en el ámbito académico de EEUU por su enfoque riguroso y la amplitud de su argumentación histórica. *The Dark Tree: Jazz*

and the Community Arts in Los Angeles (Isoardi, 2006), integró un relato contrastado en torno a los orígenes y transformación de la UGMA. Finalmente y aunque no cuenta con una validación académica consolidada, estaría el trabajo *BAG. Point from which Creation Begins: the Black Artists Group of St. Louis* (Looker (2004).

El tercer grupo de publicaciones exclusivamente orientadas al análisis musical estricto, está formado por un nutrido número de trabajos de transcripción musical, que suelen eludir los análisis en profundidad en favor de la exposición de los materiales musicales de forma aislada, y por diversos estudios de estilo especializados por músicos que incluyen análisis muy individualizados. De todas las publicaciones consultadas integradas en este grupo, es importante destacar las siguientes obras debido a su extensión, por la aplicación de análisis más sistematizados y por el grado de profundización teórica desarrollado por parte de sus autores: *New Structures in Jazz and Improvised Music since 1960* (Dean, 1992), *Improvisation Analysis of Selected Works of Albert Ayler, Roscoe Mitchell and Cecil Taylor* (Reynolds, 1993), *The Jazz Theory Book* (Levine, 1995), *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965-68* (Waters, 2011) y *Thelonious Monk Quartet with John Coltrane at Carnegie Hall* (Solis, 2014).

Con el objeto de cerrar esta sección dedicada al estado de la cuestión, puedo afirmar que de forma general y salvo en los casos ya mencionados, cabe destacar la ausencia de traducciones al castellano tanto de las obras de referencia señaladas como de gran parte de la bibliografía específica consultada, así como la inexistencia de trabajos de investigación procedentes del ámbito académico español dedicados a la materia de mi estudio en concreto. Existen también un elevado número de artículos breves de temática muy amplia relativos a fenómenos muy específicos contenidos dentro de la línea de investigación explorada en este estudio, así como un numeroso conjunto de tesis doctorales muy especializadas que gozan de un desigual grado de aceptación académica. Partes de estas fuentes serán específicamente mencionadas en el desarrollo de esta tesis doctoral.

El jazz se ha consolidado como uno de los fenómenos musicales más influyentes en la música popular occidental del pasado siglo y en una de las formas de expresión artística con mayor alcance y calado en este nuestro joven siglo XXI. El número de festivales internacionales dedicados al género experimentó un importante auge durante las últimas décadas del siglo XX, dando lugar a una difusión mundial consolidada. Desde entonces, el jazz ha ido ganando un amplio reconocimiento hasta llegar a alcanzar en la actualidad una gran aceptación social dentro de la cultura asociada al mundo occidental. Los círculos de investigación académica llevan ya muchos años interesados en el género y el interés por su aprendizaje de las nuevas generaciones de músicos aumenta progresivamente solicitando una apertura del abanico de las materias que tradicionalmente han venido rigiendo la docencia musical. Prácticamente todas las universidades europeas y

americanas contienen departamentos volcados en la docencia y la investigación del fenómeno del jazz, en muchas de ellas es considerada un área fundamental de estudio. Sin embargo, su introducción oficial como materia de pleno derecho sigue siendo la asignatura pendiente del academicismo español, dada la práctica ausencia de departamentos dedicados al jazz en nuestras universidades.

Hipótesis de partida y objetivos de la investigación.

Un análisis actualizado de la historia del jazz en la segunda mitad del siglo XX debe ir más allá de una labor de documentación en torno a la determinación de los artistas fundamentales y sus trabajos más destacados. Convencido de esta afirmación, consideré necesario enfocar el objeto de mis investigaciones poniendo en relevancia el periodo histórico contenido entre la década de los años 50 y 70 del siglo XX y su ámbito de influencia, con la intención de establecer un marco histórico más concreto y poder centrar mis pesquisas en uno de los periodos creativos más importantes de la historia del jazz moderno. No obstante, y con el objeto de construir un contexto histórico riguroso, para entender con coherencia y rigor ciertos sucesos de la historia de EEUU en su contexto local y global en torno al ecuador del siglo XX, analizaré algunos acontecimientos históricos y sociales de importancia primordial acaecidos en siglos anteriores al mismo. Estas primeras reflexiones iniciales me han llevado a concretar la primera hipótesis que ha guiado el desarrollo de este trabajo: la posibilidad de construir una interpretación propia de parte de la historia del jazz moderno a través de la integración en mi argumentación de los acontecimientos históricos, las implicaciones sociológicas y los avances musicales de referencia en el marco cronológico seleccionado.

Atendiendo un principio general relativo a la importancia y trascendencia de sus legados artísticos, mi segunda hipótesis de partida pasará por profundizar en las trayectorias de los siguientes músicos de referencia en el periodo: Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Thelonious Monk, Miles Davis, John Coltrane, Charles Mingus y Ornette Coleman. Para la realización de mi análisis, desarrollaré una labor de contraste de datos históricos indagando en sus trayectorias biográficas, poniendo en relevancia las tres disciplinas fundamentales, que según mi opinión, constituían los atributos esenciales del músico de jazz moderno y que formaban parte dinámica del proceso creativo de construcción de una sonoridad o estética personal: las cualidades interpretativas, la capacidad de improvisación y la obra de composición y arreglos. Según la información analizada en las fuentes especializadas consultadas, los músicos mencionados cuentan con un consenso general consolidado en el ámbito académico actual en cuanto a su consideración como figuras de relevancia trascendental en el desarrollo del jazz moderno. En este sentido, el

análisis de sus trayectorias me servirá como base informativa esencial para la construcción de un relato histórico propio que será expuesto a lo largo de esta investigación.

La tercera de las hipótesis de partida, de importancia fundamental para el desarrollo inicial de esta investigación, será la consideración y definición de cuatro conceptos teóricos clave relacionados con el proceso de transformación histórica del lenguaje del jazz moderno: la construcción, la expansión, la deconstrucción y la hibridación. En este ámbito conceptual, intentaré integrar los elementos asociados a las dos variables básicas que definen teóricamente el lenguaje musical en una extensión al jazz: el sonido y el tiempo. La transformación de la melodía, la armonía, los recursos sonoros, la orquestación y la instrumentación serán los elementos analizados dentro de la variable del sonido. En cuanto al tiempo, mi análisis se centrará en la transformación de la rítmica, las variaciones de la articulación instrumental, la dinámica de conjunto y la manipulación de las formas musicales. La articulación de los cuatro conceptos teóricos clave ya mencionados, en relación directa con los acontecimientos históricos y sociales del periodo seleccionado, me servirá para concretar un mecanismo de análisis fundamental para explicar la esencial generación de sucesos que ocurrieron simultáneamente al avance del siglo XX y que dio como resultado los múltiples colores que conforman la imagen del jazz moderno en la actualidad.

Atendiendo a la orientación marcada por estas tres hipótesis iniciales, los objetivos generales de esta investigación pasarán por desarrollar y concretar cuatro pilares fundamentales:

- Conceptualizar el periodo histórico de la libertad en el jazz (1955-1967) partiendo del análisis de cuatro conceptos teóricos fundamentales: la construcción, la deconstrucción, la expansión y la hibridación del lenguaje del jazz moderno.
- Incorporar y contrastar acontecimientos relacionados con el fenómeno de transculturación musical en EEUU en el proceso de análisis del jazz moderno y su espectro de influencia durante el periodo seleccionado.
- Concretar la relación existente entre las músicas tradicionales y las corrientes de vanguardia durante el periodo de estudio seleccionado a través del análisis del desarrollo del jazz moderno en el contexto occidental.
- Conformar un catálogo con los discos y composiciones más influyentes del periodo.

De estas primeras líneas de orientación general he seleccionado una serie de objetivos secundarios expuestos a continuación:

- Exponer las trayectorias de las figuras y colectivos más relevantes del periodo de la libertad en el jazz atendiendo a la importancia y trascendencia de sus legados artísticos.
- Concretar la influencia de los movimientos sociales más importantes acaecidos durante el

periodo seleccionado en el desarrollo, difusión y transformación del jazz moderno.

- Exponer las características fundamentales del movimiento de la *New Thing* en EEUU, su impacto en el ámbito europeo y su grado de sincronía histórica.
- Indagar en el conjunto de relaciones establecidas entre los movimientos de vanguardia relacionados con la música culta occidental y los círculos adscritos a las vanguardias del jazz moderno durante el periodo de estudio seleccionado.
- Estudiar las relaciones históricas establecidas entre las músicas latinoamericanas y el jazz en su proceso de transformación moderna.
- Analizar y exponer los procedimientos teórico/musicales más relevantes asociados al desarrollo del lenguaje del jazz moderno durante el periodo de la libertad en el jazz.

Enfoque metodológico.

Para la concepción de la metodología que orientará esta investigación he optado por diseñar una estrategia que contemplara algunos aspectos procedentes de los modelos clásicos de la investigación histórica y ciertas directrices orientativas derivadas de la antropología cultural. Para este propósito, me he decantado por revisar y adaptar algunos principios metodológicos ya trabajados en anteriores investigaciones que se concretaron gracias al desarrollo de aproximaciones logísticas importadas del ámbito de la etnomusicología, empujado por el éxito cosechado tras la consecución de los objetivos marcados en las mismas. Con respecto a este ámbito de investigación, me mantendré en mi posición de apoyar este trabajo en la propuesta metodológica desarrollada por Timothy Rice centrada en la revisión del modelo de Alan P. Merriam expuesto en su obra clásica *The Anthropology of Music* (Merriam, 1964). En su trabajo “Hacia la Remodelación de la Etnomusicología” (Rice, 2001), este autor propuso un novedoso modelo tripartito dinamizado en torno a tres centros de interrelación fundamental y de acción recíproca: la construcción histórica, la conservación social y la creación y experiencia individual. De forma complementaria a los principios fundamentales de este modelo, retomaré la importancia del análisis musical y del sonido como elementos de referencia en el proceso de investigación musical integrando una última línea metodológica originalmente importada del modelo de Alan P. Merriam ya señalado. En base a este último criterio, los análisis enfocados a concretar el proceso de transformación del lenguaje asociado al jazz moderno tendrán un protagonismo fundamental en el desarrollo de esta investigación, como ya he adelantado en párrafos precedentes al conceptualizar mi propio marco teórico básico tras la definición de la tercera de las hipótesis de partida que han guiado este trabajo.

«La construcción histórica» comprende dos importantes procesos: el del cambio a través del tiempo y aquel otro por el que las formas y el legado del pasado se reencuentran y se recrean en cada momento del presente. En lo sincrónico encuentran aquí su lugar los estudios actuales de música en un lugar y en un tiempo concretos, los estudios sobre formas construidas históricamente como una herencia del pasado (Rice, 2001: 163).

La construcción histórica asociada al contexto de esta investigación será desarrollada con profundidad meditada en torno a cuatro áreas de trabajo fundamentales: la historia general de EEUU, la historia del jazz y la información biográfica específica a cada músico seleccionado poniendo especial atención en la catalogación de sus legados discográficos de referencia. Durante este proceso de análisis histórico, pondré especial atención en cruzar datos procedentes de distintas fuentes de actualidad, en destacar los elementos sociológicos asociados al desarrollo de movimientos sociales durante el periodo de estudio seleccionado y en exponer un retrato adecuado de la polémica histórica asociada al encuentro entre las diferentes identidades étnicas y culturales estadounidenses en un contexto sociológico en continua transformación y conflicto. El desarrollo de esta primera línea metodológica me permitirá estructurar las base histórica fundamental sobre la que construiré mi propuesta de definición de los periodos históricos del jazz moderno.

Los procesos de conservación social han sido particularmente bien documentados por los etnomusicólogos en los años posteriores a *The Anthropology of Music* de Merriam, y no es difícil elaborar una lista, al menos parcial, del modo en que las instituciones socialmente construidas y los sistemas de pensamiento sustentan, mantienen y cambian la música: la ecología, la economía y el patronazgo de la música; la estructura social de la música y los músicos; la protesta, la censura y las políticas musicales; los contextos y convenciones de *performance*; las creencias sobre el poder y la estructura de la música; la educación musical, la instrucción, etc. El estudio de los procesos por los que estos sistemas sociales influyen en la música, e inversamente cómo la música influye sobre estos sistemas (Rice, 2001: 165).

Con respecto a la conservación social ha sido necesario realizar una especial adaptación de las líneas de acción metodológica establecidas debido a la amplitud y extensión de un fenómeno como el jazz moderno y su contexto histórico. El trabajo por realizar siguiendo esta línea metodológica, se centrará en la consecución de un análisis discográfico en profundidad, en el análisis de la transformación del repertorio del jazz moderno en base a repertorios precedentes y en el estudio de la trascendencia de los legados estéticos de sus principales protagonistas en el ámbito de la cultura occidental y en los círculos de músicos relacionados tanto con la música culta como con las músicas populares. Los papeles jugados por la “Revolución Afronorteamericana” y la “Rebelión Contracultural” en los procesos que derivaron en la conservación social del fenómeno del jazz percibido como un elemento cultural identitario y en su redefinición como género durante la Posmodernidad, también serán un objeto concreto de trabajo en esta aproximación metodológica.

En última instancia, el análisis de las causas y consecuencias derivadas del proceso de conservación social del jazz, me conducirá a poder exponer su especial protagonismo en la concepción de la identidad nacional estadounidense desde una perspectiva multicultural.

Algunos temas que se podrían debatir bajo el prisma de la creatividad y la experiencia individual son la composición, improvisación e interpretación de piezas concretas, repertorios y estilos; la percepción de la forma musical y su estructura; la experiencia emocional, física, espiritual y multisensorial que la música produce; y las estructuras individuales de conocimiento que organizan la experiencia musical y la asocian con otras experiencias (Rice, 2001: 166).

Mi actividad como intérprete, improvisador y arreglista, dedicada a la exploración de una parte esencial del repertorio del jazz moderno generado durante periodo seleccionado, ha sido continuada, paralela al desarrollo de esta investigación y de forma integrada en la construcción metodológica. En esta línea de trabajo, la consecución práctica de los análisis teóricos e históricos realizados tomó forma a finales del año 2014 con la grabación y publicación del disco *Standar Deeds* por parte del colectivo *The Monkeys CO* y la participación como invitado especial del saxofonista californiano Paul Stocker. En este proyecto desarrollé las funciones de producción, dirección artística, realización de arreglos originales sobre materiales del repertorio estándar y finalmente también como saxofonista alto y tenor solista en la interpretación e improvisación de los materiales trabajados. A partir de este momento, me integré como saxofonista tenor habitual de las formaciones españolas de Paul Stocker trabajando bajo su dirección en torno a repertorios de *hard bop*, *avant-garde* y jazz sudafricano. El desarrollo de estas actividades han asentado las líneas de trabajo marcadas por la tercera orientación metodológica marcada por el modelo tripartito de Timothy Rice dedicada a la creación y experiencia individual.

Finalmente y con un protagonismo esencial en esta investigación, la última línea de orientación metodológica por aplicar estará dedicada al análisis musical y sonoro. El desarrollo de esta aproximación me servirá no sólo para conocer los principales avances teóricos protagonizados por los referentes estéticos del periodo, también me servirá para establecer un pilar logístico fundamental sobre el que poder construir uno de los principales argumentos que serán desarrollados por este estudio: el establecimiento de una propuesta de definición de los periodos estéticos del jazz moderno. Para este cometido, analizaré desde una perspectiva sistemática el conjunto de transformaciones sufridas por el lenguaje del jazz moderno partiendo de las características fundamentales del jazz clásico y tomando como referencia el sistema musical asociado al blues en sus versiones mayor y menor. Posteriormente, describiré el conjunto de avances musicales desde una perspectiva integradora, poniendo en relevancia aquellos procedimientos y metodologías de creación musical comunes al colectivo de músicos de jazz implicados en la estética moderna

durante el periodo y con una especial atención puesta en el liderazgo asumido por los músicos seleccionados. El análisis y la aplicación posterior de técnicas de comparación de una selección de composiciones de referencia, de improvisaciones transcritas y de las nuevas técnicas de interpretación musical, será la base de mi línea de trabajo orientada hacia la concreción de los procedimientos de construcción, expansión, deconstrucción e hibridación del lenguaje del jazz moderno desde una perspectiva histórica.

Atendiendo a la conjunción de la construcción histórica y la conservación social del fenómeno del jazz moderno en el marco cronológico seleccionado, junto con las conclusiones derivadas de los análisis teóricos y de la práctica individual de las disciplinas de interpretación, composición e improvisación realizadas, he definido tres periodos estéticos fundamentales del jazz moderno: el periodo del *be bop* (1941-1955), en relación directa con la consolidación de la construcción del lenguaje del jazz; por el periodo de la libertad en el jazz (1955-1967), en relación con los fenómenos de expansión/deconstrucción de dicho lenguaje; y por el periodo de la consolidación de los subgéneros (de 1967 en adelante), directamente relacionado con la hibridación característica del periodo posmoderno. En la determinación de la acotación histórica propuesta, asumiré un dinamismo estructural de las fronteras marcadas por las fechas de referencia. Los límites de cada periodo estético serán analizados desde un principio fundamental de permeabilidad debido al habitual solapamiento de sucesos históricos relevantes en torno a los mismos, tanto desde la perspectiva exclusivamente musical como de la histórica y sociológica. En definitiva y con el objeto de entender parte del proceso de transculturación musical occidental y su relación con la llamada crisis de la Posmodernidad durante la segunda mitad del siglo XX, las principales tareas desarrolladas en este trabajo se enfocarán en exponer una aproximación histórica, sociológica y estética al fenómeno del jazz moderno a través del análisis de su relación tanto con las vanguardias clásicas como con otras músicas propias o ajenas a su legado tradicional.

Una vez expuesto el ámbito teórico sobre el que se asienta la metodología que será aplicada, pasaré a comentar el grueso de las actividades realizadas dedicadas a la toma de datos y a la selección y análisis de las fuentes de información encontradas. A lo largo de este procedimiento, he puesto especial atención en el protocolo de anotación de fechas, procedencia, situación, datos de edición y autores de las informaciones recabadas para un correcto desarrollo posterior de la redacción del trabajo académico. Debido principalmente a la ausencia de centros de investigación y de fondos bibliográficos especializados en la materia localizados dentro de las fronteras de nuestro país, me he encontrado con multitud de dificultades relacionadas con el acceso a las fuentes, por lo que el proceso de toma de datos se ha visto muy extendido en el tiempo y se ha solapado con las

actividades de análisis y redacción del trabajo escrito. Como en cualquier otra investigación científica, el correcto desarrollo de la labor de toma de datos ha condicionado notablemente la consolidación de las líneas de investigación marcadas en esta tesis doctoral.

Las principales fuentes encontradas se han dividido en los siguientes grupos fundamentales: fuentes escritas (biografías especializadas, trabajos históricos generalistas, compendios y artículos de investigación, métodos y tratados de análisis musical, estudios teóricos, partituras, transcripciones y ensayos); por fuentes de transmisión oral (declaraciones directas); y por fuentes audiovisuales (discografías, documentales y documentos audiovisuales varios). Durante el proceso de selección aplicado he intentado contrastar las publicaciones bibliográficas más actuales con algunos de los trabajos considerados como obras clásicas dedicadas a nuestra materia de estudio por parte del academicismo especializado.

El proceso de toma de datos ha sido lento, denso y complejo, debido a la extensión del periodo histórico escogido, a la minuciosa labor de cruce de datos históricos realizada y al gran número de materiales discográficos analizados. Para el desarrollo de esta importante sección dedicada al procesamiento de información, he consultado directamente diferentes fondos incluidos en los siguientes centros de referencia académica: Red de Bibliotecas de la Universidad de Granada, Red de Bibliotecas de la Universidad y el Conservatorio de Amsterdam, Archivo Nacional de Jazz Holandés, Jazzinstitute Darmstad en Alemania, Centro de Investigación de la Música Negra de la Universidad de Columbia, Biblioteca Pública de Chicago y finalmente la Biblioteca Joseph Regenstein, el Archivo de Jazz y el Centro de Investigación de Colecciones Especiales de la Universidad de Chicago.

Las fuentes de transmisión oral seleccionadas han sido obtenidas a través de la realización de entrevistas directas con personalidades relevantes del ámbito del jazz norteamericano y europeo, con actividad destacada dentro de los márgenes de este periodo de estudio o con músicos directamente relacionados con los protagonistas señalados. Durante el proceso de toma de datos he recogido testimonios directos a través de entrevistas personales con las siguientes personalidades: Randy Weston, Carla Bley, Alvin Fiedler, Han Bennink, Hans Dulfer y Paul Stocker.

Antes de continuar, me gustaría destacar el importantísimo papel que Internet ha tenido en todo el proceso de selección de fuentes y análisis de datos desarrollado en esta investigación. De todas las recursos consultados a través de la *web*, durante la realización de este trabajo, se hace indispensable mencionar especialmente la aportación de las informaciones incluidas en las plataformas de difusión *Spotify*, *Youtube* y *Jazz Discography Project*, las cuales me han servido como centros de consulta periódica hasta las últimas fases de este trabajo.

Toda la información, encontrada a través del análisis de las fuentes de información utilizadas, se han organizado en torno a tres bloques temático generales integrados en el índice general del proyecto por capítulos y secciones. Una primera parte ha sido dedicada a la historia general y a los principales movimientos sociales de los EEUU, la segunda parte ha integrado mi propio argumento alrededor de la historia del jazz moderno, sus movimientos estéticos y sus protagonistas más destacados, y la última parte se ha centrado en el desarrollo de análisis musicales. Para una estructuración lógica del desarrollo escrito de esta investigación he diseñado un esquema de orientación en torno a las biografías de las figuras de referencia ya mencionadas, poniendo especial atención en las declaraciones encontradas de los músicos implicados en sus entrevistas, grabaciones, proyectos y desarrollos musicales. En esta misma línea, he contrastado con rigor los datos biográficos expuestos con los argumentos recogidos en múltiples tratados de historia general del jazz moderno, de demostrado prestigio y procedentes tanto de trabajos de actualidad como de la época.

Por otro lado, los análisis históricos expuestos en la redacción de esta tesis doctoral han sido complementados con la referencia directa a grabaciones de estudio y publicaciones sonoras disponibles en los distintos fondos documentales visitados, en diferentes plataformas de difusión sonora de Internet y en el mercado musical actual. Durante la redacción de este trabajo, siempre he hecho referencia al año y lugar de grabación de los formatos sonoros con el objeto de determinar con la mayor fiabilidad posible el momento de la concepción de las obras artísticas y poder así contrastar los argumentos estéticos defendidos con los momentos históricos de forma más eficiente. También he optado por ponderar la mención de las grabaciones de estudio frente a las de directo, salvo en los casos en que el peso histórico de algunos acontecimientos las hayan situado en un plano de especial importancia. Toda esta información de relevancia esencial para el asentamiento de la investigación desarrollada ha sido organizada en torno a dos amplios anexos discográficos especializados. El primer y más importante anexo de este trabajo está integrado por composiciones relacionadas con las actividades creativas hasta 1967 de los músicos clave seleccionados, las cuales han sido objeto de un primer nivel de análisis durante la redacción del trabajo y que incluyen una referencia directa en el texto principal a través de notas a pie de página. El segundo anexo está compuesto por los álbumes mencionados a lo largo de la investigación y que han sido objeto de análisis en el texto general de forma heterogénea. Ambos anexos han sido ordenados alfabéticamente, han incluido la información referente a las primeras ediciones publicadas de los materiales sonoros y comparten todas las secciones de información específica aportada, salvo en el caso de la información relativa a los músicos participantes en las grabaciones, que solamente han sido especificados en el primer anexo dedicado a las composiciones. Tras esta ardua tarea de

selección, recogida, integración y ordenación de datos discográficos con referencia directa en el desarrollo de mi argumento, personalmente considero este trabajo como una de las aportaciones más destacadas de esta investigación.

Finalmente, se hace necesario adelantar que muchas de conclusiones derivadas de esta investigación han sido integradas de forma habitual dentro de las diferentes argumentaciones desarrolladas en el seno del trabajo escrito. En muchos aspectos y con independencia de la materia específica de estudio, extraer una conclusión subyacente del resultado de un análisis concreto incluido en una sección determinada y contextualizado apropiadamente en el lugar y tiempo más adecuado dentro del proceso de argumentación, no parece ser el procedimiento más lícito desde una perspectiva metodológica. En este sentido y con la intención de evitar la redundancia argumental, la sección de conclusiones desarrollada en la parte final de este trabajo ha sido dedicada a desarrollar un resumen general de los logros conseguidos junto con el desarrollo de las conclusiones más relevantes de esta investigación.

En la actualidad puedo afirmar, sin temor a equivocarme, que el jazz ha trascendido sociológicamente prácticamente todas las fronteras, convirtiéndose en una forma de expresión musical globalizada que tiene su origen en los acontecimientos sociales, culturales y artísticos acaecidos durante la segunda mitad del siglo pasado. Por lo tanto es en este ámbito de investigación y en torno a los contenidos generales inicialmente aquí planteados, donde me he situado para intentar aportar argumentos, datos históricos y análisis musicales que me permitan alcanzar un conjunto de conclusiones bien definidas que apoyen la consecución de los objetivos de esta investigación.

1. CONTEXTO HISTÓRICO DEL JAZZ MODERNO.

1. 1. La construcción de la democracia estadounidense (1492-1974).

El inicio de la historia de la democracia en los EEUU de América podría asociarse simbólicamente con la imagen romántica de un libro de páginas en blanco en cuya portada aparecería el título: *La Libertad en el Nuevo Mundo*. Sin embargo, los renglones escritos inicialmente con el pulso firme del convencimiento colonial se volvieron torcidos y en muchas ocasiones emborronados, durante el desarrollo de los acontecimientos relatados en las páginas del mismo.

El *primer capítulo* de este libro en blanco comenzó a escribirse en los cuadernos de bitácora de las embarcaciones que partieron desde los principales puertos europeos, con el comienzo de la colonización del Nuevo Continente por parte de los grandes imperios de la época a mediados del siglo XV. Españoles, portugueses, holandeses, franceses y británicos pugnaron durante los siguientes tres siglos por el control de los nuevos asentamientos del norte. A pesar del clima de tensión militar predominante en este periodo, colonos procedentes de otras zonas de la vieja Europa, principalmente alemanes, holandeses y suecos, comenzaron a asentarse a lo largo del siglo XVII en las colonias británicas alentados por las posibilidades de independencia económica que se abrían, la ausencia de represión política y la facilidad de acceder a la propiedad de tierras donde asentarse.

Paulatinamente al avance de las colonizaciones, fue finalmente el Imperio Británico el que consiguió establecerse militarmente tras la Guerra de los Doce Años y la firma del Tratado de París en 1763. Con esta importante victoria, la Corona Británica asumió el control del norte del continente y de Canadá, en detrimento de Francia; mientras que España adquirió el dominio de la importante ciudad de Nueva Orleans y su ámbito de influencia en la zona sur. Es precisamente durante este periodo cuando empezaron a fraguarse los pilares fundamentales de la democracia estadounidense, cuyos principios originarios podrían resumirse en una extensión de las libertades individuales de tradición anglosajona/protestante hacia la igualdad de derechos y la ruptura con las tradiciones de la aristocracia feudal predominante en la ya vieja Europa (Villares, 2001: 66).

El *segundo capítulo* dedicado a la construcción de la democracia estadounidense se sitúa entre los años 1775 y 1787, momento en el que se sucedieron una serie de acontecimientos históricos clave para el futuro de los EEUU de América. Durante este periodo se produjo lo que los historiadores como Susan Mary Grant (2014) han bautizado como la Revolución Estadounidense, revolución con la que EEUU contribuyó notablemente a inspirar el desarrollo de políticas de corte liberal en todo el mundo occidental. La corriente de cambio iniciada en el norte del continente

americano junto con la irrupción de la Revolución Francesa, constituyeron el comienzo del fin del dominio del poder aristocrático del Antiguo Régimen de la vieja Europa (Villares, 2001).

Tras el final de la Guerra de los Siete Años (1756-1763), que enfrentó a las grandes potencias europeas en el viejo continente, el Imperio Británico inició una serie de medidas de corte recaudatorio a través de la imposición de impuestos y aranceles con el objetivo último de consolidar su monopolio comercial sobre las colonias norteamericanas. Las medidas contribuyeron al descontento general de la población de las colonias, sobre todo de las principales ciudades portuarias del norte, tensiones que dieron lugar a diversas protestas organizadas que derivaron en una sucesión de acontecimientos violentos durante los primeros años de la década de 1770. A pesar de los intentos de reconciliación por parte de los círculos de poder político y económico de las colonias y ciertas concesiones realizadas por el Imperio Británico, el 18 de abril de 1775 la Guerra de Independencia de los EEUU estalló tras las consecuencias del violento incidente de Lexington entre milicianos colonos y soldados de la Corona Británica. Con anterioridad a este suceso, y a la par de los periódicos disturbios ocurridos durante estos años, diferentes asambleas políticas de colonos habían venido reflexionando acerca de la posibilidad de luchar por la independencia del Imperio Británico.

Si el clamor del pueblo en pro de la independencia ya había estallado de forma vertiginosa, la élite intelectual colonial se encargó de dotar a la revolución de unos principios políticos de corte liberal que legitimaran políticamente el levantamiento. La persona elegida para esta tarea fue el ilustrado Thomas Jefferson, que en junio de 1776 concibió un manifiesto histórico denominado la Declaración de Derechos de Virginia y construyó los pilares sobre los que se asentaría la democracia estadounidense: la soberanía nacional, la igualdad entre todos los hombres y las libertades individuales. Posteriormente el 4 de julio del mismo año se redactó y firmó la Declaración de Independencia de los EEUU, que legitimaba legalmente la guerra con los británicos y la independencia de las trece colonias que entonces conformaban los EEUU.

La guerra se fue desarrollando en diversos frentes ya con un ejército organizado y dirigido por el veterano militar George Washington, que recibió un importante apoyo militar por parte de las potencias europeas contrarias al Imperio Británico que vieron en el conflicto una oportunidad de extender sus intereses estratégicos en el continente. Francia y España tomaron parte en la contienda apoyando la revolución, posteriormente se les unió también Holanda. El cese de las hostilidades culminó con la firma del Tratado de París en 1783, donde se reconocía la independencia de los nuevos EEUU de América, entre otros acuerdos estratégicos entre los países inmersos en el conflicto armado.

Con el final de la guerra y el reconocimiento internacional a la independencia de EEUU, el

proceso de constitución democrática siguió avanzando hasta que la carta magna de la nueva nación tomó forma de la pluma de Benjamin Franklin el 17 de septiembre de 1787. El texto legal sería modificado a través del proceso de enmiendas previsto en la misma y que fue ratificado de forma paulatina por los diferentes estados miembros con el avance del siglo hasta consolidarse como la ley de referencia de los EEUU de América hasta nuestros días y que en palabras de Ramón Villares y Angel Bahamonde:

... supone la primera plasmación práctica de los principios del liberalismo político contemporáneo. Estos principios se resumen, en esencia, en dos: la organización de un poder federal, que ha sido una práctica política más propiamente americana, y el establecimiento efectivo de la división de poderes, que ha tenido una acogida más universal (Villares, 2001: 52).

El *tercer capítulo* de la construcción democrática en los EEUU me llevará directamente a analizar las causas y consecuencias derivadas de la Guerra de Secesión ocurrida entre 1861 y 1865, conflicto que supuso «una segunda fundación de la Unión americana» (Villares, 2001: 67). La Revolución Francesa había estallado en mayo de 1789 catalizando las inquietudes sociales, populares y revolucionarias de corte liberal de toda Europa y marcando el inicio de la época contemporánea. De forma paralela, la construcción del nuevo estado americano proseguía su curso consolidando paso a paso su propia evolución orientada por los principios de la Revolución Estadounidense y el empuje de la instauración de su carta magna. El final de las Guerras Napoleónicas en 1815 marcó un punto de inflexión histórico para las democracias occidentales, y en el caso de EEUU, supuso el momento de la consolidación de su sistema político de forma estructurada y funcional (Villares, 2001).

Por otro lado, la estructura interna de la nueva nación había venido desarrollándose en tres núcleos de desarrollo económico muy dispares: un norte industrial, un oeste agrícola y un sur dependiente de la fuerza del trabajo de la explotación esclavista. En 1848 Tejas y Nuevo México se incorporaron a la Unión y el debate político sobre el abolicionismo se enconó. Los principios ideológicos de igualdad, uno de los puntales de referencia en la época fundacional, tomaron el protagonismo del debate de la mano del nuevo presidente republicano Abraham Lincoln, que se convirtió en un icono de la lucha contra la esclavitud. Las desigualdades económicas y demográficas en los distintos estados, la puesta en duda de la independencia política de los mismos y las diferencias insalvables en el conflicto abolicionista, perfilaron definitivamente la división norte-sur del país, lo que desembocó en el inicio de la guerra civil el 12 de abril de 1861 en Fort Sumter.

Tras cuatro años de conflicto armado, el 9 de abril de 1865 el General Robert E. Lee, en

representación de los estados confederados, firmó la rendición de sus tropas a la Unión en Appomatox Courthouse, convirtiendo al General Ulysses S. Grant en un icono de la victoria del norte y dando por terminada la guerra interna más cruenta de la historia de las EEUU. Abraham Lincoln fue asesinado cinco días después de la rendición y el país comenzó la reconstrucción en una nueva andadura hacia el futuro, con la ardua tarea en el horizonte de normalizar las relaciones entre los estados, consolidar la industrialización del país y hacer frente al nuevo problema que supondría la integración racial.

El análisis de la génesis del nacionalismo estadounidense de finales del siglo XIX y la creación del imperio americano durante la primera mitad del siglo XX, conformarán el seno del *cuarto capítulo* del libro de esta sección que estoy dedicando a la construcción de la democracia en EEUU. En este sentido, la evolución del nacionalismo norteamericano compartía sus orígenes con la irrupción de los nacionalismos en Europa: ambas corrientes germinaron en el periodo ilustrado y se consolidaron tras la Revolución Francesa y el Posromancitismo inmediatamente anterior a la entrada del siglo XX. Pero la evolución de ambas corrientes diferirán, y en el futuro se verán enfrentadas, en la consideración del pueblo como sujeto político y en la definición de los postulados del individualismo (Villares, 2001: 69).

Desde la perspectiva histórica que he venido trazando saltaré directamente al año 1897, cuando el candidato republicano William McKinley fue nombrado Presidente de los EEUU, convirtiéndose en el último veterano de la Guerra de Secesión en alcanzar la jefatura del estado y asumiendo la responsabilidad de consolidar lo que se ha llamado por los historiadores como Susan Mary Grant (2014) como el Periodo de la Reconstrucción. En este momento, el poder político del estado comenzó a plantearse la extensión de la influencia norteamericana en el mapa estratégico global anteriormente planteada por la Doctrina Monroe¹, dando los primeros pasos reales hacia la generación de una política intervencionista que definirá la política internacional de EEUU durante todo el siglo XX. De hecho, entró en guerra con España por la isla de Cuba en 1898, adquiriendo tras su victoria también las propiedades de las islas Filipinas, Guam, Puerto Rico y Hawai. El renovado nacionalismo estadounidense comenzó a afianzarse gracias a la generación de un enemigo común que ayudaba a ir cerrando las cicatrices de la Guerra Civil (Grant, 2014: 316). En 1901, William McKinley fue asesinado y Theodore Roosevelt heredó la presidencia apuntalando los principios básicos de su ideario político en torno al concepto identitario de la *Vida Esforzada*² y con la limitación de la inmigración como forma de asegurar el ideario nacional estadounidense.

-
- 1 Atribuida al quinto presidente de los Estado Unidos James Monroe en 1823 y que propugnaba las acción militar en contra de las agresiones de los países europeos colonialistas en cualquier área del norte del continente americano.
 - 2 Concepto basado en un discurso con el mismo título plasmado por T. Roosevelt en la Convención Republicana de 1899.

El ideario patriótico en construcción imperante en la sociedad norteamericana de comienzos del siglo XX se inspiró en los preceptos políticos que T. Roosevelt había comenzado a desarrollar. A pesar de ello, el imparable proceso de industrialización capitalista con epicentro en las grandes ciudades estaba generando desigualdades raciales y económicas en los diferentes estratos de la sociedad norteamericana, condenando a la pobreza a un número importante de ciudadanos del país, lo que ponía en duda la perspectiva progresista republicana. El temor por la presencia de corrientes políticas relacionadas con el socialismo y el anarquismo que germinaba en la sociedad estadounidense comenzaban a afianzarse en las grandes urbes y la preocupación por las desigualdades entre clase, raza y sexo también fueron protagonistas. Durante el mandato de T. Roosevelt, se promulgaron leyes anti monopolio, se extendió el poder del gobierno central mediante el control de los precios del transporte y del establecimiento de nuevos impuestos, se aprobó la jornada laboral de ocho horas, se creó el Departamento de Trabajo y la Oficina General de la Infancia y se aprobaron diferentes paquetes legislativos para la protección de los trabajadores y los consumidores.

T. Roosevelt declinó presentarse a la reelección por el Partido Republicano en 1908, intentando recobrar el liderato del mismo poco después de cara a las elecciones de 1913 entrando en confrontación con el entonces Presidente de los EEUU William H. Taft. Sus diferencias políticas con el eje del poder del Partido Republicano junto con este fallido intento por recuperar el liderazgo del mismo, le llevaron a fundar el Partido Progresista. A la cabeza del mismo, T. Roosevelt perdió las siguientes elecciones en favor del demócrata Woodrow Wilson, que acabó siendo presidente con una campaña centrada en unos principios políticos progresistas, en muchos casos comunes a T. Roosevelt y que consiguieron seducir a todo el país.

W. Wilson comenzó su mandato con el sólido convencimiento de trabajar por el desarrollo de su programa progresista, bautizado en campaña como *Nueva Libertad*, en un país cada día más preocupado por las desigualdades sociales. En el ámbito internacional, la posición del nuevo presidente era claramente no entrar en el conflicto creciente que estaba sacudiendo Europa, postulándose como el adalid de la diplomacia en pro de la paz entre las naciones del mundo. Más tarde, el ataque alemán contra el trasatlántico *Lusitania* en 1915 empujó a W. Wilson a entrar definitivamente en el conflicto armado el 2 de abril de 1917.

Con la guerra las preferencias políticas progresistas de las acciones del gobierno electo se vieron relegadas a un segundo plano a pesar de la aprobación en 1919 del sufragio femenino, la reforma del sistema tributario en contra de los monopolios y la constitución de la Reserva Federal como banco central de la nación. De hecho, los esfuerzos gubernamentales se centraron en impulsar

otras medidas orientadas a la localización de radicales y opositores contrarios a la campaña bélica y a los principios morales estadounidenses dentro del país. El gobierno inició un paquete de medidas antigermánicas fomentando el llamado “puritanismo patriótico”³, entre ellas cabe destacar la Ley de Espionaje (1917), la Ley de Sedición (1918) y la creación del Comité de Información Pública⁴. El viraje hacia la represión política y el control social de la época podría resumirse en la siguiente aseveración:

El ansia por definir el Americanismo, y por hacerlo de un modo tal que excluyera a quienes se consideraban indignos de los derechos de la ciudadanía estadounidense o los obligara a adaptarse a un canon nacional más homogéneo (Grant, 2014: 342).

Con el final de la guerra, W. Wilson asumió un papel protagonista en las conversaciones para la consolidación de la paz mundial impulsando el Tratado de Versalles en 1919, lo que supuso el punto final a la Primera Guerra Mundial y la creación de la Sociedad de Naciones. Sus maniobras diplomáticas en el ámbito internacional le condujeron a ser premiado con el Premio Nobel de la Paz en 1920, no logró sin embargo que el Senado de EEUU aprobara la participación de EEUU en la recién creada asociación internacional por la estabilidad mundial. El éxito cosechado por W. Wilson a nivel internacional no hizo más que presagiar la escalada bélica que posteriormente llevaría al mundo a otra guerra de dimensiones imprevisibles. «Era la fe del soldado lo que iba a definir la democracia de los EEUU a partir de 1917, y no pasaría mucho tiempo antes de que la nación volviese a necesitarla» (Grant, 2014: 346).

En las siguientes elecciones tras el final de la primera gran guerra, el republicano Warren G. Harding se alzó con la victoria con un programa progresista considerablemente moderado. Su equipo de gobierno se centró en promover la vuelta a la normalidad desarrollando medidas enfocadas al auge económico e industrial del país, persiguiendo la independencia de la economía global: instauró medidas liberalizadoras del mercado, suprimió impuestos a grandes empresas, redujo el control federal sobre la economía y endureció las políticas de control de la inmigración. Por otro lado, terminó de impulsar la jornada laboral de ocho horas y concretó la Ley de Ciudadanía India de 1924, que abriría las puertas del derecho al sufragio de voto para la población nativa. En el ámbito internacional terminó de dilapidar la Sociedad de Naciones impulsada por su predecesor.

Un ataque cerebro-vascular acabó con la vida de Warren G. Harding y su mandato, dejando prematuramente el país en manos de su vicepresidente, Calvin Coolidge, que se mantuvo en el

3 Cuya cabeza visible fue la organización para-policial “Liga Protectora Estadounidense” (APL. American Protective League)

4 CPI (Committee on Public Information), organización federal encargada de la propaganda bélica estatal y el fomento de la identidad nacional.

poder hasta el año 1929 desarrollando en líneas generales los principios fundamentales de las políticas del fallecido presidente y que se encargó de limpiar el maltrecho nombre del Partido Republicano, que se vio salpicado por numerosos casos de corrupción política alentados por el equipo de gobierno del fallecido presidente.

Por otro lado, la relativa calma que se respiraba en el ámbito político internacional durante este periodo contrastaba con los importantes sucesos que venían produciéndose en Rusia de forma paralela a la I Guerra Mundial. La Revolución Rusa había ido ganando enteros bajo la orientación de Lenin a partir de 1917, hasta consolidarse con el final de la Guerra Civil en 1921 y la paulatina construcción de la Unión Soviética bajo la Dictadura del Proletariado. Estos acontecimientos fueron percibidos por una parte de la sociedad estadounidense como una amenaza a sus principios genéricos democráticos, siendo asimilada emocionalmente una vez más en forma de miedo y traduciéndose socialmente en lo que Susan Mary Grant (2014) ha definido como una euforia antisocialista que recorría el país.

La instauración de la Ley Seca (1920-1933) fue el icono legal conservador de la época. Pretendía recuperar el puritanismo cívico latente en parte de la sociedad estadounidense, a la vez de plantearse como una forma de control sobre las tabernas donde, según la percepción del poder político del momento, germinaban los extremismos políticos socialistas, la delincuencia y las formas de bajeza humana más perniciosas. El “americano ideal” debía trabajar, consumir, ir a la iglesia, ser abstemio y volver al hogar familiar con premura. A pesar de todos los esfuerzos del conservadurismo más puritano norteamericano, los índices de criminalidad y el contrabando aumentaron, y lo que es más indicativo, el impulso de la alegría por el final de la guerra llevó a parte de la sociedad norteamericana a abrazar, de manera furtiva, sin tapujos y desparpajo juvenil, a vivir intensamente una época de libertinaje que sería bautizada por los historiadores como «La Era del Jazz» o «Los Dorados años 20» (Grant, 2014: 360). Durante este periodo, EEUU vivió un vertiginoso auge en su desarrollo económico y tecnológico sin precedentes que acabó bruscamente con la crisis económica de 1929.

El republicano Herbert C. Hoover alcanzó la presidencia del estado tras ganar las elecciones de 1928 con un programa político centrado en promesas de prosperidad para el futuro, un optimismo desmedido cultivado durante la expansión económica de los años 20 y una creencia absoluta en la competencia del capital, aunque todo su mandato estuvo condicionado por la depresión económica. En el ámbito internacional mantuvo las líneas generales de sus predecesores apostando por el proteccionismo marcando las distancias con Europa y por el control de los intereses económicos del país en Iberoamérica. «En 1932 la situación resultaba catastrófica. Había

entrado en crisis uno de los pilares fundamentales que animaba la organización social: el mito del sueño americano, sustituido por un ambiente de pesimismo radical» (Villares/Bahamonde: 2001, 246).

La grave situación económica y social que sufría EEUU con el comienzo de la década de los años 30 marcó la campaña presidencial de 1932. La capacidad de oratoria del candidato demócrata Franklin D. Roosevelt en torno a la invocación de los principios de la Revolución Estadounidense y el eficaz desarrollo de su discurso político condensados en un programa que se denominó *New Deal*, le llevaron a la presidencia en el momento económico más complicado de la historia del país y desarrolló sus políticas dando un viraje completo de las medidas ultraliberales de sus predecesores. Inició su mandato con una devaluación del dólar y el desarrollo de programas de acción de emergencia en el sector bancario⁵ (con la reestructuración del sistema financiero), agrario⁶ (centrado en la recuperación de las rentas agrícolas), industrial⁷ (centrado en la reducción del paro) y la potenciación de programas de obra pública⁸ sin precedentes, recuperando medidas de control estatal sobre todos los sectores de la economía americana desde una posición de intervencionismo moderado. El carácter social de estas medidas, en muchos casos centradas en la mejora de las condiciones laborales de los trabajadores y la subvención estatal, le valieron numerosas críticas desde los círculos de poder conservador que tacharon a los demócratas de acercarse a posiciones socialistas e incluso fascistas (Grant, 2014: 360).

Durante el segundo mandato de Franklin D. Roosevelt en la presidencia, denominado por los historiadores como segundo *New Deal*, éste desarrolló la Ley de Seguridad Social⁹ (1935) implantando la semana laboral de cuarenta horas, el sueldo mínimo y la libertad sindical, además de crear una normativa de regulación de las pensiones por desempleo, jubilación e invalidez. «No obstante, en ambos casos, el ideal norteamericano estaba racialmente codificado, su nacionalismo cívico era étnicamente excluyente y el individualismo próspero rara vez correspondía al inmigrante» (Grant, 2014: 384).

En el ámbito internacional, Franklin D. Roosevelt, recuperó la idea de EEUU como fuente de inspiración para la construcción de un nuevo orden mundial, enterrando las posiciones aislacionistas de sus predecesores. No obstante, sus esfuerzos por consolidar la importancia de la influencia global del país se orientaron en dos direcciones: de forma interna con el desarrollo de programas de propaganda antifascista y el fomento de los valores estadounidenses en la creación de

5 Emergency Banking Act.

6 Agricultural Adjustment Act.

7 National Industry Recovery Act.

8 Public Works Administration.

9 Social Security Act.

una comunidad global; y externamente con el apoyo a las democracias europeas concretado formalmente con la firma de la Carta del Atlántico en 1941. A pesar de las buenas intenciones del Presidente Roosevelt y su posición de neutralidad tras el desencadenamiento de la II Guerra Mundial, iniciada el 1 de septiembre de 1939 tras la invasión de Polonia por parte del régimen nazi alemán, el ataque aéreo por parte de la Armada Imperial Japonesa contra la base aérea americana de Pearl Harbor en Hawái el 7 de diciembre de 1941 empujó a los EEUU a entrar en el conflicto armado en favor de los aliados.

La intervención militar estadounidense, unida a la acción de la fuerza militar de la Unión Soviética en el conflicto bélico más devastador de la historia de la humanidad, fue crucial para el desenlace final de la guerra en favor del bloque aliado a partir de 1943. Las victorias sobre las tropas alemanas en los diferentes frentes abiertos en Europa y África culminó con la toma de Berlín y la capitulación del régimen nazi el 2 de mayo de 1945, que firmó su rendición incondicional pocos días después. Meses más tarde, el alto mando estadounidense decidió lanzar la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki en agosto del mismo año, lo que supuso el final oficial de la Segunda Guerra Mundial con fecha del 2 de septiembre de 1945, el mismo día de la firma de la capitulación de Japón.

La diplomacia internacional de las potencias aliadas había estado trabajando de forma paralela a la guerra desde la firma de la Carta Atlántica en 1941, desarrollando diversos encuentros y conferencias en las cuales se fueron acordando las nuevas fronteras europeas y el reparto de poder mundial tras una guerra cuyo desenlace era cada día más favorable al bloque aliado. Las conversaciones se concretaron el 26 de junio de 1945 con la creación de la Organización de Naciones Unidas (ONU) (Villares, 2001: 314). Las consecuencias económicas, humanas y materiales de la guerra fueron devastadoras en Europa, el epicentro del conflicto. En EEUU sin embargo, con el final de la guerra se apuntaló la revolución científico-técnica ya iniciada en décadas precedentes y consolidó su situación de potencia mundial de referencia junto a la Unión Soviética. De los aproximadamente 16 millones de soldados estadounidenses que participaron en la misma, se ha calculado que medio millón murieron durante el conflicto, lo que supuso una caída importante en las tasas de paro nacional. En cierto modo, las consecuencias indirectas del conflicto armado tuvieron una incidencia importante en la salida definitiva de la crisis económica que arrastraba el país, consolidando la recuperación iniciada por el *New Deal* del presidente Roosevelt.

Franklin D. Roosevelt, «uniendo pragmatismo y utopía» (Villares, 2001: 314), pasó a la historia como uno de los estadistas más influyentes del siglo XX por su labor de difusión global de los principios democráticos estadounidenses, su influyente papel en el desarrollo de las conferencias internacionales que dieron lugar a la ONU y su gestión del alto mando militar del país durante la

Segunda Guerra Mundial. A nivel interno, consolidó su personal desarrollo práctico de los principios económicos desarrollados por John M. Keynes a través del *New Deal*, apadrinó el proyecto *Manhattan*¹⁰ y condujo decididamente la transición de la economía de guerra americana hacia el llamado estado de bienestar. Se convirtió en el único presidente de los EEUU en gobernar durante tres legislaturas consecutivas, no pudiendo terminar su último mandato debido a una hemorragia cerebral masiva el 12 de abril de 1945 en plenas negociaciones con Stalin ya en los estertores de la guerra. Posteriormente, Harry S. Truman heredó la presidencia del país iniciando su mandato con la autorización del bombardeo atómico sobre Hiroshima y Nagasaki. La nación estadounidense, espoleada por la contundente victoria, continuó recorriendo con total convencimiento el camino ya iniciado en los albores del siglo XX hacia la creación de su propio imperio en la nueva era atómica.

Siguiendo con la línea argumental generada al inicio de esta sección, continuaremos con este *quinto capítulo* dedicado a la consolidación del imperio estadounidense y el inicio de la primera guerra virtual de la historia.

La Guerra Fría se convirtió en la línea de alta tensión bélica conductora del tráfico de influencias políticas globales desde el fin de la Segunda Guerra Mundial. La nueva guerra dio comienzo con la imposición de un régimen comunista en Rumanía por parte de Stalin meses después de la conferencia de Yalta en febrero de 1945 y se extendió hasta el final del denominado “Telón de Acero”¹¹, momento asociado a la caída del Muro de Berlín en noviembre de 1989. La guerra enfrentaría en una carrera armamentística e intervencionista sin precedentes a las dos superpotencias, o imperios desde un punto de vista clásico, vencedoras de la Segunda Guerra Mundial: EEUU y la Unión Soviética; por consiguiente, también a dos modelos sociales y económicos antagónicos: el sistema capitalista estadounidense frente al socialismo soviético que pugnarían por consolidar su influencia global. A la generación de estos dos bloques principales se les unió un tercero denominado el Tercer Mundo, formado por los países no occidentales y las nuevas naciones que comenzaron a independizarse durante el proceso de descolonización auspiciado internacionalmente tras la creación de la ONU. En consecuencia, los nuevos y viejos países de este tercer bloque se convirtieron en los ejes de las disputas y los objetivos de las políticas de intervención de las dos nuevas potencias que pugnaban por el control de globo. Aunque el apelativo de competitivo siempre ha estado asociado a este conflicto, la disputa político estratégica

10 Proyecto de desarrollo científico y militar secreto desarrollado por EEUU durante la II Guerra Mundial que tuvo como objetivo la creación de la bomba atómica.

11 Término acuñado por Winston Churchill para definir la línea fronteriza derivada de los acuerdos tras la Segunda Guerra Mundial que dividía Europa en dos bloques: el este controlado por EEUU y el oeste controlado por la Unión Soviética.

siempre estuvo condicionada por una aplastante superioridad del arsenal nuclear de EEUU sobre el de la Unión Soviética (Grant, 2014: 413).

En líneas generales, la política del nuevo presidente demócrata Harry S. Truman se centró en la continuidad del legado del fallecido presidente Rossevelt, elaborando un programa de acción política que denominó *Fair Deal*, heredero directo del *New Deal*. Este edulcorado programa progresista de acción política se centraba en la creación de un seguro sanitario público para todos los americanos, vetado en el senado poco más tarde, y la determinación del sueldo mínimo. La Ley de Buenas Prácticas en el Empleo¹², que ponía de relieve la eliminación de discriminaciones raciales y religiosas en el acceso al trabajo, fue aprobada. Sin embargo, y a pesar de su oposición a la aprobación por el congreso de la Ley Taft-Harley¹³, que regulaba las relaciones entre la patronal empresarial y los sindicatos, dicha normativa supuso la limitación del derecho de huelga y una reducción significativa del poder de representación de los sindicatos obreros. Con esta ley se intentó poner freno a las numerosas huelgas industriales que se fueron desarrollando por todo el país como respuesta a la maltrecha economía de posguerra, aunque en la práctica no hizo más que polarizar un problema que seguiría creciendo en los siguientes años y que tomaría una dimensión referente en las grandes huelgas del acero y el carbón de 1953. Durante el mandato del presidente Truman, se desarrollaron también programas políticos encaminados a la extensión de los derechos civiles iniciando definitivamente el proceso de desegregación racial de las fuerzas armadas e impulsando el camino hacia la lucha contra la discriminación laboral y por la igualdad de derechos con la formación de la Comisión de Igualdad de Trato y Oportunidades¹⁴ y la Comisión Gubernamental de Cumplimiento de Contratos¹⁵.

Por otro lado, Harry S. Truman tuvo que lidiar internamente con la consecuencia más directa del estallido del nuevo modelo de guerra en ciernes: la generación y contagio por todo el país de un anticomunismo recalcitrante e incluso obsesivo inherente a la sociedad estadounidense y presente durante toda la segunda mitad del siglo XX. Fue a partir de este momento cuando comenzó a fraguarse la política de contención y represión interna del comunismo que se vio socialmente reforzada por la denominada “Caza de Brujas”, impulsada por el senador Joseph R. McCarthy, que intentó purgar del veneno socialista a amplios sectores del funcionariado público, la política, el arte y la élite cultural estadounidense durante la década de los 50. Con el tiempo, este fenómeno sociopolítico generado en los EEUU durante este periodo tomaría el nombre de “Macarthismo”. En consecuencia, la maquinaria de propaganda y represión antifascista estructurada durante la Segunda

12 Fair Employment Practices Act.

13 Labor Management Relations Act.

14 Committee on Equality of Treatment and Opportunity.

15 Committee on Government Contract Compliance.

Guerra Mundial fue transformada por el gobierno de Truman para combatir la nueva amenaza comunista. La CIA¹⁶ y el NSC¹⁷, ambas creadas en 1947, fueron las organizaciones dependientes del gobierno central que integraron las labores de control de las disidencias internas y que diseñaron, más tarde y de forma secreta en muchos casos, la política de intervención internacional durante los años sucesivos y durante toda la Guerra Fría.

En el ámbito internacional, Harry S. Truman, se encargó de lidiar con el desarrollo de la primera fase de la Guerra Fría, el periodo de máxima tensión política entre las nuevas superpotencias mundiales localizado por los historiadores entre 1947 y 1953, y que derivaría en la generación de una nueva logística estratégica para un nuevo modelo de guerra: la concreción de la «psicología de la desconfianza» (Villares, 2001: 314). La “Doctrina Truman” se concretó políticamente en 1947, inspirada por los preceptos diplomáticos de Rossevelt, en base a dos pilares fundamentales: la represión del comunismo y la lucha contra la expansión de la Unión Soviética, y se desarrolló en torno a la acción de un intervencionismo de carácter global centrado en medidas de ayuda económica y militar y la concreción de pactos de carácter regional. En Europa se centró en la intervención en Grecia y Turquía, el desarrollo del un programa económico para la reconstrucción de Europa (Plan Marshall) y a nivel militar con el nacimiento de la OTAN. En Asia, la Guerra de Corea supuso el mayor punto de fricción internacional del mandato de Truman quién decidió sustituir al general MacArthur tras su propuesta de usar de nuevo armamento nuclear sobre las bases militares chinas de Manchuria. Por otro lado extendió su ayuda militar a oriente medio y estableció nuevas alianzas militares con la firma del Pacto del Pacífico.

La imposibilidad legal de poder presentarse a un tercer mandato consecutivo, los casos de corrupción política en los que se vio mezclado con su equipo de gobierno y una supuesta “mano blanda” en la lucha contra el comunismo, acabaron con la carrera política de Harry S. Truman tras la elección como presidente del General Dwight D. Eisenhower, lo que condujo a los republicanos de nuevo a la presidencia de la nación tras veinte años en la oposición. La consolidación en 1949 de los ensayos soviéticos con tecnología armamentística nuclear que conllevaron la pérdida del monopolio atómico estadounidense y la coincidencia del cambio en la presidencia del gobierno de la nación con la muerte de Stalin en 1953, dieron paso al denominado segundo periodo de la Guerra Fría que ha sido bautizado por los historiadores como de «coexistencia pacífica» (Villares, 2001: 331) y que se extendió hasta mediados de los años 70.

Los méritos militares de Dwight D. Eisenhower se cimentaron durante la última fase de la Primera Guerra Mundial, tras la cual pasó a formar parte del Estado Mayor, y su posterior destino

16 Central Intelligence Agency.

17 National Security Council.

en las Islas Filipinas donde se especializó en labores de planificación y logística militar. Ya como general, adquirió una relevancia muy importante en el desarrollo y final de la Segunda Guerra Mundial, destacando su labor de planificación y coordinación en la operación militar del “Desembarco de Normandía”, uno de los puntos de inflexión de referencia en el desenlace del conflicto armado en 1945. Su experiencia política con los altos mandos del ejército aliado le ayudó a construir una carrera más política que militar que le llevó a ganar las primarias republicanas y alcanzar la presidencia de los EEUU durante las elecciones de 1952, tras derrotar al demócrata Harry S. Truman y aupando a la vicepresidencia a Richard Nixon.

Pasando ahora a analizar el desarrollo de sus políticas a nivel interno, trabajó desde el principio por el cumplimiento de dos de sus principales objetivos de gobierno: la reestructuración del poder federal con el objeto último de acabar con la corrupción y la ineficiencia en las administraciones públicas, y cortar de raíz las corrientes de ideología comunista dentro de la estructura del estado y su expansión en la sociedad estadounidense.

En cuanto al primer objetivo, desarrolló políticas enfocadas a fortalecer el poder federal del estado en detrimento de las competencias de los estados miembros, lo que le permitió tomar medidas de amplio alcance centradas en el control de los recursos naturales, el desarrollo de redes de comunicación interna y la extensión de la normativa sobre los derechos civiles y la segregación racial. En esta última línea, creó el Ministerio de la Salud, Educación y Asuntos sociales¹⁸ con el que amplió la cobertura legal de la seguridad social y creó una Comisión de Derechos Civiles. Sin embargo, su posición frente a los florecientes movimientos sociales a favor de la integración racial siempre fue subsidiaria a las sentencias del Tribunal Supremo de los EEUU, derivadas de diferentes procesos judiciales llevados al mismo por los agentes sociales. Lejos de liderar las propuestas legislativas en esta materia, usó el poder federal para la ejecución de los dictámenes del Alto Tribunal en favor de la integración racial, lo que cristalizó con la aprobación de la Ley de Derechos Civiles¹⁹ de los EEUU en 1957 a pesar del corto alcance de su puesta en práctica y una extensión de la misma en 1960. El fortalecimiento de la estructura del estado, contrastó con su oposición a los controles sobre la economía establecidos por el *New y Fair Deal*, aunque fue la superación de la economía de posguerra la que propició un periodo de alza en el consumo interno que produjo una pasajera estabilidad económica durante todo su mandato.

Con respecto al objetivo de luchar contra la expansión del comunismo, Dwight D. Eisenhower había recibido el apoyo del “Macarthismo” durante la campaña electoral, y en su primera legislatura como presidente colocó al senador McCarthy al frente de una comisión de

18 Department of Health, Education and Welfare.

19 Civil Rights Act (1957).

investigación contra la infiltración comunista en la estructura del ejército. El fracaso del famoso senador en el cumplimiento de sus objetivos, junto con diversas tensiones internas que chocaron con el equipo de gobierno de la Casa Blanca, conllevaron en un distanciamiento político que derivó en la generación de una nueva y propia estrategia política que dominó la totalidad de su segundo mandato, tanto a nivel interno como en el ámbito internacional: la «Doctrina Eisenhower» (Grant: 2014: 426).

El 4 de octubre de 1957 la Unión Soviética lanzó el primer satélite al espacio bajo el nombre de *Sputnik*, lo que supuso el pistoletazo de salida de la Carrera Espacial. La iniciativa soviética fue un duro golpe a las aspiraciones de Eisenhower y a la percepción social del liderazgo estadounidense en el mundo occidental, por lo que el gobierno estadounidense tomó cartas en el asunto. Con la transformación de la NACA²⁰ en la NASA²¹ en 1958, EEUU haría de la carrera espacial una cuestión de seguridad nacional, iniciando un desarrollo tecnológico sin parangón que complementaría la carrera armamentística ya iniciada y cuyas consecuencias condicionarían definitivamente el desarrollo futuro de la Guerra Fría.

La política diplomática de Dwight D. Eisenhower en el ámbito internacional se centró en la moderación oficial de las tensas relaciones con la Unión Soviética tras la muerte de Stalin, en la contención militar de la influencia soviética, en la instauración de un intervencionismo no oficial recurrente a través de la potenciación de las competencias de la CIA y la extensión a todo el planeta de la “Doctrina Eisenhower”. Aplicando dicha logística, el Departamento de Estado puso fin a la Guerra de Corea en 1953 dibujando la actual división del país en dos bloques e intervino en la Guerra de Indochina en favor de Francia que acabaría claudicando, lo que abrió el camino a la Guerra de Vietnam del futuro tras la división del país asiático en Camboya, Laos, Vietnam del Norte y Vietnam del Sur. Oficialmente apoyó al gobierno fascista del dictador Francisco Franco en España y de forma no oficial desarrolló maniobras de intervención política en Irán, Guatemala, Perú, Paraguay, Venezuela, Cuba, Hungría, El Líbano y en Egipto con la importante crisis del Canal de Suez, siempre con posturas radicalmente opuestas a la política estratégica del enemigo soviético y sus aliados.

Al final de su mandato, Dwight D. Eisenhower, se vio forzado a dejar la política de primera línea a causa de los continuados problemas de salud que venía periódicamente sufriendo. A pesar de su falta de confianza en su vicepresidente y director de campaña Richard Nixon, éste consiguió asumir el liderazgo del partido republicano en las siguientes elecciones que perdería aupando al demócrata John Fitzgerald Kennedy a la presidencia de los EEUU de América en 1960.

20 National Advisory Committee for Aeronautics.

21 National Aeronautics and Space Administration.

A continuación comenzaré con el desarrollo del *capítulo seis* que he bautizado como la década de los magnicidios, el periodo de convulsiones internas más importante de la historia reciente de EEUU que alcanzó protagonismo durante la década de los 60.

En un contexto histórico general, el mundo occidental comenzaba a salir con altibajos de la grave crisis económica derivada del fin de la Segunda Guerra Mundial y EEUU se estaba consolidando en el mapa estratégico global como rector de la política internacional, marcando las pautas económicas del modelo capitalista gracias al impulso de sus actividades económicas, su desarrollo tecnológico/armamentístico y la dictadura del dólar en los mercados bursátiles. A pesar de las tensiones con el bloque soviético y la continuación de la Guerra Fría en todos sus frentes y manifestaciones, con la referente fecha de 1961 como año oficial del levantamiento del “Muro de Berlín”, la economía mundial disfrutaba de un breve periodo de auge, ya que poco más tarde en 1971 volvería a entrar una grave crisis que pondría en evidencia la fragilidad del modelo económico. En los EEUU de principios de principios de los 60, la ruptura entre la política tradicional y las nuevas generaciones era una evidencia a pesar de la vuelta a la presidencia del partido demócrata de la mano de John F. Kennedy y del inicio de un periodo económico de estabilidad (Grant: 2014: 428). A los cada vez más influyentes movimientos por los derechos civiles, que se habían consolidado a finales de los años 50, se les unió una nueva fuerza social proveniente de las clases medias americanas cuya juventud se había formado durante el mayor periodo de auge del sistema universitario estadounidense de la historia. La “Generación Beat” de finales de los 50 abrazó la protesta social en contra del materialismo y la militarización de la vida americana, asumiendo los preceptos de la lucha por los derechos civiles y con los sonidos del nuevo *rock & roll* como banda sonora y el coqueteo con las drogas como autopista. Curiosamente y en contrapartida a los experimentos juveniles con las alucinaciones psicotrópicas, la sociedad civil abrazaría el pánico convirtiendo la posibilidad de entrar en conflicto con la Unión Soviética en una especie de “paranoia nuclear” colectiva de dimensiones epidémicas (Engelhard, 1997).

John Fitzgerald Kennedy alcanzó la jefatura del estado en 1960 gracias a una dialéctica política moderna forjada en su educación de alta cuna al amparo de las élites en las mejores instituciones educativas del mundo. Con un victoria muy ajustada en las urnas sobre el candidato republicano Richard Nixon, el famoso primer debate electoral televisado a la presidencia de la historia, el 26 de septiembre de 1960, predijo un desenlace en favor de un John F. Kennedy que apuntaló las cualidades que le convertirían en presidente del país: «se caracterizaba por ser un político carismático, persuasivo y seductor de la opinión pública» (Herrero de Castro, 2011: 21).

Su programa político se centró en el concepto de *New Frontier*, que integraba

eficientemente la herencia del liberalismo demócrata de Roosevelt y Truman a través de una extensión de los principios del *New y Fair Deal* y su articulación a través de un discurso y una imagen de Modernidad. La frontera de Kennedy tenía un doble significado que podríamos asociar a las caras de una misma moneda. Por un lado, significaba la invocación del mito de la conquista de las fronteras del oeste americano con los principios de la libertad, el individualismo y el orgullo por una nación que debía seguir siendo una tierra de oportunidades y una inspiración para el mundo. Por otro lado, la nueva frontera que suponía la conquista del espacio fue asumida e integrada en el programa político de Kennedy como una cuestión de estado, dada la importancia estratégica de la carrera espacial en el desarrollo de la Guerra Fría y en la percepción social del dominio global del imperio estadounidense (Grant, 2014).

La formación de su equipo de gobierno supuso una modernización de la logística política que había venido desarrollándose hasta la fecha, diseñando un gabinete presidencial con funciones renovadas, una estructura interna más horizontal y rodeándose de un equipo de asesores especializados con perfil joven y un alto nivel intelectual. El inherente pragmatismo en el proceso de toma de decisiones políticas de Kennedy ha sido una de las características como estadista destacada por todas las fuentes históricas consultadas (Grant, 2014) (Herrero de Castro, 2011), por lo que se vuelve necesario señalar que, aunque estuvo condicionado por los análisis de sus asesores en su gabinete de gobierno, siempre ejerció su liderazgo al frente de las medidas ejecutivas durante toda su etapa de gobierno.

A continuación, la lectura algunos extractos de su famoso discurso de investidura el 20 de enero de 1961, me servirán de plataforma para el desarrollo posterior del análisis de sus políticas tanto a nivel interno como en el ámbito internacional:

Que sepa toda nación, quiéranos bien o quiéranos mal, que por la supervivencia y el triunfo de la libertad hemos de pagar cualquier precio, sobrellevar cualquier carga, sufrir cualquier penalidad, acudir en apoyo de cualquier amigo y oponernos a cualquier enemigo... A nuestras hermanas repúblicas allende nuestra frontera meridional les ofrecemos una promesa especial: convertir nuestras buenas palabras en buenos hechos mediante una nueva Alianza Para el Progreso; ayudar a los hombres libres y los gobiernos libres a despojarse de las cadenas de la pobreza. Pero esta pacífica revolución de esperanza no puede convertirse en la presa de las potencias hostiles. Sepan todos nuestros vecinos que nos sumaremos a ellos para oponernos a la agresión y la subversión en cualquier parte de las Américas. Y sepa cualquier otra potencia que este hemisferio se propone seguir siendo el amo de su propia casa... Tratemos ambas partes de invocar las maravillas de la ciencia, en lugar de sus terrores. Exploremos juntas las estrellas, conquistemos los desiertos, extirpemos las enfermedades, aprovechemos las profundidades del mar y estimulemos las artes y el comercio... Así pues, compatriotas: preguntad, no qué puede vuestro país hacer por vosotros; preguntad qué podéis hacer vosotros por vuestro país. Ciudadanos del mundo: preguntad, no qué pueden hacer por vosotros los EEUU de América, sino qué

podremos hacer juntos por la libertad del hombre.²²

Desde el comienzo de su legislatura y dada su experiencia previa como senador, John F. Kennedy asumió un papel secundario en el liderazgo del desarrollo de sus objetivos legislativos a nivel interno a causa de tres cuestiones fundamentales: la lentitud inherente al funcionamiento de un aparato legislativo estadounidense dependiente del congreso y el senado, la escasa mayoría demócrata en el senado y las tensiones internas a su propio partido, que se convertirían en un lastre en la aprobación de legislaciones concretas a nivel interno del país. A pesar de ello, trató de impulsar los preceptos de su *New Frontier* potenciando políticas que no cristalizaron hasta después de su muerte.

En el ámbito económico desarrolló un programa de corte liberal enfocado en dar continuidad al leve periodo de recuperación económica que había heredado de la administración Eisenhower. Sus políticas se centraron en la mejora del aparato administrativo federal, la diversificación de los recursos militares del país y la potenciación de la obra pública poniendo especial atención a los elementos artísticos en el diseño de las mismas. A pesar de las preocupantes cifras de desempleo que heredó, el aumento del consumo interno, su apuesta por la reducción de los impuestos al final de su legislatura y el incremento de las inversiones privadas le permitieron gozar de un periodo de estabilidad económica durante todo su mandato.

En el ámbito educativo centró sus esfuerzos en consolidar la unión del avance de la nación con el progreso de los recursos educativos del país, argumentando que el desarrollo de la mente humana se convertiría en uno de los principales recursos del país en el futuro. En este sentido, en 1961 desarrolló un sistema de ayudas federales a la educación elemental y secundaria²³ pública que fue desestimada por la oposición republicana y el ala conservadora de su partido, debido a la exclusión del programa de las organizaciones educativas privadas. Más tarde en 1963, impulsó un programa federal de ayuda a la educación superior²⁴ centrado en la integración racial y en el fomento de los recursos educativos públicos a través del incremento de las becas escolares, los centros educativos y los sueldos del personal docente. Dicha legislación fue aprobada tras la muerte de Kennedy por Lyndon B. Johnson, su sucesor en el cargo. «Era un presidente con poco poder y control sobre el aparato legislativo interno» (Herrero de Castro, 2011: 15).

En paralelo a su apuesta por la educación pública, trabajó por ponderar el desarrollo de la cultura y las artes como un bien de interés nacional, recursos habitualmente degradados a un

22 Extracto del discurso de investidura de John Fitzgerald Kennedy (20/01/1961, Washington D.C.). Fuente: <http://discursosparalahistoria.wordpress.com/2010/01/25/discurso-inaugural-john-f-kennedy> [Fuente consultada el 10/12/2015].

23 Aid to Education Bill (1961).

24 Higher Education Facilities Act (1963).

segundo plano en el desarrollo histórico de las políticas de gobierno del estado norteamericano. Con este objeto, ordenó una restauración del interior de la Casa Blanca convirtiéndola en un centro de difusión de las corrientes artísticas del momento a través de la programación de variados actos con intelectuales y artistas destacados del momento, re orientando parte de su agenda social hacia su presencia en actos de este ámbito y desarrollando un innovador órgano consultor para las artes en su gabinete presidencial en 1962.²⁵

Sus políticas de extensión de los derechos de los trabajadores se centraron en la ampliación de la cobertura pública de la seguridad social, destacando entre sus propuestas un programa de asistencia médica para mayores de 65 años²⁶ que incluía una cobertura de los gastos sanitarios de los primeros 60 días por cada ciudadano y financiado a través de un aumento de los impuestos sobre las actividades laborales. A pesar de contar con el apoyo de la Unión Sindical²⁷, las compañías privadas de seguros y de la Asociación Médica Americana²⁸ ejercieron una oposición suficiente para volcar la iniciativa en el congreso. En este mismo ámbito, en octubre de 1963, John F. Kennedy firmó la primera legislación²⁹ de la historia de EEUU dedicada a la protección y apoyo de las familias con miembros afectados por enfermedades mentales, dotando de fondos a diversas organizaciones dedicadas a la investigación y cargando los gastos de su desarrollo a la seguridad social.

En 1961, el dominio del imperio tecnológico de los EEUU volvió a ser puesto en entredicho con la puesta en órbita del primer cosmonauta Yuri Gagarin por parte de la Unión Soviética. Atendiendo a su programa electoral, la administración Kennedy destinó una importante partida presupuestaria a la NASA, impulsando de nuevo la carrera espacial a través del “Programa Apolo” y convirtiéndose en un objetivo de estado prioritario. En 1962, John Glenn Jr. se convirtió en el primer cosmonauta americano en ser puesto en órbita, dando paso al siguiente gran objetivo espacial, y gran sueño del presidente, de convertir a EEUU en el primer país en conseguir poner el pie en la Luna.

La lucha por los derechos civiles y la integración racial fue donde John F. Kennedy desarrolló su papel más destacado a nivel interno, implicándose de forma particular en intentar dar respuesta al incipiente clamor social a favor del cumplimiento de la legislación vigente y fomentando el desarrollo de iniciativas legislativas más ambiciosas. Una vez proclamado presidente cumplió con sus compromisos electorales recomendando la liberación de Martin Luther King, arrestado por liderar protestas sociales en Atlanta, integró a diversas personalidades

25 Special Consultant on the Arts.

26 Medicare.

27 Trade Union.

28 American Medical Association.

29 Maternal and Child Health and Mental Retardation Planning.

afronorteamericanas en la administración de la Comisión de Derechos civiles³⁰, potenció el Comité para la Igualdad de Oportunidades en el Empleo y lideró iniciativas en favor del derecho al voto afronorteamericano, sobre todo en el sur del país. Durante la legislatura de la administración Kennedy, el poder ejecutivo federal se puso manos a la obra interviniendo en diferentes conflictos raciales derivados de las numerosas protestas sociales que se extendían por el país, en favor de los dictámenes del Tribunal supremo y por el cumplimiento de la normativa vigente. En este ámbito, el estado intervino a favor de las organizaciones afines a la lucha por los derechos civiles en las protestas contra la segregación en los transportes públicos comandadas por los *Freedom Riders*, apoyando la integración universitaria de los afronorteamericanos y protegiendo la organización de las marchas sobre Washington. Finalmente, John F. Kennedy impulsó la elaboración de la legislación sobre derechos civiles más importante de la historia de EEUU que adoptaría forma legal más tarde tras su asesinato.

En contrapartida a la política interna del país, fue en el ámbito internacional donde John F. Kennedy desarrolló ampliamente sus objetivos políticos ejerciendo un liderazgo real asentado en las experiencias cosechadas durante su periodo de formación. Su estrategia diplomática se estructuró en dos pilares fundamentales enfrentados en la mayoría de los casos: por un lado extendió los principios de la convivencia y la cooperación mundial introducidos en su discurso de investidura a través de una eficiente labor diplomática de primer nivel; por otro lado, concedió continuidad a las líneas marcadas por la “Doctrina Eisenhower” con respecto a la contención de la influencia soviética y la política de intervención militar global (Herrero de Castro, 2011).

Latinoamérica se convirtió en el primer objetivo diplomático de la administración Kennedy tras alcanzar la jefatura de gobierno estadounidense junto con la creación de los “Cuerpos de Paz”³¹, en contrapartida con las maniobras de intervención política desarrolladas por gobiernos anteriores, que habían fomentado la instauración y mantenimiento de dictaduras en Guatemala, Perú, Paraguay, Venezuela y Cuba. Con el objeto de expandir internacionalmente su *New Frontier*, John F. Kennedy diseñó en 1961 la “Alianza para el Progreso”³², organización de cooperación que pretendía impulsar el estado de bienestar en el sur del continente. Sin embargo, dio continuidad a las políticas de intervención militar que fomentaron la creación de ejércitos paramilitares contra la influencia soviética en el continente y que allanaron el camino a la progresiva tensión de las relaciones. El resultado derivó en un sonado fracaso de la diplomacia tras la invasión de la Bahía de Cochinos y la posterior crisis de los misiles con Cuba en 1962.

30 Civil Rights Commission.

31 “Peace Corps”: Organización de voluntariado estatal dedicada a la ayuda en la cooperación internacional en los ámbitos de la agricultura, la educación, la salud y las infraestructuras.

32 Alliance for Progress.

Los planes de invasión de la isla de Cuba ya se habían concretado por la CIA durante el final del mandato Eisenhower, como respuesta a la intervención armada que llevó a Fidel Castro al poder en 1959. John F. Kennedy se negó en diversas ocasiones a la ejecución de la intervención hasta que finalmente, presionado por los altos mandos militares, aprobó la invasión que se inició el 15 de abril de 1961 y que terminó con la derrota de la insurgencia bajo el fuego del fortalecido ejército cubano apenas dos días después. Las consecuencias más inmediatas de la derrota en la Bahía de Cochinos fueron la puesta en duda de las capacidades del nuevo gobierno de Kennedy, el anuncio de Fidel Castro de que Cuba se convertía en un República Socialista y poco más tarde, el inicio de la crisis de los misiles cubanos. La escalada de tensión bélica terminó gracias a las maniobras diplomáticas entre la URSS y EEUU en las que acordaron los siguientes puntos estratégicos: el compromiso de EEUU de no intervenir militarmente en Cuba y de retirar la batería de misiles nucleares que tenía concentrada en Turquía; por otra parte, la Unión Soviética desmanteló la infraestructura nuclear concentrada en Cuba. Más tarde en 1963 ambos países firmaron el Tratado de Moscú de no proliferación de pruebas nucleares en la atmósfera y a nivel interno Kennedy rechazó el “Plan Mangosta” de la CIA que perseguía la realización de operaciones secretas con el objetivo de asesinar a Fidel Castro. Todas las fuentes históricas consultadas (Grant, 2014), (Herrero de Castro, 2011) y (Villares, 2001) han destacado el éxito diplomático y personal de John F. Kennedy en la gestión de esta crisis, que mantuvo al mundo entero en vilo ante la posibilidad real de un conflicto nuclear global de catastróficas consecuencias para la supervivencia de la especie humana y el ecosistema del planeta.

Otra de las zonas estratégicas dentro del tablero donde se desarrollaba la Guerra Fría fue el Sureste Asiático, lo que con el tiempo se convertiría en uno de los conflictos bélicos más representativos del fracaso de la política intervencionista de EEUU: la Guerra de Vietnam. Tras la firma del Tratado de Ginebra en 1954, con el que se puso fin al dominio colonial de la zona por parte de Francia, Vietnam quedó dividido en dos secciones: Vietnam del Norte, liderado por Ho Chi Minh y apoyado por la Unión Soviética y China; y Vietnam del Sur, liderado por Ngo Dinh Diem y apoyado por EEUU. La administración Kennedy heredó un conflicto que no se preveía complejo y que había sido enfocado por la anterior presidencia de Eisenhower hacia una solución diplomática. La progresiva escalada de violencia en la zona y el ascenso de las actividades de las guerrillas comunistas de Vietnam del Norte acabaron por llamar la atención de la administración Kennedy, que abrazó el conflicto como parte de la estrategia geopolítica de EEUU enfocada a la contención del comunismo en todos sus frentes. En enero de 1961 se aprobó el “Plan de Contrainsurgencia” y en agosto del mismo año se autorizó la entrada de fuerzas especiales³³ del ejército de los EEUU en

33 Air Force Jungle Jim.

Vietnam para la realización de misiones no oficiales de sabotaje. Según Herrero de Castro (2011: 57), a partir de octubre de 1962 el aumento de los envíos de infraestructura bélica y de asesores militares a la zona, muchos de ellos soldados, llevaron a EEUU a implicarse directamente en una guerra que comenzaban a considerar ganada y que absorbía 500 millones de dólares al año de las arcas de la nación.

Reforzado por sus éxitos diplomáticos en otros ámbitos internacionales, a mediados de 1963 John F. Kennedy comenzó a considerar pacientemente la opción de retirarse definitivamente de la guerra, pero la proximidad de las elecciones y las posibles consecuencias electorales de lo que podría considerarse una nueva derrota contra el comunismo, le llevaron a dar continuidad al conflicto armado con mano firme. El 20 de noviembre de 1963, dos días antes de su asesinato, John F. Kennedy aprobó sus últimas medidas militares sobre Vietnam del Norte permitiendo el despliegue de la Marina y los *Marine Corps* del ejército de los EEUU, a la vez que programaba la retirada de mil militares de la zona para finales de 1963. Atendiendo a esta información, parece lícito afirmar que las intenciones de Kennedy pasaban por poner fin a la Guerra de Vietnam con el comienzo de una teórica nueva legislatura en 1965 una vez hubiera sido reelegido presidente. En definitiva, un conflicto que en un principio se antojaba aislado y sin importancia, acabó convirtiéndose en un asunto de estado para la credibilidad del gobierno demócrata presidido por John F. Kennedy, y más tarde también, en una herencia envenenada para los sucesivos gobiernos que estaban por llegar.

El 22 de noviembre de 1963 se produjo el asesinato de John F. Kennedy en Dallas (Tejas), durante el desarrollo de las actividades de campaña previas al anuncio de su candidatura oficial a la presidencia de EEUU para las siguientes elecciones. La política moderna de Kennedy que tantas nuevas ilusiones había despertado en una sociedad estadounidense inmersa internamente en un proceso de cambio, quedaba violentamente abandonada a su suerte sin conseguir que las medidas de mayor alcance de su programa y las firmes promesas de cambio social llegaran a cristalizar. En este breve análisis histórico dedicado a la década de los 60 en EEUU no entraré en la maraña de datos y pesquisas relacionadas con su asesinato que ya han sido extensamente documentadas. Es por ello que solamente considero imprescindible remarcar la importancia histórica del propio hecho de su asesinato y su relación con los otros tres magnicidios presidenciales de la historia del país con los casos de Abraham Lincoln(1865), James A. Garfield (1881) y William McKinley (1901). En primer lugar, hasta 1963 todos los asesinatos presidenciales de la historia de la nación habían estado íntimamente relacionados con las consecuencias políticas de la Guerra de Secesión; en el caso de Kennedy las cuestiones políticas relativas a su magnicidio son todavía hoy objeto de polémicos análisis. En segundo lugar todos los presidentes asesinados anteriormente pertenecían al partido

republicano y profesaban religiones integradas dentro de la corriente protestante en sus distintas manifestaciones, destacando cierta controversia en torno a sus personales y avanzadas concepciones de la doctrina religiosa dominante en su época; en el caso de Kennedy, éste fue el primer y único presidente demócrata en ser asesinado y el primer y único presidente católico de la historia de los EEUU. En tercer lugar, con el asesinato de John F. Kennedy este importante capítulo que he bautizado como la década de los magnicidios adquiere la entidad necesaria para concretarse como el comienzo del periodo socialmente más convulso y violento de la historia reciente de los EEUU.

Con todo, llegado el verano de 1963, Kennedy no sólo había rebajado el nivel de acaloramiento de la Guerra Fría, sino que también se había entregado entusiásticamente a la defensa de los derechos civiles. En junio, se comprometió de manera pública a emplear la fuerza y los recursos federales para acabar con la segregación, pero no vivió para ver la aprobación de la Ley de Derechos Civiles (Civil Rights Act) de 1964, su asesinato el 22 de noviembre de 1963 marcó el fin de una presidencia que había expresado las esperanzas y condensado los miedos de una generación que ahora tenía ante sí una frontera que no parecía ni mucho menos nueva, únicamente tan violenta e impredecible como cualquier otra en la historia de su nación (Grant: 2014: 433).

Lyndon B. Johnson asumió la jefatura del estado tras la muerte de Kennedy con el objetivo personal de gestionar el programa político que consideraba el legado del tristemente fallecido presidente demócrata. A nivel de política interna, desarrolló las líneas programáticas establecidas por la administración Kennedy durante la primera etapa de su gobierno hasta su reelección, consiguiendo la aprobación en el congreso de la Ley de Derechos Civiles³⁴ que fue firmada el 2 de julio de 1964, con correcciones importantes, y que integró la creación de la Comisión por la Igualdad de Oportunidades en el Empleo³⁵. También concretó la reducción de impuestos concebida por la anterior administración, fomentando la estimulación económica preelectoral. Sin embargo, en el ámbito internacional su primera medida de alcance, que consistió en la anulación de la orden de retirada de los mil militares de Vietnam para finales de 1963 que Kennedy tenía programada, supuso la antesala de una nueva y a la vez vieja política de intervención que dominaría la década, alejando los fantasmas de la retirada de Vietnam y con consecuencias muy importantes para la historia del periodo. El nuevo jefe de gobierno sustituyó la política de apoyo económico a Vietnam del Sur implantada por Kennedy por una decidida táctica de ayuda militar directa. En noviembre de 1964, Lyndon B. Johnson ganó las elecciones presidenciales del país derrotando al candidato republicano Hubert Humphrey con el margen de votos más amplio de la historia de las elecciones en EEUU.

Si John F. Kennedy centró los esfuerzos durante su mandato en el ámbito internacional, fue en el ámbito interno donde Lyndon B. Johnson cosechó más éxitos y donde puso la mayor parte de

34 Civil Rights Act (1968).

35 Equal Employment Opportunity Commission (EEOC).

los empeños de su equipo de gobierno. Fuertemente legitimado por las urnas, Lyndon B. Johnson daría forma a su propia doctrina política a través del concepto de *Great Society*, un programa político centrado en la lucha contra la pobreza y la injusticia racial que sería desarrollado internamente a través de numerosas medidas legales inspiradas por John F. Kennedy y considerado por los historiadores como el programa político social más ambicioso desarrollado en EEUU desde el *New Deal* (Grant, 2014:450).

Durante el desarrollo de este programa definido como «libertad de vivir sin penurias, sin desigualdades» (Grant: 2014: 451), destacaron normativas orientadas a la protección del medio ambiente y los consumidores, así como programas de acción para el desarrollo de las artes y las humanidades. En el ámbito educativo consiguió llevar a cabo el proyecto legislativo de Kennedy dedicado al desarrollo de la educación pública, con la aprobación de diversos proyectos de ley con la lupa puesta en los barrios más marginales, las áreas más deprimidas y las clases más desfavorecidas del país. En 1965, la Enmienda a la Ley de la Seguridad Social sobre el Seguro Médico³⁶ terminó por consolidar una ampliación considerable de la cobertura social en sintonía con las líneas marcadas por la administración Kennedy. La aprobación de la Ley de Inmigración y Nacionalidad³⁷ en 1965 supuso un cambio radical en las políticas migratorias del país, que condicionaría de forma decisiva el espectro demográfico de los EEUU en el futuro. Por otro lado, con la Ley de Radiodifusión Pública³⁸ de 1967 se establecieron las bases para la estructuración de una plataforma federal de difusión al margen de intereses privados, tanto en televisión como en radio, centrada en la innovación y el fomento de contenidos educativos, aunque su implementación estuvo muy limitada. La Ley de Control de las Armas³⁹ aprobada en 1968, que desarrolló herramientas federales para el control del uso personal y la producción industrial de armas, supuso el final de la actividad legislativa del equipo de gobierno de Lyndon B Johnson.

Por otro lado, el avance del movimiento por los derechos civiles era cada día más influyente y se estaba convirtiendo en el catalizador de las nuevas y heterogéneas corrientes de protesta de la década, trasformando los barrios y calles del país en un polvorín que no tardaría en estallar. En este sentido, la administración Johnson orientó su política legislativa interna a intentar dar cabida a las exigencias de las principales plataformas sociales en defensa de los derechos de la población afronorteamericana, aprobando una de las leyes más importantes de la historia de los derechos civiles en EEUU: la Ley del Derecho a Voto⁴⁰, que entró en vigor el 6 de agosto de 1965. Más tarde

36 Medicare Amendment to the Social Security Act (1965).

37 Immigration and Nationality Act (1965).

38 Public Broadcasting Act (1967).

39 Gun Control Act (1968).

40 Voting Rights Act (1965).

en 1968 se aprobó la Ley de Derechos Civiles⁴¹, que completaba así la normativa ya aprobada en 1965 durante la heredada primera legislatura de Lyndon B. Johnson. También durante este periodo, el gobierno demócrata impulsó definitivamente el nombramiento de Thurgood Marshall como miembro del gabinete del Tribunal Supremo de Justicia de los EEUU en octubre de 1967, convirtiéndose éste en el primer ciudadano afronorteamericano en formar parte del mismo y quien ejerció su actividad como juez hasta 1991.

Pasando ahora a analizar las políticas del nuevo gobierno demócrata en el ámbito internacional a partir de 1964, se hace imprescindible remarcar el giro hacia la derecha que el equipo de gobierno de Lyndon B. Johnson experimentó en este ámbito y que marcaría profundamente la historia de este periodo. En este sentido, se dio continuidad a los principios de la “Doctrina Eisenhower” con respecto a la contención del comunismo y la vía diplomática fue desplazadas a un segundo plano en favor de la estrategia militar. La percepción social y política de la derrota de la administración Kennedy en su lucha contra el comunismo tras la crisis de los misiles cubanos era palpable y debía ser enmendada, por lo que Lyndon B. Johnson convirtió Vietnam en el principal escenario de la Guerra Fría con el objeto de mantener la credibilidad del liderazgo estadounidense en el mundo.

En agosto de 1964 tuvo lugar el suceso de la Bahía del Golfo de Tonkin, durante el cual la guerrilla de Vietnam del Norte ejecutó unos tímidos ataques sobre la marina estadounidense que han sido recientemente encuadrados como parte de una orquestación secreta de la CIA (Stone, 2012), lo que puso en marcha la maquinaria de una nueva estrategia militar para la zona que sería apoyada poco después por el congreso y el senado con la llamada “Resolución del Golfo de Tonkin”. Legal y políticamente ratificado, Lyndon B. Johnson inició la ejecución de medidas militares de mayor alcance a través de un conjunto de movimientos políticos que en la práctica suponían una declaración formal de guerra contra el comunismo en la zona. Según Herrero de Castro (2011), el 13 de febrero de 1965 se aprobó el inicio de los bombardeos sobre Vietnam del Norte con el desarrollo de la “Operación Rolling Thunder” y en marzo del mismo año, se inició el definitivo despliegue de tropas de tierra y material militar con el objeto de aumentar la presión militar en la zona y posteriormente también a Camboya en un recrudecimiento del conflicto a partir de 1969.

Durante 1966, se incrementó progresivamente el número de tropas destacadas en Vietnam del Sur y el debate por la estrategia militar a seguir comenzó a endurecerse entre las altas esferas de Washington por distintas cuestiones: las acciones militares de apoyo a Vietnam del Sur no lograban

41 Voting Rights Act (1968).

sofocar a la guerrilla del Frente de Liberación Nacional de Vietnam (FNL)⁴² ni atajar su apoyo por parte del norte, el número de bajas civiles llegaba ya al millón, las consecuencias de los bombardeos estaban acabando con los recursos naturales e infraestructuras del país, y el fuerte apoyo popular con el que contaba la intervención en EEUU desde su inicio comenzaba a socavarse.

En 1967, el cese temporal de los bombardeos permitió el análisis de la estrategia del equipo de gobierno de Johnson que tenía dos opciones sobre la mesa: el cese de la acción militar directa, que permitiera la ejecución de iniciativas diplomáticas enfocadas a la obtención de una paz negociada; o bien el incremento definitivo de la acción militar a través del uso de armamento nuclear con el objetivo final de la invasión directa de Vietnam del Norte. Lyndon B. Johnson tomó el camino de en medio aprobando un nuevo periodo de bombardeos sobre Vietnam del Norte, dirigido hacia las infraestructuras energéticas y aumentó el número de tropas destacadas. Por otro lado, la guerra en casa iba tomando entidad a través de diversas protestas contrarias a la intervención de EEUU en el conflicto, que se habían venido desarrollando desde 1964, y que alcanzaron una dimensión de referencia histórica con la concentración de 100000 personas que manifestaron su oposición a la Guerra de Vietnam frente al monumento a Lincoln en Washington el 21 de octubre de 1967. A pesar de ello, en 1968 el número de soldados destacados en Vietnam ascendía a medio millón de hombres.

El 30 de enero de 1968, el ejército de Vietnam del Norte y el FNL coordinaron una ofensiva contra numerosos objetivos de referencia en Vietnam del Sur alcanzando la misma Embajada de los EEUU donde estaba situada la infraestructura logística del alto mando militar en Saigón. A pesar de que la ofensiva fue repelida, el ataque supuso una victoria psicológica de la guerrilla que desencadenó el inicio del final del conflicto armado con su organización en torno al gobierno revolucionario provisional de Vietnam del Sur. El 31 de marzo de ese mismo año, Lyndon B. Johnson desautorizó los bombardeos sistemáticos sobre Vietnam del Norte y anunció el inicio de las conversaciones de paz que se desarrollaron en París dos meses después sin resultados palpables. La llegada de las elecciones presidenciales permitieron un paréntesis en el conflicto armado hasta el ascenso a la presidencia de Richard Nixon en enero de 1969.

En cuanto a la política internacional de Lyndon B. Johnson en otras zonas del mundo, su administración mantuvo la heredada estrategia de intervención política para el control de los regímenes políticos de influencia comunista en el Sur de América. El presidente demócrata programó la ejecución de maniobras diplomáticas, estrategias de presión económica y aprobó acciones no oficiales de los servicios secretos y la CIA. En este sentido, entró en conflicto con Cuba por la Base Naval de Guantánamo, dando continuidad al bloqueo económico sobre la isla, y

42 Barisan Nasional untuk Pembebasan Vietnam Selatan.

mantuvo firme su posición en la crisis por el control del Canal de Panamá. También envió soldados de la Marina a la República Dominicana durante los disturbios civiles que derrocaron al presidente electo de ideología socialista Juan Bosch, y que permitieron el ascenso al poder del conservador Joaquín Balaguer. Apoyó los levantamientos militares que instauraron dictaduras ultraconservadoras en Brasil y Bolivia, en éste último país consiguió acabar con una nueva revolución comunista en ciernes tras el asesinato del “Che” Guevara el 9 de octubre de 1967 con la intervención directa de la CIA. Por otro lado y en Oriente Medio, apoyó al Estado de Israel durante la llamada “Guerra de los 6 Días“ en 1964, cuya victoria supuso la instauración de la política de asentamientos que el gobierno israelí ha venido desarrollando en la zona hasta la actualidad. En Grecia orquestó la caída de Yorgos Papandréu en 1965 y apoyó el posterior golpe de estado militar que gobernó el país hasta 1974.

Volviendo ahora al marco histórico general que está guiando esta sección dedicada al mandato presidencial de Lyndon B. Johnson, es imprescindible remarcar que durante su etapa de gobierno las tensiones dentro del país aumentaron progresivamente a pesar de haber desarrollado respuestas legislativas en armonía con el renovado clamor social emergente. El movimiento contracultural, gestado en las universidades y apoyado por influyentes círculos de intelectuales, se unió a los movimientos por los derechos civiles en contra de la Guerra de Vietnam. El desencanto general que sacudía a una nueva generación de jóvenes estadounidenses cristalizó en forma de numerosas protestas multitudinarias que condujeron al país a un periodo de convulsiones internas sin precedentes. El asesinato de Kennedy en 1963 no hizo más que presagiar la dinámica política de este ciclo histórico que a continuación seguiremos desgranando, pasando por tanto a analizar el siguiente magnicidio que nos ayudará a entender, de forma más concreta, la situación de tensión interna existente en el país desde una perspectiva cronológica: el asesinato de Malcolm X.

Según las informaciones recogidas en su web oficial⁴³, Malcolm X nació en Omaha (Nebraska) el 19 de mayo de 1925 y tuvo una vida marcada por la discriminación social, la violencia racial y la segregación establecida. Su padre era pastor de la Iglesia Baptista y miembro de la Asociación para el Desarrollo Universal de los Negros (UNIA)⁴⁴, una organización nacionalista que fomentaba el desarrollo del pueblo afronorteamericano en diversos ámbitos de la vida social. La presión de grupos supremacistas blancos sobre la actividad política del cabeza de familia fue continuada, siendo objeto de periódicos episodios de violencia que obligaron a su familia a tener una vida itinerante y labrando un sinuoso camino en una continua huida hacia

43 Fuente: Malcolm X (web oficial) <http://malcolmx.com/> [consultado el 15/12/2015].

44 Universal Negro Improvement Association (UNIA).

adelante. En 1931, el núcleo familiar de Malcolm X comenzó a desintegrarse cuando su padre fue encontrado muerto en circunstancias extrañas en un escenario que estuvo envuelto por la pálida sombra del linchamiento racial. A partir de este momento, Malcolm X y sus siete hermanos pasaron a ser tutelados por los servicios sociales del estado, debido al internamiento de su madre en un centro psiquiátrico, y comenzaron a recorrer diferentes instituciones de orfandad del país. Durante su adolescencia destacó intelectualmente y se interesó por la carrera de derecho, aunque poco más tarde abandonó los estudios, desencantado por la desidia del que sufre la discriminación social, y se dedicó a desarrollar trabajos poco cualificados para su supervivencia. En 1943, se trasladó al barrio de Harlem de Nueva York e inició su carrera delictiva hasta que en 1946 fue condenado de ocho a diez años de prisión por estafa y robo continuado. Con apenas 21 años ingresó en la prisión de Charlestown para el cumplimiento de su condena. Hasta este momento de la vida de Malcolm X, su historia personal y su convivencia con la exclusión social no distaría mucho de la de cualquier otro estadounidense afronorteamericano de su generación vecino de un barrio marginal, salvo por la transformación de su pensamiento político y su convencimiento personal en unos principios que le llevaron a convertirse en uno de los actores políticos afronorteamericanos más influyentes en los EEUU de la segunda mitad del siglo XX.

Durante su etapa en prisión comenzó a cultivarse intelectualmente de manera autodidacta, inmerso en un voraz interés por las grandes obras de la literatura histórica, filosófica, política etc., y con un especial interés en los principales textos religiosos. Entre 1948 y 1949, influenciado por su círculo familiar e impresionado por la figura de Elijah Muhammad, Malcolm X se convirtió a la Nación del Islam (NOI)⁴⁵, abrazando los principios de esta organización nacionalista y adoptando la religión del Islam. En 1952 fue puesto en libertad tras una reducción de su pena a seis años, y poco después en 1953 fue nombrado Ministro de la Nación del Islam comenzando una vertiginosa carrera política en la organización que le llevaría a liderar sucesivamente las congregaciones de Boston, Nueva York y Filadelfia. En 1959 fue nombrado Embajador de la Nación del Islam gracias a su elocuencia, su capacidad de oratoria y su compromiso férreo por la defensa de los principios políticos y morales de la organización, espoleado por el alcance de la difusión del documental televisivo dirigido por Mike Wallace: *El Odio Producido por el Odio*⁴⁶. La carrera política de Malcolm X despegó definitivamente como la voz más representativa de la organización, lo que le convirtió en una figura política cuya alargada sombra alcanzó a cubrir al propio líder supremo del NOI, Elijah Muhammad, y que llamó la atención de los servicios secretos de los EEUU, que pronto comenzaron ejecutar un seguimiento constante de su actividad. Su labor en el ámbito internacional

45 Nation of Islam (NOI).

46 The Hate That Hate Produced (1959).

le llevó a visitar Oriente Medio, Sudán, Nigeria, Ghana y a entrevistarse con Fidel Castro, en el mismo Harlem de Nueva York, durante el desarrollo de la Asamblea General de la ONU en 1960. «Muhammad, en gran medida por obra de la hechizante personalidad de Malcolm X, ha hecho que miles de negros adquiriesen una conciencia racial que antes nunca habían tenido» (Lomax: 1962: 205).

En 1963, tras la celebración de la Marcha sobre Washington, Malcolm X adoptó una posición muy crítica sobre la creciente ilusión puesta por las organizaciones sociales afroamericanas en el desarrollo de la misma, criticándolas duramente y afirmándose en la posibilidad de la violencia como recurso de defensa y lucha por la libertad, en contrapartida a los históricos fracasos de la política tradicional. Tras el asesinato de John F. Kennedy ese mismo año, realizó unas controvertidas declaraciones al respecto del magnicidio que le llevaron a ser suspendido temporalmente de su actividad por el NOI. Sus diferencias con la organización, a la par de un distanciamiento cada vez mayor con Elijah Muhammad, le hicieron tomar la decisión de abandonar el NOI y fundar su propia organización en 1964, que llamó Mezquita Musulmana, Inc.⁴⁷ Con el objeto de asentar su nueva organización en el ámbito internacional, Malcolm X realizó una gira por Africa, aprovechó para peregrinar a La Meca y a su vuelta declaró haber abrazado el sunismo. En este momento, su pensamiento político radical a favor de la separación entre negros y blancos comenzó a moderarse, abrazando los principios del respeto e igualdad entre las razas que le separaron definitivamente de la doctrina del NOI. Espoleado por un nuevo convencimiento personal, se acercó definitivamente a los movimientos por los derechos civiles creando la Organización para la Unidad Afroamericana.⁴⁸ Aquí terminó la labor de Malcolm X como miembro y portavoz del NOI, organización que incrementó su número de afiliados de 500 a más de 40.000 durante el desarrollo de un liderazgo real entre 1952 y 1964.

El 3 de abril de 1964 en Cleveland, durante una reunión del Congreso por la Igualdad Racial (CORE), Malcolm X esgrimió uno de sus discursos más famosos: *El Voto o la Bala*⁴⁹, poco después realizaría su peregrinación a La Meca el 13 de abril del mismo año. La selección de extractos a continuación enunciada, me servirá para tener un retrato contextual más aproximado del proceso de transformación del discurso de éste carismático líder y también de la atmósfera de tensión social que se respiraba en EEUU durante la década de los 60:

Esta noche la cuestión es, a mi entender, "La Revuelta Negra" y ¿qué rumbo seguimos de aquí en adelante? o ¿Y ahora qué? A mi humilde manera de entenderlo las alternativas son: el voto o la bala... ya es hora de superar nuestras diferencias y darnos cuenta de que es mejor para nosotros ver primero que tenemos el mismo

47 Muslim Mosque, Inc.

48 Organization for Afro-American Unity.

49 The Ballot or the Bullet (1964).

problema, un problema común que te hace vivir en un infierno... Todos estamos metidos en el mismo barco, y a todos nos harán vivir en el mismo infierno, el mismo hombre blanco. Todos nosotros hemos sufrido aquí, en este país, la opresión política de manos del blanco, la explotación económica de manos del blanco y la degradación social de manos del blanco... Ahora bien, el hecho que hablemos así no quiere decir que seamos antiblancos, pero sí quiere decir que somos antiexplotación, que somos antidegradación, que somos antiopresión... Si no hacemos algo muy pronto me parece que ustedes estarán de acuerdo en que nos vamos a ver obligados a escoger entre la bala y el voto. En 1964 hay que escoger entre una cosa y la otra. No es que se acabe el tiempo ¡el tiempo se ha acabado! 1964 amenaza con ser el año más explosivo que EEUU haya presenciado jamás... Veo a EEUU de Norteamérica a través de los ojos de la víctima y no veo ningún sueño americano; sino una pesadilla americana... De manera que ya es hora de despertar... Ellos reciben todos los votos negros y, después que los reciben, el negro no recibe nada a cambio... Pero es verdad: ustedes ponen a los demócratas en primer lugar y ellos los ponen en el último a ustedes... Repito, yo no soy anti-demócrata, no soy anti-republicano, no soy anti-nada. Simplemente, yo estoy cuestionando su sinceridad, y alguna de las estrategias que ellos han estado usando con nuestro pueblo con promesas que no tienen la intención de mantener... Necesitamos unos cuantos aliados nuevos. Toda la lucha por los derechos civiles necesita una nueva interpretación, una interpretación más amplia. Necesitamos contemplar este asunto de los derechos civiles desde otro ángulo, tanto desde adentro como desde afuera. Para aquellos de nosotros cuya filosofía sea la del nacionalismo negro, la única manera de meterse en la lucha por los derechos civiles será darle una nueva interpretación. La vieja interpretación nos excluía a nosotros. Nos dejaba afuera... Estamos más atrás de donde estábamos en 1954. Hay mas segregación ahora que en 1954. Hay mas animosidad racial, mas odio racial, mas violencia racial hoy en 1964, que en 1954. ¿Dónde esta el progreso?... Los nacionalistas negros, aquellos cuya filosofía es el nacionalismo negro, al introducir esta nueva interpretación de todo lo que significan los derechos civiles, lo entienden en el sentido –como señaló el hermano Lomax- de la igualdad de oportunidades... Necesitamos ampliar la lucha por los derechos civiles llevándola a niveles más altos: al nivel de los derechos humanos... Para mí el voto significa simplemente la libertad... La filosofía política del nacionalismo negro consiste en que el negro controle la política y a los políticos de su propia comunidad; nada más... No malgasten los votos. Un voto es como una bala... La filosofía económica del nacionalismo negro es pura y simple. Consiste sencillamente en que contremos la economía de nuestra comunidad... La filosofía social del nacionalismo negro consiste simplemente en que tenemos que unirnos y suprimir los males, los vicios, el alcoholismo, la narcomanía y otros males que están destruyendo la fibra moral de nuestra comunidad... Nuestro evangelio es el nacionalismo negro. No intentamos amenazar la existencia de ninguna organización, pero divulgamos el evangelio del nacionalismo negro. Queremos escuchar nuevas ideas y nuevas soluciones y nuevas respuestas. Y en ese momento, si nos parece conveniente organizar un partido nacionalista negro, organizaremos un partido nacionalista negro. Si es necesario organizar un ejército nacionalista negro, organizaremos un ejército nacionalista negro. Será el voto o la bala. Será la libertad o será la muerte.⁵⁰

El 14 de febrero de 1965, una bomba fue detonada en la casa familiar de Malcolm X sin alcanzar el objetivo de su asesinato. Siete días más tarde, el 21 de febrero, fue tiroteado en el

50 Extracto del discurso *El Voto o la Bala* de Malcolm X (03/04/1964, Cleveland) Fuente: <http://constitucionweb.blogspot.com.es/2011/01/el-voto-o-la-bala-malcolm-x-1964.html> [consultada el 10/01/2016].

Audubon Ballroom de Manhattan durante su intervención dentro del programa de actividades que la Organización de Unidad Afro-Americana estaba desarrollando en esas fechas. Todavía hoy existen dudas sobre los círculos de poder implicados en la organización de su asesinato, aunque parece probada la intervención del NOI en la ejecución del mismo, y las teorías de la conspiración en torno al suceso son tan numerosas como en las del caso del propio Kennedy. Sin entrar en detalles al respecto y dentro del contexto histórico que estoy desarrollando, es indispensable resaltar la importancia de la actividad política de Malcolm X en la generación del orgullo por la identidad y las raíces africanas que surgieron durante los años 60, y su influencia en las diversas corrientes sociales, artísticas y políticas que lucharon por la eliminación de las barreras establecidas por la segregación. Su trayectoria continua siendo hoy una fuente de inspiración en distintos ámbitos y su asesinato constituyó el segundo magnicidio de referencia histórica que está rigiendo la línea argumental desarrollada en este capítulo.

A continuación, pasaré a analizar desde un punto de vista cronológico el tercer y último magnicidio sucedido durante la década de los 60, espacio que dedicaré a la figura política de origen afronorteamericano más importante de la historia de los EEUU en el siglo XX: Martin Luther King Jr.

Según Taylor Branch (1992) y las fuentes web especializadas en la conservación de su legado consultadas⁵¹, Martin Luther King Jr. nació el 15 de enero de 1929 en la ciudad de Atlanta (Georgia), siendo el primer hijo varón del matrimonio formado por el reverendo bautista Martin Luther King y la organista Alberta Williams King. Tuvo una infancia cómoda y alegre en el seno de una familia con recursos al calor de la iglesia que dirigía su padre. Se implicó tempranamente en la práctica de los oficios religiosos y se inició en los votos sacerdotales con la edad de 18 años siguiendo con la tradición familiar que se remontaba a su abuelo también pastor bautista. Su compromiso con la lucha por la discriminación racial también tuvo su origen durante esta etapa adolescente, momento en el que pasó a formar parte como afiliado de la Asociación Nacional para el Progreso de la Gente de Color (NAACP)⁵² y época también de la que data una de sus primeras reflexiones políticas que tomó la forma de discurso con el nombre de *El Negro y la Constitución*.⁵³

Martin Luther King Jr., inició su formación educativa en escuelas segregadas de su ciudad natal hasta que en 1948 su vida experimentó una serie de acontecimientos importantes que marcarían el futuro de su carrera personal, espiritual y política. El 25 de febrero fue ordenado pastor en la Iglesia Bautista de Ebenezer, la parroquia de su padre; el 8 de junio se diplomó en artes en el

51 Fuentes: <http://kingencyclopedia.stanford.edu> y <http://www.thekingcenter.org> [consultados el 16/12/2015]

52 National Association for the Advancement of the Colored People (NAACP).

53 *The Negro and the Constitution* (1944).

Instituto Morehouse de Atlanta; y el 14 de septiembre, ingresó en el Seminario Teológico de Crozer⁵⁴ en la ciudad de Upland (Pensilvania), uno de los centros de referencia de la Iglesia Bautista Americana⁵⁵ para la formación y desarrollo del sacerdocio. A partir de este momento, se centró en su carrera eclesiástica convirtiéndose en uno de los únicos seis estudiantes de color aceptados por el seminario de su promoción. En esta primera etapa de formación superior, se sintió atraído por las obras de filósofos como Platón, Aristóteles, Jacques Rousseau, Jeremy Bentham, Thomas Hobbes, John Locke, John Stuart Mill o Carl Marx, y cultivó una especial fascinación por la obra del teólogo protestante estadounidense Reinhold Niebuhr. En 1951, obtuvo la Diplomatura en Teología con honores y fue becado por el mismo centro para la ampliación de sus estudios religiosos en la Escuela Universitaria de Teología de Boston⁵⁶ (Massachusetts), que inició un año más tarde.

Con apenas 23 años, Martin Luther King Jr. inició sus estudios universitarios en una ciudad universitaria tan importante como Boston, lo que le permitió ampliar su pensamiento filosófico entrando en contacto con las corrientes intelectuales del momento y adquiriendo un conocimiento más profundo de las grandes obras de la historia de la política, filosofía y el pensamiento teológico. King experimentó en primera persona la efervescente corriente de protesta social que se gestaba en los campus universitarios del país a favor del desarrollo de los derechos civiles, lo que terminó de perfilar definitivamente su apuesta por la lucha organizada no violenta. A su inclinación por la teología del cristianismo, se unió una inquietud renovada por la filosofía de la no violencia de Mahatma Gandhi y los principios de la desobediencia civil de Henry David Thoreau, elementos que constituirán los pilares fundamentales de su filosofía. En 1953 conoció en Boston a Coretta Scott, una estudiante de música con la que contrajo matrimonio un año después y con la que tuvo cuatro descendientes. En 1954 fue nombrado Ministro de la Iglesia Bautista de la Avenida Dexter en Montgomery (Alabama) y poco después en 1955 obtuvo el grado de Doctor en Teología Sistemática tras el desarrollo de una tesis titulada: *Comparativa de la Concepción de Dios en el Pensamiento de Paul Tillich y Henry Nelson Wieman*⁵⁷ por la Universidad de Boston, dando por concluida su formación universitaria. En este momento, la cadena de acontecimientos sociales que estaban por venir y la posición que el nuevo reverendo King adoptaría con respecto a los mismos, constituirían un trascendental punto de inflexión en su trayectoria que le llevó a convertirse en uno de los líderes políticos afronorteamericanos más influyentes de la historia.

El 1 de diciembre de 1955, la frágil paz social establecida por la dictadura de la normativa segregacionista de la época comenzó a resquebrajarse en la localidad de Montgomery (Alabama).

54 Crozer Theological Seminary.

55 American Baptist Church.

56 Boston University's School of Theology.

57 A Comparison of the Conceptions of God in the Thinking of Paul Tillich and Henry Nelson Wieman.

La mujer afronorteamericana Rosa Parks se negó a cumplir con la norma de segregación en los autobuses públicos y fue arrestada por la policía local de la ciudad. Martin Luther King Jr., que en enero de ese mismo año había recriminado la apatía y las posiciones conservadoras de los líderes religiosos afronorteamericanos en su intervención durante una reunión del NAACP en Birmingham, tomó cartas en el asunto convirtiéndose en el portavoz y organizador de un boicot prolongado sobre el servicio de autobuses de Montgomery. La Corte Suprema de los EEUU declararía más tarde la segregación en el transporte público inconstitucional y King comenzó a alzarse como líder indiscutible del movimiento por los derechos civiles de los afronorteamericanos. Durante los siguientes años la violencia racial estalló ferozmente contra la población afronorteamericana en respuesta a los continuos actos de protesta, cada día más organizados que progresivamente se extendían por todo el país y que adoptaron una especial virulencia en los estados del sur.

En 1957, su capacidad de oratoria, su acrecentado liderazgo y su poder de convicción le alzaron a la presidencia de la Conferencia de Liderazgo Cristiano del Sur (SCLC)⁵⁸, hecho que le situó en el punto de mira de los violentos de forma permanente. El 7 de abril de este mismo año, realizó un importante sermón en Alabama que pasó a la historia como la concreción de sus principios políticos y religiosos en la lucha contra la segregación: *El Nacimiento de una Nueva Nación*⁵⁹. A partir de este momento, se dedicó a la coordinación de las diferentes organizaciones por los derechos civiles repartidas por todo el país, prestando apoyo directo a los múltiples actos de protesta pasiva que se sucedieron periódicamente tanto en los ámbitos laborales como universitarios, culturales y políticos. El fomento de los nuevos métodos de lucha social se complementaron con la activación de los mecanismos tradicionales de presión política, apoyó numerosos pleitos legales por casos de discriminación que inundaron las distintas estancias del poder judicial de los EEUU de la época y participó en la promulgación de la Leyes por los Derechos Civiles de 1957 y 1960. Su vertiginosa actividad en la primera línea de los conflictos le llevaron a pasar temporadas en la cárcel de forma periódica y continua durante esta etapa de su actividad política.

En 1963, Martin Luther King Jr. centró los esfuerzos de su equipo de trabajo en coordinar al conjunto de organizaciones de lucha por los derechos civiles para el desarrollo de una larga campaña de presión social en la ciudad e Birmingham (Alabama). Durante el transcurso de unas protestas fuertemente reprimidas por la policía de la ciudad, King fue arrestado y encarcelado, tiempo que aprovecharía para escribir uno de los manifiestos filosóficos más influyentes de su carrera: *Carta desde una Cárcel de Birmingham*. El siguiente objetivo que cumplió King fue la

58 Southern Christian Leadership Conference (SCLC).

59 The Birth of a New Nation.

organización y la ejecución de las Marchas sobre Washington por el Trabajo y la Libertad, que congregaron a multitud de personas en la capital de la nación el 28 de agosto de 1963.

A continuación, y con el objeto de tener una visión más fiel del legado de King y de la situación social del país durante esta década, mostraré una selección de extractos del famoso discurso que Martin Luther King Jr. dirigió a la multitud de personas congregadas frente al Capitolio de los EEUU que pasó a la historia con el nombre de *Tengo un Sueño*⁶⁰:

Hace un siglo, un gran americano, bajo cuya simbólica sombra nos encontramos, firmó la Proclamación de Emancipación... Pero cien años después, las personas negras todavía no son libres..., la vida de las personas negras sigue todavía tristemente atenazada por los grilletes de la segregación y por las cadenas de la discriminación..., las personas negras viven en una isla solitaria de pobreza en medio de un vasto océano de prosperidad material..., las personas negras todavía siguen languideciendo en los rincones de la sociedad americana y se sienten como exiliadas en su propia tierra. Así que hemos venido hoy aquí a mostrar unas condiciones vergonzosas... Ahora es tiempo de hacer que las promesas de democracia sean reales..., de subir desde el oscuro y desolado valle de la segregación al soleado sendero de la justicia racial..., de alzar a nuestra nación desde las arenas movedizas de la injusticia racial a la sólida roca de la fraternidad..., de hacer que la justicia sea una realidad para todos los hijos de Dios... Mil novecientos sesenta y tres no es un fin, sino un comienzo... No habrá descanso ni tranquilidad en América hasta que las personas negras tengan garantizados sus derechos como ciudadanas y ciudadanos... No busquemos saciar nuestra sed de libertad bebiendo de la copa del encarnizamiento y del odio... La maravillosa nueva militancia que ha envuelto a la comunidad negra no debe llevarnos a desconfiar de todas las personas blancas, ya que muchos de nuestros hermanos blancos, como su presencia hoy aquí evidencia, han llegado a ser conscientes de que su destino está atado a nuestro destino... No podemos caminar solos... No estamos satisfechos y no estaremos satisfechos hasta que la justicia corra como las aguas y la rectitud como un impetuoso torrente... No nos hundamos en el valle de la desesperación. Aun así, aunque vemos delante las dificultades de hoy y mañana, amigos míos, os digo hoy: todavía tengo un sueño. Es un sueño profundamente enraizado en el sueño americano. Tengo un sueño: que un día esta nación se pondrá en pie y realizará el verdadero significado de su credo: "Sostenemos que estas verdades son evidentes por sí mismas: que todos los hombres han sido creados iguales"... Suene la libertad. Y cuando esto ocurra y cuando permitamos que la libertad suene, cuando la dejemos sonar desde cada pueblo y cada aldea, desde cada estado y cada ciudad, podremos acelerar la llegada de aquel día en el que todos los hijos de Dios, hombres blancos y hombres negros, judíos y gentiles, protestantes y católicos, serán capaces de juntar las manos y cantar con las palabras del viejo espiritual negro: "¡Al fin libres! ¡Al fin libres! ¡Gracias a Dios Todopoderoso, somos al fin libres!".⁶¹

1964 se convirtió sin duda alguna en el año más importante de la carrera de Martin Luther King Jr. Durante los primeros meses del mismo, inició una ronda de contactos con los principales círculos de poder político estadounidense con el fin de terminar de apuntalar los importantes frutos

60 I Have a Dream (28 de agosto de 1963).

61 Extracto del discurso *Tengo un sueño* de Martin Luther King Jr. (28/08/1963, Washington D. C.). <https://www.um.es/tonosdigital/znum7/relecturas/Ihaveadream.htm> [Fuente consultada el 10/01/2016].

cosechados por las acciones de protesta desarrolladas hasta ese momento. El 18 de enero se reunió con el recién nombrado Presidente de los EEUU, Lyndon B. Johnson, a quien solicitó su apoyo para su programa de lucha contra la pobreza, y al que presionó en favor del desarrollo de la legislación sobre derechos civiles que Kennedy había dejado en el aire tras su asesinato. El 26 de marzo se reunió con Malcolm X y el 5 de junio publicó su libro *Porqué no podemos esperar*⁶², donde expuso las experiencias de las que fue partícipe, los métodos de lucha social, la cronología de la “Revolución Negra” y donde destacó la crucial importancia de las movilizaciones de Birmingham de 1963. Finalmente, una parte sus objetivos políticos se vieron cumplidos con la firma en el congreso de la Ley de Derechos Civiles de 1964, a la que asistió personalmente como invitado. El gran año de Martin Luther King Jr. culminó cuando el 10 de diciembre fue galardonado con el Premio Nobel de la Paz por su trayectoria política, la construcción teórica de su filosofía social asentada en la no violencia y su labor de liderazgo en la consolidación de los derechos de la población afronorteamericana en EEUU. King se convirtió así en la personalidad más joven en recibir el galardón y donó la totalidad del cuantioso premio en metálico recibido al conjunto de organizaciones dedicadas a la lucha por los derechos civiles en EEUU.

Los importantes logros cosechados, la impronta de su nutrido legado y los halagos de la prensa internacional a su trayectoria podrían presagiar un acomodamiento de la actividad política de Martin Luther King Jr., en cambio no mostró síntomas de agotamiento en su liderazgo y continuó involucrado de lleno en la acción social. El 6 de agosto de 1965, la noticia de la firma en el congreso de la Ley del Derecho a Voto le sorprendió mientras lideraba la “Marcha de Selma a Montgomery”, que exigía la consolidación de legislaciones efectivas al respecto de los contenidos de la misma ley. A partir de 1966 la actividad política de King se diversificó dando apoyo a la “Campaña de Chicago”, la “Marcha Contra el Miedo”, la “Campaña por la Gente Pobre” y se posicionó definitivamente en contra de la Guerra de Vietnam.

En marzo de 1968, los trabajadores afronorteamericanos encargados de la recogida de basuras de Memphis (Tennessee) iniciaron una huelga exigiendo la igualdad laboral con respecto a otros trabajadores que disfrutaban de privilegios salariales. Martin Luther King Jr. decidió trasladarse a la ciudad a finales de ese mismo mes para apoyar y organizar protestas pacíficas como medida de presión contra la administración local, lo que provocó una oleada de disturbios que terminaron con el asesinato de un joven afronorteamericano. El 4 de abril de 1968, Martin Luther King fue tiroteado en el balcón de la habitación del Motel Lorraine, muriendo poco después prácticamente en el acto tras ser alcanzado en el cuello. Su funeral fue oficiado en la Iglesia Bautista de Ebenezer donde se había criado en Atlanta, acontecimiento al que asistieron multitud de

62 *Why Can't We Wait* (1965).

personalidades de las organizaciones por los derechos civiles, de la política nacional e internacional y una ingente masa de admiradores consternados del ámbito civil. A pesar de que el gobierno de los EEUU declaró un día de luto nacional, los disturbios sociales recorrieron buena parte del país. El autor del disparo, relacionado con organizaciones supremacistas, fue arrestado poco después y condenado tras probarse su implicación directa en el suceso. A pesar de ello, las investigaciones en torno a su muerte realizadas posteriormente han apuntado hacia la implicación de la mafia y a la sombra de una supuesta conspiración del gobierno federal en la organización del magnicidio. Martin Luther King Jr. pasó a la historia como una de las personalidades más influyentes de la segunda mitad del siglo XX en occidente. «El año 1968, pareció ser ese momento- pero sólo visto desde nuestros días- en que EEUU pasó página, alejándose del consenso liberal hacia la derecha» (Grant, 2014: 457).

Volviendo al contexto general de mi argumentación histórica, la llegada de las elecciones de 1968 dibujaron un mapa ciertamente desolador dentro de las filas del Partido Demócrata. El asesinato de Robert F. Kennedy, el 5 de junio de 1968 en Los Ángeles (California) el mismo día de la celebración de su victoria en las primarias del partido, supuso un nuevo *shock* colectivo para las aspiraciones e ilusiones de los demócratas. Este nuevo asesinato, junto con el abandono de la actividad política por parte del presidente en funciones Lyndon B. Johnson, derivó en la elección como candidato de Hubert Humphrey, que perdió las elecciones el 5 de noviembre de 1968 frente al candidato republicano Richard Nixon. La fragmentación interna del Partido Demócrata fue mucho más allá de un fracaso electoral puntual, ya que dicha crisis se convirtió en un punto de inflexión que supuso el fin de la gran coalición progresista que había durado casi 40 años el entramado político demócrata y cuya inspiración siempre fue el ideario político de Franklin D. Roosevelt y su *New Deal* (Grant: 2014).

El 20 de julio de 1969, EEUU asombró a la comunidad internacional cuando el Neil Armstrong se convirtió en el primer humano en poner el pie en la Luna tras el aterrizaje del Apolo XI. El sueño espacial de John F. Kennedy se hacía realidad, el imperio estadounidense afianzaba su liderazgo empujado por un imaginario colectivo que abrazaba el éxito frente a la adversidad y el sueño americano alcanzaba el firmamento al compás de las imágenes de la bandera nacional ondeando en la nueva tierra conquistada ganada a los soviéticos. Durante el mes de agosto de ese mismo año, el movimiento contracultural alcanzó su máxima expresión durante la celebración de la icónica primera edición del festival de Woodstock⁶³, empujado por una masa de jóvenes pacifistas

63 El 31 de agosto de 1969, se celebraría también la segunda edición del no menos importante “Festival de la Isla de Wight” en el que actuó Bob Dylan, el artista más popular del momento, tras rechazar la oferta de actuar en Woodstock en su primera edición.

embriagados por el despertar de una nueva conciencia social y el convencimiento de que el fin de la Guerra de Vietnam era inminente. Sin embargo, la lunática euforia alucinógena duraría poco, el 13 de noviembre de 1969 la difusión de la noticia de las sangrientas operaciones del ejército americano en Vietnam, que fueron bautizadas por la prensa nacional e internacional como “La Masacre de My Lai”⁶⁴, avergonzó al mundo entero fomentando el odio al “enemigo americano” y preparó el terreno para una singular pandemia social que se extendería rápidamente por todo el país adoptando la denominación del llamado “Síndrome de Vietnam”.

Pesadilla”, “atolladero”, “baño de sangre”: el relato bélico había bajado al osario de la historia. Un elemento de locura andaba suelto, y no sólo en aquella tierra distante en la que los chicos americanos estaban perpetrando acciones no americanas, sino también en casa, donde los actos de otros chicos y chicas tenían un cariz claramente no americano (Engelhard: 1997: 251).

Dada por terminada la labor de análisis histórico enfocado en la importante década de los 60, pasaré ahora a desarrollar el *séptimo capítulo* de la evolución de la democracia estadounidense en lo que supondrá el final de esta primera parte de elaboración de la contextualización histórica general de esta investigación y que dedicaré a los oscuros malabarismos de Richard Nixon.

Según en trabajo documental de Patrick Jeudy (1994), Richard Nixon alcanzó su primera presidencia de los EEUU en las elecciones de 1968 y accedió a la casa blanca en enero de 1969 iniciando un nuevo ciclo político diametralmente opuesto al que las administraciones demócratas habían venido desarrollando durante la década que tocaba a su fin. Su trayectoria política, tanto en sus empeños por liderar el Partido Republicano como en su participación en las distintas campañas presidenciales, se caracterizó por una explotación de la táctica del miedo, un recurrente menosprecio a sus rivales como método y el moldeado de su figura en torno a un anticomunismo radical; lo que le convertiría en un maestro de los malabarismos de la conspiración y de las claves del arte de la supervivencia política.

La carrera política de Richard Nixon comenzó a tomar relevancia en el Partido Republicano y en la opinión pública de los EEUU gracias al desempeño de su labor dentro del Comité de Actividades Antiestadounidenses⁶⁵ durante el desarrollo del famoso “Caso Hiss”, el juicio de referencia de la llamada “Caza de Brujas” impulsada por el senador McCarthy en los años 50. La popularidad de Nixon estaba en ascenso, lo que unido a un discurso radical centrado en acabar con el comunismo demócrata, le llevaron a convertirse en el director de campaña de D. Eisenhower en

64 El 16 de marzo de 1968, el ejército de los EEUU arrasó cruelmente la región de Son My durante una operación de búsqueda y exterminio de insurgentes del FNL. Las estimaciones apuntan al asesinato de más de 400 civiles indefensos, violaciones indiscriminadas y la destrucción total de las infraestructuras básicas para la supervivencia de la comunidad.

65 House Un-American Activities Committee (HUAC).

las elecciones de 1952. Durante el desarrollo de la misma, la prensa culpó a Nixon de una posible financiación ilegal del Partido Republicano que a punto estuvo de acabar con su carrera, pero en un ejercicio de malabares oratorios consiguió apaciguar a la opinión pública durante una comparecencia al respecto en la televisión nacional. D. Eisenhower ganó las elecciones y Nixon se convirtió en Vicepresidente de los EEUU a pesar de no contar con su confianza. El presidente republicano estableció un férreo control sobre la actividad de Nixon y lo destinó a labores de política internacional que le llevaron a realizar sucesivas visitas de estado a la Indochina previa al conflicto de Vietnam.

En las elecciones de 1960, con un Eisenhower retirado por cuestiones de salud, Nixon finalmente asumió las responsabilidades como líder de la candidatura republicana y a punto estuvo de ganar las siguientes elecciones. No logró cumplir con su objetivo, ya que durante el transcurso del primer debate televisado por la presidencia de la historia el flamante nuevo candidato demócrata John F. Kennedy acabó con sus aspiraciones de gobierno en un alarde de carisma que inclinó la balanza a su favor. Aparentemente acabado, Nixon dejó la política de primer nivel de las altas esferas de Washington y se trasladó a su California de origen, donde en lo que pareció ser un último intento por reconducir su carrera, se presentó a Gobernador del estado perdiendo nuevamente las elecciones frente a su oponente y compañero de partido Pat Brown en 1962.

A partir de ese momento, Nixon se alejó de los focos de la escena política en lo que parecía una retirada definitiva, hasta que su juego de malabares le llevó a un nuevo resurgir apoyado por la ultraderecha tejana y el poder anticastrista de Florida, que le auparon a la candidatura a la presidencia en la convención republicana de 1968 en Miami. El asesinato de Robert E. Kennedy, su máximo y único oponente político en ese momento, un efectivo lavado de su imagen pública de cara a los medios, y la atracción del voto de popular de unas clases medias amedrentadas por los disturbios raciales y el estado de rebelión de los jóvenes universitarios durante estos años; le condujeron definitivamente a la Presidencia de los EEUU. Este fue el comienzo de la política que Richard Nixon desarrollaría en sus dos mandatos presidenciales y se caracterizó por la logística de «el fin justifica los medios» (Jeudy, 1994). A continuación desgranaré por bloques las medidas más importantes tomadas durante su periodo al frente del gobierno de los EEUU.

A nivel interno, Richard Nixon elaboró su propio programa ejecutivo que fue denominado como *New Federalism*, que perseguía la descomposición de la estructura liberal creada por las sucesivas administraciones demócratas, que bajo la inspiración de T. Roosevelt, fueron dotando al organigrama federal de diversos mecanismos y herramientas de control político sobre las actividades de los estados miembros.

Al inicio de su legislatura de Richard Nixon se aprobaron medidas económicas enfocadas a

desmantelar gradualmente el tejido fiscal existente y se estableció un ambicioso programa de inversión estatal para la reactivación económica de los estados, medidas bien recibidas por el poder económico empresarial que apoyó su campaña. Sin embargo, poco después el déficit se disparó junto con la inflación, lo que llevó al gobierno de Nixon a intervenir en la economía congelando salarios y precios e iniciando una política de proteccionismo comercial que desencadenó una medida que cambiaría la dinámica de la economía global: el 15 de agosto de 1971 Nixon anunciaba el abandono de los Acuerdos de Bretton Woods⁶⁶, el dólar se devaluó y dejó de ser convertible en oro. A pesar de las medidas tomadas, el desempleo siguió subiendo exponencialmente hasta que la crisis económica se afianzó definitivamente con la irrupción de una tormenta alcista en el precio del barril de crudo por parte de los principales países árabes productores de petróleo, lo que ahogó la economía norteamericana y global a partir de 1973.

El ámbito de la normativa dedicada a la salud y el medioambiente fue curiosamente una de las piedras angulares de la política interna del gobierno de Nixon. En 1970 y bajo su mandato se crearon la Agencia de Protección Ambiental (EPA)⁶⁷, la Administración Nacional sobre la Atmósfera y los Océanos (NOAA)⁶⁸ y la Administración de Seguridad y Salud Ocupacional (OSHA)⁶⁹. También se aprobaron legislaciones como la Ley de Control de Ruidos⁷⁰, la Ley de Protección de Mamíferos Marinos⁷¹, la Ley de Protección de Especies⁷² y la Ley de Consumo Seguro de Aguas⁷³.

En el ámbito de la seguridad social y los derechos civiles, reformó la normativa federal de asistencia social introduciendo una variante que introducía impuestos negativos sobre la renta en el sistema recaudatorio, lo que permitía el mantenimiento de la cobertura social del estado para las clases más desfavorecidas, curiosamente una de las medidas defendidas por Martin Luther King Jr. en sus programas de lucha contra la pobreza. También creó el Programa Nacional de la Seguridad Social Colaborativa⁷⁴ y destinó recursos importantes para programas de ayuda e integración social de los soldados que volvían de Vietnam con síntomas de toxicomanía. Por último, ejecutó el Plan de Filadelfia en 1970 para concretar la integración en la escuela pública. También fomentó la

66 Acuerdos derivados de la Conferencia Monetaria y Financiera de las Naciones Unidas (1944) que regulaban las relaciones comerciales entre los países de la ONU a través de el uso del dólar, y su convertibilidad con el oro, como moneda de referencia en el mercado internacional. El Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional son instituciones creadas a partir de este acuerdo vigente desde 1946.

67 Environmental Protection Agency (EPA) en 1970.

68 National Oceanic and Atmospheric Administration (NOAA) en 1970.

69 Occupational Safety and Health Administration (OSHA) en 1970.

70 Noise Control Act (1972).

71 Marine Mammal Protection Act (1972).

72 Endangered Species Act (1973).

73 Safe Drinking Water Act (1974).

74 National Health Insurance Partnership Program (1971).

igualdad de la mujer con la aprobación de la Enmienda por la Igualdad de Derechos⁷⁵ en 1972.

Las políticas que Richard Nixon desarrolló en la esfera internacional son otra muestra de la capacidad malabar que caracterizaban los dudosos métodos de este controvertido estadista, que centraría los mayores esfuerzos de su etapa de gobierno en este ámbito. Durante este periodo, la estrategia de Nixon se caracterizó por la alternancia de una política agresiva en lo militar con una diplomacia efectiva en lo político, contando siempre con la amenaza del despliegue militar nuclear encima de la mesa de negociaciones e inventando la famosa tesis de «el loco de Nixon» (Engelhard, 1997: 254). Nixon fue dando forma a lo que los historiadores y analistas han definido como «diplomacia triangular» (Stone, 2012), que consistió en la transfiguración de la escena bipolar de la Guerra Fría con la introducción de una nueva potencia en la ecuación del equilibrio por el control de la esfera global. Nixon auspició la entrada de China en el tablero estratégico mundial, convirtiendo el equilibrio de poder en un nuevo juego a tres bandas y siendo su gestión de la Guerra de Vietnam el primer resultado tangible del mismo, pero no el único como veremos a continuación.

La campaña electoral de Nixon se había centrado en el final del conflicto en Vietnam y la búsqueda de la paz desde una victoria militar sobre el enemigo, por lo que nada más alcanzar la Casa Blanca intensificó inmediatamente los bombardeos sobre la zona. En esta misma línea, ordenó secretamente una extensión de la violencia a Camboya, sustituyó las tropas estadounidenses por soldados de Vietnam del Sur e incluyó en su estrategia la posibilidad de usar armamento nuclear. La extensión del conflicto armado a Camboya provocó un nuevo periodo de tensión con la URSS y los informes militares oficiales reflejaban una situación de caos total entre las tropas del ejército norteamericano. A pesar de ello, en 1970 decidió iniciar la invasión del país vecino a la vez que comenzaba a planear una retirada de tropas, que pospondría estratégicamente con la vista puesta en las elecciones de 1972 mientras aumentaba la presión violenta sobre la zona. Los crueles bombardeos de las navidades de 1972 cerraron las intervenciones militares del ejército estadounidense en Vietnam el 23 de enero de 1973 y el acuerdo de paz definitivo fue firmado en París. La Guerra de Vietnam llegaba a su fin dejando en la cuneta más de 58000 soldados americanos, más de 3 millones y medio de vietnamitas y una desolación total en el país (Stone: 2012). A pesar de la firma del tratado de paz, EEUU siguió dando apoyo militar, económico y logístico a Vietnam del Sur hasta que finalmente en 1975, Vietnam del Norte lanzó una última ofensiva confirmando la derrota de la gran superpotencia norteamericana y concretando la unión de los dos países en la República Socialista de Vietnam.

Por otro lado, y en cierta manera contraviniendo su posición pública en el compromiso de su lucha contra el comunismo, Richard Nixon inició relaciones diplomáticas de alto nivel con el

75 Equal Rights Amendment (1972).

gobierno chino, que había desarrollado armamento nuclear en 1964, y equilibró sus relaciones con la Unión Soviética con el objeto de obtener apoyo para la negociación de la paz en Vietnam. En febrero de 1972, Nixon realizó un viaje de estado a la República Popular China donde constató la apertura del país al mundo e inició un periodo de relaciones cordiales en lo político y lo comercial. Los acuerdos de Beijing enfriaron de forma directa las relaciones con la Unión Soviética, de hecho Richard Nixon se convirtió en el primer presidente de la historia de los EEUU en visitar Moscú tras aceptar la invitación de Leonid Brezhnev en ese mismo año. De esta nueva etapa diplomática se derivaron la firma de acuerdos tanto para el control de armas nucleares, como para la limitación de armamento estratégico y para la colaboración científica en la colonización del espacio. Sin embargo, Richard Nixon no permitió la expansión del comunismo en su área de influencia, manteniendo la política de intervención y apoyó a los regímenes dictatoriales antisocialistas y corruptos establecidos en diferentes países sudamericanos como Brasil, Uruguay y Argentina. También mantuvo el foco de sus conspiraciones en Cuba, donde aprobó numerosas operaciones de intervención encubiertas desde el principio de su gobierno, y se le atribuyeron las maniobras políticas que llevaron al derrocamiento del gobierno socialista de Salvador Allende en Chile.

En Oriente medio, la posición estratégica inicial de Richard Nixon fue de no intervención directa en los conflictos que se desarrollaban en la zona, aunque aumentó de manera exponencial la venta de armamento a Israel, Irán y Arabia Saudí. En 1973 una coalición de países árabes con Siria y Egipto a la cabeza atacaron a Israel dando inicio a la “Guerra de Yom Kippur”, que acabó con la movilización de armamento nuclear de apoyo a Israel por parte de los EEUU y que avivó los fantasmas de una crisis nuclear global. La victoria Israelí desembocó en el boicot al precio del petróleo por parte de los países árabes productores que llevaron a la economía mundial a entrar definitivamente en crisis a partir de 1973.

El final de la carrera política de Richard Nixon empezó el 13 de junio de 1971, cuando el *New York Times* comenzó a publicar en su editorial un conjunto de informes secretos del pentágono que revelaban las acciones encubiertas que los sucesivos gobiernos estadounidenses habían venido desarrollando en Vietnam desde 1945 y que salpicaban directamente a Lyndon B. Johnson y al propio Richard Nixon. El 18 de junio de 1972, el rotativo *The Washington Post* publicó la noticia de la detención de cinco hombres que habían sido sorprendidos realizando labores de espionaje en las oficinas del Comité Nacional del Partido Demócrata, localizadas en el Edificio *Watergate* de Washington. La relación de algunos de los detenidos con la cúpula del Partido Republicano, derivó en la dimisión de John Mitchell como director de campaña de Nixon el 1 de julio de ese mismo año y en el inicio de las importantes investigaciones periodísticas que destaparían el caso. El 29 de septiembre *The Washington Post* publicó la noticia de la financiación ilegal del Partido

Republicano, pero Nixon se alzó con la victoria en las elecciones presidenciales el 7 de noviembre de 1972. En enero de 1973, tuvo lugar el juicio a los asaltantes del Edificio *Watergate* que concluyó con diversas condenas sin que la imagen de Richard Nixon resultara afectada. Finalmente, la salida a la luz, por imperativo legal, de la existencia de numerosas cintas magnetofónicas que Nixon había tomado secretamente durante las reuniones de su equipo de gobierno, hicieron encajar las piezas de su inculpación en el caso y supuso la estocada final para el presidente. En julio de 1974, la Cámara de Representantes del Congreso de los EEUU hizo pública la acusación oficial contra Richard Nixon por quebrantamiento de la Carta Magna, obstrucción a la justicia y abuso de poder. El 8 de agosto de 1974, Richard Nixon compareció en un último discurso televisado como líder de la nación en el que presentaba su dimisión irrevocable y se convertía así en el único Presidente de la historia de los EEUU en abandonar sus responsabilidades de estado. No obstante, el obscuro espectáculo de Nixon no podía acabar sin un gran epílogo digno del mejor de los malabaristas, el número final del maestro del arte de la supervivencia política y el engaño: Gerald R. Ford le sucedió en el cargo e inmediatamente le concedió el indulto.

A partir de la renuncia de Nixon en 1974, los cimientos de la cultura laica de los EEUU comenzaron a temblar con el comienzo a la denominada Contrarrevolución Conservadora (Grant, 2014), una nueva corriente sociopolítica que retomó los viejos principios de la “aldea puritana” y que estaba encarnada por la poderosa hegemonía del Partido Republicano, que se mantuvo en el poder desde 1980 hasta 1992. La reacción de la sociedad estadounidense ante el “Síndrome de Vietnam” fue una duradera receta de conservadurismo radical en vena y un tratamiento de choque para enterrar definitivamente en el olvido un posible rebrote de responsabilidades morales perniciosas para el futuro de la nación. Los esfuerzos de este nuevo conservadurismo calaron profundamente en la vida política del país, y en consecuencia, las corrientes políticas progresistas bajo el liderazgo del Partido Demócrata entraron en un duradero trance. No obstante, las batallas libradas por los movimientos sociales surgidos durante el periodo de estudio seleccionado dejaron un importante poso legal, moral y emocional en una sociedad que había librado una guerra contra sus propios fantasmas. En las secciones a continuación desarrolladas, intentaré analizar de forma específica esos movimientos sociales y las consecuencias más importantes su génesis, concreción y expansión en EEUU en torno a la década de los 60.

1. 2. Rebelión y movimientos sociales en torno a la década de los 60.

El conjunto de movimientos sociales que hicieron su irrupción en EEUU durante la década de los 60 han sido analizados habitualmente desde la disciplina histórica y sociológica aglutinándolos en el amplio espectro del llamado movimiento por los derechos civiles. En este sentido, a lo largo de la redacción de la sección anterior dedicada a la transformación de la democracia estadounidense, he señalado en múltiples ocasiones fechas de referencia, sucesos históricos y legislaciones directamente relacionadas con las acciones de estos movimientos y su importancia en el periodo histórico que he delimitado para el desarrollo de nuestra investigación. Sin embargo, he considerado adecuado extender este análisis con la inclusión de esta sección específica con el objeto de tener una visión más amplia de los actores, organizaciones, actividades y logros de los diversos movimientos sociales que se asentaron y/o generaron en esta época, así como de su proyección e influencia en las décadas posteriores. También en una labor de estructuración más ordenada y con el fin de obtener un retrato más eficiente de estos fenómenos de protesta social, he dividido el análisis en dos apartados diferenciados: la “Revolución Afronorteamericana” y otros movimientos sociales desde la “Generación Beat” a la “Rebelión Contracultural”.

1. 2. 1. La “Revolución Afronorteamericana”.

En este trabajo, he decidido definir la historia de los movimientos sociales del colectivo de origen africano de los EEUU como “Revolución Afronorteamericana” y no como la “Rebelión o Revuelta Negra”, tal y como fue definida en sincronía histórica por autores tan importantes como Martin Luther King Jr. (1963)⁷⁶, Malcolm X (1964)⁷⁷ o Louis E. Lomax (1962). La razón fundamental de esta decisión reside en varios aspectos a resaltar. En primer lugar, los principios de la lucha por los derechos de los estadounidenses de origen africano tiene un amplio bagaje histórico íntimamente relacionado con la consecución de la independencia de los EEUU como país. En segundo lugar, la rebelión social concretada en los años 60 condujo el proceso de transformación que permitió el paso definitivo hacia la categoría de revolución, con más argumentos a favor de esta hipótesis si asumimos la proyección e influencia del fenómeno en la esfera global. Por último, el desarrollo artístico, intelectual, político y social de la población afronorteamericana, tanto durante la segunda mitad del siglo XX como en la actualidad, no hacen más que asentar esta opción por la descripción de dicho movimiento como revolucionario. Por otro lado, la acepción de “negro” o “de color” ha sido prácticamente extirpada de la dialéctica científica, concretándose formalmente el apelativo de afroamericano para diferenciar al colectivo de estadounidenses de origen africano,

⁷⁶ Ver nota 62 (página 66).

⁷⁷ Ver nota 50 (página 62).

sobre todo dentro de los ámbitos académicos de influencia anglosajona. Sin embargo, en esta investigación he optado por el uso del término afronorteamericano por ser más fiel a las características y singularidades de la materia en el contexto del continente americano de manera más integral.

Antes comenzar el análisis más extenso del fenómeno en cuestión, se hace necesario remarcar que la denominación elegida no conlleva una división categórica que pudiera inducir al error de considerar la “Revolución Afronorteamericana” desde una perspectiva racial, aunque en algunos momentos de la historia hubiera podido llegar a alcanzar esa naturaleza. En este sentido, las fuentes históricas consultadas ya expuestas han revelado el papel de muy diversos colectivos, políticos o sociales, de origen no afronorteamericano con orientación progresista que se implicaron directamente en la lucha por la igualdad de derechos a través de la formación, el apoyo y la financiación de las más importantes organizaciones responsables de la gestación, desarrollo y consecución de los objetivos perseguidos por la “Revolución Afronorteamericana”. Por otro lado, los principales líderes de la revuelta construyeron en todo momento una estrategia que necesitaba de la implicación de colectivos sociales no afronorteamericanos que posibilitaran la edificación de los puentes necesarios para la consecución de un cambio social efectivo y avalado por la introducción de reformas legislativas de calado real. En definitiva, los derechos civiles, al igual que la causa anti segregacionista, no constituían una reivindicación racial sino una cuestión que iba más allá de un problema social propio de los EEUU y que alcanzaba directamente a la misma definición de los derechos humanos en el ámbito occidental. Aclarada esta cuestión, dejaré pues paso a la historia de la revuelta de la mano de Louis E. Lomax (1962) y de las informaciones contenidas en la web de difusión histórica de la Universidad de Stanford⁷⁸.

«La historia negra nos resultaba casi folklore. No teníamos libros de texto sobre esa historia, y la herencia de nuestro pueblo se transmitía oralmente de generación a generación» (Lomax, 1962: 64). Los primeros esclavos africanos llegaron a la Colonia de Virginia en 1619, la primera colonia inglesa del Nuevo Mundo cuyos miembros participaron activamente en la Revolución Estadounidense. De este periodo proceden los primeros datos históricos sobre la implicación activa de esclavos en las revueltas sociales de marzo de 1770 en Boston a favor de la independencia de la Corona Británica. Las crónicas periodísticas de la época destacaron el asesinato de Crispus Attucks, un líder afronorteamericano cuya figura es todavía hoy objeto de debate académico. Por otro lado, la implicación de soldados afronorteamericanos en las filas del ejército colonial dio por inaugurada una activa presencia del colectivo en todas las guerras posteriores en las que los EEUU tuvo una presencia militar, lo que supuso una oportunidad de alcanzar relevancia en una sociedad muy opaca

78 <http://kingencyclopedia.stanford.edu> [Fuente consultada el 12/01/2016].

al avance de las cuestiones raciales. En este momento histórico la cuestión de la esclavitud ya estaba presente en los debates para la creación de la Carta Magna del nuevo país. El mismo Thomas Jefferson fue quién abogó por incluir la abolición de la esclavitud en la Declaración de Independencia, sin conseguir reunir los apoyos suficientes para su concreción. Sin embargo, y de forma positiva, la liberación de esclavos tras la guerra se extendió para dar forma a una nueva clase de ciudadanos afronorteamericanos libres.

Las primeras revueltas protagonizadas por colectivos de origen africano nos conducen directamente a la Revolución de Haití en 1791, que acabó con la esclavitud en la colonia francesa de Santo Domingo, se consolidó con la creación de la República de Haití y que inspiró el fallido levantamiento de esclavos en el estado de Virginia en 1800 liderado por Gabriel Prosser. Más adelante, y a la par de la cada vez más polarizada división política entre norte y sur, a mediados del siglo XIX surgieron los primeros colectivos organizados de afronorteamericanos en contra de la esclavitud, que apoyaron el éxodo de esclavos desde los estados del sur hacia el norte y Canadá en busca de condiciones de vida más justas. De las distintas acciones de evasión clandestina organizadas en estos años destaca el *Underground Railroad*, una red de refugios, rutas y personas que ayudaron a los miles de afronorteamericanos que se vieron inmersos en la larga travesía hacia el norte en busca lugares donde poder vivir en condiciones de dignidad.

Más no todos los negros libres del periodo anterior a la Guerra Civil estaban preocupados por los valores puritanos de la economía y el ahorro. La Revolución puso en libertad a un grupo de Abolicionistas Negros, que se esparcieron por la república. Alrededor de 1830 existían por lo menos cincuenta organizaciones de negros que exigían la eliminación de la esclavitud; en 1844 su paciencia había menguado mucho y proclamaban la violencia como medio de desembarazarse de la esclavitud. En la Convención de Ciudadanos de Color, celebrada en Buffalo en 1842, Henry Highland Garnet pronunció un discurso que desagradó inclusive a los abolicionistas blancos: “¡Levantaos, levantaos hermanos! Luchad por vuestras vidas y por vuestra libertad. Este es el día y la hora. Que cada uno de los esclavos de todo el país lo haga, y los días de la están contados. Ningún pueblo oprimido obtuvo su libertad sin resistencia (Lomax: 1962: 29).

La Guerra de Secesión estalló en abril de 1861, un conflicto donde la esclavitud y las cuestiones de igualdad tuvieron un protagonismo central y que marcó el momento en el que el movimiento abolicionista negro encontró una nueva oportunidad de demostrar su patriotismo nacional incrementando la presencia de soldados afronorteamericanos en la filas del ejército de la Unión. Tras la victoria del norte en 1865, las consecuencias de la refundación del nuevo país fueron las siguientes. En primer lugar, la abolición esclavitud fue ejecutada y se integró en la Constitución con las enmiendas 13^a, 14^a y 15^a y a través de la primera Ley de Derechos Civiles⁷⁹ en 1866, que

79 Civil Rights Act (1866).

garantizaba la protección por parte de la justicia federal de todos los ciudadanos independientemente de su raza u origen. En segundo lugar, Abraham Lincoln se convirtió en un mártir del abolicionismo tras su asesinato y el Partido Republicano contaría con el apoyo político del colectivo afronorteamericano durante décadas. Por último, el vacío legislativo posterior que evitó el desarrollo práctico de la igualdad de derechos y el poder de los estados del sur permitieron el inicio de la institución de la segregación.

De este periodo cabe destacar la figura del humanista y activista abolicionista afronorteamericano Frederick Douglass (1818-1895), cuya trayectoria le convirtió en el primer y más destacado líder de la “Revolución Afronorteamericana” en el siglo XIX. Durante el periodo de gestación de la Guerra Civil fue consejero personal de Abraham Lincoln, posteriormente tuvo una actividad muy destacada en labores propaganda y de reclutamiento de batallones de afronorteamericanos, y con el fin del conflicto centró sus esfuerzos en la lucha contra la segregación. A partir de 1847 publicó su propio periódico, *The North Star*, durante casi 16 años centrado en la causa afronorteamericana y sus obras autobiográficas son consideradas una parte esencial del legado cultural e histórico de esta comunidad en EEUU: *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (1845), *My Bondage and My Freedom* (1855) y *The Life and Times of Frederick Douglass* (1881).

Bajo la presidencia de Ulysses S. Grant, el Congreso de los EEUU aprobó la Ley de Derechos Civiles⁸⁰ de 1875, que garantizaba la igualdad de trato para los afronorteamericanos en alojamientos públicos y el transporte público, así como el derecho a participar en la justicia como parte de los jurados populares. No obstante, tras las elecciones de 1876 el poder político segregacionista del sur suprimió la mayor parte de los derechos adquiridos por los afronorteamericanos en dicha ley y aprovecharon la tendencia del Tribunal Supremo, a favor de la independencia de los estados en detrimento del federalismo, para tumbar la ley en el Alto Tribunal. La Reconstrucción llegaba a su fin y los diferentes estados empezaron a dictar normativas propias que impedían la consecución de la igualdad racial: trabas en el acceso al voto de los afronorteamericanos a través de pruebas de alfabetización e impuestos, ilegalización de matrimonios mixtos etc. En 1881 se aprobó la primera Ley “Jim Crow” en el estado de Tennessee, cuyos fundamentos rápidamente se extendieron a todos los estados del sur y que legalmente instauraron la segregación en la práctica totalidad de los lugares públicos precisamente el mismo año del asesinato del presidente en funciones James A. Garfield, que tenía en su agenda política una posible reforma de las legislación sobre los derechos civiles. Posteriormente en 1896, el Tribunal Supremo de los EEUU dictó la sentencia en el caso *Plessy contra Ferguson* que «inauguró la

80 Civil Rights Act (1875).

doctrina según la cual negros y blancos debían estar “separados, pero iguales”. La segregación se convirtió así en una institución norteamericana, un modo de vida arraigado en la ley de la tierra» (Lomax, 1962: 43). A pesar de la segregación, muchos afroamericanos encontraron una nueva oportunidad de luchar por los principios de un país que les relegaba a un plano marginal y se alistaron para participar en la Guerra de Cuba contra España iniciada en 1898. La historia militar ha destacado la decisiva aportación de los regimientos de afroamericanos en la consecución de la importante victoria durante la batalla de las Lomas de San Juan el 1 de julio de ese mismo año, sin embargo la dinámica política del periodo siguió negándoles avances en su situación de marginalidad también en este ámbito. El cambio de ciclo político se cerró, definitivamente y de forma duradera, cuando a la posición del poder segregacionista del sur se le unió el seno del Partido Demócrata, que tras la celebración en 1900 de su Convención de Virginia abrazó la doctrina de la segregación con el objeto de atraer el voto blanco y posicionarse como alternativa al progresismo del Partido Republicano, de mayor influencia en el norte.

El comienzo del siglo XX en EEUU pareció adelantar la dinámica del convulso periodo que estaba por venir cuando en 1901 el presidente republicano en funciones, William McKinley, fue asesinado. La segregación seguía institucionalizada en todo el país y la tensión racial volvería a liberarse violentamente en agosto de 1908 en la localidad industrial de Springfield (Illinois), a modo de rebrote de otros sucesos precedentes ocurridos en la misma localidad en 1904. La gravedad de estos sucesos, junto con la organización de diversos líderes afroamericanos en torno al “Movimiento del Niágara”⁸¹ en 1905, desencadenaron la creación el 12 de febrero de 1909 de la Asociación Nacional para el Progreso de la Gente de Color (NAACP). Esta organización tuvo una importancia crucial en este momento histórico en el que la lucha por la igualdad y contra la segregación estaba huérfana de liderazgo, sembrando las semillas de la rebelión futura a través del uso de su potente maquinaria legal en la interposición de diversos pleitos legales en los tribunales de justicia de la nación. Un año después se creó también la Liga Nacional Urbana (NUL)⁸², que se centró en el apoyo del trabajador afroamericano pero sin profundizar en el desarrollo de sus derechos sindicales.

Conforme avanzaba el nuevo siglo, el implacable proceso de industrialización unido al desarrollo del país cambió radicalmente la organización del trabajo y situó a la población afroamericana en el escalafón más bajo de la cadena de montaje. La nueva estructura de las ciudades, que se convirtieron en el foco de la inmigración interna sobre todo desde el sur, dio lugar a los primeros guetos marginales que acogieron un volumen ingente de afroamericanos en

81 “Niagara Movement” (1905).

82 National Urban League (NUL), 1910.

busca de oportunidades de trabajo. Los linchamientos por cuestiones de raza habían venido formando parte de las páginas de sucesos en EEUU desde finales del siglo XIX y continuaban siéndolo bajo la permisividad de las fuerzas del estado, que se caracterizaban por el uso habitual de la brutalidad policial. El colectivo afronorteamericano del país comenzó a dividirse entre «los belicosos y los dóciles» (Lomax: 1962: 45). Las iglesias segregadas, que servían de lugar de concentración, discusión y puesta en común de los problemas del colectivo, se polarizaron en ese mismo sentido, siendo las variantes bautista y metodista las que acogieron la indignación de los fieles de clase más baja; y los episcopalianos, presbiterianos y congregacionistas los que acogieron a la burguesía afronorteamericana más legalista. Ambas facciones participaron, con distintos métodos y a través de su participación en distintas organizaciones sociales en auge, en la consecución de la estrategia legal de presión política, sin poder evitar las importantes revueltas que periódicamente sacudieron los cimientos de la convivencia de la nación. De hecho, las desigualdades sociales encendieron importantes disturbios raciales por todo el país que curiosamente supusieron la antesala de la década del jazz. Entre los distintos sucesos destacaron los acontecimientos violentos sucedidos en San Luis del este (Illinois) en 1917 y posteriormente tras el fin de la Primera Guerra Mundial durante el llamado “verano rojo” de 1919, cuando la violencia alcanzó un grado de referencia histórica en Chicago, Washington D. C. y Elaine (Arkansas).

El Harlem neoyorquino, por ejemplo, llevaba décadas dando cobijo a familias de inmigrantes. Había pasado de ser predominantemente irlandés a judío, más en los años 20 se convirtió en el corazón de la comunidad afroamericana y del movimiento cultural conocido como el “Renacimiento de Harlem”. La cultura afroamericana, naturalmente, no nació en la Nueva York de los años 20, pero la ciudad sirvió como prisma a través del cual se consiguió que sus muchos rayos, musicales, literarios y políticos, se grabaran a fuego en la corriente cultural principal, hasta entonces principalmente blanca (Grant, 2014: 371).

De esta época, data la creación de la UNIA por parte de Marcus Garvey tras su llegada al barrio de Harlem de Nueva York en 1916, constituyendo una de las primeras organizaciones sociopolíticas de orientación nacionalista dedicada al desarrollo de la comunidad afronorteamericana. La UNIA fue la precursora de diversos colectivos de corte radical en EEUU y también de la primera organización que promovió la creación de una “Nación Negra” independiente en África. Poco después en 1925 nació el Congreso Laboral del Negro Norteamericano (ANLC)⁸³, una institución con influencia comunista y de importancia en la lucha por la igualdad laboral en la época, fundada y presidida por A. Philip Randolph y que aglutinaría en el futuro al conjunto de sindicatos segregados afronorteamericanos del país. También hay que destacar la formación del NOA en 1930, una organización político/religiosa liderada por Elijah Muhammad, tras la muerte de

83 American Negro Labor Congress (ANLC), 1925.

su fundador Wallace D. Fard Muhammad en 1934, que propugnaba la superioridad de la raza negra y exigía la cesión de una parte del territorio de los EEUU para la creación de un estado independiente afronorteamericano separado y moralmente conducido por los preceptos del Islam. Todas estas organizaciones realizaron actividades destacadas en la lucha por los derechos del colectivo afronorteamericano en EEUU durante el siglo XX.

Mientras los ciudadanos de EEUU se adaptaban con reservas a la segregación generalizada, durante el avance de la primera mitad del siglo XX la llegada a la presidencia del demócrata Franklin D. Roosevelt en 1933 logró apaciguar las turbulencias económicas tras la crisis de 1929, desarrollando una serie de medidas que reforzarían el poder federal del estado y extendiendo la normativa sobre derechos laborales y seguridad social que consiguieron unir temporalmente a una sociedad al borde de la ruptura. Con el *New Deal*, la población afronorteamericana se vio beneficiada por la ejecución de medidas sociales de carácter general asociadas a los programas del estado y a la vez ilusionada por las intenciones del nuevo presidente por acabar con la segregación. Estos movimientos orientaron casi definitivamente el apoyo político del colectivo hacia el Partido Demócrata, apoyo que hasta este momento había sido acaparado tradicionalmente por el Partido Republicano.

A principios de los años 40 tuvo lugar la segunda gran migración desde las zonas rurales del sur hacia las ciudades del norte, que desplazó a más de 700000 afronorteamericanos que nutrieron los cada vez más turbulentos guetos urbanos. En marzo de 1942 en la ciudad de Chicago se creó el CORE, una organización nacional que planteaba la lucha no violenta como principio y que comenzó a desarrollar una importante labor de cara al futuro de la revuelta. También en este periodo, la NAACP sufrió un importante auge multiplicando por cuatro sus miembros llegando a alcanzar la cifra de 400000 afiliados. Sin embargo, las tensiones sociales iban en aumento y las promesas demócratas de cambio no alcanzaban a tener un efecto jurídico material. El estallido de la Segunda Guerra Mundial y la nueva sangría de jóvenes afronorteamericanos que morían en el frente por un país cuyo ejército seguía manteniendo la segregación como principio elemental, condujeron al país a nuevos episodios de revueltas raciales. Una ola de disturbios violentos estallaron durante el verano de 1943, tomando especial relevancia en Detroit, en el barrio de Harlem de Nueva York y en Los Angeles con los conocidos como disturbios “zoot suit”, sucesos que no hicieron más que constatar la división social existente en todo el país. Con el final de la Segunda guerra Mundial, las nuevas organizaciones afronorteamericanas en auge y la protesta social consiguieron una tenue victoria cuando Harry S. Truman impulsó el final de la segregación en las Fuerzas Armadas de los EEUU e impulsó también, de forma edulcorada, la eliminación de las discriminaciones raciales y

religiosas en el acceso a trabajos regulados por contratos públicos.

La llegada a la presidencia del republicano Dwight D. Eisenhower en 1953, firme defensor de la segregación en el ejército, no vaticinaba muchos avances en la lucha por la igualdad de derechos del colectivo afronorteamericano, pero el devenir de los acontecimientos desencadenaron el inicio del fin de la segregación en los EEUU. El primer acontecimiento de referencia histórica sucedería con la resolución del Tribunal Supremo sobre el caso *Brown contra el Consejo de Educación* el 17 de mayo de 1954, que consideraba inconstitucional la segregación en la escuela pública en todo el territorio federal. Poco después, otra resolución del Alto Tribunal determinó la inconstitucionalidad de la segregación en espacios de recreo público en 1955, pero fue el caso anteriormente mencionado el referente legal más importante del periodo. En el norte del país, la aplicación de las resoluciones fue casi inmediata, como en Baltimore y Washington D.C., pero en el sur los disturbios en contra de los dictámenes del tribunal fueron recurrentes y violentos durante toda la década, tanto por parte de las autoridades de los estados como de colectivos de ciudadanos segregacionistas. El segundo acontecimiento determinante en el origen de la rebelión sucedería el 28 de agosto de 1955, cuando el joven afronorteamericano de 14 años de edad, Emmett Louis Till, fue asesinado cruelmente por coquetear con una mujer caucásica en un establecimiento público de Misisipi, lo que provocó una indignación generalizada en un país demasiado acostumbrado a los crímenes raciales. Finalmente, en tercer lugar, el punto de inflexión que supuso el inicio de la rebelión organizada y duradera se localizó en Montgomery (Alabama), cuando el 1 de diciembre de 1955 Rosa Parks se negó a cumplir con la obligación de ceder su asiento a las personas caucásicas y de ocupar la parte trasera del vehículo reservada para los afronorteamericanos en un autobús público de la ciudad, por lo que poco después sería arrestada por las autoridades locales. La movilización de las organizaciones por los derechos civiles se ocuparon de resolver el caso y de iniciar un boicot de once meses sobre los autobuses públicos de Montgomery que cambiaron los métodos de lucha social.

El 5 de diciembre de 1955 se creó la Asociación para el Desarrollo de Montgomery (MIA)⁸⁴, integrada por ministros de las variadas congregaciones religiosas de la localidad y diferentes personalidades de la comunidad afronorteamericana de Montgomery, con Edgar Nixon, Ralph Abernathy y Martin Luther King Jr. al frente. La recién creada organización inició un efectivo boicot indefinido sobre el servicio de autobuses de la localidad entre periódicos episodios de violencia por parte de los círculos de poder segregacionista y gracias al desarrollo de protestas pacíficas y actos de repulsa pública. Entre tanto, el 3 de febrero de 1956, Autherine Juanita Lucy se

84 Montgomery Improvement Association (MIA).

convirtió en la primera estudiante afronorteamericana en asistir a la Universidad de Alabama, donde la segregación era un referente social. Sin embargo, los disturbios comunitarios en repulsa del acontecimiento provocaron su suspensión días después, lo que dio comienzo a un proceso judicial que que la NAACP acabó llevando al Tribunal Supremo. Por otro lado, en marzo de ese mismo año los círculos de poder segregacionista de Washington dieron forma al “Manifiesto del Sur”, firmado por 96 congresistas, que condenaba las resoluciones del Tribunal Supremo a favor de la integración y acusaba al Estado Federal de abuso de poder contribuyendo al aumento de la violencia. Los atentados con bomba se extendieron por el país durante 1956, enfocados en los líderes de la revuelta como Martin Luther King Jr., Robert Graetz, ministro de la Iglesia Luterana de la Trinidad, y al Reverendo Fred Shuttlesworth. Mas tarde el 15 de noviembre de 1957, el alto poder judicial volvió a dar la razón a los colectivos por los derechos civiles declarando inconstitucionales las leyes de segregación en los autobuses públicos con la resolución del caso *Brown contra Gayle*. El boicot de Montgomery se daba por concluido habiendo cosechado la primera victoria en el largo camino que la “Revolución Afronorteamericana” tenía por recorrer.

El nuevo año comenzó con atentados con bomba sobre varias iglesias segregadas en Montgomery y con la formación de la SCLC el 11 de enero de 1957, que se encomendó a crear la estructura de coordinación de los movimientos sociales no violentos del país con Martin Luther King Jr. como líder y con su filosofía como religión. En este momento de la historia de la “Revolución Afronorteamericana” y según Louis E. Lomax (1962), se produjo un importante debate entre las organizaciones implicadas en la lucha en torno a los métodos de presión social por desarrollar y también acerca del liderazgo de un movimiento, que empezaba a concentrarse, pero que había surgido en variados escenarios y con distintas máscaras. La ruptura era un hecho entre las organizaciones más conservadoras como el NAACP, la *Urban League* o la ANLC, contrarias a la protesta masiva social y defensoras de las acciones legales, y las nuevas organizaciones emergentes estudiantiles como el CORE y la SCLC, que abogaban por continuar con los métodos de lucha pacífica. Estas diferencias, produjeron un cierto vacío en la dirección que debía tomar una lucha que estaba poco apoyada por la poca prensa afronorteamericana del momento, pero que sin embargo comenzaba a alcanzar una proyección internacional de calado. «El eslogan de la rebelión de los negros podría expresarse de la forma siguiente: acción directa para incrementar el legalismo; legalismo para incrementar la mesa de conferencias» (Lomax, 1962: 184).

Esta crisis de liderazgo abrió las puertas al aumento del apoyo social a otras organizaciones más extremistas como el NOA que, más allá de perseguir mejorar las condiciones de la comunidad afronorteamericana, también abogaba por la ruptura con la sociedad estadounidense y la fe cristiana. No obstante, la opción por la violencia de la Nación Musulmana era más verbal que

material, trabajaban de forma muy bien organizada en los guetos de las ciudades adquiriendo un poder de convocatoria sorprendente, su labor en las cárceles y en la rehabilitación de ex convictos era muy efectiva, y contaban con un fuerte apoyo por parte de muchos afroamericanos no musulmanes. En poco tiempo, el NOA pasaría a formar parte de todos los círculos de debate en torno a la dirección de las revueltas y la lucha organizada con total normalidad e independencia.

Los musulmanes negros, como los “sittings” y las marchas por la libertad, forman parte de la rebelión de los negros. No apuntan en la misma dirección, pero se originan en la misma inquietud: el rechazo de la segregación y todo lo que ello comporta, y la firme convicción de que las organizaciones actuales de liderazgo negro no emplean los métodos adecuados para acabar con ese mal (Lomax, 1962: 208).

El 29 de agosto, el presidente Eisenhower movió ficha empujado por el creciente clamor social por los derechos civiles. Por un lado, firmó la Ley de Derechos Civiles en agosto de 1957 tras 60 años de vacío legal a respecto, lo que facilitaba el acceso al voto de todos los ciudadanos de forma tan poco concreta que la ley tuvo que ser ampliada por la misma administración en 1960 justo antes de las elecciones. Por otro lado, el 4 de septiembre del mismo año envió tropas federales a Little Rock (Arkansas), para controlar los violentos disturbios asociados a la asistencia de nueve estudiantes afroamericanos al instituto de la localidad, ejecutando así los dictámenes del Tribunal Supremo al respecto del fin de la segregación en la escuela pública. A partir de este momento, las organizaciones por los derechos civiles, con el empuje de la NAACP y la SCLC, se centraron en preparar las elecciones de 1960 con el desarrollo de una campaña de empadronamiento e inscripción masiva en el censo electoral de afroamericanos en el sur, con el objeto de poner en valor su fuerza electoral y contando con el apoyo directo del partido demócrata de John F. Kennedy.

El 1 de febrero de 1960 se produjo otro de los sucesos que marcaría las pautas de la revuelta pacífica con en inicio de los denominados *sittings*, protagonizados por cuatro estudiantes afroamericanos que se sentaron en la zona exclusiva para ciudadanos caucásicos de la cafetería Woolworth de Greensboro (Carolina del Norte) y exigieron el servicio de comidas. Al día siguiente, otros estudiantes acudieron a apoyar la protesta iniciándose así una ola de *sittings* por todo el país que dieron forma a una nueva y eficiente estrategia de acción social. Los afroamericanos de las clases con mayor poder adquisitivo tomaron partido y apoyaron las acciones a través de un boicot económico a través de la paralización del consumo doméstico en los establecimientos habitualmente regentados por personas caucásicas, poniendo así de relieve la importancia de la economía afroamericana en las comunidades del sur. La implicación de los colectivos estudiantiles en la lucha iba en aumento y en abril de este mismo año se creó el Comité

Coordinador Estudiantil No Violento (SNCC)⁸⁵, financiado por estudiantes del norte del país y la NAACP, comenzando una importante actividad colaborando en los programas de empadronamiento, en la extensión de los *sittings* y en el apoyo a las marchas por la libertad que estaban por llegar. El 5 de diciembre de 1960, el Tribunal Supremo declaró inconstitucional la segregación en los restaurantes de las terminales de los autobuses interestatales, lo que supuso un peldaño más en la consecución de los objetivos de la revuelta. La violencia en contra de la rebelión continuó marcando la dinámica del periodo a través de la sucesión diversos episodios de ataques raciales indiscriminados y atentados selectivos con bomba como en el caso de Carlotta Walls, una de los nueve estudiantes de Little Rock, y del abogado activista afronorteamericano Z. Alexander Looby.

El 20 de enero de 1961, John F. Kennedy alcanzó la presidencia de los EEUU recibiendo un fuerte apoyo del colectivo afronorteamericano que orientó definitivamente su apoyo político al Partido Demócrata con las esperanzas puestas en la promesas de cambio recibidas. Por otro lado, James Farmer, presidente del CORE, desarrolló otra de las estrategias de acción social claves para entender la logística de las protestas de la rebelión, iniciando la primera marcha por la libertad conducida por los *Freedom Riders* y enfocada a comprobar la efectividad de la nueva legislación contra la segregación en los transportes públicos y sus restaurantes asociados. El colectivo de protesta partió de Washington D. C. el 4 de mayo de este año con destino a Nueva Orleans, fueron atacados con un atentado con bomba diez días después de su partida y sufrieron episodios de violencia periódicamente hasta que fueron arrestados antes de alcanzar su objetivo. Entre tanto, la NAACP, el SCLC y el SNCC se coordinaron para preparar una protesta masiva contra la segregación en torno a lo que se llamó el “Movimiento de Albany” (Georgia), que se inició en 17 de noviembre sin llegar a alcanzar los objetivos propuestos y la trascendencia pública deseada, lo que conllevó una reflexión colectiva sobre la estrategia a seguir en el futuro. En esta línea, los movimientos por los derechos civiles quedaron a la espera de los avances de una administración Kennedy cuya maquinaria legislativa estaba bloqueada por su minoría en el Senado y el Congreso y las distensiones internas del propio Partido Demócrata.

En 1962, la recurrente espiral sociológica que conformaba la relación directa entre paro, criminalidad y generación de odio atrajo el interés de la NAACP, que rompió su dinámica histórica que se había caracterizado por no implicarse en asuntos laborales e inició acciones legales enfocadas a la integración de los sindicatos de afronorteamericanos todavía segregados. Esta decisión, unida al trabajo de otras organizaciones por los derechos civiles en este ámbito, inició un descenso paulatino de la influencia de las organizaciones tradicionales dedicadas al ámbito laboral

85 Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC).

del colectivo afronorteamericano como el ANLC o la *Urban League*, que estaban en trámite de desaparición. «Los programas más innovadores eran desarrollados fuera de los canales tradicionales asociados a las uniones sindicales, en centros bajo el auspicio de iglesias, organizaciones por los derechos humanos y otras fundaciones dedicadas a la labor social» (Nash, 2001: 223)⁸⁶.

Por otro lado, y bajo el liderato de Martin Luther King Jr., la SCLC comenzó a programar una acción directa sobre uno de los iconos que encarnaba la segregación más acusada del país: la ciudad de Birmingham (Alabama). Los movimientos estudiantiles también lograron una nueva victoria cuando el 10 de septiembre de 1963 Ross Barnett, Gobernador de Misisipi, impidió por la fuerza la entrada a la Universidad del joven James Meredith, que recientemente había ganado un pleito al respecto en el Tribunal Supremo. Este suceso provocó una violenta escalada de disturbios raciales en la ciudad que obligaron al presidente Kennedy a enviar tropas federales para su disolución y poder permitir así la entrada a la Universidad de Misisipi al primer afronorteamericano de la historia de la institución el 1 de octubre de 1962.

1963 comenzó con la ejecución a partir de enero de la “Campaña de Birmingham”, a través del desarrollo de un conjunto bien coordinado de medidas que hasta la fecha habían sido efectivas en la acción social: desde numerosos *sittings*, pasando por boicots a la economía local y hasta el desarrollo de concentraciones de protesta implicando a la totalidad del colectivo afronorteamericano de la ciudad. La consecución de las acciones masivas se vieron favorecidas por una continuidad duradera en el tiempo de las acciones, además de un previo trabajo de instrucción de los participantes en la teoría de la no violencia por parte del SCLC en iglesias y centros educativos segregados. En mayo, la brutal intervención de la policía de la ciudad en la disolución de las protestas, su difusión en la televisión nacional y la prensa internacional, junto con la movilización de tropas federales enviadas por la administración Kennedy para el control del conflicto; terminaron por convertir los acontecimientos que se desarrollaron durante estos meses en un punto de inflexión de referencia histórica para la lucha por los derechos del pueblo afronorteamericano en EEUU. En añadidura a los logros cosechados en Birmingham, el Tribunal Supremo declaró legales tanto las demostraciones públicas de protesta como los *sittings*, determinando la absoluta inconstitucionalidad de las ordenanzas que permitían la segregación a través de dos sendos dictámenes el 25 de febrero y el 20 de mayo respectivamente. A partir de los sucesos de Birmingham, todas las organizaciones por los derechos civiles se unieron definitivamente para la coordinación de la histórica Marcha por la Libertad y el Trabajo de Washington, que culminó con una masiva concentración de más de 250000 personas frente al capitolio de la capital de la nación el

⁸⁶ The most innovative programs are developed outside the usual trade-union channels in centers sponsored by churches, human rights groups, and foundations concerned with social problems [Traducción propia].

28 de agosto de 1963. John F. Kennedy fue asesinado en noviembre de ese mismo año, lo que constituyó un importante revés a las aspiraciones de la rebelión a pesar de que durante su mandato no había cumplido con las expectativas creadas en el colectivo afronorteamericano. «Hasta dónde habría llegado Kennedy para cumplir el sueño de King quedará para siempre en el campo de las especulaciones» (Grant, 2014: 432).

Por otro lado, el asesinato en junio de Medgar Wiley Evers, secretario de la NAACP de la ciudad de Jackson (Misisipi), junto con el atentado de bomba del 15 de septiembre a las puertas de la Iglesia Bautista de la Calle 16 de Birmingham (Alabama) que acabó con la vida de cuatro niñas adolescentes, fueron el preludio de la dinámica de violencia que sacudiría EEUU durante 1964, uno de los años más dramáticos para las filas de la rebelión. El 31 de enero, el activista afronorteamericano Louis Allen fue asesinado por segregacionistas tras intentar registrarse en el censo electoral de Liberty (Misisipi) y el 23 de marzo, la madre de familia Johnnie Mae Chappell fue tiroteada en Jacksonville (Florida) durante unas protestas raciales pacíficas que derivaron en fuertes disturbios violentos. Sin embargo, el suceso más importante que conmocionó a la opinión pública fue el secuestro y asesinato de tres activistas del CORE, dos de ellos caucásicos, durante su participación en la campaña, de educación y registro de ciudadanos afronorteamericanos en el censo electoral denominada “El verano de la Libertad”. Los tres activistas desaparecieron mientras visitaban la localidad de Lonsdale, en el Condado de Neshoba (Misisipi), para investigar el incendio de una iglesia de la congregación afronorteamericana de la localidad. La investigación federal desarrollada posteriormente acabó inculcando a políticos, agentes de seguridad y miembros respetables de la comunidad de Neshoba. Una ola de violencia contra activistas de los derechos civiles estaba recorriendo las calles de todo el sur del país alcanzando un grado de relevancia extrema en las protestas de St. Augustine (Florida), cuando cientos de ciudadanos caucásicos atacaron violentamente una marcha pacífica en marzo de ese mismo año. El 2 de julio de 1964, el presidente Lyndon B. Johnson firmó la Ley de Derechos Civiles de 1964, que desarrollaba la Comisión por la Igualdad de Oportunidades en el Empleo (EEOC) e imponía así la igualdad salarial sin distinciones de raza o sexo.

La dinámica violenta de la década siguió su curso en 1965 con el asesinato en febrero del líder nacionalista afronorteamericano Malcolm X en Nueva York y del activista Jimmie Lee Jackson en Alabama. La eliminación total de las legislaciones “Jim Crow”, que dificultaban el acceso al censo electoral, fue el siguiente escalafón en la lucha. La SNCC junto con la SCLC de Martin Luther King se coordinaron para enfocar su actividad dando comienzo a la “Marcha desde Selma a Montgomery”. Durante el desarrollo de la marcha la activista universitaria Viola Liuzzo, implicada en la logística y organización de la misma, fue asesinada el 25 de marzo en el trayecto

hacia el aeropuerto de Montgomery por un miembro del Ku Klux Klan. Este suceso supuso el desencadenante de la firma definitiva de la Ley de Derecho a Voto de 1965 por parte del gobierno de Lyndon B. Johnson. Esta normativa junto con la aprobación de la enmienda 24 de la constitución, permitió la eliminación de las principales causas de la discriminación racial en el proceso participación democrática, ya que desarrollaron medidas para evitar las desigualdades en el sufragio. Los disturbios raciales se extendieron también por zonas alejadas del sur de los EEUU, con especial incidencia en los guetos urbanos de ciudades como Newark (Nueva Jersey) y Detroit (Michigan), alcanzando una virulencia extrema en el barrio de Watts en Los Angeles (California) donde el número de muertos superó la treintena en agosto de ese mismo año.

En enero de 1966, la SCLC comenzó con la “Campaña de Chicago” entre violentos disturbios que estuvieron presentes durante todo el desarrollo de la misma y que estuvo centrada en la lucha contra la pobreza y la igualdad laboral. Martin Luther King Jr. fue una vez más el ideólogo de la misma introduciendo una nueva frontera en la acción de protesta social y presión política, lo que supuso un sutil pero revelador viraje en los objetivos de la organización que hasta ahora habían estado centrados exclusivamente en la lucha contra la segregación. A partir de junio del mismo año, el CORE unió sus capacidad de acción al SNCC para programar un nuevo conjunto de marchas por la libertad que fueron bautizadas como las “Marchas Contra el Miedo”, que se desarrollaron también dentro de un clima general de violencia y que se vieron especialmente salpicadas por el intento de asesinato de James Meredith mientras participaba en las mismas. Lejos de provocar la alteración del programa de protestas, dos activistas organizadores de la protesta, Stokely Carmichael y Floyd McKissick, comenzaron a radicalizarse y durante el desarrollo de la marcha dieron forma al concepto de “Black Power” inspirados por las ideas de Malcolm X. La nueva corriente fue apoyada por los sectores más radicalizados del SCLC y del CORE, que habían empezado a abogar por el rechazo al apoyo de la lucha por parte de organizaciones no formadas exclusivamente por afronorteamericanos. La filosofía del nuevo concepto, que se sustentaba en la supremacía afronorteamericana extirpando las implicaciones religiosas de la filosofía de Malcolm X, se extendió rápidamente por los guetos y universidades de las principales ciudades del país minando incluso la alargada influencia de la filosofía no violenta de Martin Luther King Jr. La nueva ola crecía a pasos agigantados espoleada por la violencia recurrente del periodo hasta que en octubre de este mismo año, Huey Newton and Bobby Seale, fundaron el *Black Panther Party* en (Oakland) California, cuya ideología de orientación marxista se estructuraba en torno a la autodeterminación del destino del colectivo afronorteamericano aceptando el uso de la violencia contra las agresiones del estado y del poder segregacionista. La revuelta comenzó a sufrir una importante mutación de consecuencias decisivas para el futuro del colectivo y para la ratificación de

una identidad de raíz africana cada vez más culturalmente asumida por la comunidad afronorteamericana de la época.

El poder negro no era una mera posición política; era un cambio cultural rotundo entre aquellos que, como Carmichael, veían cada vez más la integración como algo “irrelevante” y que no quería que les prometieran un cambio futuro, sino la “libertad hoy” (Grant, 2014: 439).

En 1967, la Guerra de Vietnam estaba empezando a socavar los cimientos de una sociedad estadounidense que vivía una propia guerra en casa derivada del conflicto con el colectivo afronorteamericano. Un colectivo que de nuevo nutrió las primeras líneas de los batallones destacados en Vietnam, sufriendo el mayor número de bajas y viviendo como una pesadilla recurrente la discriminación en su defensa de la patria. El 25 de febrero, Martin Luther King Jr. se posicionó definitivamente en contra del conflicto armado arrastrando con él a la práctica totalidad de las organizaciones por los derechos civiles que se unieron a las protestas contra el conflicto armado. Ese mismo verano, la revuelta afronorteamericana alcanzó un clímax de violencia racial derivado de la explosión de 75 grandes revueltas por todo el país que terminaron con 26 ciudadanos afronorteamericanos muertos en Newark y 43 en Detroit. Las protestas contra la guerra alcanzaron una dimensión histórica frente al capitolio de Washington el 21 de octubre de este mismo año, movilizaciones en las que el colectivo afronorteamericano tuvo una presencia muy relevante uniendo sus fuerzas a otras muchas organizaciones de protesta que crecían en el país en torno a la llamada “Rebelión Contracultural”.

El 4 de abril de 1968, EEUU y el mundo vivió un nuevo *shock* que daría carpetazo a la violenta década que estaba a punto de llegar a su fin: Martin Luther King Jr., el indiscutible líder e icono de la revuelta afronorteamericana, fue asesinado en Memphis (Tennessee), produciendo un vacío político y espiritual que alteró el alma misma de la revolución. Multitud de disturbios sacudieron las calles y barrios en más de 100 ciudades de EEUU con el resultado de más de 40 muertos derivados de los mismos, en una progresiva radicalización de las revueltas que finalmente se apaciguaron. La Ley de Derechos Civiles de 1968 se aprobó en el congreso siete días después del magnicidio de King, una ley incidió en el derecho al acceso de la vivienda de forma equitativa y convirtió en delito federal los actos violentos por razones de religión, raza u origen nacional. Esta amarga victoria pareció cerrar el círculo de acciones legislativas exigidas por los movimientos por los derechos civiles para dar por concluida la consecución de los objetivos exigidos por la revuelta. La filosofía del “Poder Negro” encontró la razón de peso mayor para asentarse en la sociedad estadounidense y continuó con su creciente influencia desarrollando una vertiente exclusivamente

artística con la conceptualización del Movimiento Artístico Negro (BAM)⁸⁷ gracias al ensayo/manifiesto publicado por Larry Neal denominado "The Black Arts Movement". Desafortunadamente, el 23 de mayo de 1968 el influyente poeta Henry Dumas, íntimamente ligado al BAM, fue muerto a balazos por la policía en la estación de Harlem de Nueva York en un suceso rodeado de turbias circunstancias. El movimiento alcanzó una proyección internacional cuando el 16 de octubre de este mismo año, durante la celebración de la ceremonia de entrega de medallas de la prueba de 200 metros libres en los Juegos Olímpicos de Méjico, Tommie Smith y John Carlos alzaron los puños envueltos en un guante negro durante la emisión del himno de los EEUU, en lo que supuso un hito histórico en la renovada "Revolución Afronorteamericana".

En un sentido muy real el negro norteamericano se halla en posesión de la clave del levantamiento de todos los pueblos no blancos del mundo. Y la posibilidad de un mundo libre de conflictos raciales depende de la medida en que se admita y se resuelva el problema del negro norteamericano (Lomax: 1962: 14).

Con la intención de dar por concluida esta sección, aprovecharé la línea argumental que he venido desgranando para remitirme al inicio de la década de los 60 y retomar las líneas marcadas por Louis E. Lomax (1962) en torno a su reflexión acerca de las metas que la rebelión debía alcanzar para asegurar un futuro de esperanza para el colectivo afronorteamericano en EEUU y en el mundo. En este sentido, el autor abogaba por el adiestramiento técnico y la formación intelectual para alcanzar una independencia económico/social sólida, la unión de la población en torno a organizaciones sociales bien estructuradas y la progresiva introducción de personalidades afronorteamericanas en las estructuras del estado y del poder económico de EEUU. Tal y como he mostrado en el análisis realizado, la historia de la "Revolución Afronorteamericana" a partir de los años 60 parece confirmar el comienzo en la superación de dichas metas, que serían sobrepasadas con holgura durante las décadas siguientes. Sin embargo, y con la excepción de la lucha de Nelson Mandela contra el *apartheid* sudafricano, también se hace necesario remarcar los fracasos cosechados por el movimiento en su intención de extenderse políticamente y geográficamente al ámbito internacional. En definitiva, la revuelta se convirtió en revolución a partir de los años 70, cuando la cultura afronorteamericana comenzó a integrarse en una sociedad estadounidense cada vez más orientada a ser analizada desde la perspectiva antropológica de la diversidad cultural, principio que rige los estudios sociológicos desarrollados en la actualidad sobre la materia (Susser, 2001).

En definitiva, los movimientos sociales acaecidos a partir de los años 50 en EEUU y el importante papel protagonizado por la comunidad afronorteamericana en los mismos, fueron los

⁸⁷ Black Arts Movement (BAM).

responsables de añadir un valor esencial al legado cultural de los EEUU, gracias al desarrollo de las artes en general y donde el jazz en particular ha tenido un papel muy destacado y una influencia indiscutible en las principales corrientes musicales de la segunda mitad del siglo XX.

1. 2. 2. Otros movimientos sociales: de la “Generación Beat” a la “Rebelión Contracultural”

La “Rebelión Contracultural” fue un movimiento social, político y artístico surgido en EEUU a partir de los años 50 en paralelo a la “Revolución Afronorteamericana”, que aglutinó a un conjunto de colectivos con objetivos específicamente diferentes, pero unidos por una firme convicción en contra de las desigualdades sociales establecidas y por el desencanto por los cánones morales y los preceptos políticos dominantes en la época. En términos generales, estos movimientos se posicionaron en contra el anquilosamiento cultural de una sociedad estadounidense alienada por la victoria en la Segunda Guerra Mundial, absorbida por una creencia ciega en el materialismo capitalista e inmersa en la paranoia generada por la nueva amenaza nuclear en ciernes. El origen de los acontecimientos que analizaremos en esta sección no tienen un precedente en la historia tan antiguo como en el caso de la lucha del colectivo afronorteamericano, pero en muchos aspectos sí podría relacionarse con la demanda de la extensión, adaptación y modernización de los principios fundacionales de la Revolución Estadounidense.

El estallido de la Guerra Fría fue el punto de ruptura genérico que cimentó el conjunto de causas que derivaron en la explosión definitiva de la “Rebelión Contracultural” a partir de los años 60. En EEUU, la Guerra Fría supuso la instauración definitiva de la represión de las corrientes políticas relacionadas con el anarquismo, el socialismo y el comunismo, que tomaron una dimensión referente durante la “caza de brujas” de principios de los años 50 del siglo XX. Por encima de las condenas de personalidades públicas del mundo del cine, el funcionariado público y las artes, la consecuencia más importante de la represión fue la marginalización sistemática de los círculos de pensamiento y las élites intelectuales relacionadas con unas corrientes filosóficas que se asociaron directamente con el enemigo soviético y que habían calado en muchos círculos universitarios de país. En el otro bando y con dirección opuesta, la Unión Soviética desarrolló políticas represoras similares en su ámbito político de influencia que alcanzaron dimensiones históricas con las revueltas de Polonia y Hungría en 1956.

El anticomunismo como fuerza política y cultural en los EEUU de la posguerra prendió a causa del juicio- o juicios; hubo dos en 1949 y 1950 del destacado funcionario del Departamento de Estado Alger Hiss, al que acusaron de ser un espía comunista. Condenado finalmente por perjurio, Hiss pasó cinco años en prisión, pero

fue el proceso en sí el que mantuvo enganchado al país entero y al mundo. El Caso Hiss era simbólico, como señaló el célebre periodista Alistair Cooke, de “una generación sometida a juicio” (Grant, 2014: 418).

Esa «generación sometida a juicio» (Grant, 2014: 418), había surgido entre finales de los dorados años 20 y la crisis económica de los años 30, sufriendo las consecuencias directas de la temporal decadencia del capitalismo y su severo reflejo en las clases sociales más desfavorecidas del país. Esta época fue fielmente representada en la novela de John Steinbeck *Las Uvas de la Ira* (1939) o *The USA Trilogy* (década de los 30) de John Dos Passos. En los círculos intelectuales de dicho periodo, surgió una “generación perdida”⁸⁸ de influyentes literatos estadounidenses muy relacionados con las corrientes artísticas que recorrían Europa. Estos autores pusieron en duda la estricta moral americana y su excluyente modelo capitalista, retrataron la dura realidad social de la gran depresión y abrazaron corrientes filosóficas de corte socialista imprimiendo una influencia fundamental en las nuevas élites intelectuales que más tarde nutrirían los departamentos de muchas universidades del país y que alimentaron también los sectores progresistas de la política nacional. En consecuencia, con la Segunda Reconstrucción y el *New Deal*, se despertaron de nuevo los temores a los fantasmas del socialismo en los sectores más conservadores del poder político y económico nacional, pero a pesar de la “caza de brujas” y el posterior impulso que Eisenhower daría a la Comisión de Actividades Antiestadounidenses, el germen del descontento por el modelo oficialista americano seguía extendiéndose.

Más tarde, con el auge económico de los 50, la familia modélica estadounidense viviría en cierta medida ajena a lo que sucedía a su alrededor e inmersa en una burbuja de bienestar material. Según Tom Engelhard (1997), la “cultura de búnker” que predominaba en los sectores sociales más acomodados del país y que se caracterizaba por el pánico generalizado a la destrucción nuclear, llegó a alcanzar la categoría de paranoia. Según Susan Mary Grant (2014), este hecho contrastaba especialmente con la “cultura de campus” de una nueva generación de jóvenes que se rebelaron contra el materialismo, la política establecida y el militarismo. Por otra parte, e introduciendo una fundamental dicotomía argumental que extenderé en futuros análisis, la rebeldía juvenil de los 50 tuvo dos vertientes diferenciadas dentro de los grupos de edad adolescente, ambas unidas por su desarrollo en subterfugio, por la experimentación con las drogas y la disconformidad. Por un lado, surgió una vertiente más popular, que integraba a los nuevos rebeldes pandilleros que encontraron a Elvis Presley como principal referente generacional. Por otro lado, surgió una vertiente más intelectual, integrada por *beatniks* y *hipsters*, no necesariamente universitarios, más permeables a las nuevas corrientes artísticas y con un interés desmedido por el jazz. En conclusión, el fuerte

88 Corriente literaria de principios del siglo XX formada por autores como: Ernest Hemingway, William Faulkner, John Steinbeck, John Dos Passos, Ezra Pound, Erskine Caldwell y Francis Scott Fitzgerald.

ascenso de matriculaciones universitarias que sufrió la nación partir de los años 50, el despegue de una nueva hornada de escritores influyentes con Allen Ginsberg, William S. Burroughs y Jack Kerouac a la cabeza, y la rebeldía íntimamente unida al nuevo fenómeno social que supuso el renovado auge del interés en el legado musical afronorteamericano; moldearon un nuevo tipo de juventud muy heterogénea que a finales de los 50 daría paso a la “Generación Beat”. Años más tarde y bajo su influencia, una nueva generación nutriría el grueso de las filas del nuevo ejército de la “Rebelión Contracultural”.

Fueron la última generación que celebró el relato bélico nacional con soldaditos genéricos en el suelo de sus habitaciones, o con pistolas de juguete en las calles o parques; la última generación que escenificó o aplaudió el momento en que el enemigo caía por decenas, centenas o millares ante el fuego de nuestros fusiles, prueba del triunfo americano (Engelhard: 1997: 26).

Desde una perspectiva histórica, y a pesar de la fuerte represión ejercida por la maquinaria del gobierno de los EEUU, la génesis de la disidencia social que más tarde tomó la dimensión de revuelta nos conduce directamente al conjunto de protestas estudiantiles surgidas el 13 de mayo de 1960. Estas protestas, conocidas como las revueltas del *black friday*, surgieron como oposición a las investigaciones que estaban siendo desarrolladas en San Francisco por la Comisión de Actividades Antiestadounidenses, con la lupa puesta en la industria del cine y el sector docente de la educación pública del país. Poco más tarde, el 8 de noviembre de 1960, John F. Kennedy fue elegido para la presidencia de la nación, lo que terminó por confirmar que una parte importante de la sociedad estadounidense estaba implicada en un cambio político real y a pesar de las dudas suscitadas por los simpatizantes republicanos que alcanzaron casi el 50 por ciento de los votos en las elecciones y las disidencias expresadas por la “Generación Beat”.

El idealismo propio de la Guerra Fría de Kennedy estaba a un mundo de distancia del de otro Jack, el novelista beat Jack Kerouac, cuyo famoso manifiesto autobiográfico contra la violencia de la clase media, “En el Camino” 1957, daba a entender que, lejos de anclarse en lo que Kennedy denominó el “antiguo legado” de los EEUU, los jóvenes del país no estaban tan seguros de qué camino en concreto estaba recorriendo su nación (Grant, 2014: 428).

En este momento de este análisis, y antes de seguir desgranando la cronología histórica de la “Revuelta Contracultural” que retomaré más adelante, introduciré un paréntesis temático para desarrollar un retrato de los heterogéneos movimientos sociales que surgieron, se adhirieron o bien se vieron reforzados por el impulso renovador de la misma. Movimientos que se entremezclaron de forma natural unidos por la disconformidad social, el apoyo a la “Revolución Afronorteamericana” en la lucha por los derechos civiles y por el rechazo a la Guerra de Vietnam.

La *nueva izquierda* aglutinó al grueso de los movimientos de protesta estudiantil generados en los institutos y los campus universitarios de EEUU iniciados en 1960, a la par del cambio de gobierno e influidos por los principios rupturistas de la corriente intelectual de la “Generación Beat”. Las fuentes históricas consultadas (Ness, 2004), han señalado a dos organizaciones fundamentales con dos ámbitos de influencia bien diferenciados: el SDS (Estudiantes por una Sociedad Democrática)⁸⁹ en el norte del país y con epicentro en la Universidad de Michigan, y el FSM (Movimiento por la Libertad de Expresión)⁹⁰ en el sur del país y con epicentro en la Universidad de Berkeley en San Francisco (California).

La SDS se formó en junio de 1962, momento en el que, inspirados por la SNCC y la lucha por los movimientos civiles, iniciaron una nueva etapa política abandonando la denominación de Liga Estudiantil para una Democracia Industrial (SLID)⁹¹ y escindiéndose definitivamente de la Sociedad Socialista Intercolegial (LID) en 1965, momento en el que pusieron en marcha su propia maquinaria de financiación a través del Proyecto para la Investigación Económica y la Acción⁹². Su manifiesto fundacional fue concebido por Tom Hayden, que tomó la denominación de “Manifiesto Port Huron”, adoptando como principios fundamentales la reivindicación de la igualdad, la justicia económica, la paz y la democracia participativa. Su actividad política y social fue muy significativa durante toda la década de los 60, tomando parte en las acciones sociales organizadas por la “Revolución Afronorteamericana”, las protestas contra la Guerra de Vietnam y otras muchas actividades organizadas por iniciativa propia, destacando un temprano programa de recogida de fondos para la financiación de la SNCC. Su ascenso e influencia fue exponencial pasando de 2500 miembros en 1964 a 25000 en 1966, hasta ascender a su punto más álgido alcanzando los 100000 miembros en 1969 e integrando en su estructura a diversas organizaciones estudiantiles independientes pero afines a sus principios políticos. En paralelo a su incremento en el número de afiliados, el dogma político de la organización se fue radicalizando a través de una transformación que le condujo a abandonar los principios no violentos de su fundación para abrazar posiciones afines al *Black Power* y orientándose a la formación de un movimiento revolucionario de corte socialista con el objetivo de renovar la vieja izquierda. El 24 de julio de 1969 durante el desarrollo de su convención nacional en Chicago sus dos facciones más influyentes, el Partido Progresista del Trabajo (PL) y el Grupo Revolucionario del Movimiento Joven (RYM), protagonizaron los debates centrados en la conveniencia o no de formar un partido revolucionario oficialista en EEUU. La divergencia de posiciones políticas derivó en la disolución del SDS. A pesar de ello, muchas de sus

89 Students For A democratic Society (SDS)

90 Free Speech Movement (FSM).

91 Student League for Industrial Democracy (SLID).

92 Economic Research Anexion Projetc.

organizaciones asociadas siguieron con su actividad hasta bien entrados los 70 y más tarde el SDS sería refundado en 2006.

Según Robert Cohen (2002), el FSM comenzó a tomar forma durante 1964 teniendo en las revueltas del *black friday* de San Francisco a principios de la década su influencia más directa. A finales de 1963, las protestas por los derechos civiles explotaron en la zona de la Bahía de San Francisco contando con el apoyo directo de un importante número de estudiantes universitarios que más tarde se organizaron para manifestar su malestar durante la convención republicana desarrollada en julio de 1964 en San Francisco. La prensa nacional se hizo eco de las movilizaciones, lo que supuso el inicio de represalias por parte de los órganos de gobierno de la Universidad de Berkeley de California, prohibiendo el uso de espacios de la universidad para actividades políticas o sociales a partir de septiembre de 1964. La organización de numerosos actos de protesta por parte de la comunidad de estudiantes como respuesta a las medidas derivaron en la creación del comité de dirección del FSM, donde los activistas Mario Savio, Jack Weinberg, Steve Weissman y Bettina Aptheker alcanzaron posiciones relevantes. El movimiento distaba mucho de ser un colectivo estructuralmente organizado como el SDS o el SNCC, pero su capacidad de movilización, la efectividad de sus acciones y su histórica influencia en la “guerra de los seis años” en los campus universitarios del estado de California, contribuyó a convertir el área de la ciudad de San Francisco en uno de los epicentros fundamentales de la “Rebelión Contracultural” de los años 60. El FSM se disolvió en 1965 tras conseguir que sus demandas ante los estamentos universitarios se vieran cumplidas tras conseguir poder volver a realizar de nuevo actividades políticas y sociales en las instalaciones del campus universitario. Sin embargo, antes de su disolución la organización participó en diversas campañas por los derechos civiles promoviendo la creación de diversos colectivos de acción social que poco después tomarían el testigo de las reivindicaciones, como el Comité del día de Vietnam⁹³ a partir de 1965.

El FSM también fue importante en sus vínculos con otros movimientos de protesta social. Inspirado y activado por movimientos anteriores, el FSM a su vez había inspirado muchos movimientos futuros. Como algunos ensayos de Jo Freeman y Waldo Martin apuntan, el FSM se fortaleció enormemente porque su liderazgo incluyó veteranos del área de la bahía y movimientos de derechos civiles del sur, movimientos que trajeron al campus de Berkeley un nivel de valentía política atrevida y táctica que los administradores de la Universidad nunca habían visto antes, y que hicieron de los dirigentes del FSM unos formidables organizadores políticos. También llevaron a los movimientos de derechos civiles un estilo político que fue altamente democrático y participativo, atrayendo a las masas de estudiantes, a menudo políticamente inexpertos, algunos de los cuales pronto utilizarían el nuevo espacio político creado por el FSM para reunirse con sus compañeros de clase en

93 Vietnam Day Committee.

apoyo al emergente movimiento contra la guerra (Cohen, 2002: 28).⁹⁴

La influencia del FSM y el SDS en el ámbito universitario nacional fue muy relevante, participando en la mayor parte de los actos de reivindicación política que surgieron por todo el país durante el periodo. La historia violenta de los movimientos estudiantiles se escribiría renglones torcidos cuando la Guardia Nacional abrió fuego contra una protesta a favor del fin del conflicto en Vietnam en la Universidad estatal de Ken (Misisipi), con el balance de cuatro muertos y diversos heridos el 4 de mayo de 1970. Pocos días después, el 14 de mayo, las fuerzas del orden público sofocaron una protesta por los derechos de los afroamericanos en la Universidad Estatal de Jackson (Misisipi), que se saldó con dos estudiantes afroamericanos muertos. La conjunción de ambos sucesos conmocionó a la opinión pública del país y la rebelión estalló: la comunidad universitaria tomó cartas en el asunto entrando en huelga en más de 400 centros universitarios, disturbios estudiantiles quemaron más de 30 edificios del cuerpo de reserva del ejército del país y la capital de la nación llegó a estar asediada por las virulentas protestas. A pesar de estas excepciones, las reivindicaciones estudiantiles se celebraron en un ambiente no violento como norma habitual durante todo el periodo.

El *movimiento por los derechos de la comunidad latinoamericana* en EEUU se remonta a la creación del primer sindicato de trabajadores del campo en 1903 por parte de la comunidad mejicana y japonesa de California, que derivó en la organización del primer Congreso Laboral Mejicano desarrollado en Laredo (Texas) en 1911. Posteriormente, la fuerza laboral de origen mejicano ganó presencia también en el norte, tras las migraciones derivadas de la Primera Guerra Mundial, para suplir las necesidades de mano de obra de una industria muy esquilada de personal durante el conflicto.

En los años previos a la crisis económica de 1929 ocurrieron algunos de los acontecimientos históricos más importantes del movimiento, como la formación en 1927 de la Confederación de Uniones Obreras Mexicanas (CUOM)⁹⁵ en Los Angeles (California) y la creación en 1929 de la Liga de Ciudadanos Latinoamericanos Unidos (LULAC) en 1929⁹⁶, esta última organización sería el primer precedente de organización por la lucha de los derechos civiles del colectivo, iniciando

94 The FSM was also important in its links to other social protest movements. Inspired and energized by movements that preceded it, the FSM in turn inspired and energized many future movements. As Jo Freeman's and Waldo Martin's essays suggest, the FSM was immeasurably strengthened because his leadership included veterans of both the Bay Area and southern civil rights movements, movements that brought to the Berkeley campus a level of political daring and tactical boldness that University administrators had never seen before, and that made the leaders of the FSM such formidable political organizers. They also carried from the Civil Rights Movements a political style that was highly democratic and participatory, attracting masses of often politically inexperienced students, some of whom would soon be using the new political space created by the FSM to rally their classmates to the emerging antiwar movement [Traducción propia].

95 Federation of Mexican Workers Union (CUOM).

96 League of United Latin American Citizens (LULAC).

diversas huelgas y actos de protesta durante la década.

En 1938 se produjo la definitiva agrupación del movimiento integrando a ciudadanos de todo el país de origen mejicano, español, puertorriqueño y cubano en torno al Congreso de Habla Española⁹⁷ en Los Angeles. En este congreso se asumieron la discriminación laboral, la lucha contra la segregación, la política migratoria y la instauración del bilingüismo en el sistema educativo como un ejes centrales en el grueso de las reivindicaciones del colectivo en los siguientes años y recibieron apoyo por la importante actividad de la organización de excombatientes de la Segunda Guerra Mundial denominada American G.I. Forum.

En 1945, la Corte Suprema de California se pronunció en contra de la segregación de alumnos latinos en escuelas separadas en el caso *Mendez contra Westminster*, lo que supuso un precedente directo del histórico juicio de *Brown contra la Junta de Educación* de la lucha del colectivo afronorteamericano. Esta resolución, junto con otra sentencia del Tribunal Supremo en el caso *Hernández contra el Estado de Tejas* en 1954 que eliminaba la discriminación por cuestiones de origen étnico o clase social, fueron algunas de las victorias judiciales más importantes de la historia del colectivo latinoamericano.

Con la ola de malestar asociada a la llegada de los años 60, las organizaciones latinoamericanas endurecieron sus reivindicaciones en armonía con la dinámica de un periodo condicionado por la crisis con Cuba y el progresivo incremento en la llegada de inmigración procedente de dicho país que fue legalizada más tarde en 1966. En 1965 se formó la Asociación Trabajadores Unidos del Campo⁹⁸, uno de los sindicatos más fuertes de la historia del movimiento latinoamericano que fue responsable del boicot sobre la industria del vino en California, convirtiéndolo en un referente de la lucha del colectivo. Esta organización, junto con la creación del Fondo Mejicoamericano de Defensa Legal y Educativa⁹⁹ en 1968, conformaron dos de las estructuras de presión política de mayor influencia en el periodo inspiradas por la “Revolución Afronorteamericana”. En el caso de las generaciones más jóvenes e intrincadas en el seno del colectivo estudiantil, en 1969 se creó la Organización de Jóvenes Caballeros (YLO)¹⁰⁰, que con una fuerte influencia de la población puertorriqueña y la filosofía del *Black Power* germinó primero en Chicago y se extendió a Nueva York, para pasar posteriormente a formar parte de la *Rainbow Coalition* comandada por los *Black Panthers*.

Durante los años 70 y a pesar de los beneficios cosechados por las normativas aprobadas en el ámbito de los derechos civiles, el movimiento latinoamericano continuó exigiendo avances en

97 Spanish-Speaking Peoples Congress.

98 United Farm Workers.

99 The Mexican American Legal Defense and Education Fund .

100 Young Lords Organization (YLO).

materia de inmigración y en contra de la discriminación lingüística, consiguiendo el desarrollo del bilingüismo en la escuela pública con la aprobación de la Ley de Igualdad Educativa¹⁰¹ en 1974 e iniciando un programa masivo de registro de voto de la comunidad latinoamericana. En 1975, el movimiento latinoamericano consiguió extender la aplicación de la Ley de Derecho a Voto de 1965, que en un inicio solamente abarcaba a la población de origen afronorteamericano y puertorriqueño, introduciendo la obligatoriedad de asistencia lingüística en las mesas electorales y confirmando la fuerte influencia del colectivo en la política del país en años sucesivos.

El *movimiento por los derechos de la población nativa estadounidense*. Con anterioridad a los años 40 del siglo XX, la comunidad de indios nativos estadounidenses había venido sufriendo una política discriminatoria continuada, ejercida a través de diversas leyes estatales de expropiación y desplazamiento de sus comunidades de las áreas reservadas, acordadas y cedidas en propiedad para su desarrollo desde la época de la Revolución Estadounidense. A pesar de la promulgación de la Ley de Ciudadanía India en 1924, que reconocía sus derechos como ciudadanos estadounidenses permitiendo legalmente su participación directa en la democracia del país ejerciendo su derecho al voto, la situación de marginalidad, pobreza y exclusión social fueron una constante en las condiciones de vida del colectivo, que quedó sometido a las pocas reservas de tierra federal que todavía tenían en propiedad.

La población nativa estadounidense esperó hasta 1944 para iniciar sus procesos de reivindicación social con la organización de todos los colectivos tribales de indígenas supervivientes del país para la formación del Congreso Nacional de Indios Americanos (NCAI)¹⁰², dedicada principalmente al desarrollo educativo de la comunidad y al la protección de las tierras de asentamiento que tenían en propiedad. Sin embargo, en 1953 el Congreso de los EEUU dictaminó la “política de prescripción”¹⁰³, por la cual extendían la jurisdicción de los estados miembros a las reservas indias, iniciando una nueva re colocación forzosa de la población india estadounidense a nuevas zonas de asentamiento y hacia áreas urbanas de todo el país a pesar de la oposición del NCAI.

Ya en los albores de la década de los 60, el nacionalismo indio comenzó a ganar adeptos esperanzados por la resistencia al desalojo de la comunidad de Tuscarora, instalada al norte del Estado de Nueva York, y por el dictamen en el que el Tribunal Supremo que falló a su favor en el caso *Williams contra Lee* (1959). La sentencia de este caso consideraba que el desplazamiento forzoso de los nativos indígenas era inconstitucional, por lo que el colectivo inició así una nueva

101 Equal Educational Opportunity Act (1974).

102 National Congress of American Indians (NCAI).

103 “Indian termination policy”.

etapa de reivindicaciones sociales a través de la formación de diversas organizaciones bien estructuradas, con poder de convocatoria y una mayor visibilidad pública.

El Consejo Nacional de Jóvenes Indios¹⁰⁴ (NIYC) se creó tras los debates celebrados en la Conferencia de Indios Americanos de Chicago de 1961 y alcanzó protagonismo en el desarrollo de programas de educación del colectivo, en la lucha por mantener sus derechos de pesca y más tarde en los 70, por su implicación en el movimiento de conservación medioambientalista. En 1963 comenzaron a publicar su propio periódico editorial denominado *América Antes de Colón* (ABC)¹⁰⁵, cuyo primer número incluyó un artículo denominado “Red Power Movement”, lo que les relacionaría directamente con las corrientes, los métodos y la filosofía del *Black Power*. En 1968 consiguieron una victoria de importancia histórica cuando el Tribunal Supremo de los EEUU constató el mantenimiento de sus derechos de pesca adquiridos en décadas anteriores fallando a su favor en el caso de la *Tribu Menominee contra los EEUU*.

En 1968, en Minneapolis (Minnesota), se creó el Movimiento Indio Americano (AIM)¹⁰⁶ inspirado por las ideas del *Red Power Movement*, organización referente del periodo en la lucha por los derechos civiles de los indígenas estadounidenses cuyos objetivos iniciales se centraron en la protesta contra la violencia policial y la ayuda a la integración y desarrollo de los indígenas desplazados a los centros urbanos del país. Más tarde, extendieron sus reivindicaciones a prácticamente todos los aspectos en los que el colectivo sufría discriminación social como el acceso al trabajo, la vivienda y el fin de la pobreza. Sus acciones se fueron radicalizando con el inicio de la década de los 70 protagonizando una marcha sobre Washington en 1972 para exigir sus reivindicaciones. Más tarde en 1973, también protagonizaron una ocupación armada de la ciudad de Wounded Knee (Dakota del Sur) durante 70 días. Su implicación en los movimientos por los derechos civiles y las protestas contra la Guerra de Vietnam fue muy activa, formando parte de la *Rainbow Coalition* junto con las principales ideólogos de los *Black Panthers*.

En 1970, se fundó el Fondo por los Derechos de los Nativos Americanos (NARF)¹⁰⁷, el brazo legal del movimiento, que asumió las responsabilidades en la ejecución de la presión política en las estancias oficiales, de la ejecución de las distintas demandas legales del movimiento y también de la financiación de organizaciones afines y distintos programas de acción social.

Por otro lado, en 1969, un colectivo organizado de indígenas nativos del área de la Bahía de San Francisco ocupó las instalaciones de la Penitenciaría de Alcatraz durante 19 meses como medida de protesta contra la condición social del colectivo en EEUU, lo que consiguió captar la

104 National Indian Youth Council (NIYC).

105 América Before Columbus (ABC).

106 American Indian Movement (AIM).

107 Native American Rights Fund (NARF).

atención de la prensa nacional e internacional. Esta acción organizada, junto con la famosa entrega de los Oscar de 1973 en la que el actor Marlon Brando declinó el premio al mejor actor por su papel en *El Padrino* como reivindicación por los derechos del colectivo indígena, supusieron la traslación del eco del conflicto al mundo entero. Durante la década de los 70, el movimiento por los derechos de los indígenas nativos estadounidenses logró importantes victorias con las que consolidar sus objetivos entre las que destacaron la Ley de Educación India¹⁰⁸ (1972) y la Ley de Seguridad Social India¹⁰⁹ (1978).

El *movimiento pacifista* tomó relevancia pública durante la década de los años 60, tanto en la esfera nacional estadounidense como en el ámbito internacional, aunque su origen se remonta al inicio de la Guerra Fría y a la gestación de movimientos sociales por todo el mundo en contra del uso y proliferación de las armas nucleares. En EEUU, el precedente más importante de esta nueva inquietud pacifista fue la creación del Comité Nacional para una Política Nuclear Sana (SANE)¹¹⁰, por parte de un colectivo de activistas por la paz encabezados por Lenore Marshall en abril de 1957 en Nueva York. Sin embargo, en muchos aspectos fue la Guerra de Vietnam la que actuó como elemento integrador de los variados grupos de presión que formaron la masa social de la reivindicación pacífica, lo que junto con el añadido de la efectiva e influyente levadura no violenta de la filosofía de Martin Luther King Jr., terminaron por moldear los principios básicos del movimiento pacifista.

1965 se postuló como el año que dio el banderazo de salida para el movimiento, año en el que el SANE se implicó directamente en la lucha contra la Guerra de Vietnam organizando dos mítines en Nueva York y Washington D. C. a favor del fin del conflicto armado, con el apoyo y participación de Coretta Scott King, la esposa de Martin Luther King Jr. Este mismo año se estructuró a un frente de acción en el sur, concretamente en la Bahía de San Francisco en California, con la formación del Comité del día de Vietnam directamente influenciado por el FSM y que se convirtió en la organización estudiantil más activa e influyente en la lucha por la paz y a favor del fin del conflicto. En 1967 el movimiento se fue consolidando, Martin Luther King Jr. apoyó públicamente su posición contraria al desarrollo de la guerra y el movimiento terminó de extenderse a nivel nacional a pesar del clima de violencia generalizado que recorría el país debido a los periódicos disturbios raciales que se desarrollaron de forma virulenta en muchos barrios y poblaciones de la nación.

Durante este importante periodo se formaron nuevas organizaciones de referencia en la

108 Indian Education Act (1972).

109 Indian Health Care Improvement Act (1978).

110 National Committee for a Sane Nuclear Policy (SANE).

reivindicación pacífica que se unieron a las acciones de protesta social ya estructuradas: el Comité de Movilización Nacional por el final de la Guerra de Vietnam¹¹¹ y la organización Veteranos Contra la Guerra de Vietnam (VAAW)¹¹². El 7 de julio de 1967 la revista *Time* recogió en su editorial un artículo definiendo el “movimiento hippie”, lo que fomentó la conversión de la reivindicación pacifista en una corriente cultural de masas en los estratos más jóvenes de la sociedad estadounidense y que daría paso al controvertido “verano del amor”. A pesar de cierta característica idílica que podría emanar del movimiento, sus integrantes fueron objeto de presiones por la maquinaria legal estatal con especial incidencia en las organizaciones que fomentaron la objeción de conciencia al Ejército de los EEUU. Los activistas objetores fueron duramente reprimidos y condenados a cumplir amplias condenas de cárcel en regímenes que rozaban la tortura sistemática, por lo que muchos de sus protagonistas se vieron obligados a abandonar el país.

El *movimiento de liberación sexual* se estructuró en torno a dos sectores de reivindicación bien diferenciados: la reivindicación feminista y el surgimiento del orgullo por la identidad homosexual.

La reivindicación feminista había estado ciertamente estancada desde la aprobación del sufragio femenino y la formación de la Liga de las Mujeres Votantes¹¹³ en 1920, sin embargo la introducción de la mujer en los ámbitos laborales industriales se había ido incrementando paulatinamente a lo largo de la primera mitad del siglo XX, alcanzando cotas importantes durante la Segunda Guerra Mundial y que se estabilizaría partir del fin de la misma. A pesar de ello, el rol de la mujer estadounidense estaba indisolublemente unido a la tradicional familia puritana y a su función como eje central de la vida doméstica y dedicada a la educación de los niños. A principios de los años 60 seguía siendo así en términos generales, aún con un tímido avance de su presencia en los ámbitos políticos y económicos. Dentro de la vertiente intelectual de la “Generación Beat” de los 50, Joyce Johnson y Carolyn Cassady desafiaron los convencionalismos de la época jugando papel importante en esta influyente corriente pero sin llegar a concretar trabajos destacados hasta años después. Más tarde en 1961 se organizó el colectivo Mujeres en Huelga por la Paz¹¹⁴, hasta que en 1963 Betty Friedan publicó *The Feminine Mystique*, la obra de referencia para la nueva causa feminista en la que criticaba la tradicional posición de la mujer estadounidense en la sociedad y que acabó por aglutinar el descontento femenino del periodo hacia la rebelión. Ese mismo año, una nueva legislación nacional igualó las condiciones de competitividad de las mujeres ámbito laboral, eliminándose las desigualdades por cuestiones de género en los sueldos y en el acceso al trabajo, lo

111 National Mobilization Committee to End the War in Vietnam.

112 Veterans Against the War (VVAW).

113 League of Women Voters.

114 Women Strikes for Peace.

que terminó por impulsar una renovada fuerza laboral femenina que terminó organizándose en 1966 en torno a la Organización Nacional para las Mujeres¹¹⁵ (NOW). Esta organización estuvo presidida por Betty Friedan y desarrolló una importante actividad en las iniciativas de protección ambiental en armonía con la corriente de desencanto de la época. Por otro lado, la presencia de activistas femeninas de peso en los distintos comités ejecutivos de las organizaciones estudiantiles de protesta social y dentro también de las distintas organizaciones por los derechos civiles fue habitual durante los procesos de acción social del periodo.

Durante los años 70, la actividad de la NOW continuó a pesar del surgimiento de una corriente tradicionalista opuesta a la misma encarnada por Phyllis Schlafly, que desarrolló actividades políticas contrarias a la nueva ola de feminismo progresista. Los logros históricos conseguidos por la rebelión feminista es este periodo se plasmaron oficialmente en torno a dos legislaciones concretas: la aprobación de la Enmienda por la Igualdad de Derechos¹¹⁶ de 1972 y la sentencia del Tribunal Supremo sobre el caso *Roe contra Waden*, que en 1973 supuso la consolidación del derecho al aborto en EEUU. El rol de la mujer en la sociedad estadounidense sufrió un cambio definitivo que trascendió durante las décadas posteriores.

El surgimiento del orgullo por la identidad homosexual se originó durante los años 40 del siglo XX con la apertura de los primeros locales exclusivos para homosexuales con el fin de la Segunda Guerra Mundial en las principales ciudades del país. La visibilidad pública del fenómeno derivó en la toma de medidas represivas por parte del gobierno de Eisenhower a partir de 1953, que ejecutó normas de exclusión en el acceso del colectivo homosexual a la administración federal y al ejército. Estas medidas se extendieron también al ámbito empresarial privado y derivaron en una continuada presión violenta sobre el colectivo por parte de la policía durante toda la década de los 50. Las primeras organizaciones de lucha por los derechos del colectivo homosexual se crearon en subterfugio durante este periodo con la *Mattachine Society* en Los Angeles y las *Daughters of Bilitis* en San Francisco. Más tarde, e inspirados por la “Revolución Afronorteamericana”, se creó a principios de los 60 el *Homophile Movement*, que inició una serie de movimientos de protesta en contra de las desigualdades laborales y la discriminación social del colectivo.

El 27 de junio de 1969 estalló definitivamente la revuelta con el desarrollo de tres días de disturbios en Nueva York como protesta a la violenta actuación de la policía en una redada ejecutada en el establecimiento *Stonewall Inn*, muy frecuentado por el colectivo. La consecuencia más directa del acontecimiento fue el ascenso imparable del número de organizaciones de gays y lesbianas del país en una decidida apuesta por la reclamación de su identidad sexual. En 1970 se

115 National Organization for Women (NOW).

116 Equal Rights Amendment (1972).

realizó una marcha en Nueva York conmemorando los disturbios de *Stonewall* y más tarde en 1975 se eliminaron oficialmente las trabas que el colectivo sufría en el acceso a trabajos federales.

A pesar de la presencia del movimiento, durante el periodo sus reivindicaciones no fueron tan relevantes como hubiera cabido esperar, pero consiguieron introducir el debate de la cuestión sexual en prácticamente todos los estamentos de la sociedad estadounidense así como lograron importantes avances en la discriminación sexual establecida.

El *movimiento medioambientalista* surgió en EEUU a finales del siglo XIX en torno a las protestas contra la contaminación industrial del aire y los primeros esfuerzos conservacionistas procedentes de distintos estratos de la sociedad científica y civil estadounidense. Sin embargo, no fue hasta el comienzo de la Guerra Fría cuando las consecuencias de la amenaza nuclear, la generación paulatina de una conciencia global, que asumió la dependencia humana de los recursos naturales, y la explosión de la crisis del uso de los pesticidas, cuando el movimiento medioambientalista comenzó a extenderse a nivel mundial de forma clara.

El primer precedente que reflejó la preocupación por las consecuencias de la industrialización desmedida que se extendió de forma definitiva durante los años 60, lo encontramos en el libro *The Waste Makers* (1960) de Vance Packard, que ya había criticado en obras anteriores las consecuencias del consumismo desmedido. Posteriormente, el colectivo femenino estadounidense, organizado en torno a la “Liga de las Mujeres Votantes”, se implicó directamente en la nueva conciencia ambiental apoyando las primeras protestas específicas contra la carrera armamentística y formaron la primera organización conservacionista femenina en California denominada “Salvemos la Bahía de San Francisco”¹¹⁷ en 1960. Esta misma organización promovió la publicación de icónico libro *Silent Spring* de Rachel Carson en 1962 y *Death of the Sweet Waters* de Donald Carr en 1966, que tuvieron un papel protagonista en la extensión más popular de la creciente problemática ambiental. Sin embargo, en las altas esferas políticas del partido demócrata fue la obra de Stewart L. Udall, *The Quiet Crisis* (1963), la que produjo un efecto más considerable y que se convirtió con los años en un clásico de referencia para el movimiento conservacionista estadounidense.

A finales de los años 60, la concienciación ambiental y la exigencia del derecho a disfrutar de un ambiente limpio eran dos reivindicaciones establecidas, por lo que pasaron a formar parte de los objetivos de prácticamente todas las organizaciones de protesta implicadas en la “Rebelión Contracultural”. Este movimiento tomó especial relevancia dentro las organizaciones de protesta estudiantil y se instauró en el nuevo estilo de vida asociado a la corriente *hippie*. En su importante y

117 Save the San Francisco Bay.

actual trabajo al respecto de esta cuestión, Adam Rome (2004) ha destacado la creación del slogan “Give Peace a Change”, por parte del Comité de Acción Medioambiental para la Supervivencia de la Universidad de Michigan en 1969, como una acción de referencia en la época que inspiró la primera Marcha por el Día de la Tierra en Washington en la primavera de 1970. Durante ese mismo año, la administración de Richard Nixon desarrolló la Agencia de Protección Ambiental (EPA) entre otras normativas de protección ambiental importantes, lo que supuso la consecución de una administración federal de referencia mundial. Más tarde en 1971, el importante teórico estadounidense Barry Commoner apuntaló los principios del ecosocialismo con la publicación de su influyente trabajo *The Closing Circle*.

Para señalar el camino hacia una historia más contextualizada del movimiento ambiental, este ensayo examinará la relación entre el auge del ambientalismo y tres importantes desarrollos de los años sesenta- la revitalización del liberalismo, el descontento creciente de las mujeres de clase media y la explosión de radicalismo estudiantil y la protesta contracultural. El medio ambiente no era la principal preocupación de la mayoría de los liberales, mujeres o jóvenes críticos de las instituciones de la nación. Sin embargo, miembros de esos tres grupos contribuyeron de manera clave para la aparición del ecologismo. Un análisis de su participación ayuda a explicar por qué el movimiento llegó en la década de 1960 (Rome, 2004: 527).¹¹⁸

Dando por concluido este paréntesis temático que he dedicado a diseccionar brevemente la diversidad de movimientos sociales que integraron la “Rebelión Contracultural”, retomaré la línea histórica argumental de esta sección que cronológicamente había dejado en suspenso justamente con la llegada al poder de John F. Kennedy y las protestas del *Black Friday* en 1960. A lo largo de este apartado, ya se han señalado multitud de fechas y acontecimientos relevantes para poder entender el alcance del descontento existente en diversos estratos de la sociedad estadounidense y que he integrado en la corriente de la “Rebelión Contracultural”, por lo que a continuación y con el objeto de evitar la recurrencia en el análisis de los sucesos ya analizados, continuaré con una cronología histórica final que me permita tener una visión más general del desarrollo de las protestas de la década.

El 28 de agosto de 1963 tuvo lugar la “Marcha sobre Washington por la Libertad y el Trabajo”, la primera de las dos masivas demostraciones de la ola de cambio que recorría el país y que constituyen un eje central para entender la historia de las revueltas. La primera consecuencia del éxito de dicha demostración fue la fuerza que tomaron las organizaciones de la “Revolución

118 To point the way toward a more contextualized history of the environmental movement, this essay will consider the relationship between the rise of environmentalism and three important developments of the sixties—the revitalization of liberalism, the growing discontent of middle-class women, and the explosion of student radicalism and countercultural protest. The environment never was the foremost concern of a majority of liberals, women, or young critics of the nation’s institutions. Yet members of those three groups contributed in key ways to the emergence of environmentalism. An analysis of their involvement helps explain why the movement came together in the 1960s [Traducción propia].

Afronorteamericana”, la inspiración que la misma insuflaría en el resto de movimientos que estaban por desarrollarse en todos los sectores ya analizados y la generación de ilusiones reales de cambios profundos. Sin embargo, la historia dio un nuevo vuelco con el asesinato de John F. Kennedy el 22 de noviembre del mismo año, lo que se convirtió en un hecho que marcó profundamente la historia de la “Rebelión Contracultural” por varias cuestiones que debo destacar. En primer lugar, su figura no constituía un referente esencial en las nuevas generaciones, pero sí suponía un rayo de luz en las ilusiones de una parte importante de la misma. Por otro lado, la política de Kennedy con respecto a la Guerra de Vietnam cambió radicalmente, lo que derivó en los años más crudos del conflicto y en un ascenso de las posiciones sociales contrarias a la misma. Tras su muerte se iniciaron las operaciones encubiertas de control y represión de los movimientos sociales emergentes por parte de la CIA con el beneplácito del presidente Lyndon B. Johnson. En definitiva, el trastorno nacional experimentado tras su muerte provocó un descontento generalizado que comenzó a traducirse en más movilización organizada.

El 14 de enero de 1967 se celebró en el parque *Golden State* de San Francisco el primer festival psicodélico de la historia: el festival *Human Be-In*, que pretendía llevar a la práctica los principios de la nueva cultura en ciernes influenciada por la “Generación Beat” y que inició el proceso de transición definitiva hacia la “Rebelión Contracultural”. En muchos aspectos, este acontecimiento histórico integró los elementos necesarios para su catalogación como punto de referencia en la historia del periodo por la confluencia de elementos que en poco tiempo consiguieron proyectar los principios de la rebelión a nivel nacional e internacional. Entre esos elementos básicos señalaré los siguientes: la implicación directa de la vertiente intelectual de la “Generación Beat” a través de sus principales exponentes, la implicación del grueso de los movimientos estudiantiles comprometidos con la acción social, la decidida apuesta por el abandono de los convencionalismos y la moral de la clase media, la apuesta decidida por la acción política pacífica y antimilitar, el establecimiento de la conciencia ambiental como nuevo modelo de desarrollo frente al capitalismo, la aceptación de todas las identidades sexuales, la generación de una nueva espiritualidad, la consolidación de una nueva corriente musical que sirvió de hilo conductor de la revuelta y la aceptación sin reservas de la vertiente multicultural de EEUU y del mundo. Sin embargo, la popularización posterior del movimiento a través de la limitada y contraproducente denominación del movimiento *hippie*, las consecuencias del “Verano del Amor” y la ferviente religión generada en torno al consumo de drogas; llevaron a la recién creada “Rebelión Contracultural” a ser denostada por la opinión pública y corrió el peligro de perderse en el laberinto de la banalidad. Pero la propia historia confirmaría que su impacto fue más allá de lo esperado.

El 4 de abril de 1968 Martin Luther King Jr. fue asesinado en Memphis. El impacto de

suceso en la nación estadounidense fue más comedido que en el caso de Kennedy, sin embargo el alma de la “Revolución Afronorteamericana” y de la “Rebelión Contracultural” se vio ensombrecida. La muerte de King añadió más fuego a una hoguera de odio que se mantenía demasiado activa desde el asesinato de Malcolm X, solamente tres años antes, y las consecuencias de del incendio serían importantes: los principios de la lucha no violenta comenzaron a socavarse, muchas organizaciones de los movimientos sociales comenzaron a radicalizarse dando forma a una ola de disturbios que recorrió todo el país y la presión social sobre los estamentos políticos comenzó a ser extenuante. De forma pareja, el descontento también recorría Europa tras la explosión de las revueltas estudiantiles en París de mayo del 68, que consiguieron implicar a los movimientos obreros del país desencadenando la mayor huelga de la historia de Francia, y que se extendió posteriormente a una parte importante de los países del mundo occidental: México, Argentina, Uruguay, Checoslovaquia, Italia, República Federal Alemana, Suiza e incluso España.

El 20 de enero de 1969 Richard Nixon alcanzó la Presidencia de los EEUU con la esperanza y el objetivo de poder apaciguar las revueltas sociales que sacudían el país, sin embargo ese año la “Rebelión Contracultural” alcanzó el zenit de su influencia social. La Guerra de Vietnam se había convertido en el elemento que había unido definitivamente al conjunto de movimientos sociales que se habían ido estructurando durante la década de los 60 y había llegado el momento de organizar una demostración de fuerza que diera legitimidad a las reivindicaciones de la rebelión. El 15 de octubre un reguero de pólvora pacífica recorrió las calles de miles de ciudades del país exigiendo la retirada de tropas de Vietnam. A continuación una cita reveladora de la imagen de esas manifestaciones:

Los jóvenes empezaron a dismantelar el relato bélico y a red desplegar sus elementos, como un mecánico podría desguazar un coche viejo para conservar sus piezas. Sin llegar a alejarse de los confines de dicho relato, transformaron cada símbolo del triunfo en un símbolo de la derrota triunfalmente poseído... Incontables manifestantes salieron a la calle, decididos a librar una nueva clase de batalla ataviados con prendas desechadas de la “buena guerra”: chaquetones del ejército de segunda mano, abrigos de bombarderos, gorras de jungla. Sin acceso a los medios inicialmente, los jóvenes reconcieron las imágenes de su infancia sobre si mismos. Se convirtieron en plasmaciones claramente modernistas, críticas o parodias vivas de lo cotidiano, de sus propias revistas (MAD). La imaginería concreta que surgió de este empeño fue de una “enemidad” perfectamente reconocible en cualquiera de los millares de westerens al uso: el mostacho, el sombrero y poncho de Pancho Villa; la cinta en la cabeza y los mocasines de los americanos indígenas; la cara pintada o el pelo largo de los “salvajes”; los apreciados “abalorios del amor” (estas baratijas anteriormente sin valor con las que todo el mundo sabía, se había comprado Manhattan de manera fraudulenta); la pipa de la paz (ahora droga) y así sucesivamente. En este recurrente estribillo en torno a una iconografía más antigua, los jóvenes adoptaron la “pintura corporal”, trataron de tener aspecto de perdedores y abrazaron la causa de la paz, como si llevaran

“puesta su propia incredulidad”. Sin embargo, este aspecto tribal no debía confundirse con el abandono de la tecnocultura. A pesar de sus denuncias contra los medios, seguía en pie su profunda fe en el poder definidor de las imágenes en la pantalla (Engelhard: 1997: 305).

El 15 de noviembre tuvo lugar la histórica segunda demostración masiva que aglutinó el descontento del periodo con la organización de una manifestación contra la Guerra de Vietnam en Washington D. C., que aglutinó acerca de 750000 personas de las que un tercio de las mismas se dirigió a rodear el pentágono, mientras de forma paralela en San Francisco se desarrollaba otra concentración de similar tamaño. Las secciones norte y sur del movimiento estudiantil se unían en un objetivo concreto, la presencia de afronorteamericanos, indígenas nativos, latinoamericanos, gays, lesbianas, feministas, pacifistas, medioambientalistas y demás personas del ámbito civil de zonas rurales y de las grandes urbes se unieron en una sola voz. La “Revolución Contracultural” conseguía así independizarse de la “Revolución Afronorteamericana y de la “Generación Beat”, se alzaba triunfante, se hacía visible a los ojos del mundo. La retirada de Vietnam fue una amarga victoria ya que el precio de la misma fue muy alto, dado el viraje sufrido por la política estadounidense a partir de los años 70 y el desarrollo posterior del implacable curso de la historia que nada entiende de sueños e ilusiones.

Tras haber vivido una burbuja de idealismo que apenas estuvo de reventar en su propia época, apenas sorprende que la década de los 60, vista a posteriori, no de esa impresión de estar a la altura de los ideales con la que se la identifica. Ciertamente, ni el idealismo de los 60 ni la desilusión que vino a continuación podrían haber sido tan intensos sin el desafío que representó la Guerra de Vietnam. Lo considerado radical, entonces y a partir de entonces, dependía en gran medida de fuerzas contrarias que no surgieron de la guerra sino que se vieron intensificadas por ella y por el marco cultural general del mundo occidental en aquel momento (Grant, 2014: 449).

2. LA TRADICIÓN DEL JAZZ Y SU TRANSFORMACIÓN DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.

2. 1. Apuntes contextuales en torno al jazz clásico.

2. 1. 1. Las semillas del jazz clásico.

Los círculos de investigación especializados en la materia coinciden en determinar un origen africano del fenómeno jazzístico y han señalado, directamente, al conjunto de melodías conservadas a través de los cantos de trabajo¹¹⁹ y los cantos religiosos¹²⁰ como los principales elementos de conservación genérica (Stearns, 1965: 10) y (Floyd, 2000: 7). En cuanto a la influencia de una costumbre rítmica de carácter africano íntimamente ligada al uso de timbales arcaicos, el consenso también es generalizado, a pesar de que la conservación de dicha costumbre a lo largo de la historia del jazz tiene un carácter más residual; sin embargo, está más que presente en las músicas del sur del continente americano (Floyd, 2000: 7). En este sentido, para abordar una primera aproximación con el objeto de entender la génesis del fenómeno jazzístico debemos remitirnos históricamente al siglo XV, momento en el que se produjo el primer choque entre las culturas europea y americana. Tomando como referente la conquista de Las Américas y el comienzo del comercio de esclavos africanos para abastecer las necesidades de capital humano del Nuevo Mundo, hábitos y costumbres difíciles de encadenar cruzaron el océano Atlántico, llevando consigo la música asociada a los ritos étnicos propios de parte del continente africano. En la actualidad, el concepto denominado como africanismo se asocia a la influencia que el conjunto de procesos de transmisión cultural de raíz africana ha tenido o tiene sobre culturas habitualmente ajenas a su contexto biogeográfico. En este sentido, la colonización de América repercutió en la introducción paulatina de no sólo las costumbres europeas y mediterráneas, que durante siglos habían convivido con la influencia de las sociedades del Magreb y los países orientales, sino también de la influencia del África subsahariana y de un conjunto de costumbres étnicas más aisladas desde un punto de vista histórico y sociológico.

Teniendo en cuenta que los diversos estudios antropológicos de actualidad, centrados en colectivos indígenas aislados de África, Sudamérica y Asia, concluyen la unión de manifestaciones musicales con ritos de carácter religioso, laboral o agrícola, bélico, festivo e incluso reproductivo (Clayton, 2003). La trascendencia de la permanencia en el Nuevo Mundo de fenómenos arcaicos africanos de índole musical durante la época del colonialismo europeo y su evolución transcultural en este nuevo entorno biogeográfico, se posicionan como elementos fundamentales para estructurar

119 Work songs o field hollers.

120 Spirituals.

un contexto adecuado con el que iniciar una aproximación introductoria a los orígenes y desarrollo del jazz clásico por etapas históricas.

El siguiente escalón, indispensable para estructurar adecuadamente este resumen, pasa por el blues, que se ha definido como la música de los afroamericanos del sur de EEUU, y la gran importancia que este género maestro ha tenido en toda la música popular norteamericana. El blues es un género aislado, catalogado y sin fecha de nacimiento constatada formalmente. En sus múltiples ramificaciones encontramos derivaciones más folclóricas relacionadas con la evidente influencia europea y sobre todo anglosajona, pero su esencia siempre fue africana. Aunque no cuento con el espacio ideal para desarrollar en profundidad un análisis dedicado a la trascendental importancia de este género en la materia que estoy tratando, el blues se postula sin lugar a dudas como el pilar fundamental para el desarrollo del jazz, ya que se estructuró partiendo del eje histórico marcado por la tradicional geografía de dispersión del blues siguiendo el río Misisipi desde Nueva Orleans hacia el norte del país.

Siguiendo las líneas de investigación desarrolladas por Stanley Crouch (2013), daré un salto importante en el tiempo para remitirme directamente a las primeras décadas del siglo XIX en Filadelfia, donde emergió la *Franck Johnson's Colored Band*, que desarrolló una amplia actividad girando por todo el país e incluso llegando a viajar a Europa, donde actuaron para las principales monarquías europeas en torno al final de la década de los años 30 del siglo XIX: «Johnson fue un prototipo de músico de jazz, arreglando y adaptando música familiar introduciendo sorprendentes variaciones rítmicas» (Crouch, 2013: 125)¹²¹. En este mismo periodo y con epicentro en el barrio de Manhattan en Nueva York, los especialistas han destacado la actividad artística del cantante y bailarín *Juba*, cuya fama le llevó también a visitar Europa cosechando un éxito sin precedentes en diferentes teatros de la ciudad de Londres en 1848: «Juba estableció los precedentes tanto en el negocio del espectáculo para los negros como en las actitudes que más tarde harían del jazz lo que fue: un música siempre en busca del vigor, la variedad, la flexibilidad, los cambios de movimiento y de la fuerza de los patrones» (Crouch, 2013: 127)¹²². Otras figuras destacadas de este periodo fueron el virtuoso pianista de Georgia Blind Tom, cuya fama se extendió por todo el país cruzando también las fronteras del Atlántico, y la cantante nacida en Misisipi Elizabeth Taylor Greenfield alias “Black Swan”.

El final de la Guerra Civil estadounidense en 1865 y el comienzo del periodo de la reconstrucción supuso el punto de inflexión histórico más importante de la historia de EEUU

121 Jonhson was a prototypical jazz musician, rearranging familiar music around surprising new rhythms [Traducción propia].

122 Juba set precedents both for black show business and for the attitudes that would later make jazz what it was: a music ever in pursuit of vigor, variety, elasticity, mutation of movement, and potency of pattern [Traducción propia].

durante el siglo XIX. La abolición de la esclavitud permitió que muchos músicos afroamericanos tuvieran acceso por primera vez a la educación musical, extendiendo así los conocimientos adquiridos en las bandas militares durante el conflicto e instruyéndose en los principios básicos de la música occidental. Durante los años siguientes se asentaron los elementos que posibilitaron la generación del *ragtime*, estilo pianístico de origen eminentemente rural que retrató el legado cultural de la nueva nación, integrando sonidos del blues y temáticas relacionadas con la labor agrícola, los bailes tradicionales, las canciones de guerra y las baladas, en coexistencia con diversas músicas de carácter folclórico de origen europeo. De esta época proceden los primeros documentos de carácter musicológico en forma de compilaciones musicales con la publicación de los libros *Slave Songs of the United States* por William Francis Allen en 1867 y de *Music and Some Highly Musical People* de James Monroe Trotter en 1878. Sin embargo, la principal vía de dispersión de las músicas populares de posguerra fue la transmisión oral y tuvo lugar gracias a la gran migración de 1877 desde el sur del país principalmente hacia las zonas de Kansas y Chicago. La figura del pianista tejano Scott Joplin ascendería poco a poco hasta situarse como uno de los artistas de referencia del nuevo estilo *ragtime* durante las últimas décadas del siglo:

Joplin fue el primero de una sucesión de pianistas que establecieron los estándares y las ambiciones en la música negra conforme se expandía. Su trabajo exhibe una melancolía algo meditabunda pero a la vez activa, que hace de contrapunto con el deleite del ritmo, un predecesor de la doble conciencia tan fundamental para el jazz. Los estribillos del *soul* unidos con el optimismo del *groove*- el latido orquestado, el tintineo o la percusión (Crouch, 2013: 132)¹²³.

Las características musicales fundamentales del *ragtime* eran las siguientes: la unión de extractos melódicos con acompañamiento armónico de procedencia folclórica e influencia blues, la introducción de la articulación sincopada, los cambios de ritmo como vehículo ideal para el baile, el uso del compás de 2/4 y 4/4 y la dominancia de la forma AABBACCDD.

Los ritmos de *ragtime* aparecieron impresos ya en la primera mitad del siglo XIX, pero suele considerarse la primera pieza impresa de *ragtime* “Missisipi Rag” (1897), compuesta por William Krell. Más tarde, aquel mismo año, Tom Turpin se convirtió en el primer compositor negro en publicar una composición de *ragtime* con su pieza “Harlem Rag”. Ambas composiciones, bien construidas, parecen indicar que el estilo de *ragtime* ya había sido incubado algún tiempo antes de su aparición. Antes de terminar el año 1897 Ben Harney publicó su método *Rag Time Instructor*, primera de muchas obras pedagógicas... Hacia el cambio de siglo la locura por el *ragtime* se encontraba en pleno apogeo (Gioia, 2002: 36).

En sincronía con el desarrollo del *ragtime* y con la ciudad de Nueva Orleans como

123 Joplin was the first of a succession of pianists who would set standards and aspirations for Negro Music as it expanded. His work exhibits a pensive but active melancholy that counterpoints the joy of the beat, a precursor of the double consciousness so fundamental to jazz: the burdens of the soul met by the optimism of the groove- the orchestrated heartbeat, tinkling or percussive [Traducción propia].

epicentro, con la entrada del siglo XX se produjo el comienzo de una primera revolución musical de consecuencias históricas para el futuro del jazz y directamente asociada a la generación del estilo Nueva Orleans. Una vez más, los procesos de transmisión cultural entraron en juego en este importante periodo en el que el encuentro entre las culturas francesa, española, caribeña y afronorteamericana condicionaron el surgimiento de una ramificación relacionada directamente con la cultura criolla de los estados del sur.

La mentalidad y la actitud social del plantador latino y católico, en contraste con la de los británicos protestantes, permitía mejor la supervivencia de las tradiciones de África Occidental. Si el plantador era portugués, español o francés, en lo externo era dueño y señor de las vidas de sus esclavos (a veces con extrema crueldad), pero no le importaba en absoluto lo que aquel pensara o hiciera en su tiempo libre, mientras no dañara la producción. Esta actitud de los plantadores estaba seguramente influenciada por siglos de intercambio cultural entre los países mediterráneos y el Norte de África. Existía una especie de *laissez faire* cultural en que el africano podía conservar sus costumbres, aunque sólo fuera a falta de otra cosa (Stearns, 1965: 15).

Según Stanley Crouch (2013), esta revolución musical tuvo lugar en la única ciudad que acogía en su seno los elementos multiculturales necesarios para acoger la fusión de las supersticiones tropicales, el panache, el gumbo, las bandas callejeras y las músicas de tradición étnica africana. Este mismo autor, en coincidencia con otros especialistas de la historiografía del jazz (Taylor, 2000: 39), han señalado la figura del cornetista y líder de banda Buddy Bolden como el responsable directo de la creación del ensemble de jazz moderno y de la estructuración de los pilares fundamentales del nuevo estilo. Buddy Bolden protagonizó la fusión del *ragtime* con las bandas de marcha¹²⁴, dando lugar a un nuevo concepto del conjunto instrumental, que sirvió de vehículo para la integración de la música criolla (influenciada armónica, teórica e instructivamente por la tradición musical europea) y la música de los negros del sur (con el blues como principal referente), introduciendo la improvisación de melodías y las variaciones a través de los arreglos de los repertorios de baile tradicionales en la época:

Bolden se hizo profesional en una era de gran tensión entre los negros criollos de piel clara que habían sido formados en la música europea y los músicos autodidactas innovadores del jazz. Bolden hizo más que desafiar la posición dominante de la música escrita, fue el pionero de una profunda revolución al cambiar la instrumentación convencional combinando elementos de las bandas de calle con instrumentos de cuerda e invirtiendo la distribución ortodoxa dando a los instrumentos de viento el liderazgo y a los de cuerda funciones de apoyo (Crouch, 2013: 133).¹²⁵

124 Marching bands.

Las primera década del siglo XX sirvió de periodo de transición para la génesis del nuevo estilo de Nueva Orleans, que explotaría con el final de la Primera Guerra Mundial y que se dispersaría por todo el país, debido de nuevo a la Gran Migración desde el sur hacia el norte producida entre los años 1916 y 1919, que diseminó los nuevos sonidos del sur colonizando nuevos nichos urbanos en las grandes ciudades de EEUU y cultivando las semillas de una nueva cultura afronorteamericana en construcción desde la perspectiva sociológica. El libro *Souls of Black Folk* de W. E. B. Dubois, fue publicado por primera vez en 1903 y se convertiría con los años en un referente bibliográfico en el ámbito de la musicología histórica dedicada al estudio del género y en un hito en la lucha por los derechos civiles.

Volviendo al plano exclusivamente musical, la función del piano se transformó en las nuevas formaciones estructurándose como elemento acompañante, el set de batería moderno integrado comenzó a afianzarse con la invención del pedal de bombo en 1909¹²⁶ y la expansión de las formaciones instrumentales experimentó un apogeo sin precedentes a través de la creación de nuevos arreglos con el clarinete, la trompeta (o la corneta) y el trombón como los instrumentos melódicos más importantes de la época. Según Jeff Taylor (2000), el termino jazz apareció por primera vez impreso en la prensa de la época en 1913 en un periódico de San Francisco, que dedicó un apartado a describir las características del nuevo estilo que se estaba gestando en la ciudad de Nueva Orleans.

En Nueva York, Chicago, en el suroeste e incluso la costa oeste, las tradiciones de la música afroamericana mantuvieron su esencia regional e incorporaron elementos del estilo de Nueva Orleans tal y como fue difundido en las primeras décadas del siglo XX. Mientras esto pasaba, el efecto no fue tanto el de adaptar al estilo del jazz un repertorio que anteriormente no era de jazz (como se ha sugerido a menudo), sino el de fomentar la creación de un lenguaje completamente nuevo (Taylor, 2000: 41).¹²⁷

Un año antes del final de la Primera Guerra Mundial en marzo de 1917, la compañía *Victor Records* de Nueva York editó lo que está considerado por los historiadores como el primer *single* de

125 Bolden became a professional in an era when there was a great deal of tension between the light-skinned Negro Creoles of New Orleans, who were trained in European music, and the city's intuitive, self-taught "ear" musicians, who made up the core of the early jazz innovators... Bolden did more than challenge the primacy of written music. He also pioneered an equally profound revolution by changing the instrumentation of conventional groups, combining elements of brass bands and string ensembles, and reversing orthodoxy by giving the wind-blown instruments the leads and the strings the supporting roles [Traducción propia].

126 Pocos años después, en torno al inicio de la década de los años 20, fue inventado el pedal de *hit hat* que originariamente se denominó como pedal *old boy* o *charleston* y que acabaría por estructurar los elementos fundamentales de la batería moderna.

127 In New York, Chicago, the Southwest, and even the West Coast, African-American popular music traditions both maintained a regional flavour and incorporated elements of the New Orleans style as it was disseminated in the first two decades of the twentieth century. As they did so, the effect may not have been so much on of "jazzing" a previously "nonjazz" repertory (as has been often suggested) but of fostering the creation of an entirely new idiom [Traducción propia].

jazz de la historia y que contenía dos temas: “Dixieland Jass Band One Step”¹²⁸ y “Livery Stable Blues”¹²⁹, que fueron promocionados bajo el apelativo genérico de *foxtrot*. La banda encargada de la grabación estaba formada íntegramente por músicos blancos procedentes de la ciudad de Nueva Orleans, agrupados bajo el nombre de *Original Dixieland Jass Band (ODJB)*, que más adelante transformaría su denominación de “jass” por jazz. Los especialistas coinciden en señalar que dicha grabación no era representativa de la esencia del estilo de Nueva Orleans en sentido estricto desde una perspectiva histórica sincrónica, ya que no reflejaba fielmente los atributos criollos que conferían autenticidad al género (Crouch, 2013) (Taylor, 2000). No obstante, sí que han destacado la misma como una muestra inequívoca del asentamiento del nuevo lenguaje, que integraba los elementos musicales que definieron el nuevo fenómeno musical en expansión por todo el país y cuya difusión supuso un punto de inflexión histórico como antesala de la década de los años 20, definida como la época dorada del jazz clásico.

El final de la guerra en 1918 trajo consigo una serie de consecuencias que marcarían la década de los años 20 y el futuro del género. En primer lugar, el vertiginoso pero desigual auge económico que EEUU experimentó durante estos años unido a la instauración de la Ley Seca en 1920, transformó una sociedad que quedó dividida entre el auge del puritanismo más retrógrado y el libertinaje en subterfugio de una nueva generación de jóvenes que abrazaron el jazz como la música ideal para dar rienda suelta a sus ansias de libertad. El estilo Nueva Orleans o *dixieland* se convirtió en la música de moda que comenzó a definirse como *hot* bajo parámetros segregados, y que monopolizó con su nuevo repertorio los bailes de la época, por lo que el auge de formaciones y músicos dedicados al género, así como la proliferación de ediciones de discos, fue paralelo a la expansión económica y a la proliferación de clubes nocturnos. Subiendo por el río Misisipi desde Nueva Orleans hacia el circuito de Kansas City y llegando hasta las ciudades de Chicago y Nueva York, los sonidos del jazz fueron los encargados de poner la banda sonora a la década del auge de los negocios ilegales, la corrupción institucionalizada, los gánsteres y la mafia. La variable migratoria de la década acogería una nueva manifestación transcultural, directamente relacionada con los importantes movimientos de población afroamericana desde la zona del Caribe hacia principalmente los barrios de la ciudad de Nueva York, hecho histórico que tendría consecuencias evidentes en el desarrollo del jazz moderno hacia el ecuador del siglo.

El segundo suceso de importancia esencial para el desarrollo del género fue la introducción

128 Composición firmada por la *Original Dixieland Jass Band (ODJB)* grabada para *Victor Records* por la misma banda el 26 de febrero de 1917 en Nueva York y con la siguiente formación: Tony Spargo (Dr), Eddie Edwards (Tb), Nick La Rocca (Ct), Larry Shields (Cl) y Henry Ragas (Pn).

129 Composición firmada por Ray Lopez y Alcide Nunez grabada para *Victor Records* por la *Original Dixieland Jass Band (ODJB)* el 26 de febrero de 1917 en Nueva York y con la siguiente formación: Tony Spargo (Dr), Eddie Edwards (Tb), Nick La Rocca (Ct), Larry Shields (Cl) y Henry Ragas (Pn).

paulatina del saxofón en las nuevas formaciones instrumentales de jazz a lo largo de la década. El saxofón había sido inventado por Adolphe Sax en Europa durante las primeras décadas del siglo XIX, datándose su fecha de nacimiento oficial el día 3 de febrero de 1848 cuando fue presentado en sociedad en París durante la Exposición Industrial de Francia. Su introducción en EEUU fue progresiva siempre como un instrumento de segunda clase, que tomó relevancia exclusivamente en las bandas militares y de marcha. El primer constructor de saxofones en EEUU fue Gus Buescher, que concluyó su primer modelo para la venta en 1884, al que se le unieron poco después las empresas *Conn* y *Martin*, que fueron tomando relevancia a lo largo del siglo XX. Según la historiografía, los primeros vestigios del uso del nuevo instrumento en formaciones de jazz se remonta tempranamente a 1914, época de formación de Coleman Hawkins en la que se inició en el saxofón melódico en Do y que posteriormente llevaría sus cualidades expresivas a lo más alto en la interpretación del saxofón tenor. La técnica en la mejora del instrumento había avanzado mucho en Europa por lo que, con el final de la guerra, saxofones ya modernizados fueron probablemente importados desde Europa en los fardos del amplio número de músicos que formaron parte de las bandas militares y que se encargaron de dispersar la noticia de las renovada versatilidad del mismo, al incorporarse profesionalmente tras el servicio militar. En 1919, Larry Shields introdujo ocasionalmente el uso del saxofón alto en su trabajo para la ODJB y Art Hickman integró dos saxofones en su orquesta de forma permanente. Posteriormente en 1920, Sidney Bechet adquirió un saxofón soprano durante su gira por Reino Unido con la banda de Will Marion Cook, convirtiéndolo en su instrumento de cabecera junto a su ya clásico clarinete. La década de los años 20 supondría la antesala de la eclosión definitiva de un instrumento que cambiaría de forma determinante el lenguaje, la articulación y el sonido de género jazzístico.

Aunque no lo pareciera en ese momento, la combinación de tonos flexibles, la facilidad para su aprendizaje y la ausencia de un rol establecido provocaron que el saxofón se convirtiera en un instrumento excepcionalmente apropiado para el jazz. Podía sonar con suavidad vocal y repentinamente variar timbres y sonar de diferente manera cuando era tocado por diferentes intérpretes. Todas estas cualidades sirvieron a la expresión individual, que se convertiría en un factor decisivo en el arte del jazz (Heckman, 2000: 600).¹³⁰

El tercer suceso de importancia histórica para la historia del jazz en este periodo fue la proliferación por todo el país de organizaciones civiles orientadas al progreso del colectivo de músicos de origen africano. Desde la fundación en 1896 de la Federación Americana de Músicos

130 Although it may not have seemed so at the time, the combination of flexible tonal resources, a fairly short learning curve, and the lack of any particularly influential role model made the saxophone an unusually appropriate instrument for jazz. It could sing with vocal suppleness, suddenly shift timbres, and sound different when played by different performers- all qualities that served well the sense of individualism that would become such a critical factor in the art of jazz [Traducción propia].

(AFM)¹³¹, dependiente de la Federación Americana del Trabajo (AFL)¹³², el primer sindicato segregado de músicos negros fue creado en Chicago en 1902 bajo el paraguas de esta organización. Este precedente supuso el inicio de la proliferación de diversos sindicatos segregados similares en Boston, New Haven, Bridgeport, Connecticut, Chicago, St. Louis, Atlantic City y Seattle, en una corriente colaborativa que alcanzaría su zenit en la década de los 20. Por otro lado, el 29 de julio de 1919 y con sede en Chicago fue fundada la Asociación Nacional de los Músicos Negros (NANM)¹³³, la primera organización dedicada específicamente a la conservación, estudio y promoción del legado musical de raíz africana en EEUU y que posibilitó la estructuración de cauces para la formación de los músicos de origen africano, así como la promoción de sus carreras profesionales.

El cuarto y último suceso de especial relevancia histórica en estos años fue el desarrollo del gran negocio que supuso la música de jazz durante esta época y el progreso tecnológico asociado a la difusión industrial del género, principalmente protagonizado por la moda de las pianolas y el avance de los discos de 78 rpm. La consecuencia más inmediata de este auge fue la generación de una hornada de grandes solistas que se encargaron de dar forma definitiva al nuevo lenguaje y que adquirieron más tarde el papel protagonista en los capítulos centrales de la historia del jazz clásico. Nueva Orleans se convirtió en la reina madre de los grandes instrumentistas de jazz, que iniciaron una actividad itinerante en un éxodo profesional a lo largo del país, consiguiendo imponer su estilo como referencia para cualquier músico dedicado al género con independencia de su instrumento. El pianista, compositor y líder de la banda Jelly Roll Morton, de origen criollo, dejó su ciudad natal desarrollando una amplia actividad por todo el país, situó su ámbito de acción en la ciudad de Chicago y maduró un estilo que lo convirtió en uno de los puntales en el desarrollo del piano de jazz. También de origen criollo, el cornetista King Oliver diseñó las bases del discurso melódico y la técnica asociada a la familia del viento metal, asentando el cenit de su carrera también en el ámbito de influencia de la ciudad de Chicago y acogiendo en el seno de su banda, como protegido, al trompetista más influyente de la primera mitad del siglo XX: Louis Armstrong, también originario de Nueva Orleans. En el ámbito del viento madera fue el también criollo Sidney Bechet, con una actividad a caballo entre Chicago y Nueva York, el responsable de la evolución del género, asentando un estilo que cambió para siempre las funciones del clarinete y el saxofón soprano en los ensembles instrumentales de jazz. Otros músicos importantes originarios de Nueva Orleans que abandonaron su tierra en este periodo fueron el cornetista Freddie Keppard, el trombonista Kid Ory y los clarinetistas Johnny Doods y Jimmie Noone. Por otro lado, de los músicos no nacidos en Nueva Orleans que desarrollaron una actividad representativa en estos años en la ciudad, destacó la

131 American Federation of Musicians (AFM).

132 American Federation of Labor (AFL).

133 National Association of Negro Musicians (NAMN).

figura del pianista originario de Pittsburgh Earl Hines. En definitiva, los vientos del sur se extendieron trasladando en su seno los sonidos del jazz, que se dispersaron por las grandes urbes estadounidenses en un largo recorrido por el interior del país. Con el tiempo, las huellas de la erosión producidas por la trascendencia del nuevo fenómeno dieron lugar al asentamiento del, ya clásico, eje de la geografía del jazz marcado por la conexión entre las ciudades de Nueva Orleans y Chicago.

Una de las mayores paradojas de la historia del jazz de Nueva Orleans es que gran parte del mismo se desarrolló en Chicago. Ya a principios de los años veinte el centro de jazz mundial se había desplazado claramente hacia el norte. Los músicos de Nueva Orleans seguían dominando el estilo, pero ahora operaban muy lejos de su tierra natal. Bastante antes de la mitad de la década, un importante cuadro de músicos de Nueva Orleans se hallaba forjando su reputación en otros lugares (Gioia, 2010: 66).

En torno al ecuador de este eje histórico se encontraba la ciudad de Kansas City, ciudad de paso considerada por las gentes de carretera como la capital de los territorios de Texas, Oklahoma, Kansas, Missouri, Iowa, Indiana, Michigan, Arkansas y Louisiana. Su geografía estratégica, su carácter de frontera estatal y las posibilidades económicas derivadas del sector del comercio la convirtieron en un epicentro de negocios ilegales relacionados con el alcohol y el juego, donde la mafia se instaló a sus anchas desarrollando una amplia actividad durante la década. De la proliferación de locales nocturnos surgió también un buen número de puestos de trabajo para músicos de jazz y blues, que convirtieron a esta capital interior en un destino preferente para las formaciones de músicos que giraban durante estos años y que mantuvieron al ambiente musical de la ciudad bien informado de las novedades musicales que estaban ocurriendo entre Nueva Orleans y Chicago. Los músicos que dominaban la escena local durante los años 20 en Kansas City fueron los líderes de banda Bennie Moten y Walter Page, que consolidaron la influencia del blues en los repertorios locales y guiaron la interpretación instrumental hacia la imitación de los recursos vocales del blues más castizo de Nueva Orleans. En la generación de su propio estilo, las bandas de Kansas comenzaron a dar forma a lo que, con el avance de la década, sería definido como el *swing* o *stomp* de Kansas, que se basaba en la construcción de un acompañamiento rítmico que concedía más protagonismo a la batería y el contrabajo, los cuales desarrollaban sus líneas rítmicas de forma coordinada en bloques de dos compases de 4/4, concediendo más tensión y pegada a la dinámica general del conjunto instrumental. Stanley Crouch sobre el estilo de Kansas City en los años 20:

En esa ciudad en auge para el jazz y filón principal de todos los estilos, un gran entusiasmo por el *swing* explotaba y surgía, si no cada noche sí con cierta frecuencia, para dar paso a una nueva textura de presión rítmica, al *swing* del suroeste que celebraba el *soul*, los arrullos, las llamadas, los gritos y las lamentaciones

En relación directa y dinámica con la ciudad de Chicago, Nueva York se erigió a comienzos de esta década como el centro oficial de la industria musical de EEUU. En su seno se instalaron multitud de músicos dedicados al jazz procedentes de todo el país, atraídos por la proliferación de discográficas afincadas en la ciudad que ofrecían salidas laborales atractivas por su actividad de grabación, por las posibilidades de trabajo asociadas a los espectáculos de Broadway y por los numerosos locales dedicados a la música en directo en activo en la ciudad. Fletcher Henderson, nacido en Cuthbert (Georgia), desarrolló en Nueva York una influyente actividad como líder de banda, pianista y arreglista, convirtiendo sus formaciones en un vivero de solistas experimentados y llegando a integrar en su banda a mediados de la década a Louis Armstrong y a Coleman Hawkins. El trompetista Bix Beiderbecke, nacido en Davenport (Iowa) y formado en el ámbito clásico, desarrolló una corta pero muy influyente carrera en este periodo, desarrollando un sonido y técnica instrumental que supuso una novedosa aproximación que le distinguió estilísticamente de Louis Armstrong. Duke Ellington, nacido Washington D.C., inició la parte más importante de su carrera como líder y arreglista con su orquesta en estos años, llegando a desarrollar una actividad continuada en el Cotton Club de Harlem entre 1927 y 1931, periodo en el que maduró los principios sonoros de su personal estilo orquestal definido como *jungle*. Otras figuras importantes que desarrollaron su actividad en Nueva York durante la era dorada del jazz fueron: el pianista, nacido en Filadelfia, Charlie Johnson (en cuyas formaciones destacaron el joven saxofonista neoyorquino Bennie Carter y trompetista de Nueva Orleans Cladys “Jabbo” Smith); las bandas lideradas por el pianista Luis Russell, nacido en Panamá y criado en Nueva Orleans; el saxofonista, nacido en Virginia, Don Redman; el saxofonista, originario de Pensilvania, Jimmy Dorsey; el compositor y director de banda Paul Whiteman, nacido en Denver; y la orquesta del canadiense Guy Lombardo. No obstante, el flujo continuado de grandes músicos que se instalaron en la ciudad no impidieron el surgimiento de expresiones musicales genuinas al margen de la bruma de la industria musical y de la moda de los locales de *charleston*, en muchos aspectos los hijos pródigos de las calles de Nueva York de la década de los 20. De las entrañas de Harlem nacería el estilo pianístico bautizado como *stride*, que modernizó la herencia del *ragtime* de las manos de James P. Johnson, Willie “The Lion” Smith y Fats Waller. Al margen de la dinámica jazzística y procedente del sonido de los teatros de Broadway emergió la alargada figura de George Gershwin, que cimentó las bases de su carrera

134 In that boomtown for jazz, mother lodes of style and gushers of *swing* were mined and brought in- if not nightly, then with enough consistency to make way for a newly textured pressure on the rhythm, a Southwestern *swing* that celebrated the soul, as well as the coos, the calls, the cries, and the lamentations of the flesh, in pulsive time [Traducción propia].

dentro del mundo clásico tras el estreno de su obra “Rhapsody in Blue”¹³⁵, el 12 de febrero de 1924 en el Aeolian Hall de Nueva York. La ciudad de la gran manzana acabaría por generar un ambiente musical por derecho propio al amparo de grandes figuras que convirtieron la ciudad en su amante predilecta y en la musa de un jazz que comenzaba su andadura histórica con paso firme. Al clásico eje de la geografía del jazz que conectaba Nueva Orleans con Chicago y donde Kansas City se situaba como el puerto de repostaje ideal para la caravana de músicos ambulantes del país, se les acabó uniendo la ciudad de Nueva York en una última parada y que más tarde se transformaría en la Meca de peregrinación de un género cuya trascendencia traspasó todas las fronteras estatales y que se instaló definitivamente en el imaginario colectivo los ciudadanos de EEUU.

Es fácil suponer que el *hot jazz* no entró en erupción sólo en Nueva Orleans, abriéndose camino hacia el norte solamente hasta Chicago y de ahí a Nueva York. Las investigaciones realizadas han rastreado una actividad vertiginosa en otras ciudades como San Luis, Indianápolis, Kansas City, Memphis, Houston, Cincinnati y Minneapolis. Las “bandas territoriales” de jazz, de blancos y negros, viajaban por complejos itinerarios a través de Texas, Oklahoma, los estados de las llanuras (Iowa, Kansas, Minnesota, Missouri, Nebraska, Dakota, Oklahoma, Wyoming, etc.) y hacia el suroeste llevando el *hot jazz* con ellos (Sudhalter, 2000: 156).¹³⁶

La década dorada del jazz terminó de forma abrupta con la crisis económica de 1929, que sesgó de forma transversal todos los estamentos de una sociedad estadounidense todavía embriagada por los licores de posguerra y la resaca por la victoria militar. La joven industria musical cayó de forma vertiginosa desde lo más alto del nuevo Olimpo mercantil, arrastrando en su descenso a luces de neón, producciones, músicos, compositores y directores de banda, y teniendo una incidencia más acusada en los colectivos de origen africano. Sin embargo, de la última y dolorosa contracción de esta crisis acabaría naciendo un nuevo periodo del jazz clásico bautizado por los historiadores como la era del *swing*.

2. 1. 2. Duke Ellington y el *swing* de los años 30.

Según los trabajos biográficos de Terry Teachout (2013) y Stanley Dance (1973); Edward Kennedy Ellington “Duke” nació el 29 de abril de 1899 en el barrio de *Shaw* en Washington D.C. como único hijo varón del matrimonio formado por Daisy Kennedy Ellington y James Edward Ellington, quienes más tarde dieron a luz a su única hermana Ruth Dorothea Ellington. Su madre

135 Grabado por primera vez para *Victor Records* el 10 de junio de 1924 en Nueva York por *Paul Whiteman and His Concert Orchestra*: composición e interpretación al piano de G. Gershwin, arreglos a cargo de Ferde Grofé y con Ross Gorman al clarinete principal.

136 It is too easy by half to suppose that hot music erupted only in New Orleans, working its way north only to Chicago, thence to New York. A growing body of research traces vigorous activity in cities as otherwise unrelated as St. Louis, Indianapolis, Kansas City, Memphis, Houston, Cincinnati, and Minneapolis. “Territory bands”, black and white, traveled complicated itineraries throughout Texas, Oklahoma, the plain states, and the Southwest, bringing hot music with them [Traducción propia].

había nacido en Washington D.C. en una familia que compartía orígenes africanos, caucásicos e indios, y que llegó a ascender en el escalafón social de la ciudad debido al oficio de su abuelo, uno de los escasos capitanes de policía del distrito de Columbia de origen africano en la época. Su padre, nacido en Carolina del Norte, se había trasladado a la capital en la niñez, con un carácter afable y una fuerte convicción había conseguido un trabajo como asistente personal de un conocido médico de la alta sociedad de Washington, que le ayudó a progresar llegando a alcanzar una vida acomodada para su familia. En consecuencia, la infancia de Duke Ellington transcurrió feliz, sin sobresaltos ni estrecheces, en un barrio de mayoría africana situado en una de las ciudades menos segregadas del país y alejado de los habituales episodios de violencia racial muy habituales en la época. Sin embargo, la comunidad en la que vivía comenzó a dividirse internamente en clases, atendiendo a criterios relacionados con la blancura de la piel, el nivel económico y la posición social, un hecho que se extendió prácticamente por todos los barrios de mayoría africana del país y que le marcaría a lo largo de toda su vida, según el biógrafo Terry Teachout (2013).

En el verano de 1913, Duke Ellington entró en contacto por primera vez con el estilo musical de moda que representaba el *ragtime*, gracias a su encuentro ocasional con el pianista de Filadelfia Harvey Brooks. Este suceso cambió su vida y la historia del jazz, puesto que le supuso alcanzar un convencimiento pleno en la actividad musical que marcó los pasos de su futuro:

No podría explicar lo que esa música me hizo sentir... Era diferente al repertorio corriente de piezas para piano. La personalidad de ese hombre se reflejaba en la composición mientras la interpretaba y dije: bien, así me gustaría tocar el piano, así se me reconocería sin tener que decir que soy yo el que toca (Teachout, 2013: 31).¹³⁷

Al llegar a casa desempolvó el piano, que sus padres habían guardado en el sótano durante siete años con la intención de que algún día lo tocara, y comenzó a experimentar con el instrumento. Su total desconocimiento le llevó a pasarse asiduamente por el salón de billar Franck Holliday de Washington D. C., donde solían quedar los pianistas de *ragtime* de la ciudad, para iniciarse en la interpretación de forma autodidacta y, gracias a sus dotes naturales para la música, comenzó a desgarnar algunas de sus primeras composiciones. A pesar de las reservas de sus padres en cuanto a sus intenciones de dedicarse al mundo de la música, aprovechó su paso por el instituto Samuel H. Armstrong para formarse en las bases del lenguaje musical, realizó su primer concierto profesional en 1916 y dejó definitivamente sus estudios para dedicarse por completo a la música en 1917 a punto de cumplir los 18 años.

El 2 de julio de 1918 contrajo matrimonio con su primera y única esposa, procedente de las

137 I cannot tell what that music did to me... It was different from the average piano selection. The individuality of the man showed itself in the composition as he played it. I said right then, that's how I would like to play piano, so without being told, everybody would know I was playing [Traducción propia].

esferas sociales más acomodadas de la ciudad, Edna Thompson, de la que se separó diez años después sin llegar nunca a divorciarse y con la que tuvo a su hijo Mercer Ellington, que con los años trabajó en el ámbito musical profesional bajo su tutela. En 1919 formó su primera banda como líder *The Duke Serenaders "Irresistible Jass"* con Sonny Greer a la batería y Sterling Conaway al banjo, formación inicial a la que se unirían poco después el saxofonista Otto Hardwicke y el trompetista Arthur Parker Whetsel. Con esta banda Duke Ellington consiguió una buena posición en el ambiente musical de la ciudad y dinero suficiente para alcanzar un nivel de vida estable, gracias a las numerosas actuaciones que realizaban adaptando su repertorio a cualquier tipo de evento y aprovechando la ola de dinero que empezó a recorrer el país con la llegada de la década de los 20. Las investigaciones realizadas por Terry Teachout (2013), aluden al desarrollo de la banda en torno a un estilo de baile ligero con influencias del *ragtime*, la balada popular y el blues, ya que la nueva ola de jazz que se cocía en Nueva Orleans todavía estaba por expandirse. «Ellington era un mero proveedor de música jazz perfumada para el baile que tocaba en fiestas de blancos y negros que el mismo se conseguía. Más tarde describiría el estilo que tocaba como “música para acompañar la conversación”, lo que sonaba a cierto» (Teachout, 2013: 31).¹³⁸

A principios de la década de los 20, Duke Ellington decidió ampliar sus conocimientos musicales estudiando armonía y composición bajo la tutela de Henry Grant, pianista, director y compositor del ámbito clásico afincado en la ciudad. Sin embargo, sus intereses personales se enfocaron hacia los trabajos que James P. Johnson estaba desarrollando en Nueva York en torno a la generación del *stride*, así como hacia el nuevo estilo de Nueva Orleans, por el que quedó completamente cautivado tras asistir a una actuación de Sidney Bechet en el *Howard Theatre* de Washington D. C. en enero de 1923. Ese mismo verano se mudó al barrio de Harlem de Nueva York en busca de nuevas experiencias, comenzó a trabajar asiduamente en diferentes clubs nocturnos de la ciudad y poco a poco su trabajo, al mando de su nueva banda *The Washingtonians*¹³⁹, comenzó a despertar un creciente interés entre productores, gerentes de locales y aficionados. De forma paralela continuó con su formación musical relacionándose con el pianista Willie “The Lion” Smith, con el director de orquesta Paul Whiteman y acudió de forma periódica a recibir clases de la batuta del importante violinista, saxofonista y director de orquesta Will Marion Cook.

138 Ellington was a mere purveyor of jazz-scented dance music that was played at parties, some black and others white, by hands that he led or booked. He later described what they played as “under-conversation music”, which sounds about right [Traducción propia].

139 Banda formada por varios compañeros de su primera banda en Washington y otros músicos de la escena del barrio de Harlem de los años 20: Sonny Greer (Dr), Otto Hardwicke (Ax/Tx), Charlie Irvis (Tb), Elmer Snowden (Bnj y Gt) y Bubber Miley (Tp). Con esta banda realizó sus primeras grabaciones entre 1924 y 1928.

En 1926 Duke Ellington ya había iniciado su actividad de grabación, había realizado sus primeros arreglos para pequeños espectáculos de Broadway y había compartido escenario con Sidney Bechet, uno de sus referentes junto a Fletcher Henderson en este periodo. En noviembre de este año su carrera sufrió un empuje definitivo cuando firmó su primer contrato de representación con el productor y letrista Irving Mills, que centró sus esfuerzos en orientar a su nuevo cachorro al desarrollo de su estética personal, en proporcionarle diversos trabajos a través de suculentos arreglos en el ámbito de Broadway y la composición cinematográfica, y en conducir su carrera hacia el estrellato. A partir de ese momento el nombre de Duke Ellington aparecería siempre liderando las distintas formaciones con las que trabajó. De este fructífero periodo de grabaciones las publicaciones especializadas coinciden en destacar las composiciones “East St. Louis Toodle-O”¹⁴⁰, “Black and Tan Fantasy”¹⁴¹ y “Creole Love Call”¹⁴².

El comienzo del ascenso de Ellington a la popularidad se produjo el 4 de diciembre de 1927 cuando entró a trabajar de forma fija al frente de su orquesta en el *Cotton Club*, el club nocturno más importante del barrio de Harlem y probablemente de la ciudad de Nueva York, donde permaneció hasta su primer cierre el 30 de junio de 1931. Durante este periodo, Duke Ellington diseñó, construyó y ensambló los pilares fundamentales de su histórica *big band* que más tarde tomaría forma en una evolución de esta primera orquesta, transformándola en su instrumento de cabecera, en el lienzo perfecto en el que plasmar su primera estética *jungle*, en muchos aspectos cercana a la parodia, y comenzó a definir unos contextos orquestales propios adaptados a la perfección al desarrollo de los solistas en el conjunto. Durante los últimos años de la década de los años 20, consiguió reclutar en sus filas un compendio de solistas que permanecieron a su lado durante los años venideros muchos de ellos originarios de Nueva Orleans, entre ellos: Charles “Cootie” Williams (Tp), Tricky Sam Nanton (Tb), Wellman Braud (Cb), Harry Carney (Bx), Barney Bigard (Cl y Tx), Juan Tizol (Tb) y finalmente uno de los saxofonistas altos más influyentes del nuevo periodo que estaba por llegar: Johnny Hodges.

Coincidiendo con la entrada de la década de los 30 y a pesar de la crisis de 1929, la carrera de Duke Ellington experimentó una transformación que le llevó a lo más alto del firmamento de las estrellas del jazz, gracias a sus trabajos para la industria del cine y al afianzamiento de su técnica orquestal y compositiva en dos direcciones bien diferenciadas. Por un lado, realizó grabaciones

140 Composición de Duke Ellington y Bubber Miley que fue grabada por primera vez para *Vocalion Records* el 29 de noviembre de 1926 en Nueva York bajo el nombre de *Duke Ellington and his His Kentucky Club Orchestra*.

141 Composición de Duke Ellington y Bubber Miley que fue grabada por primera vez para *Brunswick Records* el 7 de abril de 1927 en Nueva York bajo el nombre de *The Washingtonians*.

142 Composición de Duke Ellington y Bubber Miley que fue demandada por King Oliver que consiguió sus derechos como autor por plagio de una composición propia anterior denominada "Camp Meeting Blues". Fue grabada por primera vez para *Victor Records* el 26 de octubre de 1927 en Nueva York bajo el nombre de *Duke Ellington & His Orchestra* con la cantante Adelaide Hall y Rudy Jackson como clarinete solista.

inspiradas en el legado del jazz de Nueva Orleans comenzando a distanciarse de su primer estilo *jungle* y entre las que destacan: “Old Man Blues”¹⁴³, “Mood Indigo”¹⁴⁴, “Mystery Song”¹⁴⁵ y “Sophisticated Lady”¹⁴⁶. Por otro lado comenzó a profundizar en su vertiente compositiva de influencia más clásica con la grabación de “Creole Rhapsody”¹⁴⁷ en 1931, opción estética que explotaría periódicamente con el avance de la década. A principios de este mismo año, salió por primera vez de gira nacional con su orquesta y más tarde, en 1932 tras el cierre del *Cotton Club*, cruzó el Atlántico para girar por Holanda y Francia. A su vuelta en 1933 se embarcó en una larga gira por las principales capitales y teatros de EEUU y Canadá hasta 1936, iniciando una actividad itinerante que caracterizaría la actividad de su orquesta a partir de este momento y que acabaría por cimentar una de las carreras más icónicas de la historia del jazz. En 1933 fue recogida la siguiente declaración de Duke Ellington en torno a la evolución de su estética personal en estos años:

Expreso con sonidos la época antigua en la selva, el cruel viaje a través del mar, la desesperación de la llegada y los días de la esclavitud. Siento el surgir de un sentimiento espiritual y los días en Harlem otras ciudades de EEUU. Después intento avanzar mil años. Busco expresar un futuro emancipado y transformado donde el negro toma su lugar, un ser libre entre la humanidad (Teachout, 2013: 2).¹⁴⁸

Antes de pasar a retratar brevemente la era del *swing* y atendiendo a la cronología marcada en la redacción de esta investigación, es necesario resaltar algunas de las características fundamentales de la carrera de Duke Ellington que se mantendrán a lo largo de su prolífica actividad y que merecen nuestra atención. En primer lugar, su obra de composición fue desarrollada en muchas ocasiones en colectivo bajo su dirección y contando con las aportaciones de los músicos más importantes de su orquesta. Aunque los derechos siempre recalaron en su persona como líder de la formación, invirtió gran parte de sus ganancias por derechos de autor y explotación de su repertorio en el mantenimiento de su orquesta con unos sueldos por encima del estándar habitual

143 Composición de Duke Ellington que fue grabada por primera vez para *RCA/Bluebird Records* el 20 agosto de 1930 en Hollywood bajo el nombre de *Duke Ellington & His Orchestra*. A principios de ese mismo mes había sido grabada una versión inicial de este mismo tema para la banda sonora de la película *Check And Double Check* de Melville W. Brown.

144 Composición de Duke Ellington que fue grabada por primera vez para *Okeh Records* el 14 de octubre de 1930 en Nueva York bajo el nombre de *The Harlem Footwarmers* y con el primer título de “Dreamy Blues”. El 10 de diciembre de ese mismo año sería grabada en Nueva York con su apelativo definitivo para *Victor Records* bajo el nombre de *Duke Ellington & His Cotton Club Orchestra*.

145 Composición de Duke Ellington que fue grabada por primera vez para *Victor Records* el 17 de junio de 1931 en Camden (New Jersey) bajo el nombre de *Duke Ellington & His Orchestra*.

146 Composición de Duke Ellington que fue grabada por primera vez para *Columbia Records* el 15 de febrero de 1933. en Nueva York bajo el nombre de *Duke Ellington & His Orchestra*.

147 Composición de Duke Ellington que fue grabada por primera vez para *Brunswick Records* el 20 de enero de 1931 en Nueva York bajo el nombre de *The Jungle Band/Earl Jackson & His Musical Champions*.

148 I am expressing in sound the old days in the jungle, the cruel journey across the sea and the despair of the landing, and then the days of slavery. I trace the growth of a new spiritual quality and then the days in Harlem and the cities of the (United) States. Then I try to go forward a thousand years. I seek to express the future when emancipated and transformed, the Negro takes his place, a free being, among the peoples of the world [Traducción propia].

para las formaciones de músicos segregadas. En segundo lugar, sus trabajos dedicados a los arreglos y la orquestación han sido definidos por los especialistas (Van de Leur, 2002) en un contexto de transformación continua, como reflejan las numerosas grabaciones de temas nuevos y antiguos a lo largo de su carrera, en un proceso directamente influenciado por las personalidades de sus músicos y colaboradores en cada momento histórico. En tercer lugar, su orquesta se convirtió en un fructífero caladero de solistas, arreglistas, compositores y orquestadores durante su largo periodo de actividad. Finalmente y con más importancia para la conceptualización posterior del jazz moderno, a lo largo del proceso de análisis de fuentes desarrollado para la concepción de este trabajo, ha sido imposible encontrar declaraciones negativas sobre la obra y trascendencia de Ellington en boca de las principales figuras históricas de referencia en el desarrollo del jazz en la segunda mitad del siglo XX, la mayor parte de las mismas caracterizadas por un ego personal pronunciado y unas opiniones habitualmente duras acerca de las actividades musicales de sus contemporáneos. En el contexto de competencia feroz que se estableció en el género a partir de los años 30, el respeto por la figura de Duke Ellington es absoluto. De hecho, todos los músicos analizados coinciden en señalar la pesada, nutrida y evidente influencia de la música de Ellington en la generación de una gran parte de las manifestaciones y subgéneros asociados al jazz moderno; así como en el proceso sociológico relacionado con la transformación de una identidad afronorteamericana en construcción y que quedaría retratada por la explosión moderna del género.

Siguiendo con la definición del contexto histórico general del jazz moderno, la era del *swing* se inició oficialmente con la depresión económica de 1929, aunque no tomaría una entidad de relevancia histórica hasta la definitiva revocación de la Ley Seca en 1933. La decisión fue tomada por parte de la administración del nuevo presidente demócrata Franklin D. Roosevelt, que había sido elegido un año antes en las elecciones de 1932 tras recuperar los principios fundamentales de la “Revolución Americana” y condensarlos en su programa político denominado como *New Deal*. En el sector musical, las amplias posibilidades laborales que los músicos habían venido disfrutando se vieron mermadas considerablemente debido a las consecuencias de la crisis económica en el ámbito general del periodo y de forma específica a otras razones a continuación destacadas. Por un lado, al hundimiento de las ventas de discos y el consecuente descenso de la oferta de grabaciones se le unió la explosión del sector radiofónico, que pacientemente había conseguido ir introduciendo un receptor de radio en cada hogar de clase media estadounidense. El fenómeno radiofónico acotó por tanto un nuevo espacio de negocio, comenzando a moldear el gusto musical de los oyentes atendiendo a parámetros exclusivamente comerciales, morales y políticos, importando la segregación racial también a las ondas sonoras. El espacio radiofónico nacional se convirtió en el caballo de batalla de un nuevo tiempo para una industria musical que enfocó sus esfuerzos en la

generación de un nuevo sistema de difusión y ventas, centrado en las estrellas musicales y en el fenómeno fan que comenzaba a definirse. Por otro lado, la industria cinematográfica engulló a los espectáculos musicales tradicionales, debido a la extrema popularidad que comenzó a alcanzar el séptimo arte gracias a la mejora de la técnica del cine sonoro, provocando un descenso de las posibilidades laborales para músicos e intérpretes asociados al sector del espectáculo de sala. Por último, la legalización del alcohol cercenó definitivamente el amplio número de locales que servían de sustento primordial a una masa anónima de músicos de jazz distribuidos por todo el país, que dependían directamente de las facilidades económicas de su labor en la clandestinidad. La consecuencia inicial de este compendio de factores negativos para el oficio de músico en los años 30 fue el descenso radical del número de profesionales dedicados al jazz, la instauración de una feroz competencia entre los que decidieron continuar con su actividad musical y la generación de la formación de *big band* como elemento fundamental y vehículo de conducción del jazz en este periodo.

Entre los supervivientes de la era del jazz mejor posicionados para el desarrollo del *swing*, que se encontraban localizados en la capital de la industria musical del país (Nueva York) y cuyos proyectos reunían las condiciones necesarias para superar las dificultades que entrañaba el negocio musical al comienzo de este nuevo periodo estaban: el saxofonista Bennie Carter que comenzó a destacar como arreglista, *The Mills Blue Rhythm Band* y las orquestas de Duke Ellington y Fletcher Henderson. Sin embargo, durante el periodo de transición de la década, una renovada ola de músicos centraron su actividad en la ciudad, erigiéndose en poco tiempo como los nuevos baluartes de una nueva corriente que estaba estructurando las clásicas formaciones instrumentales hacia el formato de *big band* y que asumirían el protagonismo de la popularidad en este periodo, entre ellos: el clarinetista Bennie Goodman, el baterista Gene Krupa, el baterista Chick Webb, el trombonista Glen Miller, la *Casa Loma Orchestra* de Gene Gifford, la *big band* de Cab Calloway, la *Dorsey Brothers Orchestra* y las orquestas de Jimmy Lunceford, "Lucky" Millinder y Edgar Hayes.

Lejos de la gran manzana, las formaciones lideradas por los grandes solistas de los años 20 entraron en una profunda crisis de la que solamente pudieron escapar con cierta solvencia Louis Armstrong y Coleman Hawkins, gracias a su capacidad de adaptación a la nueva situación comercial del sector musical y a su trabajo en diferentes giras por Europa. Louis Armstrong se centró en liderar diferentes *big bands* hasta mediados de los años 40, que le mantuvieron en la popularidad gracias a la transformación de su repertorio de clásicos introduciendo un buen número de canciones populares americanas e iniciando su vertiente como vocalista. El percusionista Lionel Hampton y el pianista Teddy Wilson fueron algunos de los músicos que trabajaron con él durante estos años y que tuvieron un papel destacado en este periodo. Coleman Hawkins optó por el exilio

europeo, donde permaneció grabando y tocando hasta 1939 tras abandonar la orquesta de Flecher Henderson en 1934,

Por otro lado, Kansas City se convirtió en los años 30 en el epicentro del desarrollo del jazz junto a Chicago y Nueva Orleans, situándose al margen del condicionamiento comercial que definió el periodo. La ciudad había transitado bien la crisis de los locales de ocio tras la legalización del alcohol y su situación geográfica, como paso comercial, le permitió mantener el movimiento nocturno adecuado para la generación de una escena profesional. En poco tiempo, la ciudad se convirtió en el lugar de residencia para muchos músicos y el centro neurálgico de giras nacionales, allí estaban: *Count Basie Orchestra*, *Andy Kirk's Clouds of Joy*, Pete Johnson, Joe Turner, Hot Lips Page, Buster Smith, *Harlan Leonard's Rockets*, *Jay McShann Orchestra*, etc.. Los testimonios recogidos por diferentes investigadores, Crouch (2013,) afirman un estilo diferencial de Kansas City con respecto a la música de Chicago y Nueva Orleans, donde se desarrolló una vertiente que se centraba genéricamente en el blues, con una especial relevancia del saxofón y con el comienzo de la introducción de la guitarra como instrumento acompañante junto al piano. En 1936, el productor John Hammond se interesó por el ambiente de Kansas y apostó por importar a Chicago los nuevos sonidos que se estaban gestando en la ciudad a través del apoyo de distintas producciones. El resultado final fue la localización definitiva de la orquesta de Count Basie en Nueva York a finales de la década, la colonización progresiva de la ciudad por parte de músicos procedentes de Kansas vía Chicago y la inoculación en el género de una nueva corriente rítmica que condicionaría de forma definitiva la evolución de algunos de los elementos fundamentales del jazz moderno que estaba por llegar.

Duke Ellington había iniciado una larga gira con su orquesta en 1933 y continuaba desarrollando su estética personal más trascendente apoyado por su buena estrella. Aprovechó las posibilidades de la explosión comercial del *swing* y combinó el mantenimiento de su orquesta nutriéndola de un repertorio enfocado al baile, con una dedicada labor personal de composición y arreglos. De su extensa obra inspirada en la tradición del jazz de estos años, especialistas como Mark Tucker (2000: 132) han señalado varias ramificaciones estilísticas agrupadas en torno a la estética de un Ellington especialmente activo en este periodo. Por un lado, desarrolló composiciones exclusivamente enfocadas hacia el baile, como “Steppin' Into Swing Society”¹⁴⁹, a la vez que fomentaba el desarrollo instrumental de sus solistas generando contextos orquestales ideales para dicho propósito, como en el caso de “Clarinet Lament”¹⁵⁰, escrita para el lucimiento de su

149 Composición de Duke Ellington que fue grabada por primera vez para *Brunswick Records* el 13 de enero de 1938 en Nueva York bajo el nombre de *Duke Ellington & His Orchestra*.

150 Composición de Duke Ellington que fue grabada por primera vez para *Brunswick Records* el 27 de febrero de 1936 en Nueva York bajo el nombre de *Duke Ellington & His Orchestra*.

clarinetista Barney Bigard, y “Echoes of Harlem”¹⁵¹, también conocida como “Cootie's Concerto”. En el ámbito de la balada destacan “Solitude”¹⁵² e “In a Sentimental Mood”¹⁵³, además de constatar sus primeras influencias latinas con la primera grabación del tema “Caravan”¹⁵⁴ en formato de combo. Finalmente, continuó desarrollando su interés por la influencia clásica dando lugar a “Reminiscing in Tempo”¹⁵⁵ y “Diminuendo and Crescendo in Blues”¹⁵⁶. A partir de 1936, y a pesar de sus éxitos en el ámbito de la grabación cinematográfica, la crítica comenzó a darle la espalda con el foco puesto en sus trabajos de influencia clásica, lo que unido a un gradiente constante de bajas en su orquesta empujaría a Ellington a enfocar su actividad de grabación hacia el formato de combo. Según Terry Teachout (2013), en 1939 se produjo un punto de inflexión en su trayectoria cuando decidió dejar el alcohol, inició una nueva relación sentimental con Beatrice “Evie” Ellis y comenzó a trabajar mano a mano con Billy Strayhorn, dando lugar al comienzo de una nueva apertura estilística para su orquesta con la grabación de “Something to Live For”¹⁵⁷, la primera vez en la que apareció Strayhorn al piano y a los arreglos. En el ámbito de la producción rompió su contrato de representación con Irvin Mills y llegó a un nuevo acuerdo comercial con el productor William Morris. Duke Ellington en octubre de 1938:

El *swing* está estancado, sin futuro... como el monótono rebote de una pelota. Después de oírlo tanto te pone enfermo, te harta, no tiene suficiente armonía y le falta algo. Predigo que la música negra seguirá viva después de que el *swing* haya muerto. La música negra tiene color, armonía, melodía y ritmo (Teachout, 2013: 174).¹⁵⁸

El fenómeno de las *big bands* de *swing* se extendió rápidamente por todo el país con el avance de la década, dando lugar a un mosaico muy heterogéneo de formaciones que fueron desarrollando un amplio abanico de sonoridades que tristemente no han sido recogidas por las grabaciones de la época, salvo en el caso de las formaciones más populares ya señaladas. El negocio había cambiado, por lo que las nuevas formaciones enfocaron su actividad principal hacia el

151 Composición de Duke Ellington y Cootie Williams que fue grabada por primera vez para *Brunswick Records* el 27 de febrero de 1936 en Nueva York bajo el nombre de *Duke Ellington & His Orchestra*.

152 Composición de Duke Ellington que fue grabada por primera vez para *Victor Records* el 10 de enero de 1934 en Chicago bajo el nombre de *Duke Ellington & His Orchestra*.

153 Composición de Duke Ellington que fue grabada por primera vez para *Brunswick Records* el 30 de abril de 1935 en Nueva York bajo el nombre de *Duke Ellington & His Orchestra*.

154 Composición de Duke Ellington y Juan Tizol grabada para *Variety Records* el 19 de diciembre de 1936 en Los Ángeles bajo el nombre de *Barney Bigard & His Jazzopaters*: Cootie Williams (Tp), Juan Tizol (Tb), Barney Bigard (Cl), Harry Carney (Bx), Duke Ellington (Pn), Billy Taylor (Cb) y Sonny Greer (Dr).

155 Composición de Duke Ellington que fue grabada por primera vez para *Brunswick Records* el 12 de septiembre de 1935 en Nueva York bajo el nombre de *Duke Ellington & His Orchestra*.

156 Composición de Duke Ellington que fue grabada por primera vez para *Brunswick/Raretone Records* el 20 de septiembre de 1937 y en Nueva York bajo el nombre de *Duke Ellington & His Famous Orchestra*.

157 Composición de Duke Ellington que fue grabada por primera vez en directo el 26 de julio de 1939 en el Ritz Carlton Hotel de Boston para la radio NBC bajo el nombre de *Duke Ellington & His Orchestra*.

158 *Swing* is a stagnant, and without a future... like the monotonous rhythmical bouncing of a ball. After you hear just so much, you get sick of it because it hasn't enough harmony and there isn't enough to it... I predict that Negro music will be alive after swing is dead. Negro music has color, harmony, melody and rhythm [Traducción propia].

repertorio de baile de corte comercial condicionadas por el auge de sector radiofónico y las posibilidades de éxito abiertas por la industria cinematográfica, por lo que muchas de las nuevas *big bands* optaron por tomar el camino marcado por Duke Ellington lanzándose a la carretera tanto dentro como fuera de las fronteras de EEUU. El lanzamiento del programa de radio en directo *Let's Dance* por la radio NBC, supuso el punto de inflexión de la popularidad de la nueva corriente, pavimentó el ascenso de la *big band* de Bennie Goodman a los altares de la fama y fomentó el nacimiento del fenómeno fan:

Un acontecimiento que señaló el comienzo de una nueva era en la música de baile, fue la serie de radio de la NBC del sábado por la noche "Bailemos", cuyo debut tuvo lugar el 1 de diciembre 1934 con las actuaciones de las orquestas de Kel Murray, Xabier Cugat y Bennie Goodman. Dichas formaciones fueron rotando semanalmente por franjas horarias en emisiones de tres horas y proporcionaron las primeras actuaciones de la "Bennie Goodman Orchestra" a la mayoría de los oyentes... Goodman se fue de gira y tuvo su primer gran éxito en el "Palomar Ballroom" de Los Ángeles en agosto de 1935. El 3 de Marzo de 1937, la banda inauguró el teatro Paramount en Nueva York causando furor a nivel nacional y la breve era del *swing* estalló por completo (Maher, 2000: 276)¹⁵⁹.

La primera consecuencia de la era del *swing* fue la popularización definitiva del jazz tanto dentro como fuera de las fronteras de EEUU, a pesar del carácter edulcorado de la cinta de transmisión encargada de su difusión y personificada por las grandes figuras del *swing*. Las giras internacionales fueron la opción preferente para la salida de la crisis de muchos músicos que habían alcanzado popularidad en la década de los años 20 y también para las nuevas grandes formaciones de *big band*. Esta corriente de promoción se vería reforzada ampliamente con el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la habitual dispersión de la música estadounidense asociada a los conflictos militares en los que el país se vio envuelto a lo largo del siglo XX. Los grandes músicos de la historia del jazz clásico comenzaron a ser considerados como figuras con un valor artístico consolidado en Europa, donde eran tratados y pagados como verdaderas estrellas, en una línea opuesta a la habitual segregación social y laboral que sufrían en su propio país. En esta década se produjo el primer gran éxodo de músicos afronorteamericanos con destino a Europa.

En segundo lugar, la inclusión en los repertorios de un nutrido número de composiciones procedentes del cancionero popular estadounidense conllevó la consolidación de una tendencia que acabaría consolidándose como una opción creativa de pleno derecho con el avance del siglo. Las estructuras armónicas básicas desarrolladas por los músicos de Nueva Orleans en los años 20 se

159 An event which signaled the beginning of a new era in dance music was the Saturday night NBC radio series *Let's Dance*, debuting on December 1, 1934. Performances by the Kel Murray, Xabier Cugat, and Bennie Goodman orchestras were rotated for each time zone during each weekly three-hour broadcast, providing most listeners their first exposure to the Bennie Goodman Orchestra... Goodman went on tour and scored his first big success at the Palomar Ballroom in Los Angeles in August of 1935. On March 3, 1937, the band opened at the Paramount Theater in New York and created a national sensation, and the brief era burst wide open [Traducción propia].

vieron ampliadas y reforzadas, generando una vertiente compositiva que se convirtió en una fuente de inspiración para muchos de los grandes creadores del jazz moderno, que desarrollaron mecanismos de adaptación y reconstrucción de materiales musicales a partir de la década de los 40. En muchos aspectos, la inclusión de ideas de un ámbito popular más ajeno al legado estrictamente afroamericano volvía a conectar el jazz con los orígenes del *ragtime* y su influencia más folclórica. Por otro lado, la labor de los arreglistas experimentó una auge sin precedentes en la historia del jazz durante estos años, dando lugar a una diversidad de nuevas aproximaciones teóricas que adquirieron entidad práctica en el seno de las *big bands* y la música orientada al sector cinematográfico. La formación de las nuevas generaciones de jazzistas en conceptos teóricos y corrientes musicales procedentes del ámbito de la música clásica occidental tuvo un papel destacado en el periodo, lo que derivó en la consecución de desarrollos armónicos y melódicos de mayor complejidad que impulsaron la extensión de los elementos tradicionales del lenguaje del jazz de forma progresiva. Entre los arreglistas más importantes del periodo destacaron: Artie Shaw, Spud Murphy, Don Redman, Flecher Henderson, Sy Oliver, Jimmy Mundy, Bob Crosby, Bennie Carter, Andy Kirk o Clyde Hart.

En tercer lugar, la extrema competencia y las exigencias interpretativas de las nuevas formaciones de *big band* dieron lugar a una nueva hornada de solistas de altísimo nivel que fomentaron el ascenso casi definitivo del jazz a los escalones más altos del virtuosismo instrumental. Entre los pianistas más importantes del periodo, la figura de Art Tatum destacó por encima de todos por ser el responsable de muchos de los avances armónicos generados en estos años, por la concepción de una técnica instrumental muy depurada y por su papel protagonista en la evolución del *stride* de Harlem junto a Fats Waller. Las aproximaciones de los pianistas Earl Hines, Teddy Wilson y Teddy Hill son también destacadas en añadidura a su actividad como líderes de banda. La interpretación de la batería sufrió una auge importante en esta época de la mano de músicos como Sid Catlett, Buddy Rich o Buck Clayton, además de la ya mencionada labor de Gene Krupa y Chick Webb como líderes de banda. El contrabajo comenzó su proceso de independencia como instrumento solista también durante estos años, los instrumentistas más destacados del momento eran Wellman Braud, Milt Hinton, Billy Taylor, Beverly Peer, Israel Crosby o Chubby Jackson, sin embargo la corta carrera de Jimmy Blanton es la más destacada en este instrumento por su posterior y trascendente influencia. Entre los trompetistas más importantes estaban Rex Steward, Cootie Williams y Harry James, sin embargo sería Roy Eldridge el que se erigió como la figura más influyente en este instrumento y único realmente capaz de distanciarse estilísticamente de la pesada influencia del despótico reinado de Louis Armstrong. Entre los trombonistas fueron Toney Dorsey y Jack Teagarden los más destacados. El saxofón sufrió un empuje definitivo durante la era del

swing erigiéndose poco a poco como uno de los instrumentos de referencia dentro del género: Johnny Hodges y Willie Smith están considerados los saxofonistas altos más influyentes de la era, sin embargo no podemos dejar de destacar la actividad de otros como Jimmy Dorsey, Pete Brown y Russell Procope. Al dominio absoluto del saxofón tenor ejercido por el estilo progresivo de Coleman Hawkins hay que añadir el ascenso en estos años de otros protagonistas como Ben Webster, Bud Freeman, Chu Berry, Herchel Evans y sobre todo de Lester Young, que de la mano de Count Basie fue el único capaz de dibujar un estilo propio con trascendencia histórica en la nueva generación de solistas que estaba por venir. El clarinete siguió siendo importante gracias al impulso de la popularidad de Bennie Goodman y el trabajo destacado de otros solistas como Pee Wee Russell o Barney Bigard. Finalmente, a la pionera labor de Lionel Hampton a la interpretación del vibráfono hay que añadir también el despunte durante estos años de la actividad de Red Norvo.

Por otro lado, y en relación directa con la escalada del virtuosismo instrumental, el meteórico ascenso de los vocalistas al frente de las *big bands* durante la era del *swing* se postula como otra de las consecuencias más significativas del periodo y donde las cantantes femeninas ejercieron un dominio de referencia indiscutible en el devenir de la historia del jazz. Entre los vocalistas masculinos destacaron Cab Calloway, Jimmy Rushing, Bing Crosby, Billy Eckstine y la pionera labor de Nat King Cole como pianista y vocalista de bandas de pequeño formato. Entre la vocalistas femeninas destacaron Maxine Sullivan, Ethel Waters, Annete Hanshaw, Mildre Bailey, Lee Wiley, Helene Humes, Una Mae Carlisle, Valaida Snow o Anita O Day; sin embargo, serían primero Billie Holiday y posteriormente Ella Fitzgerald y Sara Vaughan las que se erigieron como las estrellas indiscutibles del jazz vocal a partir de los años 40 del siglo XX en absolutamente todos los formatos de conjunto. Para tener una imagen más fiel de la era del *swing* acudiré a las investigaciones al respecto realizadas por Max Harrison (2000) cuyas opiniones comparto:

Las piezas orientadas al jazz se dirigían a las mentes más despiertas entre los oyentes, mientras que los esfuerzos de los arreglistas se dedicaba principalmente a las canciones populares del momento oscilando entre rangos que iban desde una calidad excelente hasta más bien pésima de forma frecuente. Las bandas de *swing* tocaban este tipo de canciones. El presente libro enfatiza el fenómeno del jazz como un arte, pero este y otros determinados capítulos necesariamente también tratan de bandas que actuaron primordialmente para un público que no tenía que ver con el jazz, menos todavía con el arte, y que sólo estaba interesado en la música para el baile. Dichas bandas eran esencialmente compañías de espectáculos turísticos (Harrison, 2000: 280).¹⁶⁰

160 Such jazz-oriented pieces adressed the more awakened minds among listeners, whereas arrangers' energy was devoted mainly to current popular songs ranging in quality from excellent to- more often- abysmal; these songs are what *swing* bands played. The present book heavily emphasizes jazz an an art, but this an certain other chapters necessarily deal with ensembles wich mostly performed to audiences having no concern with jazz, still less with art, and who only wanted music for social dancing. Such bands were essentially touring enterteinment troupes which spent much time not playing jazz [Traducción propia].

A modo de conclusión, atendiendo a los objetivos de esta investigación y con la intención de contextualizar adecuadamente la era del *swing*, me atrevo a considerar que en muchos aspectos este periodo adolece de una falta de definición en términos estéticos estrictos. Si la determinación de las fronteras históricas son difusas en prácticamente cualquier aproximación enfocada a la determinación de categorías estéticas expuesta por la historiografía del jazz, en el caso de la era del *swing* el acotamiento histórico se vuelve por varias razones todavía más complejo. Por un lado, si aceptáramos como fecha de referencia histórica el ascenso a la popularidad de Bennie Goodman entre 1935 y 1937, y consideramos la transición entre décadas como el punto de inflexión histórico que delimita la categorización entre el jazz clásico y el moderno ya argumentada: la era del *swing* quedaría acotada a apenas cuatro o cinco años de la década de los 30 en los que no se podría señalar ningún avance significativo en cuanto a términos estéticos. Por otro lado, el *swing* es un concepto asociado exclusivamente a la dinámica rítmica y articulativa de la interpretación que se instauró durante estos años en el género y que no integraba cuestiones relacionadas con un estilo o corriente estética que haya sido concretada de forma eficiente por los investigadores en la actualidad, salvo en cuanto a la integración de un repertorio más popular. En añadidura, el *swing* es un concepto tan dinámico que ha llegado a formar parte de muchos aspectos de la idiosincrasia de la propia cultura norteamericana más allá de lo estrictamente musical, integrándose en elementos asociados con la técnica deportiva y convirtiéndose en un elemento característico en cuanto a la simbología asociada a la victoria de los aliados en la Segunda Guerra Mundial. Además de los elementos fundamentales ya analizados, el único denominador común de esta era lo supondrían el definitivo ascenso a la popularidad del género protagonizado por el formato de *big band* a través de un repertorio enfocado al baile, el aumento de los conocimientos musicales de los músicos y arreglistas y el comienzo de la derivación del renovado eje del jazz (formado por las ciudades de Nueva Orleans, Kansas City, Chicago y Nueva York) hacia la costa oeste, por la introducción de la variable cinematográfica como un nuevo campo abierto para la labor de los músicos dedicados al jazz. Por tanto, en esta investigación he optado por determinar el inicio de la era del *swing* en torno al ascenso a la presidencia de Franklin D. Roosevelt en 1932, con el comienzo de la llamada “Segunda Reconstrucción”, y determinar el final en 1941, integrando así en el análisis las consecuencias del estallido de la “Segunda Guerra Mundial”. En definitiva, parece que en el caso de la era del *swing* el mito supera a la realidad artística e histórica una vez más.

2. 2. La culminación de la construcción: El periodo del *be bop* (1941-1955).

2. 2. 1. Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Thelonious Monk y el tránsito a la Modernidad.

El *be bop* surgió gracias a un proceso de transformación del lenguaje desarrollado por el jazz clásico desde un momento histórico que podría denominarse como la prehistoria del jazz que ya he dibujado brevemente en apartados anteriores. Por consiguiente, ahora pasaré a completar este análisis señalando aquellos sucesos o elementos de importancia relevante para la consecución de la construcción del lenguaje del jazz moderno durante los años de transición contenidos entre 1939 y 1942. Con este objetivo, expondré las trayectorias de algunos de los actores fundamentales que han sido erigidos por los historiadores como los principales referentes de una nueva generación de músicos que se encargó tanto de coger el testigo de la transición a la modernidad, como de apuntalar la consolidación del lenguaje moderno: Dizzy Gillespie, Charlie Parker y Thelonious Monk.

Según su propia autobiografía (Fraser, 2010), John Birks Gillespie (conocido como Dizzy o Diz) nació el 21 de octubre de 1917 en la localidad de Cheraw (Carolina del Norte), como el noveno y último hermano de una familia numerosa de origen afronorteamericano con pocos recursos. Su padre, James Gillespie, ejercía su función de cabeza de familia alternando la violencia en la crianza de sus hijos con una atención constante hacia ellos y su madre Lottie, y combinaba durante la semana su trabajo de albañil con su función como pianista aficionado en una banda local, con la que hacía actuaciones los fines de semana. Los primeros contactos de Dizzy Gillespie con la música se remontan a esta época en la que un piano de pared presidía el salón familiar, cuando aprovechaba para jugar con los distintos instrumentos de la banda que su padre se encargaba de guardar entre sus actuaciones. También escuchaba las músicas relacionadas con los ritos religiosos de la iglesia episcopal metodista a la que su familia acudía cada domingo. La explosión de la popularidad del jazz durante la década de los años 20 trajo un breve periodo de prosperidad a la familia Gillespie, gracias al aumento de los ingresos por las actuaciones de su padre, sin embargo en junio de 1927 un ataque de asma acabó repentinamente con la vida del patriarca de los Gillespie, dejando a su familia en la más absoluta indigencia pocos años antes del crack económico de 1929.

Con el inicio de la década de los años 30, Dizzy Gillespie entró a formar parte de la banda de su escuela y se inició en la interpretación del trombón de varas con su maestra Alice V. Wilson como mentora. Su corta edad y sus pequeños brazos no le alcanzaban a ejecutar el registro completo del instrumento; sin embargo, los testimonios de su profesora han atestiguado la temprana facilidad con la que el pequeño de los Gillespie absorbía los conceptos musicales básicos. Durante este

periodo, uno de los vecinos de su barrio recibió una trompeta como regalo y Dizzy Gillespie quedó inmediatamente prendado por el instrumento que lo convertiría con los años en una leyenda. De esta época data la formación de su primera banda con la que comenzó a ganarse el pan en diferentes bailes y fiestas privadas de la localidad de Cheraw, que integraba a amigos de la banda del colegio y algunos familiares, y en la que ya ejercía de líder con una trompeta prestada. En 1933, sus cualidades musicales le permitieron entrar como interno en el instituto de la ciudad de Larinburg, donde completó su educación y donde también decidió dedicarse por completo a la música, iniciando su camino hacia la profesionalización formando parte de distintas bandas de la zona. En estos años, llegó a llamar la atención de King Oliver cuando acudió a compartir escenario con su banda que estaba de gira y había parado en la ciudad, rechazando su primera propuesta laboral importante para integrarse en la formación del mítico trompetista. Entonces Dizzy Gillespie contaba con 16 años escasos.

Tras acabar sus estudios en 1933, se mudó a Filadelfia con parte de su familia en busca de mejor fortuna y enseguida encontró trabajo como músico en uno de los clubs de la ciudad. Poco después confirmaría su apuesta por la música asociándose al sindicato segregado de la ciudad, lo que le permitió integrarse en el circuito local. En esta época solía relacionarse con el pianista y organista Bill Dogget, rivalizó como trompetista con Joe Facio y formó parte de la *big band* de Frankie Fairfax (Tb), donde coincidió con otros grandes trompetistas como Charlie Shavers, Carl Warwick y Fats Navarro, que fue el primero en apodarlo como “Dizzy”. Con esta banda dominó la escena local de la ciudad junto a otras *big bands* segregadas de la época dirigidas por Jimmy Gorham y Clarence McCreary. Sus influencias más notables en este periodo se fraguaron en el ambiente nocturno de sesiones jam de la ciudad, a las que acudía como público y donde pudo disfrutar de las actuaciones de sus grandes referentes estilísticos que militaban como solistas en las *big bands* negras más relevantes de los años 30 y que solían actuar periódicamente en los teatros y locales de la ciudad. Según las declaraciones del propio Gillespie: «Mi inspiración pasaba por Roy Eldridge y venía de Louis Armstrong, King Oliver y Buddy Bolden. Así era» (Fraser: 2010:130). Rozando la mayoría de edad, Dizzy Gillespie mostraba grandes capacidades para la lectura musical, la velocidad extrema, los arreglos musicales y la interpretación instrumental tanto al piano como a la trompeta. De hecho su primer arreglo para *big band* data de esta época.

En 1937 se mudó a Nueva York a vivir con su hermano James para cubrir a una vacante en la sección de trompetas de la *big band* de Lucky Millinder, que posteriormente sería concedida a Harry “Sweets” Edison. Este primer fracaso no consiguió desanimarle y, a pesar de sus reticencias iniciales, decidió instalarse definitivamente en Nueva York alentado por la efervescente escena imperante y por las amplias posibilidades laborales de la ciudad. Sin haber cumplido los 20 años,

Dizzy Gillespie se sentía preparado para probar suerte en las tablas de las sesiones jam más competitivas del mundo dedicadas al jazz en la época y comenzó a peregrinar por los todos los locales de la ciudad con sesiones abiertas junto a jóvenes trompetistas de su generación, como Bobby Moore (Tp), Benny Harris (Tp), Charlie Shavers (Tp) y Carl Warwick (Tp). A base de insistencia y estudio consiguió convertirse en un fijo del club *Savoy Ballroom* de Harlem y compartió experiencias musicales con los músicos que formaban parte de las bandas que dominaban la escena local de Nueva York y del país. De esta primera etapa datan sus primeros encuentros con Thelonious Monk, que solía actuar en el *Savoy* como pianista de la banda de Cootie Williams. De su buena relación con Chick Webb, que alabó sus manera de tocar desde un primer momento, tuvo la oportunidad de conocer al trompetista cubano Mario Bauzá, que le influenció notablemente y con quién se inició en las músicas afrocaribeñas que orientarían parte de la trayectoria estética de Gillespie en el futuro. Mario Bauzá sobre el estilo de Gillespie:

La diferencia estaba en que apareció con una perspectiva y unos avales nuevos, y con pautas diferentes a las del jazz antiguo. Le dio al jazz un nuevo enfoque que después empezarían a llamar *be bop*. En él estaba la evolución, la evolución de la música norteamericana. En los últimos 50 años hay dos movimientos. En mi opinión, Louis Armstrong fue el primero y Dizzy Gillespie sentó las bases del segundo para los trompetistas. (Fraser, 2010: 92)

Finalmente, Gillespie consiguió iniciar su carrera profesional de primer nivel en este mismo año 1937 cuando fue contratado por Teddy Hill para la sección de trompetas de su *big band*. Con esta orquesta Dizzy Gillespie entró por primera vez al estudio y grabó sus primeros solos en los temas “King Porter Stomp” y “Blue Rhythm Fantasy”¹⁶¹, en los cuales se desprende un estilo claramente empapado del estilo de Roy Eldridge. Inmediatamente después de la grabación se marchó de gira por Francia e Inglaterra como el integrante más joven de la *big band* de Teddy Hill, lo que supuso la primera de sus muchas visitas a Europa. Gillespie acerca de su primera gira en Europa: «Me parecía extraño que los negros con talento que en EEUU no obtenían ningún reconocimiento, vinieran a Europa e inmediatamente se les apreciara y se hicieran muy famosos» (Fraser, 2010: 101).

De vuelta en Nueva York a partir de 1938, su trabajo con la banda de Teddy Hill le llevó a conocer al percusionista Kenny Clarke, que se convertirían en una referencia para la evolución del instrumento dentro del *be bop*, con el que comenzó a compartir horas de estudio y experimentación rítmica. Gillespie había sustituido con soltura a Roy Eldridge como solista en la banda de Teddy Hill, lo que, unido al respeto ganado en las sesiones del *Savoy*, le permitieron tener trabajo estable

¹⁶¹ La primera composición de Jerry Roll Morton y la segunda de origen popular que fueron grabadas para *Bluebird Records* el 17 de mayo de 1937 en Nueva York por *Teddy Hill and His Orchestra*.

tocando, entre otros, con la orquesta de Alberto Socarrás, donde siguió indagando en los ritmos afrocaribeños y las sonoridades latinoamericanas.

Musicalmente, lo más importante que me ocurrió, de lejos, durante ese periodo (1938-1939) fue mi amistad y mi colaboración con el gran batería Kenny Clarke, que, como se puede ver, entonces pocas personas consideraban grande. Kenny estaba cambiando la concepción del ritmo en el jazz, convirtiéndolo en algo mucho más fluido y renovando por completo el papel del batería, que dejaba de ser quien marcaba el ritmo para bailar y se convertía en un auténtico acompañante, que impulsaba a los solistas y proporcionaba una inspiración constante al conjunto de la banda. (Fraser, 2010: 125).

La carrera de Gillespie sufrió un punto de inflexión definitivo en 1939, cuando fue contratado como trompetista para la *big band* de Cab Calloway, una de las bandas más populares del periodo y que mejor pagaba a sus músicos. Permaneció en esta formación en el más exigente de los contextos hasta 1941, madurando su propio estilo tanto a nivel interpretativo instrumental como en el ámbito de los arreglos orquestales, de hecho en este periodo trabajó como arreglista para variadas formaciones como la de Woody Herman y Jimmy Dorsey. Por otro lado, recibió su primer encargo como músico de estudio participando en una sesión de grabación junto a Lionel Hampton, donde grabó un solo en el tema “Hot Mallets”¹⁶² rodeado de los instrumentistas más respetados del periodo y de cuya escucha se deriva un estilo personal todavía muy cercano al de Eldridge. Su actividad musical a partir de este momento explotó definitivamente, consiguiendo trabajar de forma periódica con gran parte de las figuras más importantes del periodo como Ella Fitzgerald, Coleman Hawkins, Benny Carter, Charlie Barnet, Earl Hines, Les Hite, Woody Herman o Duke Ellington.

El 9 de mayo 1940 contrajo matrimonio con Lorraine Willis, una bailarina con la que había coincidido el año anterior tras un concierto con Edgar Hayes en Washington. Lorraine, con quien estuvo casado hasta su muerte, se convirtió en su principal apoyo durante el resto de su carrera. A finales de ese mismo año, Dizzy Gillespie pasó por Kansas City como integrante de la *big band* de Cab Calloway y concretó un encuentro con su amigo trompetista Buddy Anderson, que le animó a conocer a un nuevo talento del saxofón alto con el que compartía escenario en distintas formaciones de la ciudad. Gillespie en aquellos años ya estaba trabajando con la plana mayor de los saxofonistas afincados en Nueva York y, a pesar de una cierta reticencia inicial, aceptó acompañar a su amigo a conocer a Charlie Parker. Sus impresiones en palabras del propio Gillespie fueron: «Me quedé asombrado con lo que el tío podía hacer. En realidad, los demás con los que yo había tocado no eran mis compañeros. Pero en cuanto escuché a Charlie Parker me dije: “Éste sí es mi compañero”...

162 Composición de Lionel Hampton que fue grabada por primera vez con D. Gillespie como solista para *Victor Records* el 11 de septiembre de 1939 en Nueva York bajo el nombre de *Lionel Hampton and His Orchestra* y con la siguiente formación: Lionel Hampton (Vib y Vc), Dizzy Gillespie (Tp), Benny Carter (Ax), Chu Berry, Coleman Hawkins, Ben Webster (Tx), Clyde Hart (Pn) Charlie Christian (Guit), Milt Hinton (Cb) y Cozy Cole (Dr).

Charlie Parker y yo íbamos prácticamente en la misma dirección, pero ninguno de los dos lo sabía'» (Fraser: 2010: 144-145).

Buddy Anderson: Sí, yo los presenté. Diz vino aquí (Kansas City) con Cab Calloway en 1940.... Lo del piano no fue en una habitación de hotel, fue en un local del sindicato de músicos, y Dizzy se sentó y tocó para Charlie y para mí. No tocó la trompeta sino el piano. Lo que quería era escucharnos a nosotros (Fraser: 2010, 145).

Según los trabajos de Stanley Crouch (2013) y Carl Woideck (1996), Charles Christopher Parker Jr. (alias “Yardbird” o “Bird”) nació el 29 de agosto de 1920, en la ribera del río Misuri a su paso por la ciudad de Kansas City en una familia con recursos económicos limitados. Su padre, Charles Parker, que siempre estaba fuera de casa, era mestizo con ancestros caucásicos, indios y africanos, había nacido en Misisipi y trabajaba como camarero para la empresa del ferrocarril, aunque había sido bailarín profesional en su juventud. Su madre, Addie Parker, era originaria de Oklahoma y tenía sangre india y africana en sus venas. En 1930 en plena depresión, su madre decidió separarse definitivamente, debido a los problemas con el alcohol de su marido, e iniciar una dura vida como madre soltera. Bajo su tutela, el joven Charlie Parker inició sus estudios elementales que consiguió acabar en 1933, época en la que conoció a su primera mujer Rebecca Ruffins, una bellísima mestiza por la que quedó inmediatamente enamorado. A pesar de las necesidades económicas de su familia, Parker disfrutó de una infancia tranquila, compartiendo juegos con su hermano y los vecinos de los distintos barrios de Kansas City en los que vivió debido a las continuas mudanzas de la familia. Coincidiendo con la separación de su padre, su madre le había regalado un saxofón melódico en do; pero, su interés por la música despertaría poco más tarde de forma definitiva durante sus primeros años en el Instituto Lincoln, en los que pasó a formar parte de la banda del centro, iniciándose en la interpretación del saxofón barítono entre otros instrumentos.

En 1934 quedó fascinado por la música jazz que escuchaba al pasar por la puerta del *Cherry Blossom Club* de Kansas City, muy cercano a su casa familiar, empuje inicial que le llevó a pasarse al instrumento que comenzaba a ser la sensación del momento dentro del mundo del jazz y que su dominio le llevaría a los escalones más altos del virtuosismo instrumental con el paso de los años: el saxofón alto en mi bemol. Ya en sus inicios destacó por su interés desmedido por la música, por avanzar instrumentalmente y por su dedicación en la absorción de nuevos conceptos gracias a sus largas sesiones de estudio de forma independiente en la biblioteca de la ciudad. Entonces, su principal referente eran las grabaciones de Duke Ellington y los sonidos de los magníficos instrumentistas que residían en la ciudad de Kansas City enrolados en las filas de la banda de Count

Basie. Al contrario que la mayor parte de sus contemporáneos, Charlie Parker nunca fue a la iglesia por el odio adolescente que sentía por la relación íntima de su madre con un pastor de la iglesia de Ebenezer afincado en la ciudad. Las declaraciones recogidas en torno a sus amistades más cercanas en Kansas han constatado que su carácter reservado ya formaba parte de la personalidad de Parker en estos años.

En el verano de 1935, Charlie Parker sufrió las consecuencias de la fuerte competencia del momento cuando fue literalmente echado del escenario tras no poder adaptarse a tocar e improvisar los acordes de la balada “Body and Soul” durante una sesión jam dirigida por el saxofonista tenor local Jimmy Keith. La vergüenza sufrida lo empujó a estudiar de forma obsesiva a través de larguísimas sesiones de ensayo independiente durante años, lo que comenzó a perfilar parte de su leyenda. A pesar de su temprana inseguridad, se asoció al trombonista Robert Simpson y empezaron a frecuentar el exigente ambiente de los clubs nocturnos de Kansas City, consiguiendo su primer trabajo profesional de la mano de Chu Berry, que lo pasó temporalmente al saxofón tenor. Los testimonios recogidos por la historiografía del jazz, (Crouch, 2013), han revelado un estilo temprano muy similar a las formas y sonoridades de los saxofonistas altos Johnny Hodges y Willie Smith.

El 25 de julio de 1936 se casó con Rebecca Ruffins en un momento en el que su adicción a las drogas era cada día más evidente, lo que unido a la promiscuidad de Charlie Parker, que ejercía una mágica atracción sobre las mujeres y que aprovechaba para tener multitud de relaciones extramatrimoniales, supondrían numerosos problemas domésticos para la convivencia de la pareja. Desde un punto de vista musical, a finales de 1936 inició un proceso de experimentación personal que acabaría construyendo los pilares fundamentales de su estilo al entrar a trabajar de forma fija en el *Musser's Ozark Tavern* de Kansas. Su determinación le llevó a ampliar sus conocimientos armónicos y ampliar su espectro de influencias musicales, que hasta el momento se habían centrado en las aproximaciones de Count Basie y las maneras de su saxofonista tenor Lester Young. De hecho, quedó fascinado por los novedosos desarrollos del trompetista Roy Eldridge como evolución natural de Louis Armstrong y centró su mirada hacia las maneras del saxofonista alto originario de Tejas Buster Smith, que había formado parte de la banda de Bennie Moten y de los *Blue Devils* de Walter Page en los años 20, con el que comenzó a trabajar en su banda como tercer alto y donde coincidió con el excelente saxofonista Tommy Douglas, del que tomaría buena nota de su técnica y concepto armónico. Al poco tiempo, los problemas derivados de su adicción a las drogas provocaron su salida de la banda de forma temprana, aunque siguió estudiando bajo la tutela de Buster Smith que acabó adoptándolo como su protegido. El profesor Smith fue capaz de inculcarle el dominio templado de su extrema fuerza natural a la vez de dar alas a su constante empuje

creativo. A partir de este momento, Charlie Parker comenzó a formar parte de diferentes bandas menores de la ciudad de Kansas, con las que conseguía ir trabajando con cierta estabilidad, mientras se esforzaba por depurar un sonido personal diferente que se alejara del pesado vibrato de los saxofonistas de la época. En la elección de su repertorio optó claramente por destripar cualquier blues que llegara a sus oídos.

En torno a 1937 conoció en Kansas al pianista Rozelle Claxton, que le introdujo en las novedosas variaciones armónicas que Art Tatum estaba explorando en esos años, como la introducción de 9ª, 13ª y 11ª, las substituciones tritonales paralelas de medio tono y las extensiones de los acordes de tres notas. El 10 de enero de 1938, Rebecca dio a luz a su hijo Francis Leon Parker y poco tiempo después, en noviembre de ese mismo año, quedaría nuevamente embarazada, aunque un fatal accidente, al caer por las escaleras de su edificio, le acabó provocando un aborto. Los problemas derivados de la adicción de Parker a las drogas y su inestabilidad familiar contrastaban en esta época con una cada vez más clara línea de trabajo al saxofón, ya que comenzaba a asentar su estilo y su sonido propio, y su fama empezó a extenderse por el área de influencia de Kansas City. A pesar de ello, sus malas maneras e informalidad en el desempeño de su labor musical le dejaron fuera de muchas bandas; pero, siguió trabajando con algunas de las mejores formaciones de la ciudad de Kansas.

A mediados del año 1938, su mentor Buster Smith se había mudado a Nueva York, siguiendo el flujo incesante de músicos de Kansas hacia la gran manzana en busca de mejorar sus condiciones laborales, y Charlie Parker empezó a sentir que tenía que ampliar fronteras. Tras meditar su situación, decidió separarse de Rebecca, tomando el camino de los grandes del jazz hacia la ciudad de Chicago, donde pasó algunos meses exprimiendo el ambiente musical de la ciudad y donde conoció a Bob Redcross y a Billie Eckstine. Finalmente, a principios de 1939, decidió trasladarse a Nueva York esperando el amparo de Buster Smith y siguiendo las huellas del clásico camino del jazz desde el sur hasta Nueva York vía Chicago. Ya en la gran manzana, Charlie Parker constató en persona las posibilidades de expansión de la ciudad así como las grandes dificultades derivadas de la feroz competencia entre instrumentistas dedicados al jazz, allí estaban todos los grandes. También comprobó de forma positiva la muy distinta situación de los afronorteamericanos de la ciudad y las posibilidades reales de ascenso social y profesional que la gran urbe brindaba a los recién llegados. Comenzó a frecuentar los locales de jazz del barrio de Harlem acudiendo asiduamente a las sesiones abiertas del *Monroe's Club* y sufriendo las primeras críticas de los músicos del barrio, junto con una fría acogida de su estilo personal por parte del público del *Monroe's*. Su manera de escuchar la música, su filtro mental, estaba en una dirección que pocos entendían hasta que coincidió con el guitarrista Bidley Fleet, que enseguida captó algo especial en

Parker, y con el que inició una relación muy cordial de exploración armónica y técnica. Según los testimonios recogidos por la historiografía del jazz, en estos meses Charlie Parker estaba centrado en la exploración del famoso puente de “Cherokee”¹⁶³ y en la introducción de variaciones armónicas en temas del repertorio habitual del jazz de la época. Bidy Fleet acerca de su temprana relación con Parker en estos meses:

El podía hacer lo que quisiera. Siempre estaba con el saxofón. La gente habla de digitaciones difíciles y esas cosas, pero con Bird no pasaba, Bird lo tocaba con su saxofón a la primera sin problema, sin tener que repetir. Su problema cuando le conocí, si es que había alguno, eran las ideas, había muchas cosas que quería hacer, que no sabía plasmar de forma armónica. Pero cuando lo conseguía... (Crouch: 2013, 299).¹⁶⁴

A pesar de los avances que estaba haciendo en el desarrollo de su estilo en su periplo neoyorkino, Parker no estaba realmente convencido del camino a seguir, pero la histórica fusión de su percepción del blues de Kansas con las innovaciones musicales que recorrían los locales nocturnos de la ciudad ya estaba en marcha. En esta época, en muchos casos prefería trabajar en los escalafones más bajos de los restaurantes a aceptar trabajos alimenticios musicales que pudieran distraerlo de sus objetivos, estaba totalmente centrado en el desarrollo de su sonido y consiguió mantener bajo control sus hábitos con las drogas de forma temporal. Se negó incluso a hacer una prueba para la *big band* de Duke Ellington y se pasaba las noches peregrinando por las sesiones jam de la ciudad. Sus referentes en esta época eran curiosamente los saxofonistas tenores Lester Young y Herchel Evans, y para conocer su estilo acudiremos a la siguiente declaración del trompetista y compositor de jazz Joe Wilder que coincidió con Parker en estos meses: «No era *be bop*. Entonces tocaba *swing*. Pero su manera de interpretar era completamente diferentes» (Crouch, 2013: 315)¹⁶⁵. A finales de 1939, Charlie Parker empezó a trabajar con bandas al nivel musical y estilístico que deseaba, estableciendo diferencias palpables con los solistas de la ciudad gracias a su personal aproximación a la improvisación y al establecimiento de una sonoridad completamente propia. En cuanto a su vida personal la relación de Parker con las mujeres siempre fue intensa e inestable y llegó a contraer matrimonio con Geraldine Scott y Doris Sydnoren, con las que tuvo una relación intermitente a lo largo de los años que estaban por venir. Sin embargo, en esta época conoció a Chan Richardson, que se convertiría más tarde en su pareja más estable, con la que tuvo dos hijos, y

163 Es un tema del repertorio estándar de jazz compuesto por Ray Noble y publicado por primera vez en 1938. Originalmente estaba integrado como el primer movimiento de una composición más extensa denominada “Indian Suite”.

164 He could do whatever he wanted to. He was with that horn. People talk about difficult fingerings and all that. There was no difficult fingering with Bird. Bird would blow it out of his horn- one, two, three, on the spot. Then he's got; you don't have to go back over it. It's there forever. His main trouble when I met him, if it was any trouble, was ideas, because a lot of things that he wanted to do, he didn,t know how to approach then harmonically. But once he found out... [Traducción propia].

165 It wasn,t be bop. He was just swinging. But his interpretation was completely different [Traducción propia].

aunque nunca llegaron a contraer matrimonio, siempre fue considerada por Parker como su mujer a todos los efectos.

Su progresión se vio truncada temporalmente en la primavera de 1940 cuando tuvo que volver a Kansas por el fallecimiento de su padre. En la ciudad que le vio nacer el ambiente musical había cambiado, se instaló en su refugio familiar junto a su madre sin retomar su convivencia matrimonial con su primera mujer Rebecca y volvió de lleno a sus malos hábitos abandonando la férrea disciplina de estudio que había orientado su rutina de trabajo en Nueva York. Inmediatamente consiguió trabajo en la *Harlan Leonard's Band*, una de las bandas más populares de la escena de la ciudad en este periodo y donde entró en contacto con Tadd Dameron, que ejercía como pianista y arreglista en un conjunto integrado además por Gene Ramey (Cb), Gus Johnson (Dr), Walter Brown (Vc) y Buddy Anderson (Tp). De forma paralela, consiguió dar rienda suelta a sus ansias de avanzar al entrar a formar parte de la *Jay McShann Orchestra*, un colectivo de músicos implicados con el avance y la investigación del estilo local donde militaban Bob Dorsey (Tx), Jay “Hootie” McShann (Pn), Lucky Enois (Guit), Eugene Ramey (Cb) y Gus Johnson (Dr). A pesar de formar parte de las bandas que habían heredado el reinado de Basie en la ciudad de Kansas, Charlie Parker ya estaba envenenado por los dulces de la gran manzana. Eugene Ramey acerca del estilo de Parker en estos meses:

Bird sabía como bailar dentro y fuera de la métrica, con el tiempo, y todavía volvía cuando su madre llegaba a casa para cenar. Tomaba un acorde que tenía una relación jodida con el resto de la armonía, y antes de que te dieras cuenta, ya había colocado ese jodido acorde dentro de la manada como si siempre hubiera estado ahí (Crouch, 2013: 33).¹⁶⁶

Con el objeto de cerrar esta sección de orientación biográfica, creo importante señalar que existen grabaciones de baja calidad editadas con posterioridad a la muerte de Charlie Parker donde se puede vislumbrar el estilo en evolución de Charlie Parker entre 1937 y 1942. El primer registro sonoro de la música de Parker lo constituye una grabación casera “a solo”, recogida por él mismo a principios de 1937 en Kansas City (aunque algunas investigaciones la sitúan en 1940), que ha sido editada por el sello italiano *Philology Records*. Las distintas grabaciones realizadas entre 1940 y 1941 como integrante de la *Jay McShann Orchestra* han sido publicadas por los sellos *Stash*, *MCA* y *Spotlite*. Por otro lado, y coincidiendo con este último periodo de actividad musical de Charlie Parker en el área de influencia de Kansas City, en 1941 un joven músico llamado Thelonious Monk entró a trabajar como pianista en el club que se convertiría en el recipiente ideal para el caldo de cultivo de la nueva música que estaba por llegar: el *Minton's Playhouse* de Nueva York.

¹⁶⁶ Bird Knew how to dance in and out of that meter, with the tempo, and still get back when Mama comes home for dinner. He could take a chord that had a bastard relationship to the rest of the harmony, and, before you knew it, he has woven that bastard into the flock like it was supposed to be there all the time [Traducción propia].

Tomando como principal referencia los trabajos biográficos de Robin D. G. Kelley (2010), Thelonious Monk Jr. nació el 10 de octubre de 1917 en la localidad de Rocky Mount del condado de Edgecombe (Carolina del Norte), en una familia golpeada por la pobreza y la exclusión social y cuyos ancestros fueron esclavos originarios del oeste de África. Sus primeros contactos con la música surgieron en el seno de la iglesia bautista a la que su familia acudía semanalmente y en cuyo coro cantaba su madre. Además de sus primeras experiencias con la armónica, también jugueteaba con un pequeño piano que la familia tenía en casa y que era considerado como uno de sus bienes más preciados.

En la primavera de 1922, su familia decidió mudarse a Nueva York en busca de mejorar sus condiciones de vida. Su madre, Bárbara Batts, abandonó a su padre, Mr. Thelonious Monk, y tras varias mudanzas se instalaron en el barrio San Juan Hill, un barrio violento, insalubre, centro de disturbios raciales, abandonado por los servicios sociales estatales y solamente amparado por organizaciones cívicas de apoyo a los afroamericanos instituidas en torno al Centro Comunitario de la Colina de Columbia¹⁶⁷. Según Laurent De Wilde (2007) el barrio se convertiría con el avance del siglo XX en la expresión de Harlem en Manhattan, quedando definido por la multiculturalidad, el crimen y las tensiones entre grupos étnicos: negros del sur y del caribe, cubanos, puertorriqueños e ingleses procedentes de Jamaica. A pesar de todo, la conciencia comunitaria del barrio se fue construyendo sobre unos cimientos sólidos, concentraba en sus calles al mayor número de músicos de la ciudad de Nueva York y la relación con otras músicas, sobre todo caribeñas, se convirtió en una seña de identidad de su vecindario.

Monk no necesitaba viajar. Él ya estaba en Xanadu. Imposible impresionarlo, o engañarlo. Él sabía. Creció en este rincón que más tarde se convirtió en el prestigioso Lincoln Center, un barrio conocido antes de ser denominado San Juan Hill, con el nombre de “la jungla”. 243 Oeste de la calle setenta y tres” (De Wilde, 2007: 10)

Ya de niño, T. Monk acudía periódicamente a los ciclos de conciertos clásicos de *Central Park* y su madre decidió costearle sus primeras clases de música a finales de los años 20, cuando una vecina les regaló un piano de rolo. Inicialmente Monk se había interesado por la trompeta pero su primer profesor, Simon Wolf (educado en la disciplina clásica), lo orientó hacia el piano comenzando con su formación a los once años de edad. Su natural facilidad a las teclas le convirtió en el alumno más aventajado de su maestro y entró en contacto con obras de Beethoven, Bach, Listz, Mozart, Chopin y Rachmaninoff, estos dos últimos autores eran sus preferidos según las informaciones recogidas por Robin D. G. Kelley (2010) a través de fuentes familiares directas.

Años más tarde y coincidiendo con la entrada de su primera adolescencia, T. Monk se

167 Columbus Hill Community Center.

interesó definitivamente por el jazz, cuyos principios básicos aprendió de los músicos del vecindario: el saxofonista Benny Carter, el pianista Freddy Johnson, el saxofonista y clarinetista Russell Procope, el batería James Harrison y especialmente la desconocida pianista Alberta Simmons (Kelley, 2009: 27), que lo tomó como pupilo instruyéndole en el conocimiento del *stride* y el *ragtime*. Al mismo tiempo, se introdujo en el repertorio sacro de la tradición de la iglesia bautista acompañando al piano a su madre en su pasión por las melodías gospel, los himnos religiosos y los viejos espirituales. T. Monk sobre su etapa de formación: «Estoy contento de no haber ido al conservatorio. ¡Probablemente me hubiera arruinado!» (Kelley, 2009: 30)¹⁶⁸.

La verdad es que Thelonious Monk tenía un gran conocimiento y aprecio por la música clásica de occidente, por no decir un conocimiento enciclopédico de himnos y música gospel, canciones populares americanas y *art songs* difíciles de catalogar (Kelley, 2009: xix).¹⁶⁹

Aunque existían diferentes formaciones musicales en las escuelas en las que estudió, Monk no participó en ninguna de ellas hasta que en 1933 formó su primera banda junto al trompetista Charles Stewart y el batería Morris Simpson. Con éste primer grupo comenzó a ganarse unos pocos dólares con actuaciones en locales de segunda, en los bailes del centro comunitario y en las sesiones amateur de algunos clubs del barrio, hasta llegar a copar los míticos concursos para principiantes de la sala del *Apollo* donde comenzó a forjar su leyenda. En aquella época, según Robin D. G. Kelley (2010), T. Monk sentía una temprana predilección por la actividad musical del pianista Herman Chittison.

Poco tiempo después, en 1934 y con 16 años, T. Monk abandonó la escuela para dedicarse solamente a la música al frente de su trío, realizó su primera gira profesional durante dos años por todo el país como pianista de la banda de acompañamiento de la reverenda Graham, en su labor de predicadora de la iglesia de Pentecostal, lo que cambió su forma de tocar para siempre. Sin embargo, su relación con la religión sería muy distante a lo largo de su vida en contraste con la evidente influencia de su música en su estilo personal. T. Monk: «Hacíamos rock'n roll, o rhythm 'm blues, pero en la época se le daba otro nombre. Ella predicaba y curaba y nosotros tocábamos» (De Wilde, 2007: 16). Durante esta gira, en 1935, pasó una temporada por Kansas City donde dejó constancia de su estilo y formas todavía inmaduras en su periplo por las sesiones jam de la ciudad. También llamó la atención de Mary Lou Williams y Ben Webster, conoció de primera mano las aportaciones musicales de Count Basie e hizo contactos que luego retomaría a su vuelta en Nueva York. Con cierta antelación a la llegada del *stomp* a su ciudad, T. Monk experimentó de primera

168 I'm glad I didn't go to the conservatory. Probably would've ruined me! [Traducción propia].

169 The truth is, Thelonious Monk possessed an impressive knowledge of, and appreciation for, Western classical music, not to mention an encyclopedic knowledge of hymns and gospel music, American popular songs, and a variety of obscure art songs that defy easy categorization [Traducción propia].

mano lo que se cocía en el caliente ambiente de la ciudad, un conjunto de novedades que cambiarían más tarde la música de jazz para siempre. Por entonces su estilo era más técnico y estructurado sobre las armonías habituales del periodo.

Monk al igual que Basie, elegía sus notas cuidadosamente, tomó como norma “menos es más”. Nunca tuvo influencias de Basie pero sus viajes le llevaron a conocer el sonido “Kansas City” y las bandas del suroeste antes de que sus amigos conocieran ese sonido. Monk dejó Nueva York pensando que dejaba atrás el centro mundial del jazz sólo para darse cuenta de que el centro del jazz se había desplazado. Kansas City estaba definiendo el futuro jazz (Kelley, 2009: 48).¹⁷⁰

A comienzos del año 1937 y tras un periodo de trabajo en Chicago, T. Monk decidió volver a Nueva York donde comenzó a buscar trabajo e inició una relación sentimental con Rubie Smith, hermana de su amigo íntimo de la infancia Sonny Smith, cuya familia procedía del Caribe. Su interés por el dinero tenía como objeto la búsqueda de la independencia familiar, conseguir ahorrar para comprar un nuevo piano y poder contraer matrimonio con Rubie, lo que le llevó a bucear por multitud de locales de Nueva York. Sin embargo, esta primera relación sentimental se vería interrumpida y, más tarde en 1947, se acabaría casando con Nellie Smith, la hermana menor de Ruby y quién se mantuvo a su lado durante toda su carrera. Gracias al apoyo del pianista Eddie Heywood Jr., se introdujo en el ambiente profesional de la ciudad y comenzó a frecuentar las sesiones privadas de los grandes del piano del momento, en las que aprovechaba para formarse, entre ellos: James P. Johnson, Willie “The Lion” Smith, Stephen “Beatle” Henderson, Luckey Roberts, Clarence Profit y Art Tatum. En aquella época la influencia de Tatum en las maneras de Monk eran evidentes, según los testimonios encontrados por los especialistas, y fueron esos mismos grandes maestros los que animaron a Monk a seguir su propio camino. En cuanto a las influencias y la evolución del estilo de Monk en esta época según Robin D. G. Kelley y Teddy Wilson:

Teddy Wilson, aunque sólo era 5 años mayor que Monk, estaba considerado como uno de los maestros del *swing*, y elogiaba la forma que tenía Thelonious de tocar el piano. “Thelonious Monk conocía bien mi forma de tocar, así como la de Tatum (Earl), Hines, y (Fats) Waller. Estaba bien documentado acerca de los pianistas que le precedían y con originalidad daba lugar a un sonido propio”. Efectivamente, esta fue la base de un sonido que le llevó a concebir técnicas y valores estéticos que se convertirían en caracteres esenciales de su propia música. El había oído a pianistas “curvar” notas en el piano y darle la vuelta al ritmo (la nota del bajo sobre la primera y la tercera podía intercambiarse por la segunda y por la cuarta, tanto a propósito como accidentalmente), o crear armonías disonantes salpicando notas y disponiendo acordes en forma de racimo. Oyó cosas en esos garitos y salones que a los oídos modernos les sonarían a vanguardia. Les encantaba

170 Monk, like Basie, chose his notes carefully and lived by the injunction that “Less is more”. He never sounded like Basie, not did he ever identify Basie as an influence, but his travels introduced him to the Kansas City sound and the territory bands of the Southwest before most of his friends back home knew that sound. Monk had left New York thinking he was leaving the center of the jazz world, only to discover that, for the moment at least, the center had shifted. Kansas City was defining the shape of jazz to come [Traducción propia].

desorientar a los oyentes, desplazaban el ritmo por delante o detrás del compás para producir sonidos sorprendentes para despistar momentáneamente a los oyentes. Monk adoptó estos elementos y los exageró aplicándolos a su propia forma de tocar (Kelley, 2009: 55).¹⁷¹

En 1939 se afilió al sindicato de músicos (AFM) y formó su primer cuarteto profesional con Jimmy Wright al saxo tenor, Keg Purnell a la batería y el contrabajista “Massapequah”, todos ellos del barrio de Harlem. En esa misma época estableció una relación de amistad y profesional con el trompetista Benny Harris y con el batería Kenny Clarke, que le llevó a trabajar con formaciones lideradas por Dizzy Gillespie, Lucky Millinder, Cootie Williams y Skippy Williams. Las bandas de pequeño formato se convirtieron en su laboratorio de ideas con el que desarrollar su propio estilo, dejando de lado los escasos pero disponibles trabajos en formaciones de *big band* de *swing*. T. Monk: «Las *big bands* nunca me entusiasmaron... Quería tocar mis propios acordes. Quería crear e inventar con pequeños trabajos» (Kelley: 2009: 58).¹⁷²

En enero de 1941 consiguió su primer trabajo fijo semanal como pianista en el club *Minton's Playhouse* junto a otros jóvenes fraguados en el *swing* y también hambrientos por avanzar: Kenny Clarke a la batería, Joe Guy a la trompeta, Don Byas como saxo tenor (con Sammy Davis y Herbie Fields, el único blanco, como sustitutos) y Nick Fenton al contrabajo. A partir de esa época Dizzy Gillespie y T. Monk comenzaron a poner en común muchas ideas musicales en ensayos de tarde, que posteriormente en las sesiones de noche y las sesiones jam desarrollaban bajo la atenta mirada de los asistentes que querían participar pero que no conseguían captar las novedosas progresiones armónicas con las que trabajaban. Sin embargo, sus desarrollos siempre partían del blues y de diversos temas tradicionales del repertorio popular. A pesar de la extensa leyenda en torno a la feroz competencia existente en las sesiones del local, T. Monk se convirtió en un buen amigo de los músicos más jóvenes, haciendo de su casa una escuela gratuita de los avances musicales que estaban sucediendo. Los testimonios analizados revelan una completa dedicación de Monk a su música en esta época, en la que solía dormirse encima del piano debido a la falta de horas de sueño y las malas comidas. En sus descansos en el *Minton's* solía retirarse a tomar notas de

171 Teddy Wilson, thought only five years older than Monk but considered a master tickler of the swing generation, had nothing but praise for Thelonious's piano playing. “Thelonious Monk Knew my playing very well, as well as that for Tatum, (Earl) Hines, and (Fats) Waller. He was exceedingly well grounded in the piano players who preceded him, adding his own originality to a very sound foundation.” Indeed, it was this very foundation that exposed him to techniques and aesthetic principles that would become essential qualities of his own music. He heard players “bend” notes on the pian, or turn the beat around (the bass note on the one and three might be reversed to two and four, either accidentally or deliberately), or create dissonant harmonies with “splattered notes” and chord clusters. He heard things in those parlor rooms and basement joints that, to modern ears, sounded avant-garde. They loved to disorient listeners, to displace the rhythm by playing in front or behind the beat, to produce surprising sounds that can throw listeners momentarily off track. Monk embraced these elements in his hown playing and exaggerated them [Traducción propia].

172 The *big bands* never did knock me out... I wanted to play my own chords. I wanted to create and invent on little jobs [Traducción propia].

composiciones e ideas, y su conocido desorden bipolar también comenzó a ser perceptible por sus íntimos en estos años, así como sus excesos con el alcohol. T. Monk: «Empecé a componer en torno a 1942 cuando estaba en el Minton's» (Kelley: 2009: 69).¹⁷³

Por un periodo muy corto de tiempo se unió a la orquesta de Luckie Millinder, conocida por ser una de las bandas de baile más calientes del país y donde también militaban Dizzy Gillespie y Nick Fenton (Cb). A pesar de los esfuerzos de D. Gillespie para que continuara, acabó siendo despedido a las dos semanas, tras unos cuantos conciertos en el *Savoy* por la aversión que Millinder tenía a su forma de tocar. Durante una de estas sesiones se produjo el primer encuentro histórico entre nuestros tres protagonistas, con las mismas tablas del *Savoy Ballroom* como testigo de excepción. En este momento del relato, dejaré a un lado el importante suceso ya adelantado atendiendo al objeto principal del análisis de esta sección que está dedicado a la transición hacia la modernidad, por lo que la crónica de este encuentro clave entre Thelonious Monk, Charlie Parker y Dizzy Gillespie será expuesta y analizada en secciones posteriores.

Ciertamente, el análisis biográfico ya desarrollado ha revelado aspectos importantes acerca de la nueva generación de músicos que estaba por llegar, que nos ayudarán a entender el periodo de transición comprendido entre el estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939 y el inicio de la construcción del lenguaje del jazz moderno, que hemos localizado a finales de 1941 coincidiendo con la implicación de EEUU en el conflicto. Sin embargo, se hace necesario ampliar el análisis concretando la labor de trazar un esbozo apropiado de estos años de transición entre el *swing* y el *be bop*, a través de la extensión de nuestras pesquisas a otros sucesos históricos esenciales que debemos destacar a continuación.

En 1939, el fenómeno de las *big bands* de *swing* comenzó a invertir su dinámica al alza dejando en la cuneta a muchas de las formaciones que se habían ido creando con el avance de los años 30. Las grandes estrellas del momento, personificadas por Bennie Goodman, los hermanos Dorsey y Gene Krupa, se mantuvieron en el candelero a costa de reclutar músicos y arreglistas de origen afronorteamericano en las turbias aguas de una crisis que tuvo mayor virulencia en las *big bands* segregadas, tal y como ha apuntado Dizzy Gillespie e su autobiografía:

En esa época, en el mundo del jazz había menos discriminación que en ningún otro sector de la vida estadounidense. Pero aún así existía, y sólo había una gran banda blanca que diera trabajo a músicos negros de manera permanente, la de Benny Goodman. Por supuesto, las bandas blancas eran las que se llevaban casi todos los contratos bien pagados, y, en líneas generales, los músicos negros, los principales creadores, se quedaban fuera. (Fraser, 2010: 184).

173 I started composing around 1942 when I was at Minton's [Traducción propia].

En estas circunstancias Duke Ellington había comenzado a distanciarse de la corriente del *swing* gracias a la contratación de Billy Strayhorn como arreglista en 1939, quien introdujo novedosas aproximaciones derivadas de su formación en el ámbito clásico contemporáneo e impulsando una renovación de los procedimientos orquestales habituales del *swing*. Esta nueva ventana abierta, junto con la contratación el mismo año del contrabajista procedente de Nueva Orleans Jimmy Blanton y del saxofonista tenor Ben Webster en enero de 1940, constituyó el inicio de una nueva etapa para una formación que sufrió la marcha de Cootie Williams (contratado por Bennie Goodman), uno de sus principales referentes tanto a la interpretación de la trompeta como en la labor de arreglos que fue sustituido por Ray Nance. La *big band* de Ellington se mantenía en gira a pesar de estar inmersa en un proceso de transformación y su líder apostó por trabajar en la producción de un proyecto personal: el musical “Jump For Joy”¹⁷⁴ que, a pesar de su decepcionante acogida por parte de la crítica y el público, está considerado como el primer musical centrado en la denuncia de la situación de discriminación social de los afroamericanos en EEUU. En este sentido, cabe destacar el resultado de una encuesta por votación pública aparecida a finales de 1941 en la revista *Downbeat*, en la que la *big band* de Bennie Goodman fue elegida como la mejor del país por delante de la de D. Ellington. De las grabaciones de estos años destacan en cuanto a la evolución de la estética de Ellington “Ko-Ko”¹⁷⁵, “Take the A Train”¹⁷⁶, “Perdido”¹⁷⁷ (en un nuevo guiño a la influencia latina), “Johnny Come Lately” y “Main Stem”¹⁷⁸. En todas ellas se pueden vislumbrar algunos apuntes armónicos de los cambios que estaban por llegar en la estética de Ellington, debido probablemente a la influencia de su trabajo conjunto con Billy Strayhorn. El cambio de periodo en la orquesta sería definitivo en 1942 cuando a la prematura muerte del contrabajista Jimmy Blanton se unió la baja definitiva de la banda de su clarinetista principal Barney Bigard.

Por otro lado, Fletcher Henderson se había puesto a trabajar como arreglista para Bennie Goodman y se había mudado a Chicago con su orquesta, en el mismo momento en el que la ciudad de Nueva York estaba siendo colonizada por un vendaval sonoro que recorría los clubs de la ciudad bajo la batuta de la orquesta Count Basie y la dictadura del *stomp* de Kansas. Las grabaciones para

174 Composición de Duke Ellington que fue grabada por primera vez para *Victor/RCA Records* el 2 de julio de 1941 en Los Ángeles bajo el nombre de *Duke Ellington & His Famous Orchestra*.

175 Composición de Duke Ellington que fue grabada por primera vez para *Victor/RCA Records* el 6 de marzo de 1940 en Chicago bajo el nombre de *Duke Ellington & His Famous Orchestra*.

176 Composición de B. Strayhorn que fue grabada por primera vez para *Standard Records* el 15 de enero de 1941 en Los Ángeles bajo el nombre de *Duke Ellington & His Orchestra*.

177 Composición de Juan Tizol que fue grabada por primera vez para *Standard Records* el 3 de diciembre de 1941 en Los Ángeles bajo el nombre de *Duke Ellington & His Orchestra*.

178 La primera compuesta por B. Strayhorn y la segunda compuesta por Duke Ellington que fue grabada por primera vez para *Victor/RCA Records* el 26 de junio de 1942 en Los Ángeles bajo el nombre de *Duke Ellington & His Famous Orchestra*.

el sello *Decca* realizadas por la orquesta de Basie entre 1937 y 1939 son muy representativas de los principios fundamentales de una estética que Basie mantuvo a lo largo de su carrera y que condicionó de forma clara la dinámica asociada a la definición del rol de la sección rítmica en el *be bop*. La siguiente declaración del clarinetista Harlan Leonard aporta algo de luz sobre los secretos de la sonoridad de las formaciones de Kansas a finales de los años 30:

Los músicos de jazz se pueden dividir a en dos tipos, los formados, como yo, y los que denomino “naturales” que tienen una habilidad natural, habitualmente autodidactas y que usaban una digitación, boquillas y cañas poco ortodoxas. Se necesitan estos dos tipos de músicos en una banda importante, por ejemplo Basie tuvo que contratar a músicos formados como Ed Lewis y Jack Washington para dar estabilidad a sus diferentes secciones, aunque también tenía grandes músicos “naturales” como Buck Clayton y Lester Young. La entonación y la calidad del sonido de una banda depende mucho del liderazgo de una sección en concreto. Siempre me he visto a mi mismo como un músico formado, un buen lector de notas a primera vista y un buen líder de sección, no como un solista o un improvisador talentoso. Algunos de los grandes músicos “naturales” fueron Prof. Smith, Eli Logan, Snub Mosley, Fred Beckett, Lester Young y Charlie Parker (Crouch, 2013: 242).¹⁷⁹

Sin embargo, y a pesar de la influencia de los grandes del *swing* de Harlem, las primeras manifestaciones de los cambios armónicos que estaban por llegar vinieron de los conceptos desarrollados por el pianista originario de Ohio Art Tatum, que había revolucionado el *stride* de Harlem con su llegada a la ciudad de Nueva York en 1933. Sus últimas grabaciones para el sello *Decca*, hacia el final de la década, son un testigo fiel de los desarrollos armónicos que serían ampliamente explorados por los protagonistas del *be bop* y cuyas menciones a su influencia son constantes en toda la historiografía del jazz.

En esta línea, los especialistas coinciden en determinar la grabación del tema “Body and Soul”¹⁸⁰ por parte de Coleman Hawkins, tras a vuelta a Nueva York en 1939 dejando atrás un exilio europeo de cuatro años, como el punto de inflexión de referencia histórica que marcaría el inicio del jazz moderno desde una perspectiva musical (Emmenegger, 2011). Sorprendentemente, la edición de la grabación fue un éxito comercial que llevó a Hawkins a alcanzar una popularidad sin precedentes en su carrera y que inspiró profundamente a la nueva generación de músicos de jazz que comenzaba a despuntar. La historia del jazz acabaría por destacar la trascendencia de las

179 You could divide jazz musicians into two classes, the trained men, like myself, and the people I call “naturals”- those with natural ability, who were usually self-taught and used unorthodox fingering, embouchures, reeds and so on. You needed both kinds in a strong band. For example, Basie later on had to hire trained men like Ed Lewis and Jack Washington to steady his sections, even though he had great natural players like Buck Clayton and Lester Young. A band’s intonation and sound quality depended a great deal on accurate section leadership. I always thought of myself as a trained man, a good sight reader and section leader, not as a soloist or highly gifted improviser. Some of the great naturals were Prof Smith, Eli Logan, Snub Mosley, Fred Beckett, Lester Young and Charlie Parker [Traducción propia].

180 Composición de Johnny Green que fue grabada por primera vez por *Coleman Hawkins and His Orchestra* para *Bluebird Records* el 11 de octubre de 1939 en Nueva York.

modernas aproximaciones melódicas aplicadas en su solo, donde experimentó con la escala de tonos completos y con la introducción de innovadoras sustituciones tritonales que condicionarían la tendencia vertical de las armonías asociadas al *be bop*. En definitiva, esta grabación supuso la implicación directa del saxofonista en la nueva corriente que daría lugar a la modernización del género: «"Body and Soul" era el murmullo de la ciudad. Fue uno de los momentos más maravillosos y extraños en la historia de la estética americana, un complejo estallido de inventiva que consiguió capturar la imaginación del público» (Crouch, 2013: 312).¹⁸¹

En un contexto sociológico e histórico más general, las graves consecuencias sociales de la crisis económica hicieron mella en una sociedad que comenzó a poner en duda la eficacia del modelo capitalista y el germen del socialismo comenzó a arraigar en los barrios más desfavorecidos, con especial incidencia en el colectivo afronorteamericano. La aprobación de la Ley de Seguridad Social (1935) por parte del gobierno de Franklin D. Roosevelt instauró diversos derechos laborales entre los que destacó el derecho a la libertad sindical, coincidiendo con el ascenso del "Frente Popular" antifascista que estaba auspiciado por el Partido Comunista de EEUU e impulsado popularmente por el rechazo al ascenso de Hitler al poder en Alemania que amenazaba la paz mundial. La consecuencia más importante de este contexto político fue la organización corporativa de los diferentes sectores implicados en la industria musical, que centraron sus reivindicaciones en la supervivencia ante los cambios sucedidos a partir de la explosión del sector radiofónico y el cine sonoro. Una primera huelga de músicos, agrupados en torno a la AFM, acabó en 1937 sin que sus peticiones acerca de la prohibición del uso de música grabada en espectáculos teatrales fueran aceptadas. Por otro lado, la Sociedad Americana de Compositores y Editores (ASCAP)¹⁸² inició un boicot contra el sector radiofónico que se organizó en torno a la Corporación de Música Radiada (BMI)¹⁸³, cuya reivindicación se centraba en la regulación del cobro de derechos de autor en las emisiones de radio y que derivó en la desaparición temporal de las ondas del repertorio de los artistas asociados e la ASCAP. El boicot comenzó a finales de 1939 y terminó en octubre de 1941 tras llegar a un acuerdo y, a partir de este momento, los principales músicos de la época comenzaron a tener muy en cuenta las cuestiones relacionadas con la distribución de su música y los beneficios derivados. Sin embargo, las tensiones entre la industria y las organizaciones de músicos estaban lejos de resolverse, el 1 de agosto de 1942 la AFM impulsó una gran huelga general de grabación contra las discográficas por la redistribución de los derechos de explotación musical o *royalties* para el abastecimiento de fondos asistenciales. Este conflicto produjo parones

181 "Body and Soul" was the talk of the town. It was one of those marvelously odd moments in American aesthetic history, a burst of complex invention that managed to capture the public imagination [Traducción propia].

182 American Society of Composers and Publishers (ASCAP).

183 Broadcasting Music Incorporated (BMI)

periódicos importantes en la industria hasta noviembre de 1944, lo que tuvo unas consecuencias muy importantes para la historia del jazz. La AFM, todavía segregada, se organizaba por estados y ciudades, e impuso la tarjeta de cabaret para la regulación de las actuaciones en directo. Sin dicha tarjeta, que debía ser renovada cada dos años, ningún músico tenía derecho a ejercer su actividad profesional. En general, el periodo de preguerra de finales de los cuarenta supuso un hervidero de huelgas en todos los sectores de la economía estadounidense y la antesala de la organización del movimiento por los derechos civiles. D. Gillespie sobre las relaciones raciales a principios de los 40: «Las relaciones de blancos con negros eran muy estrechas entre los comunistas.... Era la época de la unidad» (Fraser, 2010: 108).

La implicación de EEUU en la Segunda Guerra Mundial, en diciembre de 1941, dio por concluido el ciclo de la “Segunda Reconstrucción” de Rossevelt y cerró definitivamente la era del *swing*, momento en el que las *big bands* se desmantelaron paulatinamente para abastecer de efectivos las filas del ejército estadounidense con el avance del conflicto. La historia se repitió de nuevo con la paradoja del reclutamiento selectivo de afronorteamericanos para nutrir un ejército segregado en contra de la amenaza fascista, pero esta vez la indignación caló profundamente en un colectivo que comenzaba a revelarse y a exigir la aceptación de una identidad africana de pleno derecho en la sociedad estadounidense. Sirva de ejemplo la respuesta de Dizzy Gillespie tras ser sometido a un interrogatorio oficial por parte de la oficina de reclutamiento para la guerra en estos años:

Miren, en este momento, en esta etapa de mi vida en EEUU, ¿quién me está jodiendo? ¡El hombre blanco es quién me ha estado jodiendo hasta el fondo! Ahora me hablan ustedes del enemigo. Me dicen que son los alemanes. En este momento, no recuerdo haber conocido ni a un solo alemán. Así que si me sueltan por ahí con un arma en la mano y me dicen que dispare al enemigo, probablemente, al disparar, me equivoque de objetivo” (Fraser, 2010: 148).

Por otro lado, la guerra introdujo un aumento de los impuestos sobre las actividades de ocio que provocó una caída radical del número de grandes bandas en activo en todo el país, que en muchos casos perdieron gran parte de sus músicos más destacados. La situación del sector musical tras el estallido de la guerra y la orientación de la corriente que mantuvo el jazz a partir de ese momento me servirá para concluir esta sección y para introducir un primer retrato de los primeros años de la década de los 40 a través de la siguiente declaración del percusionista Max Roach:

Cuando el baile, los cómicos y todo lo demás se volvieron muy caros por los impuestos de guerra, los focos se dirigieron hacia la interpretación instrumental que fue la fuente de entretenimiento durante todos los 40. De manera que el que tenía trabajo era el instrumentista virtuoso. Todo el mundo se esforzaba mucho por desarrollarse instrumentalmente; era algo constante porque en cartel no podía haber principiantes. Los focos se

dirigieron hacia los instrumentistas porque los impuestos que gravaban el entretenimiento eran prohibitivos. El impuesto de guerra era del veinte por ciento, y además había un impuesto municipal y otro estatal. No podías tener una *big band* porque las grandes bandas tocaban en bailes. Count Basie viajaba con una banda pequeña. Creo que la única *big band* que sobrevivió durante toda esa época fue la de Duke Ellington que no dejó de viajar durante todo el periodo. La guerra lo desbarató todo. Se perdieron muchas cosas, pero instrumentalmente se ganaron otras, porque fue en esa época cuando se llegó a la cima del virtuosismo que ejemplificaban Art Tatum, Coleman Hawkins, Dizzy Gillespie y Charlie Parker. Tenías que conocer realmente tu instrumento. Esos tíos sobrevivieron porque la gente iba a escuchar música. El público comenzó sentarse a escuchar porque en un club no se podía bailar. Si alguien se ponía a bailar, te cargaba el veinte por ciento más por cada dólar. Si alguien cantaba a algo, era un veinte por ciento más. Si alguien bailaba sobre un escenario, era un veinte por ciento más. Durante ese periodo, si la gente quería divertirse, sólo tenía los instrumentistas que tocaban. Fue una época maravillosa para que éstos progresaran. No dejabas de experimentar para crear nuevas ideas y responder a lo que la nueva música exigía de tu instrumento (Fraser, 2010: 256).

2. 2. 2. De Harlem a la Calle 52: encuentros y experimentación en los búnkeres.

La gran manzana siempre necesitaba algo nuevo para auto afirmarse a si misma, un nuevo juego de válvulas de liberación cultural para gestionar la incesante presión. La fecundidad artística que se manifestó en Nueva York en esos días surgió en parte de la inspiración y en parte de la desesperación (Crouch, 2013: 288).¹⁸⁴

Según la opinión de Stanley Crouch (2013), el barrio de Harlem de Nueva York se había convertido en la capital negra de América y en el epicentro de acción principal de los acontecimientos más importantes que sucederían en el mundo del jazz a partir de los años 40. El “Renacimiento de Harlem” fue el primer movimiento afronorteamericano de carácter artístico e intelectual, con epicentro en un barrio de Nueva York, y uno de los gérmenes del comienzo de la “Revolución Afronorteamericana”, que explotó más tarde con las actividades de las organizaciones por los derechos civiles. La corriente comenzó a principios de los años 20, momento en el que se asentó en el barrio la Asociación para el Desarrollo Universal de los Negros (UNIA) de Marcus Garvey, dando lugar a la primera organización de estructura nacional que reivindicaba el orgullo por la identidad africana y que llegó a extenderse hasta bien entrada la década de los años 30. El movimiento intelectual generó varias ramificaciones de exploración artística en relación directa con la africanización del barrio, con el incremento de las rentas asociadas a los negocios ilegales y el desarrollo del jazz en clave de suburbio urbano. La singular actividad del sociólogo Charles S. Johnson tuvieron una marcada influencia en la generación de la principal vertiente del movimiento dedicada a la literatura, donde destacaron escritores como Alain Locke, Nella Larsen, Arna

184 The Big Apple was always in need of something new in order to realize itself, another set of cultural release valves to manage its ever-looming pressures. And the artistic fecundity that manifested itself in New York in these days grew partly from inspiration, partly from desperation [Traducción propia].

Bontemps, Jean Toomer, Rudolf Fisher, Wallace Thurman y Gwendolyn Bennett. En el ámbito poético las actividades de James Weldon Johnson, Claude McKay, Langston Hughes, Jessie Redmon Fauset y Countee Cullen fueron las más reconocidas dentro del movimiento literario. En la pintura destacaron Malvin Gray Johnson, C. Hayden y Laura Wheeler y en la escultura Richmond Barthé, Augusta Savage y Sargent Johnson. Todos ellos estuvieron influenciados por una visión social de la realidad y se comprometieron con otras actividades dedicadas al fomento del sentimiento de comunidad y el progreso de un barrio maltratado por la segregación. Como ya hemos podido ir comprobando a lo largo del desarrollo de este trabajo, el jazz se convirtió en una seña inequívoca de la identidad del barrio, personificada en algunas de las personalidades musicales ya destacadas. Algunos datos más a resaltar con respecto al desarrollo de la música dentro de este movimiento fueron las actividades de Harry Pace, que en 1921 fundó el primer sello de música creado por y para la población afroamericana que fue bautizado con el nombre de *Black Swan*, en honor a la cantante Elizabeth Taylor Greenfield, y los trabajos de recolección musical desarrollados Zora Neale Hurston en añadido a su obra literaria. La fecha del final del “Renacimiento de Harlem” está datada en torno a 1935, pero su influencia fue más allá de las calles de Harlem sirviendo de inspiración para colectivos de afroamericanos de todo el país.

Al igual que la mayor parte de las grandes urbes del norte de EEUU, a principios de los años 40 Harlem recibió una nueva ola de inmigrantes procedentes del sur, que encontraron en sus calles asilo social y que precipitó la recomposición de la arquitectura interna del barrio. La pobreza, la delincuencia, las drogas y el abandono social permitieron la consolidación en el barrio de tres fenómenos sociológicos esenciales para entender el contexto histórico general de estos años. En primer lugar, el radical ascenso que experimentó la NAACP en número de afiliados durante los primeros años de la década junto con la fundación del Congreso para la Igualdad Racial (CORE) en 1942, tuvieron una incidencia positiva en un suburbio que quedó al amparo de organizaciones sociales independientes de la administración estatal. En segundo lugar, las corrientes de pensamiento cercanas ideológicamente al Frente Comunista de EEUU alcanzó su mayor esplendor en estos años, corriente que arraigó naturalmente en un barrio que se organizó en sindicatos segregados y que vio potenciadas sus actividades artísticas gracias a la labor del Comité para los Negros en las Artes¹⁸⁵. Harlem continuó construyendo su identidad cultural gracias a la labor de nuevas generaciones de intelectuales como Barney Josephson, que desarrollo actividades artísticas, políticas y musicales en torno a su *Café Society*; o la actividad periodística y literaria de Dan Burley, que en 1944 publicó el primer libro sobre el jazz de Harlem: *Original Handbook of Harlem Jive*. En último lugar, a la tradicional labor social, moral y espiritual de la iglesia protestante

185 Committee for the Negro in the Arts.

segregada de Harlem, se le unió el progresivo avance de una nueva corriente religiosa directamente relacionada con la fe del Islam y que comenzó a asentarse en un barrio que en los años 20 fue testigo del establecimiento de una misión de la Hermandad Musulmana del indú Mirza Ghulam. Poco más tarde tras su fundación en 1930, la Nación del Islam (NOA) inició su expansión desarrollando una importante influencia social y política en las décadas que estaban por venir, con una especial actividad en Harlem. En definitiva, es precisamente en los años de la década de los 40 en los que se empieza a generar un descontento generalizado representado en varios frentes que daría lugar a la “Revolución Afronorteamericana”, siendo el jazz moderno una muestra inequívoca y el tren emocional perfecto para expresar el convencimiento social por el cambio de posición del colectivo de origen africano en EEUU.

Volviendo a la senda de la historia del jazz moderno y según Stanley Crouch (2013), en febrero de 1942 la orquesta de Jay McShann hizo parada en Nueva York para medir sus fuerzas con la Orquesta de Luckie Millinder en una de sus míticas batallas de bandas del *Savoy Ballroom* de Harlem. Todo parecía listo para que la banda de Millinder pasara por encima de la joven formación procedente de Kansas City, imponiendo su dominio como una de las formaciones más en forma y con más popularidad de la ciudad de Nueva York en esos años. Esta orquesta además contaba con Dizzy Gillespie y Thelonious Monk en sus filas. Contra todo pronóstico la banda de Kansas arrasó en la sesión capitaneada por un Charlie Parker inconmensurable al saxofón alto, que volvía a la gran manzana tres años después de su marcha. Gran parte de la plana mayor del jazz de Nueva York estaba presente en la sala y la noticia del fuego natural del nuevo coloso de Kansas corrió como la pólvora por toda la ciudad. Los astros terminaron por alinearse orientados hacia el mismo corazón del barrio de Harlem, la icónica santísima trinidad del *be bop* se completó finalmente en un eclipse temporal de consecuencias históricas para la consolidación de la construcción del lenguaje moderno del jazz: la era del *be bop* quedaba oficialmente inaugurada.

A partir de este momento, la orquesta de Jay McShann se instaló en la ciudad haciendo gala de su superioridad en diversos locales de la ciudad y Charlie Parker volvió a frecuentar las diferentes sesiones abiertas con especial interés en el club *Minton's* de Nueva York, que junto al club *Monroe's Uptown House*, se había convertido en principal búnker de experimentación musical del barrio de Harlem. El dueño del club *Minton's* fue el primer delegado sindical de color de Nueva York y había contratado a Teddy Hill como encargado, dadas sus buenas cualidades para el negocio y su conocimiento directo de la escena de la ciudad a finales de 1939. La formación residente del club en 1942 estaba formada por Thelonious Monk al piano, Kermit Scott al saxo tenor, Harold “Doc” West a la batería y un joven contrabajista de origen indiano llamado Oscar Pettiford, todos

acogidos bajo la tutela de Monk. A la habitual y activa participación de Gillespie en las sesiones de Harlem, cuando su trabajo en la Calle 52 se lo permitía, se le unió un Charlie Parker que había sido denostado por el mismo público del club pocos años antes y que se instaló de forma definitiva en la ciudad. La dinámica habitual de la época permitía el rodaje de los músicos de apertura de las sesiones, de tal manera que numerosas figuras en progresión fueron rodando sus puestos como instrumentistas entre los que estaban Joe Guy (Tp), Kenny Clarke (Dr), Kermit Scott (Tx) o Nick Fenton (Cb). Las sesiones de madrugada estaban localizadas en el *Monroe's*, que en 1942 contaba en su banda residente con Art Tatum al piano, Russ "Popeye" Gillon a la trompeta, Ebenezer Paul al contrabajo y un joven Max Roach a la batería, con la habitual participación de Victor Coulsen (Tp) y George Treadwell (Tp) y Ray Abrams al saxo tenor. El conjunto de sucesos experimentales que se fueron produciendo entre las paredes de estos clubs marcaron las líneas fundamentales del nacimiento de un nuevo lenguaje, gracias al trabajo de unos músicos que dedicaron sus esfuerzos al avance de la música sin pretensiones económicas, de hecho en muchas ocasiones no cobraban, pero podían comer y beber dejando la factura a cargo del local. La imposibilidad por parte de los músicos de poder conseguir sesiones de grabación por la huelga sindical y la escasez de contratos por el fin de las *big bands*, derivaron en un eclipse temporal de explosión creativa y virtuosismo instrumental al amparo de los búnkeres sonoros de la guerra. A pesar de lo idílico de la situación, las tensiones entre los sindicatos y la industria musical convirtieron el oficio de músico en una cuestión de supervivencia. La oposición del sindicato a las sesiones jam y los conciertos de "esquiroleros" no impidió el asentamiento de un nuevo modelo de aprendizaje, que se convertiría con el tiempo en un elemento esencial para el desarrollo de los músicos de jazz a partir de este momento histórico. En esta línea acudiremos a la siguiente declaración del trompetista Carl "Bama" Warwick:

Recorriamos todos los clubs para participar en jam sessions. Había uno llamado The Bit, en el que entonces trabajaba Chu Berry. Había multitud de lugares para tocar. Así se desarrollan los músicos. Tienes que esforzarte. Es lo único que le falta al panorama de hoy. De las facultades están saliendo grandes músicos, pero no existen esa clase de talleres, no hay jam sessions. Recuerdo también que en torno a los cincuenta el sindicato intervino y trató de paralizarnos: "no queremos pillarlos haciendo jams. Si aquí trabajan cinco tíos, queremos ver solo cinco en el estrado", dijeron. Tuvimos problemas con el sindicato de músicos durante cierta época, porque a finales de los cuarenta y comienzos de los 50 intentaron impedir las jam sessions. Lo hicieron durante seis o doce meses para atemorizar a la gente, pero esa era la práctica que daba experiencia a los muchachos (Fraser, 2010: 83).

Al papel dominante de Monk, Gillespie y Parker en la escena de Harlem de los primeros 40, se unió una larga lista de jóvenes músicos formados al calor de la era del *swing* que contribuyeron

con sus propuestas a la generación del *be bop*: los guitarristas Charlie Christian y John Collins; los saxofonistas tenores Don Byas, Lucky Thopson, Hoss Collar, Illinois Jacket y Rudy Williams; los trompetistas John Carisi y Carl “Bama” Warwick; y los pianistas Clyde Hart y Mary Lou Williams. Los nuevos conceptos armónicos se trabajaban en conjunto bajo la atenta supervisión de Monk y Gillespie con epicentro en los mismo locales, además de en sesiones de aprendizaje en sus propias casas con el piano como principal protagonista. Las nuevas aproximaciones armónicas estaban a caballo entre las corrientes contemporáneas procedentes de la música clásica y el legado del jazz de Nueva Orleans, e inspiradas por los avances armónicos más notables de la generación antecedente personificada en las figuras de Bennie Carter, Art Tatum y Coleman Hawkins. Sin embargo, fue el estilo de Charlie Parker el que condujo la adaptación de la articulación instrumental y el fraseo melódico, a través de la progresiva instauración de una nueva manera de enfrentarse a los acordes en el momento de la improvisación; aspectos musicales que se terminaban de ensamblar en las tablas de los clubs y que retomaré con mayor profundidad a modo de conclusión al final de esta sección.

A finales de 1942 se produjo el encuentro definitivo entre Parker y Gillespie en el seno de la *big band* de Earl Hines, que como muchas otras bandas se había adaptado a la mala situación del sector cerrando filas en formación de tortuga. El tiempo que permanecieron juntos fue el comienzo del ensamblaje de los dos grandes referentes melódicos del *be bop*, que se dedicaron a conocerse y a entablar una estrecha relación de exploración sonora que acabaría por cimentar el perfil melódico del *be bop*. Billy Eckstine y una joven Sara Vaughn se encargaban de las voces principales y Bob Redcross realizaba las tareas de *management* y técnico de sonido. Este mismo protagonista realizó la primera grabación de la historia de los dos nuevos titanes del jazz en la habitación 305 del *Savoy Hotel* de Chicago el 15 de febrero de 1943 durante un periodo de descanso de la banda. En la misma aparecían tocando en una sesión informal Gillespie a la trompeta y Parker al saxo tenor, instrumento que tocaba en dicha formación, interpretando el tema “Sweet Georgia Brown”¹⁸⁶.

Este primer encuentro en las tablas acabó a finales de 1943 cuando Billy Eckstine decidió iniciar su liderazgo montando una nueva *big band*, que se construyó sobre la estructura de la banda de Earl Hines y con Dizzy Gillespie al frente de la dirección musical. Fue en este contexto cuando los avances armónicos en los que Dizzy Gillespie había estado trabajando tuvieron la posibilidad de alcanzar una entidad orquestal apropiada y cuando su conexión con Parker dio los primeros frutos. Según las palabras de Benny Carter (Ax): «De manera que, de algún modo, cuando Dizzy y Bird se juntaron, formando una asociación completamente natural, le dieron la vuelta a todo» (Fraser, 2010:

186 Composición popular de Ben Bernie y Maceo Pinkard, con Shadow Wilson a la batería y Jesse Simpkins al contrabajo, aunque algunos estudios se decantan porque el contrabajista fue Oscar Pettiford. La grabación sería editada con posterioridad por el sello *Stash*.

182). El público se encargó de dar de nuevo la espalda a una formación que integraría en sus filas a gran parte de las personalidades que tomarían relevancia en las siguientes décadas. Las siguientes declaraciones son muy representativas de la actividad de una banda que se mantuvo bajo la batuta de Gillespie hasta finales de 1944:

B. Eckstine (Vc): Era un sonido nuevo. Bueno, no era nuevo, no debería decir eso. Pero la sensación que producía sí, mejor que eso; además estaba el nuevo uso que Diz hacía de los acordes. Después, cuando llegó Bird, metieron cosas que hacían juntos. Se podían cantar contra melodías. Fíjate, en mi banda, todo el mundo, incluyendo la vocalista, se dedicaba ese mismo rollo. Sara Vaughan era mi vocalista femenina, y estábamos en la misma onda. Por supuesto, en esta época nos criticaron mucho por eso... Había idiotas que decían que ni siquiera sabíamos cuál era la melodía. Pero cantábamos improvisaciones en torno a la melodía, que entonces ellos no podían cantar. Esa fue la razón de que mi banda no tuviera éxito, porque era demasiado avanzada para la gente de entonces... La gente, en esa época, no está preparada para un jazz de concierto (Fraser, 2010: 217).

D. Gillespie: El jazz debe serailable. Es la idea original, e incluso cuando es demasiado rápido como para bailarlo, siempre debe tener ritmo suficiente para que te quieras mover. Si te apartas de ese movimiento, te apartas de la idea principal. Así que mi música siempre esailable. Sin embargo los recalcitrantes amantes del blues del sur, que no podían escuchar más que blues, no lo vieron así. Ni siquiera quisieron escucharnos. Después de todos estos años, todavía me pongo enfermo sólo con hablar de esto (Fraser, 2010: 248).

Este fue el comienzo de la independencia del jazz de los estrictos parámetros que se habían asociado a la música de baile durante la época del *swing* y que tomarían entidad histórica con la consolidación del *be bop*. Sin embargo, debo señalar que Duke Ellington ya había iniciado un camino estético similar al frente de su *big band* a partir de 1939, con la evolución de su estilo hacia manifestaciones musicales más cercanas a la expresión estrictamente artística a través de un distanciamiento cada vez mayor de la música orientada al entretenimiento, siempre sin perder el elemento rítmico esencial intrínsecamente ligado al jazz, pero sin integrar las novedades que se estaban aplicando a la articulación del fraseo.

Entre tanto, Thelonious Monk seguía experimentando en esa misma línea con la exploración de su estética personal pero con sus esfuerzos centrados en el desarrollo del pequeño formato dentro de los búnkeres del barrio de Harlem. Se mantuvo en su puesto al frente de la banda residente del *Minton's* y a partir de 1942 comenzó a trabajar en diversos conciertos ocasionales en locales de la ciudad, momento en el que inició una amistad muy estrecha con dos personalidades unidas por su instrumento y por el hambre de avanzar: los pianistas Bud Powell y Elmo Sylvester Hope. Monk se convirtió en su mentor y ellos en sus protegidos, con los que compartió numerosas sesiones de estudio, de enriquecimiento recíproco y con los que terminó labrando una sincera amistad. Ciertos eventos dramáticos, incluyendo su reclutamiento para la 2ª Guerra Mundial, alejaron de la primera

línea de la escena a Elmo Hope. Sin embargo, T. Monk introdujo a Powell en el ambiente de la ciudad, llegando este con el tiempo a conseguir incluso trabajos mejor remunerados, alcanzando una proyección mayor que el propio Monk y convirtiéndose en uno de los pianistas de referencia en el nuevo *be bop* que estaba a punto de explotar. Bud Powell representó el nexo de unión entre las nuevas armonías, la nueva función rítmica del piano de acompañamiento y la velocidad extrema en la articulación del lenguaje melódico como solista, adaptando las aproximaciones en el fraseo de Parker y Gillespie al piano:

Bud Powell podía parecerse a Monk, pero tenía su propio estilo, un estilo que ponía más énfasis en la mano derecha. Se hizo famoso por tocar líneas melódicas al estilo de los vientos con su mano derecha, distribuir las voces de forma dispersa con la izquierda y por un enfoque que había empezado a desarrollar junto a Elmo Hope. Cuando la ramificación del jazz moderno, conocido como *be bop* despegó un par de años después, el estilo de Powell se adecuó mejor a los nuevos estándares que el de Monk. Los *beboppers*- Dizzy Gillespie, Charlie Parker y sus seguidores- revelaron rapidez y virtuosismo. El piano ya no era esencial para el apoyo rítmico: ahora se unió al coro de solistas. Y la habilidad de Bud Powell para exponer vibrantes y creativas líneas melódicas a un ritmo vertiginoso, le convirtió en el pianista más cotizado de su generación. Powell era lo suficientemente moderno para las bandas de *swing* como la “Cootie Williams Orchestra” sin la abrumadora disonancia que había hecho que muchos directores de banda rechazasen a Monk (Kelley, 2009: 81).¹⁸⁷

El año 1943 fue un año duro para Harlem, las autoridades locales enfocaron su lupa en las actividades delictivas del barrio y en la problemática derivada de la expansión del negocio de las drogas y la prostitución. La policía tenía literalmente tomadas sus calles ejerciendo su autoridad con una violencia excesiva, aunque habitual en la época, y con una dirección claramente orientada al colectivo afroamericano como principal causa oficial del declive del mismo. En abril de 1943 las autoridades cerraron el *Savoy Ballroom*, uno de los pocos clubs que se mantuvo firme ante la crisis del sector del entretenimiento, lo que dejó a muchos músicos sin trabajo. El barrio era un hervidero de tensión racial que terminó explotando el 1 de agosto con la famosa ola de disturbios raciales que asoló el barrio. El resultado de los sucesos fue de cinco civiles muertos, más de 400 heridos y daños materiales por valor de más de 5 millones de dólares. Tras los disturbios el club *Monroe's Uptown Club* también fue cerrado, aunque poco después el mismo equipo de trabajo abrió un nuevo club en la Calle 52, en mayo de 1944, bautizado como *Spotlite*. Al final de ese

187 Bud Powell could, indeed, come close to reproducing Monk, but he had his own style as well, one that placed greater emphasis on the right hand. He became famous for playing “horn-like” melodious lines with his right hand, against sparse voicings with his left- and approach he had begun to develop with Elmo Hope. When the branch of modern jazz that has come to be known as *be bop* took off a couple of years later, Powell’s style of playing seemed more suitable than Monk’s. The *beboppers*- Dizzy Gillespie, Charlie Parker, and they followers- revealed in speed and virtuosity. The piano was no longer essential for rhythmic support: now it joined the chorus of soloists. And Bud Powell’s ability to sustain inventive and vibrant melodic lines at a blistering pace made him most sought-after pianist of his generation. Powell was modern enough for swing bands such as the Cootie Williams Orchestra without the overwhelming dissonance that repelled so many band leaders from hiring Monk [Traducción propia].

verano y como una especie de homenaje póstumo al jazz de Harlem, el 24 de septiembre de 1943 Thelonious Monk registró legalmente su primera composición como autor único que se denominó “Round Midnight” y que sería solamente el principio de la obra personal de un músico obsesionado por avanzar.

La Calle 52 comenzó a abrir sus escenarios a los jóvenes talentos que trajeron bajo el brazo una nueva corriente que se había estado gestando en subterfugio en los clubs de Harlem y que, privados de sus locales habituales, enfocaron sus batallas personales hacia la Calle 52, donde se localizaban los clubs de la primera división del ambiente musical de Nueva York: *Yatch Club*, *Down Beat*, *Three Deuces*, *Kelly’s Stable*, *Onix*, *Spotlite* y *Famous Door*. Las crónicas históricas resaltan el elevado grado de competencia de la época, los jóvenes buscaban a los viejos para medir sus capacidades instrumentales y Charlie Parker y Dizzy Gillespie fueron los principales saboteadores de la rebelión, consiguiendo hacer mella en algunas de las grandes figuras del *swing* que sufrieron las embestidas de sus afilados instrumentos. El ambiente de la Calle 52 en estos años ha sido bien retratado por el crítico musical Pete Migdol y por el propio Gillespie:

P. Migdol: La Calle era un sitio muy, muy excitante. Ahora no hay nada comparable... Ya no se puede organizar nada igual. Era una calle de Estrellas. Alucinabas al entrar en un club, y en otro, en cada uno de ellos había una estrella de mayor magnitud que en el anterior. Era la calle con más talento, y, por supuesto, la descubrió a mucha gente nueva de esa época... Fundamentalmente, el Minton’s era, a todos los efectos, un lugar al que la gente iba ver qué salía. Las cosas había que ponerlas a prueba en la calle 52. Y yo esperé hasta que llegó ese momento. Me costó entre seis y ocho meses conectar realmente con los sonidos que se estaban creando, porque eran muy nuevos (Fraser, 2010: 214).

D. Gillespie: En general, no había muchos problemas de discriminación racial en los locales de la calle 52, porque la mayoría de las bandas que tocaban allí eran negras. Ni siquiera entre la clientela de la calle 52 había mucho racismo. Era el único lugar de Nueva York en el que apenas había discriminación. Pero cuando salías de la calle 52 debías tener cuidado (Fraser, 2010: 234).

A finales de 1943, D. Gillespie abandonó temporalmente su trabajo como director de la *big band* de B. Eckstine y junto con Oscar Pettiford consiguieron un trabajo fijo en el *Onix club* de la calle 52, donde trabajaba Billie Holiday como estrella del local junto a Lester Young como acompañante habitual. La puerta se abrió definitivamente para el *be bop* con una banda formada por Don Byas y Budd Johnson a los saxos tenores, Max Roach a la batería y el pianista italoamericano George Wallington, que alternaba su puesto con Billy Taylor y Thelonious Monk. A esta cantera de recién llegados se le unió la especial aportación de Lester Young como invitado habitual en sus sesiones. Las intenciones iniciales de Gillespie y Pettiford eran contar con Charlie Parker y Bud Powell, pero el primero todavía no tenía arreglados sus papeles sindicales, por lo que legalmente no

podía trabajar, y se había marchado a Kansas temporalmente con el objeto de resolverlos. En el caso de Bud Powell, el gerente del local declinó su contrato ya que todavía estaba considerado como un músico menor en el ambiente de la calle. Las consecuencias de este acontecimiento superarían al propio hecho, los principales actores del *be bop* comenzaron a componer y a terminar de dar forma a los grandes clásicos que conformarían el repertorio estándar del jazz moderno. El término *be bop* apareció por primera vez en la prensa local de la ciudad gracias a las actividades del grupo de Gillespie en el *Onyx*, lo que despertó cierto interés de la industria musical por el fenómeno en auge.

El fin definitivo de la huelga de grabación en 1944, permitió la entrada al estudio de aquellos músicos que estuvieron más avisados a la hora de cazar las oportunidades y que habían sido capaces de mantener el aplomo durante los años de la guerra. En febrero de 1944, Coleman Hawkins, uno de los gigantes del jazz más respetados de la época y que trabajaba de fijo en el *Kelly's Stable* desde 1943, realizó una grabación con algunos de los nuevos jóvenes valores, habituales ahora del *Onyx Club*, donde se grabó por primera vez el tema "Woody'n You"¹⁸⁸ de D. Gillespie, que podría considerarse como la primera sesión de estudio que perfiló algunas de las primeras novedades que traería el *be bop*. Inmediatamente después, Coleman Hawkins empezó a contar con Thelonious Monk como pianista fijo en su formación dado su respeto y admiración por el nuevo valuarte del piano, a pesar de las reservas de la mayoría de sus colegas hacia su manera de tocar. Esa colaboración entre ambos músicos cristalizó en una grabación, de octubre de 1944, que fue el debut de Monk en el estudio, donde destacó el tema "Flyin' Hawk"¹⁸⁹ y de cuya escucha se puede comprobar su ya singular estilo personal. El estreno de Monk se produjo curiosamente pocos meses después de la primera grabación en estudio de su tema "Round Midnight"¹⁹⁰, por parte de *Cootie Williams and His Orchestra* el 22 de agosto de ese mismo año, donde apareció Bud Powell al piano. Coleman Hawkins se marchó a California para una larga gira pero Monk se quedó en Nueva York.

En el verano de 1944, Gillespie retomó sus labores en la dirección de la *big band* de B. Eckstine para salir de gira por el interior del país y para la que consiguió convencer a Charlie Parker, quien todavía estaba en Kansas. Durante la parada de la formación en San Luis, un joven Miles Davis se unió temporalmente a la formación para realizar una sustitución que le permitió ser

188 Composición y arreglo de D. Gillespie grabado por primera vez para el sello *Delmark* el 16 de febrero de 1944 en Nueva York bajo el nombre de *Coleman Hawkins and His Orchestra* y con la siguiente formación: Vic Coulsen, Dizzy Gillespie y Eddie Vanderveer (Tp), Leonard Lowry y Leo Parker (Ax), Ray Abrams, Don Byas y Coleman Hawkins (Tx), Budd Johnson (Bx), Clyde Hart (Pn), Oscar Pettiford (Cb) y Max Roach (Dr).

189 Composición de Walter Thomas grabada en estudio para el sello *Prestige* el 19 de octubre de 1944 en Nueva York bajo el nombre de *Coleman Hawkins Quartet* con la siguiente formación: Coleman Hawkins (Tx), Thelonious Monk (Pn), Edward "Bass" Robinson (Cb) y Denzil Best (Dr).

190 Composición de T. Monk y C. Williams grabada para el sello *Hit* el 22 de agosto de 1944 en Nueva York bajo el nombre de *Cootie Williams and His Orchestra*.

testigo directo de la explosiva personalidad de Charlie Parker. Las impresiones de Miles Davis acerca de las nuevas novedades que suponían las maneras de Parker, le empujaron a localizar su residencia en la ciudad de Nueva York, para implicarse directamente en la nueva corriente de modernidad que estaba sacudiendo algunos de los principios del jazz clásico. Art Blakey (Dr), Dexter Gordon (Tx), Tommy Potter (Cb) o Tadd Dameron (Ar) fueron otras de las figuras que se integraron en la orquesta de Eckstine para esta gira estival. En septiembre de ese mismo año Charlie Parker dejó la formación y entró por primera vez al estudio de grabación al frente de su propia banda grabando por primera vez su tema “Red Cross”¹⁹¹. Más tarde, el 4 de diciembre de ese mismo año, la *big band* de Billy Eckstine entró al estudio para dejar constancia de la actividad de la orquesta, sin contar con Parker en su sección de saxofones, y derivando en un resultado de baja calidad sonora que sería inicialmente publicada por el sello *Ember* bajo el nombre de *Billy Eckstine And His Orchestra* y con la siguiente formación: Gail Brockman, Dizzy Gillespie, Marion Hazel y Shorty McConnell (Tp); Joe Taswell, Baird, Chippy Outcalt, Howard Scott y Gerald "Gerry" Valentine (Tb); Bill Frazier y John Jackson (Ax); Gene Ammons y Dexter Gordon (Tx); Leo Parker (Bx), John Malachi (Pn); Connie Wainwright (Guit); Tommy Potter (Cb); Art Blakey (Dr); Sarah Vaughan (Vc); Tadd Dameron (Ar); y Billy Eckstine (Vc). Bob Redcross sobre la grabación: «La banda nunca quedó bien en disco. Con todas las cosas que escribieron tanto Tadd Dameron como Dizzy, no se grabaron bien. No sonaban como esta banda. Tío, esa banda era tremenda” (Fraser, 2010: 225).

A modo de conclusión de este apartado, me permitiré la licencia de establecer una simple comparativa histórica echando mano de un importante suceso que condicionó la historia del flamenco en España y que comparte cierta similitud con los hechos que se han sido relatados. En este sentido, al igual que pasó con el flamenco en Sevilla a finales del siglo XIX cuando se produjo la transacción de una nueva corriente estilística que tuvo origen en el barrio de Triana y que acabó tomando los cafés cantantes de Sevilla (Salinas Rodríguez, 1994). En el caso específico de mi materia de estudio, el movimiento del jazz moderno incubado en Harlem durante la Segunda Guerra Mundial comenzó a tomar posiciones avanzadas en la Calle 52 de Nueva York con unas consecuencias históricas para el género. La diferencia principal entre estos dos sucesos genéricamente e históricamente separados fue que en el caso del *be bop* el siguiente escalón fue Europa y el mundo entero.

191 Composición de Charlie Parker grabada para el sello *Savoy* el 15 de septiembre de 1944 en Nueva York bajo el nombre de *Charlie Parker Quintet* y con la siguiente formación: Charlie Parker (Ax), Clyde Hart (Pn), Tiny Grimes (Guit y Vc), Jimmy Butts (Cb y Vc) y Doc West (Dr).

2. 2. 3. La revolución abandona el subterfugio.

“Qué es el Bebop? Jazz ardiente recalentado, con letras exageradas, muy subidas de tono y llenas de ambigüedades y de referencias al consumo de drogas” Revista Time (25/03/1946). Nuestro estilo, una vez dentro del mercado, se vio trastocado por la prensa y la industria musical (Fraser, 2010: 301).

La Segunda Guerra Mundial acabó oficialmente el 2 de septiembre de 1945, tras la imposición global de la superioridad militar estadounidense gracias al lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki. Durante ese mismo año, en el ambiente ya se respiraba el fin de la misma, por lo que las restricciones asociadas al conflicto comenzaron a relajarse con el fin de los impuestos sobre el ocio y por el levantamiento de la prohibición de la actividad de grabación tras el fin de la huelga. Muchos grandes músicos, que habían sido reclutados para el ejército, volvieron y el regreso de grandes bandas se percibía cada día más cerca. Por otro lado, una nueva generación de músicos más jóvenes también desembarcó con el final de la guerra, los cuales se habían dedicado a fomentar sus conocimientos musicales en las distintas bandas militares del ejército de los EEUU y que pronto tomarían un protagonismo destacado en la historia del recién inaugurado jazz moderno. La euforia por la victoria caló en una sociedad hastiada por las estrecheces económicas del periodo de guerra y, coincidiendo con el comienzo de la Guerra Fría contra la Unión Soviética, la política nacional se centró en la purga interna contra las corrientes de ideología socialista. En este sentido, se desarrollaron normativas que minaron el derecho a la huelga con el objeto de acabar con las tensiones entre sindicatos y patronal que habían caracterizado la transición entre décadas. La bandera de los EEUU tenía una nueva oportunidad para aunar el orgullo nacional del país, sin embargo un viejo fantasma volvió a llamar a las puertas del capitolio: la oposición a la segregación social establecida comenzó a tomar posiciones y a organizarse para iniciar su propia revolución.

En la Calle 52 la proliferación de clubs que programaban el nuevo estilo *be bop* en sus carteles experimentó un auge exponencial hasta la entrada de la década de los 50. Los nuevos *boppers* habían tomado buena nota de las peculiaridades del negocio y no eran fáciles de engañar por las típicas argucias de la industria musical, por lo que su proyección en los medios fue muy limitada. Sin embargo, la llegada del *be bop* a las masas se fue haciendo realidad de forma paulatina dada la fuerte afluencia de público a los conciertos de la época y la actividad por parte de algunos críticos que se hicieron eco de la revolución en ciernes. Ya a comienzos de 1945, las grandes estrellas del género eran Charlie Parker y Dizzy Gillespie. La popularidad de T. Monk no fue tan acusada pero gozaba ya del respeto de gran parte de los músicos de la ciudad y parte de su repertorio se convirtió en la base de muchas formaciones. Los principales músicos implicados en la

revolución aprovecharon el impulso de la industria y la economía de posguerra siendo demandados para trabajos bien remunerados. Los baterías Kenny Clarke, Art Blakey y Max Roach estaban siempre ocupados, al igual que Oscar Pettiford (Cb), Bud Powell (Pn), Benny Carter (Ax), etc.. El trabajo en los búnkeres de la guerra comenzaba a dar sus frutos.

A comienzos del año 1945, en el *Three Deuces*, el quinteto de Dizzy Gillespie formado por Max Roach (Dr), Bud Powell (Pn), Curley Russell (Cb) y con Charlie Parker como solista dominaba completamente y sin reservas de ningún tipo el devenir de la música moderna, y brillaba con luz propia en el firmamento de estrellas que copaban los carteles de los principales escenarios de la Calle 52. Charlie Parker degustaba las mieles del éxito liderando por primera vez su propio cuarteto, además de trabajar asiduamente en las distintas formaciones de Gillespie. La estrecha relación que había unido a ambos músicos en los últimos años cristalizó a través de las primeras e históricas grabaciones de la nueva música, que poco después sería proyectada al gran público como *be bop* por la revista *Time*, el 25 de marzo de 1946, sin mucho acierto como se desprende de la reseña periodística que encabeza esta sección. Atendiendo al consenso generalizado encontrado en las diferentes fuentes históricas especializadas consultadas, las diferentes sesiones de grabación realizadas por las distintas formaciones en las que Gillespie y Parker figuraban como líderes durante este año me permiten destacar los cortes: “Blue’n Boogie”¹⁹², “Dizzy Atmosphere”, “Groovin High”¹⁹³, “Shaw Nuff”, “Salt Peanuts”, “Hot House”¹⁹⁴, “KoKo”, “Billie’s Bounce” y “Now is the Time”¹⁹⁵. También es importante destacar la grabación en estos primeros años de dos temas que dieron el nombre al nuevo estilo: en enero de 1945 se grabó “Be bop”¹⁹⁶, a pesar de no contar con la presencia de Parker en el combo reunido para la ocasión; y el 22 de junio, en un concierto en directo en el *Townhall* de Nueva York, se grabó por primera vez el tema “52nd Street Theme”¹⁹⁷, que

192 Composición de Dizzy Gillespie y Frank Paparelli grabada para *Guild Records* el 9 de febrero de 1945 en Nueva York bajo el nombre de *Dizzy Gillespie Sextet* y con la siguiente formación: Dizzy Gillespie (Tp), Dexter Gordon (Tx), Frank Paparelli (Pn), Chuck Wayne (Gt), Murray Shipinski (Cb) y Shelly Manne (Dr).

193 Ambas composiciones de D. Gillespie grabadas para *Guild Records* el 28 de febrero de 1945 en Nueva York bajo el nombre de *Dizzy Gillespie Sextet* y con la siguiente formación: Dizzy Gillespie (Tp), Charlie Parker (Ax), Clyde Hart (Pn), Remo Palmieri (Gt), Slam Stewart (Cb) y Cozy Cole (Dr).

194 Las dos primeras composiciones de D. Gillespie y la última de Tadd Dameron grabadas para *Guild Records* el 11 de mayo de 1945 en Nueva York bajo el nombre de *Dizzy Gillespie And His All Stars* y con la siguiente formación: Dizzy Gillespie (Tp), Charlie Parker (Ax), Al Haig (Pn), Curly Russell (Cb), Sidney Catlett (Dr) y Sarah Vaughan (Vc).

195 Todas las composiciones de Charlie Parker grabadas para *Savoy Records* el 26 de noviembre de 1945 en Nueva York bajo el nombre de *Charlie Parker Rebeboppers / The be bop Boys* y con la siguiente formación: Charlie Parker (Ax), Dizzy Gillespie (Pn y Tp), Miles Davis (Pn y Tp), Sadik Hakim (Pn), Curly Russell (Cb) y Max Roach (Dr).

196 Composición de D. Gillespie grabada por primera vez para *Manor Records* el 9 de enero de 1945 bajo el nombre de *Dizzy Gillespie Sextet* y con la siguiente formación: Dizzy Gillespie (Tp), Trummy Young (Tb), Don Byas (Tx), Clyde Hart (Pn), Oscar Pettiford (Cb) e Irv Kluger (Dr).

197 Composición de T. Monk, editada posteriormente por *Uptown Records*, y grabada por primera vez el 22 de junio de 1945 durante un concierto en directo en el auditorio *Town Hall* de Nueva York con la siguiente formación: Dizzy Gillespie (Tp), Charlie Parker (Ax), Don Byas (Tx), Al Haig (Pn), Curly Russell (Cb) y Sid Catlett (Dr).

inicialmente fue llamado “Bit-Bop” atendiendo a las declaraciones del propio Monk que figuró como compositor del mismo pero no como pianista en dicha grabación. En este concierto también se recogió el tema “Be bop” por el combo de los dos titanes.

Mientras tanto, Monk seguía trabajando en su línea personal con pequeñas bandas y en diferentes clubs de Nueva York, hasta que en noviembre de 1945 se marcha de gira nacional con el cuarteto de Coleman Hawkins bajo el auspicio de un joven Norman Granz, empresario musical completamente comprometido con la proyección artística de nuevo fenómeno musical, con una oposición frontal a la segregación y cuyo objetivo personal se centraba en exportar la música de los clubs nocturnos de la Calle 52 a las grandes salas de conciertos del país. Ya a principios de 1944, Norman Granz había iniciado una serie de conciertos dedicados al género en el auditorio *Music Town* de la parte oeste de Los Ángeles, de mayoría afronorteamericana y mejicana, por lo que el cuarteto de Coleman Hawkins inauguró su gira con un concierto en el *Philharmonic Hall* de Los Ángeles al que asistieron más de 2500 personas, siguiendo hacia San Diego, Portland y Oregon, cruzando el sur más tradicionalista y comenzando a romper las barreras raciales establecidas. La gira terminó precipitadamente en Victoria (Columbia británica) tras la decisión de Granz de cancelar la gira por cuestiones económicas. A pesar del descalabro, el acontecimiento se convirtió en el germen de las icónicas series de *Jazz at the Philharmonic* de Granz, que en el futuro constituirían el caballo de Troya de la lucha contra la segregación racial en el país con el jazz como bandera de una manifestación artística genuina en EEUU.

Tras esta primera incursión de la nueva música en California bajo el filtro más tradicional de Coleman Hawkins y T. Monk, el grupo de Gillespie y Parker fue contratado por Billy Berg durante ocho semanas para actuar en su club de Los Ángeles, a partir del 10 de diciembre de 1945, en una formación que integraba a Milt Jackson al vibráfono, Ray Brown al contrabajo, Al Haig al piano y Stan Levey a la batería, estos dos últimos blancos. El resultado de la experiencia fue desastroso en diferentes aspectos: económicamente fue un fracaso para el local, debido a la poca afluencia de un público no acostumbrado a los sonidos modernos de la Calle 52; las tensiones existentes en el seno de la banda desembocaron en la ruptura definitiva del trabajo de directo de Parker y Gillespie; y finalmente, conllevó el inicio de la cuesta abajo de la vida personal y emocional de Charlie Parker en su relación con sus hábitos con las drogas. Sin embargo, los músicos de jazz de la costa oeste quedaron prendados de los nuevos sonidos del *be bop*, contando con la referencia de un Parker que decidió extender su actividad en Los Angeles localizando su residencia en la ciudad durante casi dos años. La ruptura oficial de los trabajos conjuntos de la pareja de titanes más importante del periodo no impidió que desarrollaran diferentes grabaciones de estudio entre enero y febrero de 1946 para el sello *Dial* de Ross Russell con desigual resultado, en algunas de ellas apareció el

saxofonista tenor Lucky Thompson como sustituto de Parker, como se dio en el caso de la segunda grabación de estudio del tema de T. Monk “Round Midnight”.

En torno a marzo de 1946, Dizzy Gillespie volvió a Nueva York hastiado por los acontecimientos vividos en California y fue contratado en el club *Spotlite* de forma fija, compartiendo cartel con la banda de Coleman Hawkins en la que Monk ejercía como pianista. La formación del grupo de apertura de Gillespie integraba la banda que había viajado a California pero con Sonny Stitt (saxofón alto) sustituyendo a Charlie Parker. Gillespie se había convertido en una estrella y animado por Clark Monroe, el gerente del local, centró sus esfuerzos en exportar los nuevos conceptos musicales que había estado trabajando en pequeño formato orientando su trabajo hacia la creación de una *big band* de *be bop* con centro de operaciones en el propio club.

El bebop despegó comercialmente en 1945 y yo organicé mi primera *big band*... Yo hice un gran esfuerzo para reunir a los mejores talentos disponibles del jazz moderno y organizar bien la banda para que todo el mundo pudiera escuchar exactamente lo nueva que sonaba la crema y nata de esa cosecha. La mayoría de los componentes salieron de la banda de Billy Eckstine, y realmente no fue muy difícil reunirlos (Fraser, 2010: 247).

La formación inicial de la *big band* de Gillespie que ejercía las labores de dirección, trompetista solista y vocalista, contaba en la sección rítmica con Milt Jackson al vibráfono, Ray Brown al contrabajo, Kenny Clarke a la batería (que acababa de volver del servicio militar y que sustituyó a Max Roach que fue la opción inicial) y con Thelonious Monk al piano (sustituyendo a Bud Powell). En la sección de vientos contaba con Dave Burns, Talib Dawud, Kenny Dorham, John Lynch y Elmon Wright en las trompetas; Leon Comegys, Charles Greenlea, Alim Moore y Howard Johnson en los trombones; Sonny Stitt al saxofón alto; Ray Abrams y Warren Luckey a los saxofones tenores; y Leo Parker al saxofón barítono. Howard Johnson sobre el debut de la *big band* en el recién inaugurado *Spotlite*:

Y entonces debutamos en el Monroe's de la calle 52. Recuerdo que la primera noche acudió Duke Ellington, así que después de tocar “Things to come” y otros temas así de acelerados, le pedimos a Duke su opinión. “Me gusta toda la música, dice cosas”, manifestó Duke. Lo que equivalía decir: “No me mola, pero detecto algo”. Ya sabes que tenía mucha gracia. Y añadió: “Tenéis algo entre manos. Es lo que se deduce del título de vuestro tema central: “Things to come” (Fraser, 2010: 285).

Por otro lado, Walter “Gil” Fuller se encargaba de la organización y los arreglos en torno al repertorio de la malograda *big band* de Billy Eckstine con temas del propio Gillespie, Walter Fuller, Tadd Dameron y Thelonious Monk. La especial influencia de la música caribeña en los conceptos armónicos que Dizzy Gillespie había estado desarrollando durante los años precedentes comenzaron a cristalizar en la concepción de esta primera *big band* de *be bop*, que integraba diversos elementos

estructurales de las orquestas afrocubanas como la potenciación de la sección de viento metal, la distribución de voces, los arreglos al acompañamiento de la melodía principal y la introducción de interludios instrumentales rítmicos de naturaleza modal.

Fuller desenterró “Playhouse” porque era una melodíaailable optimista con sabor caribeño. La vio como un vehículo para el desarrollo de los ritmos afrocubanos que él y Dizzy explotarían de forma eventual con la *big band* en los años siguientes. Pasaron seis años antes de que Thelonious Monk grabara “Playhouse” que para entonces se había convertido en “Bye-ya” (Kelley, 2009: 113).¹⁹⁸

Fue precisamente en el momento de mayor esplendor del *be bop* cuando los acontecimientos se volvieron en contra de la proyección musical de Thelonious Monk. Tras la ruptura de Parker y Gillespie, las maneras, los acompañamientos y el desarrollo del estilo de Monk se volvieron definitivamente hacia una orientación exclusivamente personal, que despertaba recelos entre productores, gerentes de locales e incluso entre los propios músicos, y que se alternaba con una relajación en las formas exigidas por la profesión de músico acompañante de la época. Dos sucesos históricos condenarían a T. Monk al ostracismo durante años alejándolo de las mieles del éxito hasta bien entrada la década de los 50. Por una parte, perdió el apoyo de la plana mayor de la vertiente más tradicional del nuevo jazz cuando fue sustituido por el pianista Jimmy Jones en la banda que Coleman Hawkins llevó al estudio bajo el nombre de *Coleman Hawkins' 52 street All-Stars*. Por otra parte, también fue sustituido por John Lewis (recomendado por Kenny Clarke con el que había compartido destino en el servicio militar) al piano de la *big band* que representaba la vanguardia del momento y que desarrollaba su actividad en el *Spotlite* bajo la batuta de Gillespie. Según Walter Fuller:

Dizzy estaba frenético porque Monk nunca se presentaba a tiempo. Siempre que estábamos listos, empezábamos sin pianista. “¿Dónde está Monk?”. Simplemente no se había presentado a tiempo, no se apuraba. Así que Dizzy se ponía frenético. Entonces John Lewis le dijo: “Dizzy, yo puedo tocar mejor que Monk”. Y cuando me quise dar cuenta, John, que es tan simpático, ya sabes, se había dirigido a Lorraine, a decirle que él podía tocar mejor que Monk. Y Lorraine dijo: “Oye, Dizzy, no entiendo por qué estás soportando ese infierno. ¿Por qué no pasas página y le contratas?”. Así fue como John Lewis entró en la banda. Tío, cuando pasó eso, fue el fin de Monk. Nunca se lo perdoné a Dizzy. Yo no creía que Monk fuera un pianista como, por ejemplo, Oscar Peterson, pero tenía cosas que necesitábamos. Y la idea era reunir tanta música como fuera posible (Fraser, 2010: 280).

Entre la primavera y el verano de 1946 todo parecía venirse abajo en la órbita de Monk. Los caprichos del negocio musical le llevaron a dejar la primera línea de las bandas de directo,

198 Fuller dug “Playhouse” because it was a danceable, upbeat tune with a strong Caribbean flavour. He saw it as a vehicle for the kind of Latin/Afro-Cuban rhythms he and Dizzy would eventually explore with the big band over the next couple of years. Six years would pass before Thelonious Monk recorded “Playhouse”, and by then it would become “Bye-ya” [Traducción propia].

convirtiendo la enseñanza del nuevo jazz en la principal fuente de sus ingresos y orientando su actividad a la exploración en profundidad de su propia estética. En esta época comenzó a compartir sesiones de estudio en su casa con un joven saxofonista tenor de Harlem que comenzaba a despuntar junto con otras jóvenes promesas del barrio y quien mantendría una estrecha relación con el maestro durante años; su nombre era Sonny Rollins. La siguiente declaración del saxofonista Budd Johnson, amigo íntimo de T. Monk, es especialmente representativa ya que muestra un retrato fiel de las intenciones del pianista en estos años:

Los sentimientos de Monk estaban heridos porque Dizzy y Charlie se llevaban todo el mérito por los logros musicales del *be bop*. Yo solía ir a casa de Monk a tomar un vino con él. “Venga, quiero que oigas lo que estoy haciendo”, me dijo. “Les voy a dejar ese estilo y que sigan adelante, voy a conseguir un estilo nuevo”. Su madre nos preparaba algo de comer y solía tocar para mí. Toda esa música tan divertida que él tocaba. Era diferente a todo lo que había estado haciendo. Dije: ” oye, eso es lo nunca visto, ¿qué es?, ¿cómo se llama?” “No lo sé tío, es...”. No pudo explicármelo (Kelley, 2009: 121).¹⁹⁹

Mientras tanto, Charlie Parker seguía en Los Ángeles totalmente ajeno al transcurso del agitado ambiente de Nueva York centrado en progresar musicalmente de forma independiente, trabajando con distintas formaciones de músicos californianos y embarcado en una espiral de degradación física y psicológica. A partir de marzo de 1946, sus grabaciones para el sello *Dial* durante este periodo supusieron un punto de inflexión en la carrera de Parker por distintos motivos históricos que es necesario puntualizar. En primer lugar, su ruptura con D. Gillespie le empujó a ejercer definitivamente el papel de líder de sus formaciones y asumió más responsabilidades en las labores exclusivamente musicales. En segundo lugar, inició su trabajo con un joven Miles Davis como trompetista solista con la firme convicción de haber encontrado el contrapunto sonoro ideal a su denso lenguaje de improvisación. Finalmente, Parker comenzó a esbozar las primeras pinceladas de su estética personal más trascendente. De las distintas y turbulentas sesiones de grabación de estudio de este periodo destacaré los siguientes cortes: “Moose the Mooche”, “Yardbird Suite”, “Ornithology”, “A Night in Tunisia”²⁰⁰ y la controvertida “Lover Man”²⁰¹. Con respecto a las

199 Monk’s feelings got hurt because Dizzy and Charlie were getting all the credit for this music, this style- I used to go over Monk’s house with him, drink some wine with him. “Come on, I want to hear you what I’m doing,” he said. “I’m gonna let them take that style and go ahead, and I’m gonna get a new style”... His mother would fix some food for us, and we would just play for me. All this funny-type music that he was playing. And he had gone altogether different from what he had been doing. I said, “Hey, man... that’s outtasight! What’re you doing; whaddayou call that?”. “I don’t know, man, it’s just- you know”. He couldn’t explain it to me [Traducción propia].

200 Las tres primeras composiciones firmadas por C. Parker y la última por D. Gillespie, grabadas para *Dial Records* en Hollywood en la sesión del 28 de marzo de 1946 y con la siguiente formación: Charlie Parker (Ax), Miles Davis (Tp), Lucky Thompson (Tx), Dodo Marmarosa (Pn), Arvin Garrison (Gt), Vic McMillan (Cb) y Roy Porter (Dr).

201 Composición de corte popular firmada por Jimmy Davis, Roger Ramirez y James Sherman, grabada para *Dial Records* en Los Ángeles en la sesión del 29 de julio de 1946 y con la siguiente formación: Charlie Parker (Ax), Oward McGhee (Tp), Jimmy Bunn (Pn), Bob Kesterson (Cb) y Roy Porter (Dr).

grabaciones de directo disponibles de esta época cabe destacar su versión de “Lady Be Good”²⁰², donde se puede disfrutar de un Parker, junto a Lester Young al saxofón tenor y bajo el auspicio de Norman Granz, a caballo entre la influencia más tradicional de Kansas City y su apertura al flujo modernista que lideraba. A principios de agosto, sus hábitos le hicieron caer de forma precipitada en una profunda crisis física y fue internado durante seis meses en el hospital estatal de Camarillo, con la intención de recuperarle de sus adicciones gracias al apoyo de Norman Granz.

En enero de 1947, Carlie Parker salió del hospital y volvió a Nueva York para continuar con su carrera habiendo recuperado completamente la forma. El rey del saxofón alto e icono del nuevo jazz había vuelto a reclamar su trono en una ciudad incendiada por las batallas entre jóvenes promesas solistas completamente comprometidas con con la nueva música. En pocos días consiguió concretar su intención de dar forma a su quinteto clásico, que integró a Max Roach a la batería, Miles Davis a la trompeta, Tommy Potter al contrabajo (sustituido en ocasiones por Curley Russell) y Duke Jordan al piano (sustituido en ocasiones por Bud Powell, John Lewis, Al Haig o Tadd Dameron). La banda comenzó a rodarse debutando en el *Three Deuces* de la Calle 52 en abril de 1947, al tiempo que preparaba un nuevo repertorio con el que entrar al estudio. Los trabajos de grabación que la formación desarrolló entre mayo y diciembre de este año están considerados por los historiadores como el legado más importante de la actividad musical de Charlie Parker en cuanto que reflejan una estética propia bien dimensionada, perfectamente apoyada por un grupo de músicos comprometidos con su líder y cuyas interpretaciones derivaron de una actividad estable de la banda durante nueve meses. De las distintas sesiones de grabación realizadas para los sellos *Dial* y *Savoy* destacan los siguientes cortes: “Donna Lee”²⁰³, “Bárbados”, “Ah-leu-Cha”, “Parker’s Mood”²⁰⁴, “Marmaduke”²⁰⁵, ”Scrapple From the Aple” y “Klact-oveeseds-tene”²⁰⁶, “Embraceable

202 Composición firmada George e Ira Gershwin y grabada en directo en el *Philharmonic Auditorium* de Los Ángeles el 28 de enero de 1946 y con la siguiente formación: Charlie Parker y Willie Smith (Ax), Al Killan y Howard McGhee (Tp), Lester Young (Tx), Arnold Ross (Pn), Billy Hadnott (Cb) y Lee Young (Dr).

203 Composición firmada por C. Parker (compartiendo autoría con Miles Davis) grabada para *Savoy Records* el 8 de mayo de 1947 en Nueva York y con la siguiente formación: Charlie Parker (Ax), Miles Davis (Tp), Bud Powell (Pn), Tommy Potter (Cb) y Max Roach (Db).

204 Las tres Composiciones firmadas por C. Parker grabadas para *Savoy Records* el 18 de septiembre de 1948 en Nueva York y con la siguiente formación: Charlie Parker (Ax), Miles Davis (Tp), John Lewis (Pn), Curly Rusell (Cb) y Max Roach (Db).

205 Composición firmada por C. Parker grabada para *Savoy Records* el 24 de septiembre de 1948 en Nueva York y con la siguiente formación: Charlie Parker (Ax), Miles Davis (Tp), John Lewis (Pn), Curly Rusell (Cb) y Max Roach (Db).

206 Composiciones firmadas por C. Parker grabadas para *Savoy Records* el 4 de diciembre de 1947 en Nueva York y con la siguiente formación: Charlie Parker (Ax), Miles Davis (Tp), Duke Jordan (Pn), Tommy Potter (Db) y Max Roach (Dr).

You”²⁰⁷ y “Another Hair Do”²⁰⁸. Las novedades musicales más notables introducidas por Parker durante este periodo emergen en torno a dos elementos fundamentales: el abandono del unísono en la construcción melódica a dos voces en favor de un contrapunto melódico alternado entre los dos vientos principales y la poco perceptible, pero existente, disminución de la velocidad que le permitió desarrollos más reflexivos en las secciones de improvisación y también un mejor encaje de Miles Davis a una velocidad más adecuada a sus capacidades técnicas.

Siguiendo con la línea cronológica marcada, el 29 de septiembre de 1947 tuvo lugar un acontecimiento en las tablas del *Carnegie Hall* de Nueva York que supuso un punto de inflexión de referencia histórica con el bautismo formal del *be bop* en uno de los espacios de interpretación musical más exclusivos para la ciudad y sus círculos de intelectuales. La cita conllevó el esperado encuentro en el escenario de las dos estrellas del jazz más avanzado del momento, por primera vez tras su ruptura, aunque es necesario puntualizar que poco días antes habían grabado juntos una sesión de estudio y un programa de radio en directo bajo el auspicio del escritor y crítico de jazz Barry Ulanov. Sin embargo, y con un peso más importante en las líneas de investigación que estoy desarrollando, el concierto del *Carnegie Hall* confirmó la diferenciación definitiva de dos líneas estéticas que condicionarían enormemente el devenir de la historia del jazz del periodo. Por un lado, C. Parker y D. Gillespie actuaron en formato de quinteto desarrollando un retrato fiel de sus trabajos conjuntos y donde Parker asentó su opción por continuar con su propia estética de influencia más cercana al legado más folclórico de la tradición afronorteamericana. Por otro lado, D. Gillespie actuó al frente de su *big band* integrando, por primera vez en un combo de *be bop*, al conguero de origen cubano Chano Pozo en la sección de percusiones y con un repertorio a caballo entre el *be bop* y la influencia afrocaribeña que caracterizaría la estética personal de D. Gillespie en el futuro. Ambos conciertos se grabaron en directo y fueron publicados más tarde por *Savoy Records* y *Arco Records* respectivamente. A partir de este momento los dos titanes del *be bop* continuaron con sus caminos profesionales por separado liderando diferentes proyectos, mantuvieron una relación de amistad sincera y volvieron a trabajar juntos de forma esporádica tanto en directo como en estudio en años sucesivos. Dizzy Gillespie sobre la trascendencia de este concierto:

¡Qué críticas tuvimos! Bill Gottlieb escribió proféticamente, el 26 de septiembre de 1947, en el Herald Tribune de Nueva York: “No cabe duda, el *be bop* está sustituyendo al *swing*... A pesar de su nombre, esta música no es una tontería... El *be bop* es música moderna, progresiva, armónicamente adaptada a los tiempos... Al igual que

207 Composición firmada por C. Parker grabada para *Savoy Records* el 28 de noviembre de 1947 en Nueva York y con la siguiente formación: Charlie Parker (Ax), Miles Davis (Tp), Duke Jordan (Pn), Tommy Potter (Db) y Max Roach (Dr).

208 Composición firmada por C. Parker grabada para *Savoy Records* el 21 de diciembre de 1947 en Detroit y con la siguiente formación: Charlie Parker (Ax), Miles Davis (Tp), Duke Jordan (Pn), Tommy Potter (Cb) y Max Roach (Dr).

otras manifestaciones jazzísticas anteriores, el *be bop*, diluido, acabará por alterar las formas más convencionales de la música popular. Ya ha comenzado a hacerlo”. Después de ese concierto, todo el mundo comenzó a prestarle atención a la música (Fraser, 2001: 336).

Tras este bautismo intelectual del nuevo estilo, el mismo Gottlieb se interesó por la actividad de Thelonious Monk al que definió en uno de sus artículos como el “George Washington del *be bop*” colocándolo en la onda de la prensa especializada, que se hizo eco de su excentricidad y su influencia a través de un artículo aparecido en la *Revista Downbeat* el 24 de septiembre de ese mismo año 1947. En consecuencia, el matrimonio formado por Alfred y Lorraine Lion, responsables de la fundación del sello *Blue Note* en 1944 junto a Franck Wolf, se decidieron por apoyar la obra de Monk y firmaron a un acuerdo contractual que se extendió hasta los primeros 50. Desde un principio, Monk contó de forma fija con dos jóvenes músicos de Harlem de su total confianza: el trompetista Idress Suleiman y el batería Art Blakey, aunque las formaciones fueron variando atendiendo a la disponibilidad y las decisiones de Monk como líder. En este sentido, la complejidad de las armonías y de los arreglos originó problemas a la hora de cuadrar los temas con las distintas formaciones que participaron en las grabaciones, que en algunos aspectos consiguieron resultados con cierto grado de inmadurez. El joven sello *Blue Note* apostó fuerte por el proyecto invirtiendo dinero y trabajo en la promoción de su nueva figura cuya música consideraban una revelación. Sin embargo, el público y la crítica dio la espalda duramente a las primeras publicaciones de la música de T. Monk. En añadidura a su mala prensa, en el verano de 1948 fue condenado a 30 días de prisión por posesión de cánnabis y le fue retirada la tarjeta de cabaret hasta diciembre de 1950. A pesar de que empezaba a considerársele como un icono cultural entre los círculos de intelectuales de Nueva York, a partir de este trágico acontecimiento Monk estuvo viviendo prácticamente en la indigencia, por la imposibilidad de encontrar trabajo al salir de la cárcel, donde había iniciado sus escarceos con la heroína, y entró en un periodo de decaimiento emocional que le aisló de su familia a pesar de que su primer hijo nació el 27 de diciembre de 1949. Como colofón, este mismo año Leonard Feather publicó el primer libro sobre el nuevo estilo, *Inside Be-Bop*, en el que dejaba fuera de la gloria tanto a Monk como a sus aportaciones musicales al jazz moderno, además de criticar duramente sus cualidades como instrumentista. De las grabaciones de Monk para *Blue Note* entre 1947 y 1948 destacan por ser representativos de su lenguaje, además de que se convirtieron inmediatamente en parte del repertorio estándar: “Thelonious”, “Humph”²⁰⁹, “Well You Needn’t”²¹⁰, “Round Midnight”, “In Walked Bud”²¹¹, “Misterioso”, “Epistrophy” y “I

209 Ambos temas compuestos por T. Monk, grabados por primera vez para el sello *Blue Note* el 15 de octubre de 1947 en Nueva York bajo el nombre de *Thelonious Monk Sextet* con la siguiente formación: Thelonious Monk (Pn), Idrees Sulieman (Tp), Danny Quebec West (Ax), Billy Smith (Tx), Gene Ramey (Cb) y Art Blakey (Dr).

Mean You”²¹². Por otro lado “Ruby My Dear”, “Introspection”(nota 211), publicada con posterioridad en 1956, “Monk's Mood” (nota 212) y “Evidence” (nota 213) reflejan la estética más arriesgada en busca de una mayor profundidad y con un intenso grado de abstracción hacia lo simple, una cualidad que comenzaba a orientar el sinuoso camino que caracterizaría su carrera posterior. Todos estos temas fueron grabados posteriormente con diversos resultados de calidad y trascendencia estética.

En contraste al tobogán de Monk, la fama de Dizzy Gillespie comenzó a ascender vertiginosamente a partir de 1947 gracias a su dominio absoluto de la trompeta, sus dotes como *showman*, su capacidad de liderazgo y su visión adelantada del mundo de los negocios musicales; todo ello sazonado con una carismática personalidad, que ejercía una fuerte atracción tanto en la prensa, como en la crítica y el aficionado de a pie. Los primeros esbozos de la deriva de Gillespie hacia la influencia afrocaribeña habían estado presentes en el repertorio del concierto del *Carnegie Hall* en septiembre de 1947; sin embargo, sus exploraciones bajo la influencia de Mario Bauzá y Chano Pozo no tomaron entidad hasta que visitó el estudio, en diciembre de ese mismo año, con su *big band* para grabar los temas “Cubana Be”, “Cubana Bop”²¹³ y “Manteca”²¹⁴, que se convirtieron en los primeros testigos estéticos recogidos en estudio de los primeros pasos del denominado jazz afrocaribeño o *bebop*. Por otro lado, sus esfuerzos al frente de su *big band* se vieron recompensados cuando consiguió organizar una gira europea para toda la formación, que partió para Europa en enero de 1948, y que supuso la introducción oficial en vivo de la nueva música en el viejo continente. La primera etapa de conciertos tuvieron lugar en Suecia y Dinamarca, bajando más tarde hasta Bélgica y Francia donde consiguieron tener una gran repercusión gracias al auspicio de Charles Delaunay, que relataba de esta manera la llegada del *bebop* a un París tradicionalmente interesado por el jazz clásico y el blues:

210 Tema compuesto por T. Monk, grabados por primera vez para el sello *Blue Note* el 24 de octubre de 1947 en Nueva York bajo el nombre de *Thelonious Monk trio* con la siguiente formación: Thelonious Monk (Pn), Gene Ramey (Cb) y Art Blakey (Dr).

211 Temas compuestos por T. Monk, grabados por primera vez para el sello *Blue Note* el 21 de noviembre de 1947 en Nueva York bajo el nombre de *Thelonious Monk Quintet* con la siguiente formación: Thelonious Monk (Pn), George Taitt (Tp), Sahib Shihab (Ax), Bob Paige (Cb) y Art Blakey (Dr).

212 Temas compuestos por T. Monk, grabados por primera vez para el sello *Blue Note* el 2 de julio de 1948 en Nueva York bajo el nombre de *Thelonious Monk Quartet* con la siguiente formación: Thelonious Monk (Pn), Milt Jackson (Vb), John Simmons (Cb) Shadow Wilson (Dr) y Kenny Pancho Hagood (Vc).

213 Composiciones de George Russell, D. Gillespie y Chano Pozo grabadas para *RCA/Victor Records* el 22 de diciembre de 1947 en Nueva York por la orquesta de D. Gillespie y con la siguiente formación: D. Gillespie, Benny Bailey, Dave Burns, Elmon Wright y Lamar Wright (Tp), Ted Kelly, y William Shepherd (Tb), John Brown y Howard Johnson (Ax), Joe Gayles y Big Nick Nicholas (Tx), Cecil Payne (Bx), John Lewis (Pn), Al McKibbon (Cb), Kenny Clarke (Dr) y Chano Pozo (Pc).

214 Composición D. Gillespie y Chano Pozo grabadas para *RCA/Victor Records* el 30 de diciembre de 1947 en Nueva York por la orquesta de D. Gillespie y con la siguiente formación: D. Gillespie, Benny Bailey, Dave Burns, Elmon Wright y Lamar Wright (Tp), Ted Kelly, y William Shepherd (Tb), John Brown y Howard Johnson (Ax), Joe Gayles y Big Nick Nicholas (Tx), Cecil Payne (Bx), John Lewis (Pn), Al McKibbon (Cb), Kenny Clarke (Dr) y Chano Pozo (Pc).

Los primeros discos que recibimos en Francia después de la liberación fueron los que Dizzy había hecho con Charlie Parker para Guild. Casualmente recibí una copia y eso fue una auténtica revolución en París... Fue realmente un gran paso... La crítica está bastante dividida... De manera que el auténtico mundo del Jazz se partió inmediatamente en dos (Fraser, 2010: 355).

La *big band* volvió a Nueva York en marzo de 1948 completamente ensamblada y habiendo alcanzado el cenit de su capacidad de interpretación durante su periplo europeo atendiendo a los testimonios directos de los músicos implicados encontrados. Están disponibles diversas publicaciones de directo de la formación con desigual calidad entre 1947 y 1948, entre las que se incluye la actuación más importante de la formación en esta primera gira europea: el concierto en la sala *Salle Pleyel* de París del 28 de febrero de 1948, que fue editado inicialmente por el sello *Disques Swing* y que incluyó la primera grabación disponible del tema “Afro-Cuban Suite²¹⁵”. La *big band* de D. Gillespie inició inmediatamente su actividad partiendo de gira a California, cosechando un gran éxito entre el público y la crítica, continuando su actividad de directo hasta 1950. Este periodo fue ampliamente recogido en diversas grabaciones de la formación que posteriormente serían editadas por el sello *RCA/Victor*. La influencia de Gillespie se hizo notar en muchas *big bands* de corte más tradicional que apostaron por modernizar su sonido, como en el caso de las bandas de Duke Ellington, Stan Kenton o Benny Goodman. En apenas tres meses, el fenómeno de la nueva música copaba las portadas de las prensa especializada de EEUU y Europa, el *be bop* se había convertido en un fenómeno mundial y los críticos dieron el pistoletazo de salida a la eterna polémica acerca de la paternidad de la nueva música, debates en los que siempre aparecían los nombres de tres actores fundamentales: Charlie Parker, Dizzy Gillespie y Thelonious Monk. Todos ellos intentaron aprovechar el tirón de su popularidad con desigual fortuna.

C. Parker había vuelto a caer en la oscuridad de las drogas y las relaciones con los músicos de su quinteto se fueron tensando hasta que Miles Davis decidió dejar la formación en enero de 1948, coincidiendo con la elección de ambos como los mejores en sus respectivos instrumentos según la encuesta anual de la revista *Metronome*. A pesar de la ruptura oficial, Parker y Davis continuaron tocando juntos esporádicamente hasta diciembre de ese mismo año, destacando entre sus trabajos la clásica serie de conciertos desarrollados en el club *Royal Roost* de Broadway. Más tarde dichas sesiones fueron publicadas por distintos sellos y, a pesar de la baja calidad sonora de las mismas, los documentos de audio reflejan algunos de los momentos más álgidos de la estética

215 Composición D. Gillespie y Chano Pozo publicadas por *Disques swing* y grabadas el 28 de febrero de 1948 en directo en la *Salle Pleyel* de París por la orquesta de D. Gillespie con la siguiente formación: D. Gillespie, Benny Bailey, Dave Burns, Elmon Wright y Lamar Wright (Tp), Ted Kelly, y William Shepherd (Tb), John Brown y Howard Johnson (Ax), Joe Gayles y Big Nick Nicholas (Tx), Cecil Payne (Bx), John Lewis (Pn), Al McKibbin (Cb), Kenny Clarke (Dr) y Chano Pozo (Pc).

del saxofonista y su quinteto de referencia en la evolución del lenguaje del *be bop*. La relación de amistad y respeto que unió a ambos músicos hizo que en 1951 volvieran a coincidir en el estudio con Parker como líder, a pesar de que este fue el punto de división de ambas trayectorias artísticas, atendiendo a los argumentos expuestos por Ian Carr (2007) en su prestigioso estudio biográfico dedicado a la figura de Miles Davis. Por otro lado, durante las navidades de 1948, Charlie Parker visitó los estudios de grabación junto con una banda formada por los principales peones de la orquesta de Machito bajo la dirección musical de Mario Bauzá, para aportar su granito de arena al nacimiento del jazz afrocaribeño con la grabación de “No Noise”, “Mango Mangüé”²¹⁶, “Okiedoke” y “Tanga”²¹⁷, este último corte está considerado el primer tema de *cubop* o jazz afrocubano de la historia.

A partir de enero de 1949, la carrera de Charlie Parker experimentó un nuevo impulso, que lo consolidó como figura de referencia mundial por tres acontecimientos de importancia que es necesario remarcar. En primer lugar, en mayo viajó por primera vez a Europa para actuar en la misma sala *Salle Pleyel* de París donde un año antes se había presentado la *big band* de Dizzy Gillespie; realizó varias sesiones en el club *St. Germain* de la capital y, poco más tarde, encabezó el cartel del festival internacional de jazz de París junto a Sidney Bechet. El éxito cosechado en esta gira no tenía precedente en la carrera del saxofonista, que sería considerado un ídolo en Europa a partir de este momento, llegando incluso a despertar el interés de los círculos de intelectuales más importantes de la ciudad personificados en las figuras de Jean-Paul Sartre o Pablo Picasso. El quinteto que le acompañó en la gira estaba compuesto por Kenny Dorham a la trompeta, Al Haig al piano, Tommy Potter al contrabajo y Max Roach a la batería. Dentro de la programación del festival internacional volvió a actuar junto con Miles Davis, que había viajado también integrado en la nueva banda de Tadd Dameron, en un combo reunido para la ocasión formado por el propio Parker al saxo alto, Miles Davis a la trompeta, Tadd Dameron al piano, James Moody al saxo tenor, Kenny Clarke a la batería y Barney Spieler al contrabajo. En segundo lugar, el 15 de diciembre de 1949 fue inaugurado un nuevo club en la *Calle 52* de Nueva York que fue bautizado como *Birdland*, haciendo honor a su trayectoria e influencia. En sus primeros años integró a la *Smokin Big Band* de Count Basie como banda residente, convirtiéndose en uno de los locales de referencia histórica para

216 La primera composición de John Bartee y la segunda de Francisco Fellove Valdez grabadas para *Mercury Records* el 20 de diciembre de 1948 en Nueva York con la siguiente formación: Mario Bauzá, Frank "Paquito" Davilla y Bob Woodlen (Tp), Gene Johnson, Fred Skerritt y Charlie Parker (Ax), Jose Madera y Flip Phillips (Tx), Leslie Johnakins (Bx), René Hernández (Pn), Roberto Rodríguez (Cb Luis Miranda, Jose Mangual y Ubaldo Nieto (Pc) y Machito (D).

217 La primera composición de Alejandro Rene Hernández y la segunda de Mario Bauzá grabadas para *Mercury Records* en enero de 1949 en Nueva York con la siguiente formación: Mario Bauzá, Frank "Paquito" Davilla y Bob Woodlen (Tp), Gene Johnson, Fred Skerritt y Charlie Parker (Ax), Jose Madera y Flip Phillips (Tx), Leslie Johnakins (Bx), René Hernández (Pn), Roberto Rodríguez (Cb Luis Miranda, Jose Mangual y Ubaldo Nieto (Pc) y Machito (D).

el desarrollo de la historia del jazz en las siguientes décadas y exportándose su denominación a clubs de jazz actualmente repartidos por ciudades de todo el mundo. Finalmente, Charlie Parker volvió a Europa en noviembre de 1950 en una gira por los países nórdicos para la que contó con músicos locales para la sección rítmica y con el trompetista Roy Eldridge, en la que terminó de consolidar los cimientos de su leyenda en el viejo continente. Entre 1948 y los primeros años 50, C. Parker multiplicó su actividad, aprovechó su momento de mayor popularidad, trabajó y grabó con diferentes formaciones de estrellas de proyección nacional tanto en directo como en estudio. El resultado de estos acontecimientos dieron lugar un legado muy heterogéneo estilísticamente que fue recogido en múltiples grabaciones publicadas para los sellos *Clef* y *Verve* de Norman Granz, incluyendo sus actuaciones europeas.

La llegada de la década de los 50 trajo consigo el paulatino descenso de la popularidad del fenómeno del *be bop* en EEUU con la misma velocidad a la que había ascendido a partir de 1947, aunque sus principales protagonistas siguieron copando los carteles de la Calle 52 hasta mediados de la década a pesar de la efervescencia del *revival* del estilo *dixieland*. Las nuevas perspectivas de negocio tras la guerra impulsaron la economía y el sector del entretenimiento comenzó a absorberlo todo apoyándose en el sector radiofónico y en la mejora sustancial del negocio de la venta de discos. La música para el baile inició en estos años la reconquista de la popularidad y la industria musical puso el foco en la explosión del “nuevo” fenómeno del *rhythm & blues* y de la música latina, impulsada por los intereses de una nueva generación de jóvenes pandilleros ansiosos de divertimento. A pesar de que el *be bop* parecía condenado a ser engullido por las nuevas corrientes, los años 50 trajeron consigo una nueva generación de jóvenes músicos completamente comprometidos con la causa modernista que comenzaban a escribir los primeros capítulos de una nueva etapa en las mismas calles que vieron nacer al *be bop*, entre ellos: Miles Davis, Charles Mingus, John Coltrane, Sonny Rollins, Stan Getz, Hank Mobley, Sonny Stitt, Kenny Dorham, Clifford Brown, J.J. Johnson, Lennie Tristano, Lee Konitz, Randy Weston y un largo etc. de figuras que tomarían el testigo del jazz moderno con el fin de la era del *be bop*.

El 6 de junio de 1950 fue la fecha señalada para el histórico encuentro de los tres referentes del *be bop* en una sesión de grabación en el estudio bajo el auspicio de Norman Granz, donde se recogieron los siguientes cortes: “Bloomdido”, “An Oscar For Treadwell”, “Mohawk”, “Relaxin' With Lee”, “My Melancholy Baby” y “Leap Frog”²¹⁸. Esta sesión fue publicada por partes a nombre de Parker y posteriormente editado en un álbum integral en 1952 bajo el nombre de *Bird and Diz*.

218 Las cinco primeras composiciones de Charlie Parker, la sexta de Ernie Burnet y la última de Les Brown grabadas para *Mercury Records* el 6 de junio de 1950 en Nueva York y con la siguiente formación: Dizzy Gillespie (Tp), Charlie Parker (Ax), Thelonious Monk (Pn), Curly Russell (Cb) y Buddy Rich (Dr).

De nuevo cuestiones asociadas al proceso de producción dejaron fuera de la primera línea de protagonismo a un Monk en horas bajas y que curiosamente se preocupó por adaptar su interpretación a las formas genéricas de acompañamiento del *be bop* más ortodoxo, a pesar de estar completamente comprometido con la exploración de su estilo personal. En diciembre de este mismo año, T. Monk recuperó su tarjeta de cabaret y continuó grabando para el sello *Blue Note* hasta agosto de 1952, cuando que firmó un contrato en exclusiva con el sello *Prestige* de Bob Wienstock, quien había empezado a apostar por una nueva generación de jóvenes jazzistas como Miles Davis, Sonny Rollins, Kenny Dorham, J. J. Johnson, Lee Konitz o Randy Weston. De las últimas sesiones para *Blue Note* destacan los cortes “Eronel”, “Straight, No Chaser” y “Ask Me Now”²¹⁹ como parte de su legado más estándar. Sin embargo, su empuje más experimental se revela en su última sesión de grabación en los cortes “Skippy” y “Sixteen”, donde extendió sus exploraciones más atonales y trabajó la estructura de 16 compases, y “Hornin' In”²²⁰, también con estructura de 16 compases. Las primeras dudas interpretativas, que se desprenden de las primeras grabaciones de los combos de T. Monk para *Blue Note*, desaparecieron completamente en estas últimas sesiones, donde realmente los conceptos musicales del pianista son expresados con una fluidez, carga emocional y una tensión interpretativa que definiría el resto de su obra de estudio en el futuro.

Por otro lado, Dizzy Gillespie cerró una larga etapa centrado en su *big band* que disolvió en 1950 por cuestiones económicas, volvió al formato de quinteto/sexteto en su trabajo habitual e inauguró en 1951 su propio sello discográfico *Dee Gee Records*, en un intento por subirse al nuevo tren comercial que comenzaba a rodar. Su trabajo se diversificó mucho tanto en EEUU como en Europa, trabajando sin banda fija, colaborando con otras formaciones y sin frecuentar los estudios de grabación. Existen multitud de grabaciones de directo de las formaciones de Dizzy Gillespie de este periodo editadas en la actualidad y de muy heterogénea calidad. Sin embargo, el acontecimiento más importante a resaltar en su carrera durante estos años fue sin duda alguna la elección de solistas en sus combos donde se alternaron un joven John Coltrane, Budd Johnson, Don Byas y Stan Getz. También trabajó esporádicamente con Charlie Parker en distintas sesiones de directo.

Charlie Parker seguía exprimiendo sus años de gloria espoleado por la consolidación de su relación sentimental con Chan Woods, con la que tuvo dos hijos tras separarse de su tercera mujer, Doris Sydnoren, en 1950. Su actividad siguió siendo muy heterogénea estilísticamente, siendo el

219 Las tres composiciones firmadas por T. Monk, grabadas para *Blue Note Records* el 23 de julio de 1951 en Nueva York bajo en nombre de *Thelonious Monk Quintet* y con la siguiente formación: Thelonious Monk (Pn), Sahib Shihab (Ax), Milt Jackson (Vb), Al McKibbon (Cb) y Art Blakey (Dr).

220 Las tres composiciones firmadas por T. Monk, grabadas para *Blue Note Records* el 30 de mayo de 1952 en Nueva York bajo en nombre de *Thelonious Monk Sextet* y con la siguiente formación: Thelonious Monk (Pn), Kenny Dorham (Tp), Lou Donaldson (Ax) Lucky Thompson (Tx), Nelson Boyd (Cb) y Max Roach (Dr).

foco de críticas por parte de algunos sectores del jazz que habían empezado a tacharlo de oportunista y comercial. Sin embargo, Charlie Parker participó en la histórica grabación del disco *Afro Cuban Jazz Suite* de la *Orquesta Afrocubana de Machito*, en una suite compuesta y arreglada por Chico O'Farrill que supuso el bautismo oficial del *cubop* o jazz afrocaribeño, tras varias intentos previos ya señalados, y que incluyó los siguientes cortes: “Canción”, “Mambo”, “6/8”, “Jazz” y “Rhumba Abierta”²²¹. Por otro lado, una nueva generación de saxofonistas altos estaba comenzando a alcanzar altas cotas de protagonismo virtuosístico dentro del nuevo jazz de la mano de figuras emergentes como Art Pepper, Lee Konitz o Paul Desmond, todos ellos profundamente influenciados por la música de Parker y que comenzaban el asalto al trono. Entre los distintos cortes grabados en estudio con banda de pequeño formato desarrollados por Parker en estos años, destacaré los siguientes atendiendo a su importancia en el desarrollo de su estética y lenguaje más personal, en ellos se encuentra el último legado del Parker más genuino y original: “She Rote”²²², “Blues For Alice”²²³, “Kim”, “Laird Bird”²²⁴, “Now is the Time” y “Confirmation”²²⁵.

El 15 de mayo de 1953, la *New Jazz Society* de Toronto organizó el último gran duelo para la historia entre los dos grandes líderes del *be bop* en el auditorio *Massey Hall* de la ciudad. La pretensión inicial de la organización pasaba por reunir a la formación ideal que Dizzy Gillespie, que acababa de volver de gira por Europa, y Oscar Pettiford habían diseñado para el bautismo oficial del género a finales de 1943 en su trabajo en el club *Onix* de la Calle 52 de Nueva York. Finalmente la banda que realizó este concierto contó con C. Parker (Ax), D. Gillespie (Tp), Bud Powell (Pn), Max Roach (Dr) y un joven contrabajista californiano llamado Charles Mingus, que se había convertido en un habitual de las principales formaciones de *be bop* de Nueva York tras mudarse a la ciudad a principios de los 50, quien finalmente sustituyó a Pettiford. La historiografía del jazz ha vertido ríos de tinta acerca de este acontecimiento y ha sido considerado en muchas ocasiones como el mejor concierto de la historia del jazz. Sin embargo, en la mayor parte de los casos, las crónicas se han centrado más en aspectos ajenos a lo estrictamente musical, relacionadas con los habituales

221 Todas las composiciones firmadas y arregladas por Chico O'Farrill grabadas para *Mercury Records* el 21 de diciembre de 1950 en Nueva York y con la siguiente formación: Mario Bauza, Frank "Paquito" Davilla, Harry Edison, Al Stewart y Bob Woodlen (Tp), Charlie Parker, Gene Johnson y Fred Skerritt (Ax), Jose Madera y Flip Phillips (Tx), Sol Rabinowitz (Tx y Bx), Leslie Johnakins (Bx), Rene Hernández (Pn), Roberto Rodríguez (Cb), Buddy Rich (Dr), Rafael Miranda, Jose Mangual, Ubaldo Nieto y Machito (Pc) y Chico O'Farrill (D y Ar).

222 Composición firmada por C. Parker, grabada para *Clef Records* el 17 de enero de 1951 en Nueva York y con la siguiente formación: Charlie Parker (Ax), Miles Davis (Tp), Walter Bishop Jr. (Pn), Teddy Kotick (Cb) y Max Roach (Dr).

223 Composición firmada por C. Parker, grabada para *Clef Records* el 8 de agosto de 1951 en Nueva York y con la siguiente formación: Charlie Parker (Ax), Red Rodney (Tp), John Lewis (Pn), Ray Brown (Cb) y Kenny Clarke (Dr).

224 Composiciones firmadas por C. Parker, grabadas para *Clef Records* el 30 de diciembre de 1952 en Nueva York y con la siguiente formación: Charlie Parker (Ax), Hank Jones (Pn) Teddy Kotick (Cb) y Max Roach (Dr).

225 Composiciones firmadas por C. Parker, grabadas para *Clef Records* el 28 de julio de 1953 en Nueva York y con la siguiente formación: Charlie Parker (Ax), Al Haig (Pn), Percy Heath (Cb) y Max Roach (Dr).

entresijos periodísticos que acabaron por cimentar la leyenda negra asociada al primer jazz moderno. En primer lugar la adicción de Parker, que tocó con un saxofón de plástico porque supuestamente había vuelto a empeñar su instrumento habitual para costear su hábito, el cual le había hecho volver a perder su tarjeta de cabaret por haber sido arrestado por posesión de drogas pocos meses antes. En segundo lugar, Bud Powell acababa de salir de *Creedmore*, un sanatorio mental donde se había estado tratando de su adicción a la heroína, y que intervino en el concierto con altas dosis de alcohol en su organismo. Finalmente, la relación de amistad entre Parker y Gillespie pasaba por horas bajas por lo que el acontecimiento despertó multitud de elucubraciones en torno a las tensiones existentes entre la pareja de titanes.

A pesar del ruido de fondo en torno a este acontecimiento, el concierto de Toronto ha tenido más trascendencia desde una perspectiva estrictamente histórica y estética. La sesión de directo ha podido ser analizada con rigor apoyándome en las recientes reediciones del concierto que han sido tratadas por la tecnología de postproducción actual y que han posibilitado poder disfrutar de un sonido depurado de unas tomas que inicialmente fueron recogidas en un formato sonoro muy precario. En este sentido, Gillespie y Parker desgranaron unas interpretaciones e improvisaciones de un nivel absolutamente arrollador que muy pocos solistas de la época tenían a su alcance, lo que supuso un golpe de atención a las nuevas figuras emergentes y a la crítica de la época, que comenzaba a subrayar la decadencia del reinado de ambos. Por otro lado, el análisis del repertorio escogido para el concierto se ha convertido en un testamento estético que estableció las líneas fundamentales del jazz moderno, a pesar de no contar con ninguna aportación de la pluma de Parker en el repertorio: “All the Things you Are”, “Salt Peanuts”, “Hot House” y “52 Theme Street”, que contienen los procedimientos armónicos y melódicos más habituales del *be bop*; “A Night in Tunisia” y “Perdido”, de marcada influencia latina con homenaje incluido a Ellington; y finalmente, “Wee”²²⁶, popularizada por *Coleman Hawkins’ 52 street All-Stars* en 1946, que supuso un guiño a la vertiente más tradicional relacionada con la era del *swing* y las aportaciones de los grandes solistas que inspiraron y participaron en la generación del *be bop*. En cuanto a la interpretación colectiva y la dinámica interactiva del concierto, la sensación general que se deriva de la escucha del mismo es más cercana a una sesión jam que a un concierto de auditorio. En último lugar, el concierto supuso el ascenso a la popularidad de Charles Mingus, gracias al favor de Parker que lo tenía ente sus favoritos, y la consolidación de su relación musical con Max Roach, dos de las personalidades artísticas responsables de la expansión del jazz a partir de 1945 y principales figuras

226 Composiciones firmadas por orden en la redacción por Jerome Kern, D. Gillespie, T. Monk, D. Gillespie, D. Ellington y Allen's Alley, grabadas el 15 de mayo de 1953 en directo en el auditorio Massey Hall de Toronto y con la siguiente formación: Dizzy Gillespie (Tp), Charlie Parker / Charlie Chan (Ax), Bud Powell (Pn), Charles Mingus (Cb) y Max Roach (Dr).

intelectuales de algunos de los nuevos movimientos estilísticos que estaban por acontecer. De hecho, ellos fueron los ideólogos de la grabación del concierto y su posterior primera publicación en el seno de *Debut Records*, sello independiente de jazz creado por la misma pareja de músicos y la esposa de Mingus.

Tras el acontecimiento del Massey Hall, la vida personal y profesional de Charlie Parker se precipitó hacia un descenso definitivo a los abismos empujado por la depresión tras la temprana muerte de su hija el 3 de marzo de 1954 y su desesperado refugio en las drogas. Sus problemas físicos, la enfermedad y la inestabilidad emocional provocaron que durante sus últimos años no desarrollara ningún trabajo de estudio destacado. Dizzy Gillespie, sin embargo, había firmado un contrato con el sello *Verve* que le llevó a volver a los estudios de grabación tras dar por cerrada su etapa al frente de su propio sello. De estos años destacan las grabaciones en formato de combo realizadas con solistas como Stan Getz (Tx), Hank Mobley (Tx), Roy Elridge (Tp) y Benny Carter (Ax), en las que aparece como habitual el pianista canadiense Oscar Peterson, que se convertiría en la nueva sensación del piano moderno en los años venideros. Por otro lado, Norman Granz invitó a Gillespie a reunir de nuevo su orquesta en el estudio de grabación, dejando constancia de su opción estética de influencia afrocaribeña reflejado en algunos de los temas más clásicos del repertorio de Gillespie como “Manteca”, “Contraste”, “Jungle”, “Rhumba Finale” o “6/8”²²⁷. En esta misma línea, pero con un formato de combo que se denominó *Dizzy Gillespie And His Latin American Rhythm*, también grabó los temas “A Night In Tunisia”, “Con Alma” y “Caravan”²²⁸. En muchos aspectos, y atendiendo a las afirmaciones recogidas por la historiografía del jazz, estas grabaciones supusieron un empuje definitivo para la generación del subgénero que más adelante sería denominado como *latin jazz*, gracias de nuevo a la destacada labor en los arreglos del cubano Chico O'Farrill.

T. Monk no fue convocado al acontecimiento del Massey Hall de Toronto; pero, su legado estuvo más que presente, a través de los recorridos de la formación por algunas de las complejas texturas armónicas que habían concebido colectivamente en los búnkeres de Harlem pocos años antes. Su amigo y compañero Bud Powell, que había dibujado las líneas fundamentales del piano en la sección rítmica que regirían las maneras del *be bop*, fue el encargado del piano en el

227 Todas las composiciones firmadas por D. Gillespie y con arreglos de Chico O'Farrill, grabadas para el sello *Verve* en 24 de Mayo de 1954 en Nueva York bajo el nombre de *Dizzy Gillespie And His Orchestra* y con la siguiente formación: Dizzy Gillespie, Quincy Jones, Jimmy Nottingham y Ernie Royal (Tp); Leon Comegys, J.J. Johnson y George Mathews (Tb); George Dorsey y Hilton Jefferson (Ax); Hank Mobley y Lucky Thompson (Tx); Danny Bank (Bx), Wade Legge (Pn); Lou Hackney y Roberto Rodriguez (Cb), Charlie Persip (Dr); Candido y Ramon "Mongo" Santamaría (congas), Jose Mangual (bongos), Ubaldo Nieto (timbales) y Chico O'Farrill (Ar).

228 Las dos primeras composiciones firmadas por D. Gillespie y la última por D. Ellington y Juan Tizol, grabadas para el sello *Verve* el 3 de junio de 1954 bajo el nombre de *Dizzy Gillespie And His Latin American Rhythm* y con la siguiente formación: Dizzy Gillespie (Tp), Gilbert Valdez (Ft), Rene Hernández (Pn), Robert Rodríguez (Cb), Candido Santamaría (congas), Jose Mangual (bongos), Ralph Miranda y Ubaldo Nieto (percusiones).

acontecimiento y las referencias a melodías contenidas en diferentes composiciones de Monk son recurrentes tras la escucha sobre todo de las improvisaciones de Parker durante la ejecución del concierto. Por otro lado, de sus grabaciones para el sello *Prestige* en estos años destacó el asentamiento definitivo de su estética personal, dibujada de forma efectiva a través de los siguientes cortes: “Monk's Dream”, “Bye-ya”²²⁹, “Bemsha Swing” (estos dos últimos con influencia caribeña), “Reflections”²³⁰, “Let's Call This”²³¹ (con Sonny Rollins al saxo tenor), “Wee See”, “Hackensack”, “Locomotive”²³², “Nuttty” y, probablemente uno de sus temas más populares, “Blue Monk”²³³. Por otro lado, durante este periodo la trayectoria profesional de T. Monk comenzó a despegar a pesar de que siempre tuvo a la crítica especializada en contra. Viajó por primera vez a Europa en junio de 1954 donde realizó varios conciertos en París en formato de trío con una sección rítmica local, formada por el batería Jean-Louis Viale y el contrabajista Jean-Marie Ingrand, que posteriormente fueron publicados. No obstante, la acogida de su música por el público y la crítica de París fue similar a los continuos reveses que venía sufriendo por parte de la prensa estadounidense, la prensa especializada europea tardaría varios años en encumbrarle como ya habían hecho en los casos de Gillespie y Parker. A pesar de todo, T. Monk consiguió llamar la atención del importante productor e investigador alemán Joachim Berendt, que quedó prendado por su arriesgado y personal estilo, así como de la Baronesa Pannonica de Koenigswarter “Nica”, con la que inició una estrecha relación personal y artística que acabaría por condicionar profundamente el futuro de su carrera. A su vuelta de Europa grabó integrado en las formaciones de Sonny Rollins y de Miles Davis en octubre y diciembre de 1954 respectivamente, cumpliendo con algunos de sus compromisos adquiridos con *Prestige*.

En resumen, la revolución que supuso el *be bop* había abandonado definitivamente el subterfugio tras el final de la Segunda Guerra Mundial y sus principales responsables habían conseguido trascender las fronteras más allá de la Calle 52 de Nueva York. Desde una perspectiva histórica sincrónica, el jazz moderno parecía condenado al ostracismo por la amenaza de una

229 Las dos composiciones firmadas por T. Monk y grabadas para el sello *Prestige* el 15 de octubre de 1952 en Nueva York bajo el nombre de *Thelonious Monk trío* y con la siguiente formación: Thelonious Monk (Pn), Gerry Mapp (Cb) y Art Blakey (Dr).

230 Las dos composiciones firmadas por T. Monk y grabadas para el sello *Prestige* el 18 de diciembre de 1952 en Nueva York bajo el nombre de *Thelonious Monk trío* y con la siguiente formación: Thelonious Monk (Pn), Gerry Mapp (Cb) y Max Roach (Dr).

231 Composición firmada por T. Monk y grabada para el sello *Prestige* el 13 de noviembre de 1953 bajo el nombre de *Thelonious Monk Quintet* y con la siguiente formación: Thelonious Monk (Pn), Julius Watkins (Trompa), Sonny Rollins (tenor saxophone), Percy Heath (Cb) y Willie Jones (Dr).

232 Las tres composiciones firmadas por T. Monk y grabadas para el sello *Prestige* el 11 de mayo de 1954 en Nueva York bajo el nombre de *Thelonious Monk Quintet* y con la siguiente formación: Thelonious Monk (Pn), Ray Copeland (Tp), Frank Foster (Tx), Curly Russell (Cb) y Art Blakey (Dr).

233 Las dos composiciones firmadas por T. Monk y grabadas para el sello *Prestige* el 22 de septiembre de 1954 en Nueva York bajo el nombre de *Thelonious Monk trío* y con la siguiente formación: Thelonious Monk (Pn), Percy Heath (Cb) y Art Blakey (Dr).

industria musical que comenzaba a engullir sin reparos a todos aquellos estilos que se alejaban de las categorías más populares y cuya introducción en el nuevo mercado discográfico segregado en expansión era más compleja. Sin embargo, la proliferación de sellos discográficos, el mantenimiento de un público fiel en crecimiento exponencial, el mecenazgo de personalidades procedentes de los círculos de intelectuales del país, las actividades de una nueva generación de músicos completamente comprometidos con la causa modernista y el interés por el fenómeno por parte de una nueva generación de jóvenes universitarios que conducirían al país hacia una revolución cultural y social que comenzaba a tomar forma durante la década, acabaron por apuntalar la nueva caracterización del jazz moderno como una expresión eminentemente artística y genuina que comenzaba a reflejar los atributos multiculturales de los EEUU de América. Un nuevo lenguaje musical había surgido de las mismas raíces del jazz clásico para consolidarse como uno de los referentes fundamentales en el desarrollo de la música popular durante la segunda mitad del siglo XX.

2. 2. 4. La muerte de Charlie Parker y el legado del *be bop*.

El 12 de marzo de 1955 el mundo del jazz enmudeció por la noticia de la muerte repentina de Charlie Parker, mientras pasaba la noche alojado en el domicilio de Nica de Koenigswarter en el barrio de Manhattan. Durante sus últimos meses de vida había estado viviendo en la indigencia por la ausencia de trabajo, apartado de los escenarios, de los estudios de grabación y prácticamente relegado a un segundo plano en los principales clubs de la ciudad de Nueva York, que le negaron incluso la entrada como cliente. El estado anímico y emocional de Parker pasaba por sus peores momentos y se encontraba inmerso en una profunda depresión relacionada con la temprana muerte de su hija, lo que le provocó la pérdida paulatina de sus facultades físicas y psicológicas. La autopsia realizada con posterioridad reveló que la muerte de Charlie Parker se había debido a un infarto de miocardio derivado de un colapso general asociado a una grave cirrosis y a una neumonía lobular, contaba sólo con 34 años. La prensa de la época se hizo eco de la noticia poniendo el foco más en las ruidosas circunstancias de su muerte que en la trascendencia de su legado artístico, lo que supuso el divorcio definitivo de la Baronesa de Koenigswarter de sus lazos con la aristocracia y el momento en el que ésta comenzó a dedicarse en exclusiva al apoyo de las figuras más importantes del jazz moderno, que comenzaban a independizarse intelectualmente de la corriente relacionada con la música para el entretenimiento. Un colectivo de amigos y colegas, entre los que estaban Dizzy Gillespie, la Baronesa Nica, Charles Mingus, Mary Lou Williams, Hazel Scott, Maely Dafty y Nat Hentoff, organizaron un conjunto de actos para recabar fondos que permitieron la financiación de su funeral, oficiado por el influyente reverendo Adam Clayton Powell en la Iglesia

Bautista Abisinia de Harlem el 21 de marzo. Posteriormente, se organizó una sesión jam de doce horas en el club *Blue Note* de Filadelfia y un concierto en el *Carnegie Hall* de Nueva York donde participó la plana mayor del jazz de la gran manzana, con el objeto de recaudar fondos para el traslado de su cuerpo a Kansas City atendiendo a los deseos de su familia. En dichos actos participaron las figuras ya mencionadas junto a otros grandes como T. Monk, Coleman Hawkins, Ben Webster o Billie Holiday, además de una larga lista de músicos comprometidos con la causa modernista. Finalmente sería Norman Granz el encargado de sufragar la mayor parte de los gastos del traslado de su cuerpo a su tierra natal, donde sus restos fueron depositados en el Cementerio Lincoln de la ciudad de Blue Summit del estado de Misuri, muy cerca de Kansas City. El acto fue oficiado bajo la tradición cristiana a pesar de los deseos que el propio Parker había comunicado con anterioridad a su muerte a su mujer Chan Parker, en una última afirmación de su pensamiento ateo. Si fue cumplida su intención de no ser enterrado en la ciudad de Kansas. El mundo del jazz quedó definitivamente huérfano de uno de los músicos más influyentes de la historia del jazz, la alargada sombra de su legado musical todavía hoy es una fuente de inspiración para músicos dedicados al género esparcidos por todo el mundo y el consenso parece generalizado tanto en los ámbitos académicos como en los círculos de músicos, que coinciden en señalarle como el mejor saxofonista alto de la historia del género. Los argumentos ya desgranados conceden un peso histórico suficiente para considerar su fallecimiento como el punto de inflexión que marcó el final del periodo estético del *be bop* y su construcción lingüística.

En relación con la triada armónica formada por las personalidades de Charlie Parker, Dizzy Gillespie y Thelonious Monk, y su responsabilidad histórica en la generación del *be bop* como estandarte originario y genuino del jazz moderno; estableceré un símil que desde mi punto de vista puede ser orientador en cuanto a los papeles jugados por cada uno de ellos en la conceptualización estética del mismo. En este sentido, si asociamos el *be bop* a una gran estructura de complejas tuberías comunicantes que definirían el proceso de transformación del lenguaje del jazz, Charlie Parker asumiría claramente el papel del agua libre que recorre dicho circuito de intrincadas armonías de forma natural, integrando en su seno los sedimentos de la erosión del jazz clásico y el blues de Nueva Orleans, y generando una nueva manera de articular la conducción de su caudal gracias a la introducción de la velocidad extrema encauzada sin forzar la estructura del conjunto: efectividad, instinto y libertad en estado puro.

No importa lo bueno que Charlie Parker fuera, ya que su talento no era tan grande como su lenguaje. Pero su trabajo ayudó a llevar la concepción del arte hacia sus logros más profundos. El Jazz, como arte interpretativo, se relaciona con la navegación por un paisaje en el que la creación espontánea se agita en capas apiladas y crea

una continua y fresca reacción a ese paisaje. La música es algo más que simplemente inventarse algo (Crouch, 2013: 325).²³⁴

Charlie Parker: hay historias e historias que pueden ser contadas dentro del lenguaje de la música, sabes?... Es muy difícil describir la música de otra manera que no sea acudiendo a lo básico. La música es básicamente melodía, armonía y ritmo. Pero se podría decir que la gente puede hacer mucho más con la música, ya que puede ser muy descriptiva en muchos aspectos (Woideck, 1996: 215).²³⁵

Siguiendo con este símil, Dizzy Gillespie sería la propia tubería del complejo, el canal de comunicación que permitió una conceptualización teórica adecuada del fenómeno gracias a sus conocimientos en el ámbito de la composición y los arreglos, la mente privilegiada que supo conducir el desarrollo de los acontecimientos, el ingeniero que decidió la situación de los codos, ensamblajes y soldaduras de dicha estructura: virtuosismo, reformismo y visión arquitectónica de conjunto.

La carrera de Dizzy Gillespie y sus comentarios entre 1949 y 1950 ofrecen una visión de sus propios intentos por equilibrar sus objetivos artísticos, el profesionalismo y la popularidad cuando el lenguaje del *be bop* cayó en desgracia. Durante varios años, Gillespie trabajó duro para promocionar su imagen como un innovador del *be bop*, sin embargo durante este período el trompetista también apostó fuerte por mantener su conexión con la audiencia del sector de la música de baile (Porter, 2002: 97).²³⁶

D. Gillespie: Después de haberme convertido en un músico adulto, después de 40 años, me he dado cuenta de que la música refleja la época en la que vives. La mía surgió de los años de la guerra, en la Segunda Guerra Mundial, y esta época se reflejaba musicalmente. Rápida y arrebatada, con los cambios de acordes yendo de aquí para allá, puede que pareciera, que sonara caótica, pero en realidad no lo era. Porque nunca perdimos de vista la base musical (Fraser, 2010: 226).

Finalmente, Thelonious Monk sería la materia prima de la estructura, el plomo que contenía en su aleación al genuino *stride* de Harlem, al legado musical religioso afronorteamericano y a las corrientes vanguardistas que siempre han caracterizado a la ciudad de Nueva York: armonía, tonalidad angulosa y convencimiento extremo.

234 Charlie Parker, no matter how highly talented, was not greater than his idiom. But his work helped to lead the art form to its most penetrating achievement. Jazz, as a performing art, is about navigating a landscape in which spontaneous creation whizzes by in layered stacks, and about creating a fresh and continual response to that landscape. The music is about more than merely making something up [Traducción propia].

235 Charlie Parker: There's definitely- there's stories and stories and stories that can be told in the musical idiom, you know?... it's so hard to describe music other than the basic way to describe it: music is basically melody, harmony and rhythm. But I mean, people can do much more with music than that- it can be very descriptive in all kinds of ways, you know? [Traducción propia].

236 Dizzy Gillespie's career and his comments in 1949 and 1950 offer insight into his own attempts to balance artistic goals, professionalism, and popularity as the *be bop* idiom fell out of favor. For several years, Gillespie and his management worked hard to promote his image as a *be bop* innovator, yet during this period the trumpeter also worked hard to maintain his connection to a dancing audience [Traducción propia].

De todas las características que se requieren a un artista de jazz para triunfar, tener originalidad musical es la más relevante. Thelonious Monk fue uno de los filósofos musicales más originales en el sentido de ser nada conformista, idiosincrático, imaginativo y excéntrico, en una palabra, único. En cierta manera, Monk fue el *bebopper* original en su posicionamiento musical, su manera de vestir y su aura. Pero su forma de tocar el piano se desarrolló fuera del *bebop*, permaneciendo en parte arraigada al estilo más antiguo del *stride* y rompiendo con la velocidad vertiginosa del *bebop* en favor de escasas frases rotas en suspensión y sutilezas procedentes de la experimentación lúdica con el sonido (Van der Blik, 2001: xiii).²³⁷

T. Monk: Sé que mi música puede ayudar a las personas a ir de la mano, y eso es lo que importa, creo que el jazz es lo que más ha contribuido a la idea de que un día la “amistad” verdaderamente signifique algo en EEUU (Kelley, 2009: 65).²³⁸

En conjunto, la dinamización de esta superestructura dio lugar a la revolución musical que generó el lenguaje del ya denominado jazz moderno a través de la trascendencia histórica de unos procedimientos musicales que expondré brevemente a continuación. Por lo tanto, pasaré ahora a diseccionar los elementos fundamentales que conforman el sonido y el tiempo y su extensión a los conceptos de improvisación, interpretación y composición musical que caracterizaron la culminación de la construcción del lenguaje del jazz desde la perspectiva de la Modernidad.

El dibujo melódico característico del *be bop* supuso el comienzo de un cambio radical con respecto a la dinámica habitual que había venido caracterizando el desarrollo melódico del jazz clásico. En este sentido, las melodías del jazz clásico solían recorrer las notas fundamentales de los acordes de triada, transitando por las primeras, terceras y quintas notas de los acordes en su disposición más natural. En contrapartida, las variaciones introducidas por el *be bop* se centraron en la elección melódica de las notas superiores de los acordes (séptimas), la introducción de la relatividad en los intervalos de tercera (mayor o menor), quinta (justa o disminuida) y séptima (mayor o menor), y la elección de notas fuera de los acordes fundamentales (onceñas, novenas y treceñas alteradas). A estas variaciones se les concedió un protagonismo melódico sin precedentes en el género, ampliando la paleta de tensiones disponibles en añadidura a las ya establecidas notas de tensión (*blue notes*) derivadas de la escala pentatónica tradicional del blues. Estas aproximaciones en su conjunto dotaron a las melodías de cierta angulosidad y cromatismo que

237 Of all characteristics that a jazz artist requires in order to succeed, musical originality is probably the most desirable, Thelonious Monk was one of the most original musical thinkers, in the true sense of being nonconformist, idiosyncratic, imaginative, eccentric, or, in one word, unique... In some ways Monk was the original bebopper- in his music, stance, clothing, and aura. But his piano playing developed outside of be bop, remaining partially rooted in an older stride style of playing and eschewing the breakneck-speed runs of be bop in favor of sparse, broken phrases relying on ellipsis and understatement, and a playful experimentation with sound [Traducción propia].

238 I know my music can help bring people together, and that's what is important. I think that jazz is the thing that has contributed the most to the idea that one day the word “friendship” may really mean something in the United States [Traducción propia].

caracterizó la sonoridad del jazz moderno.

Las variaciones armónicas del *be bop* se centraron en la introducción de multitud de substituciones de acordes basados en los ciclos fundamentales de II-V-I y en los ciclos de acordes de séptima dominante. Dichas variaciones pasaban por substituciones (tritonales o no) de los acordes en escalones de tonos y semitonos de forma ascendente o descendente, ampliaciones armónicas y desplazamientos paralelos de pasajes armónicos completos. Desde una perspectiva armónica matemática, las combinaciones derivadas de estos procedimientos fueron muy heterogéneas, pero analizables fácilmente tomando como base los principios fundamentales ya expuestos. El resultado fue el distanciamiento de las fórmulas armónicas habituales de la música popular estadounidense y del blues a través de la introducción progresiva de heterogéneos movimientos armónicos de carácter vertical.

Las instrumentaciones habituales del jazz clásico no sufrieron variaciones considerables tras la irrupción del *be bop* salvo, quizás, por el progresivo avance de la importancia de la guitarra y el vibráfono como instrumentos de acompañamiento. Sin embargo, la formación de *big band* si perdió relevancia en favor del pequeño conjunto como entidad dinámica de interacción musical, con especial trascendencia de la formación del quinteto con dos o tres solistas principales. En cuanto a las orquestaciones de las *big bands* de *be bop*, la dominancia de las grandes secciones de viento madera, que eran habituales en las *big bands* de la era del *swing*, perdieron protagonismo progresivamente en favor de la familia de viento metal, debido a la influencia de la disposición de las orquestas de música caribeña. Estas pequeñas variaciones introducidas por Dizzy Gillespie en su primera *big band* de *be bop* se tradujo en una “modernización” de la sonoridad orquestal, a través de una nueva orientación de los arreglos en las grandes formaciones instrumentales del periodo.

El desarrollo polirrítmico fue sin duda alguna la novedad más importante introducida por el *be bop* en el ámbito del tiempo musical. La dinámica sincopada, la combinación de la subdivisión ternaria y binaria, y la sustitución progresiva del tradicional tiempo de Nueva Orleans (basado en el compás de 2/4) por la dictadura casi definitiva del 4/4 (con la acentuación de sus tiempos 2 y 4), se instauraron como los referentes rítmicos del nuevo estilo que añadieron, al ya establecido *swing*, una nueva perspectiva a la dinámica de conjunto. En esta línea, existieron ciertas diferencias entre las aproximaciones de C. Parker, cuyo estilo integraba las aproximaciones del ambiente de Kansas con una influencia más marcada por la dinámica del *stomp* y con un carácter cuaternario más acusado; y D. Gillespie, más tendente a la subdivisión binaria, debido probablemente a su interés por los ritmos afrocaribeños. Sin embargo, el conjunto de novedades rítmicas, que en muchos aspectos ya estaban presentes desde una perspectiva transcultural en torno a los orígenes históricos del jazz en Nueva Orleans, no hicieron más que asentarse gracias al trabajo conjunto de Monk,

Parker y Gillespie, en coordinación con algunas de las figuras referentes de las secciones rítmicas como Kenny Clarke (Dr), Bud Powell (Pn), Charlie Christian (Gt) u Oscar Pettiford (Cb), entre otros ya mencionados. El tocar fuera de tiempo (*off beat*) pasó de ser considerado como un snobismo modernista a dominar la conceptualización rítmica del *be bop*, aunque su integración fue muy heterogénea y definitoria de los estilos personales de cada solista. D. Gillespie: «Yo te puedo decir lo que significan los acentos de *be bop*. Sé de donde salieron. Son acentos, como golpes de batería» (Fraser, 2010: 138), «Para los músicos, lo importante es qué figuras eliges. No los acordes que tocas, sino lo que haces con ellos. Es primordial el tempo y cómo se coloca» (Fraser, 2010: 237).

En relación directa con las novedades rítmicas ya comentadas surgió un elemento que cambió radicalmente la dinámica melódica del jazz y que debe ser comentado de forma independiente: la variación de la articulación instrumental o del fraseo. En esta cuestión también existe un consenso generalizado orientado a afirmar la influencia directa de la articulación de Charlie Parker en la gestación del actualmente consolidado fraseo del jazz moderno. Con intención de ampliar los argumentos relativos a este importante cambio, es necesario puntualizar la importancia de las características técnicas del propio saxofón como el instrumento que acabó por convertirse en un referente indiscutible del mundo del jazz y cuya novedosa ingeniería mucho tuvo que ver en la consolidación de la nueva articulación. La elasticidad del saxofón, gracias al conjunto de llaves accesorias propias del instrumento que todavía hoy siguen transformándose, junto a la actividad de los grandes saxofonistas de la época del *swing* y el intelecto de Parker, posibilitaron la generación de recorridos inexplorados por los contextos armónicos y melódicos del jazz clásico en cuanto a los elementos de articulación se refiere. En este sentido, las exploraciones en torno al fraseo de los grandes saxofonistas de la época fue una fuente de inspiración continua para la nueva generación de músicos de jazz con independencia de la familia instrumental a la que pertenecieran. Las adaptaciones al fraseo del saxofón de Parker acabarían por producir una transición general que sería exportada a otros instrumentos, gracias a la pericia de músicos como Dizzy Gillespie, Charlie Christian, Milt Jackson o Bud Powell.

D. Gillespie: Supongo que Charlie Parker y yo encajábamos bien mentalmente, porque nos inspirábamos el uno al otro. Había tantas cosas que Charlie Parker hacía bien, que es difícil decir exactamente cómo me influyó. Sé que él no tuvo nada que ver con mi forma de tocar la trompeta, y creo que yo era un poco más avanzado armónicamente que él. Pero rítmicamente, él iba bastante avanzado con la articulación del fraseo y con la forma de pasar de una nota a otra. Lo que realmente importa es como pasas de una nota a otra. Charlie Parker escuchaba de otra manera los ritmos y las pautas rítmicas, y cuando empezamos a tocar juntos, desde el punto de vista rítmico, yo comencé a tocar más como lo hacía él. En ese sentido me influyó a mí y a todos nosotros, porque el estilo no tiene que ver con lo que tocas, sino con como lo tocas (Fraser, 2010: 205).

Yard y yo éramos como dos gotas de agua. Tocábamos nuestros temas habituales. Musicalmente, Charlie Parker y yo estábamos más cerca que Monk y yo.... Creo que la forma de articular las notas era de Charlie Parker, porque tenía una forma de pasar de una a otra que yo nunca podría... era perfecto para mí... Charlie Parker definitivamente fijó el modo de frasear en nuestra música, de articular las notas (Fraser, 2010: 255).

Eldridge no quería frasear o respirar como un trompetista. A menudo comentaba que a la larga aprendió las líneas rápidas de los saxofonistas. Un músico armónicamente orientado, quería tocar mediante los acordes cambiantes con la autoridad que escuchó en Hawkins, Benny Carter y Chu Berry (Crouch, 2013: 183).²³⁹

Benny Carter: Sin duda hay que reconocer la gran aportación de Dizzy, y que desde luego revolucionó la forma de tocar el instrumento... Lo llamaría digitación alternativa. A eso le suelen llamar cosas como digitación falsa, pero yo diría que es digitación alternativa. De verdad creo que indagó mucho en ese sentido (Fraser, 2010: 182).

B. Eckstine: Monk es otro de los grandes. Monk aportó un estilo, una forma de componer y unos ritmos. Y, por supuesto, Bud Powell, que transmitió el sonido de la nueva música con su mano derecha. Bud fue un gran innovador en su ámbito, en el piano. Pero, fíjate, a pesar en todo eso, independientemente de qué instrumento se trate, el estilo y las improvisaciones vienen o de Bird o de Dizzy (Fraser, 2010: 218).

La dinámica del conjunto de pequeño formato íntimamente asociado al *be bop* sufrió una serie de cambios que posteriormente fueron parcialmente exportados a formatos más amplios o de *big band* con desigual resultado. El formato de quinteto alcanzó definitivamente su independencia artística y expresiva durante este periodo, considerándosele a partir de este momento como el formato clásico del jazz moderno, la fuente genérica de riqueza expresiva, el sucedáneo jazzístico del cuarteto de cuerda en el mundo clásico; en definitiva, el combo ideal que permitía la integración expresiva de todos los elementos del conjunto a nivel interpretativo e improvisatorio. Dentro de esta disposición, la sección rítmica, formada por el piano, la batería y el contrabajo, se alejó de su función clásica de acompañamiento al servicio de los arreglistas o los solistas y comenzó a mutar asumiendo un protagonismo activo en la composición espontánea y en la interacción de los elementos del conjunto. En definitiva, los elementos clásicos de interpretación instrumental fueron reinventados. El piano se liberó de su sujeción arpegiada unida a las notas fundamentales de los acordes naturales de triada y se convirtió a la interpretación percusiva, a través de un conjunto de disposiciones orientadas al desarrollo de adornos muy heterogéneos y ligados a las personalidades de los ejecutantes. El contrabajo comenzó a desarrollar líneas de carácter contrapuntístico que le permitían poder dibujar libremente desarrollos musicales más complejos y fue madurando en su función como solista en el conjunto. La batería comenzó un proceso de independencia interpretativa

²³⁹ Eldridge didn't want to phrase or breathe like a trumpet player. He often commented that he leaned toward the longer, swifter lines of saxophonists. A harmonically oriented musician, he wanted to play thought the changing chords with the authority he heard in Hawkins, Benny Carter and Chu Berry [Traducción propia].

alcanzando altas cotas de virtuosismo, convirtiéndose en uno de los elementos fundamentales en el proceso de inducción de ideas y en el asentamiento de la tensión rítmica del conjunto gracias a su hermanamiento con el contrabajo en un desarrollo más avanzado de los elementos conductivos del *stomp* de Kansas. En este sentido, cabe destacar la introducción del vibráfono y la guitarra como elementos habituales que comenzaron a sustituir al piano en las secciones rítmicas de jazz. En cuanto a los instrumentos solistas, el saxofón conquistó definitivamente el Olimpo de los instrumentos clásicos de jazz en coalición con la trompeta que ya formaba parte de su jardín de los sonidos. El carácter instrumental y artístico del conjunto de jazz quedó definitivamente asentado por la unión de estos dos instrumentos, que se convirtieron en los reyes indiscutibles del nuevo jazz y que darían lugar a multitud de manifestaciones artísticas a partir de estos años. A pesar de lo que pueda parecer, el conocimiento profundo de las estructuras armónicas desarrolladas por el *be bop* surgió como un elemento indispensable para el desarrollo de un nuevo estilo que exigía de una constante implicación técnica, armónica y expresiva a sus actores, que en añadidura debían poder desarrollar altas velocidades de interpretación. T. Monk: «Conseguimos una manera diferente de tocar el ritmo. Rápidamente todo el mundo siguió nuestro ejemplo y esa es la sección de ritmo que se escucha hoy en día» (Kelley, 2009: 85).²⁴⁰

Las formas musicales clásicas del *be bop* no fueron muy amplias pero si eficientemente explotadas y transformadas armónicamente. La forma clásica del blues mayor de 12 compases de 4/4 se erigió como estructura principal junto a la forma AABA de 32 compases de 4/4, derivada del llamado “Rhythm & Changes” y asociado originalmente al tema de George Gershwin “I Got The Rhythm”, ampliamente desarrollado tanto a través de baladas como de tiempos más rápidos. En torno a estas bases formales, se fueron introduciendo tanto secciones rítmicas de introducción como interludios entre solos con diferente extensión, en muchos casos con una naturaleza rítmica latina muy marcada. El jazz clásico había experimentado de manera puntual variaciones estructurales a estas formas principales recogidas en parte de su repertorio, resaltando especialmente las primeras indagaciones en los años 40 en torno a la estructura de blues menor y otras contenidas sobre todo en el repertorio de baladas. Sin embargo, no es hasta los trabajos de T. Monk, junto con algunas aproximaciones esporádicas durante la década de los 50, cuando se comenzó a experimentar con estructuras musicales alejadas de las formas genéricas ya comentadas.

La interpretación instrumental alcanzó su clímax virtuosístico durante el periodo del *be bop*, cuyo origen se remontan a la era del *swing* y al desarrollo continuo de arreglos de progresiva complejidad interpretativa. A la exigencia de precisión armónica y melódica de los instrumentistas,

240 We got a different way to play rhythm. Pretty soon everybody followed our example and that's the kind of rhythm section they play today [Traducción propia].

se añadió la variable de la velocidad extrema en combinación con la capacidad de transmisión emocional en la interpretación de baladas. El aumento de la velocidad en la elección de los tiempos de interpretación, junto con la exigencia técnica y el riesgo en el momento de la improvisación fueron los elementos interpretativos fundamentales indisolublemente ligados a la estética del *be bop*. En este sentido, debo destacar también el distanciamiento progresivo de las sonoridades instrumentales que intentaban imitar los recursos vocales asociados al blues, habituales a los grandes solistas de épocas anteriores, en favor de una nueva sonoridad más redonda y estable en las que el *vibrato* comenzó a reducirse progresivamente, llegando incluso a ser eliminado completamente en las formaciones de *big band* modernas. Dizzy Gillespie y Charlie Parker fueron los principales representantes de un virtuosismo instrumental y una nueva sonoridad que quedarían íntimamente asociados al jazz moderno a partir de este momento histórico.

Max Roach: En mi opinión, entonces se produjo el punto de inflexión en cuanto al reconocimiento del virtuosismo la música negra, porque desde entonces no hemos vuelto a ver a gente como la que produjo y desarrolló eso -los Art Tatum, Dizzy, Charlie Parker y Bud Powell- y todo el mundo sigue alimentándose de ellos. Musicalmente, ocurrieron muchas cosas durante ese periodo, y hasta hoy todo el mundo se alimenta de eso, y lo que escuchas que no procede de ahí, palidece totalmente a su lado (Fraser, 2010: 384).

En cuanto a los procedimientos musicales dedicados a la composición y el desarrollo de arreglos característicos de la era del *be bop*, el análisis de la historiografía musical junto con el conjunto de declaraciones directas de los principales músicos implicados en el jazz moderno, recogidas al respecto, revelan una metodología de trabajo común a la mayor parte de las formaciones durante estos años. Por un lado, los procedimientos de arreglos colectivos dentro de las grandes bandas de la época fueron habituales, tanto en las pequeñas formaciones de *be bop* como en las grandes formaciones de *big band* precedentes de referencia como las de Duke Ellington y Count Basie, lo que posibilitó la generación de sonoridades muy exclusivas y características que definieron a las distintas formaciones del momento. Por otro lado, y de forma más específica a los procedimientos desarrollados por los creadores adscritos al *be bop*, la metodología de composición habitual pasaba por la creación de variaciones melódicas basadas en temas de origen popular y del repertorio blues, que posteriormente eran rearmonizadas introduciendo las sustituciones armónicas ya comentadas en mayor o menor medida, lo que daba lugar a nuevas composiciones que mantenían cierto apego estético a los repertorios precedentes. En este sentido, los procedimientos analíticos recogidos por los círculos de investigación especializada han localizado múltiples similitudes que integraron dichas variaciones. A modo de inciso, podemos señalar brevemente varios ejemplos como en los casos de: “How High the Moon” (de Morgan Lewis), que se convirtió en “Ornithology” (de C.Parker); “What This Thing Called Love” (de Cole Porter), que dio lugar a

“Hothouse” (de Tadd Dameron); “Whispering” (de Vincent Rose), transformado en “Grooving High” (de D. Gillespie); “Just You Just Me” (de Jesse Greer), que Monk transformó dando lugar a “Evidence”; o el referente indispensable “I Got the Rhythm” (de George Gershwin), cuya estructura original se expandió en cientos de nuevos temas.

D. Gillespie: A eso nos dedicábamos en el bebop, a sustituir acordes. No era un robo. Cuando necesitábamos acordes alternativos para esas melodías, teníamos que crear otras nuevas en los que encajaran. Si vas a inventarte una melodía, mejor que la registres como nueva, eso es lo que hacíamos. Ningún editor nos presentó una denuncia (Fraser, 2010: 232).

Max Roach: Así que ocurrió algo revolucionario: que comenzaron a escribir parodias a partir de las estructuras armónicas. Fue algo realmente revolucionario. Si tengo que tocarlo, que sea metiendo mi propia melodía en esa progresión (Fraser, 2010: 234).

La improvisación sufrió una especie de regresión a los orígenes durante el periodo del *be bop*, ya que originalmente constituyó un elemento fundamental en la generación del estilo de Nueva Orleans y el desarrollo del blues. Sin embargo a partir de la explosión de la industria musical en los años 20, que limitaba el metraje de grabación de las discos de la época, junto con las exigencias formales del formato de *big band* de la era del *swing*, provocaron una tendencia general a la concepción de solos conceptualmente cerrados. El público acudía a los conciertos con la intención de escuchar los solos completos de sus solistas preferidos tal cual habían sido grabados durante el proceso de creación de los discos. Aunque los músicos seguían experimentando en el ámbito de la improvisación de forma personal en sesiones jam y en eventos privados, el *be bop* rescató la variable de la improvisación como elemento indispensable de la estética del jazz moderno, consiguiendo transformar a un público que comenzó a considerar los conciertos de jazz como acontecimientos únicos e irrepetibles debido principalmente a las cualidades improvisatorias de los músicos que participaban en ellos. El “cambio” radical lo supuso la transformación de los procedimientos de composición de solos en aproximaciones de composición espontánea o improvisación.

En el jazz, el mito en acción era descubrir cómo usar la improvisación para hacer una música donde el individuo y el colectivo alcanzaran un contacto simbiótico y equilibrado, una relación que enriqueciera la experiencia sin distraerte o a caer en la anarquía (Crouch, 2013: 116).²⁴¹

Charles Mingus: cuando yo era un niño y Coleman Hawkins tocaba un solo o Illinois Jacquet tocaba “Flyin Home” ellos (y todos los músicos) memorizaban sus solos y los tocaban de nuevo al público porque los habían

241 In jazz, the myth in action was the discovery of how to use improvisation to make music in which the individual and the collective took on a balanced, symbiotic relationship, one that enriched the experience without distracting from it or descending into anarchy [Traducción propia].

oído en sus discos (Mingus, 1991: 155).²⁴²

D. Gillespie: En música, no veo mucha diferencia entre los arreglos improvisados y los escritos. El jazzista, durante sus improvisaciones, aunque casi nunca se le reconozca, está constantemente componiendo, y la mayoría de las melodías que crea nunca se pasan a papel, ni tampoco se graban (Fraser, 2010: 198).

Una vez analizado el legado del *be bop* en cuanto a términos musicales estrictos, tal y como he desarrollado brevemente en estas líneas, y coincidiendo con un gran número de afirmaciones vertidas por los especialistas ya señalados: el lenguaje del jazz sufrió un compendio de cambios lo suficientemente profundos como para considerar factible mi afirmación de que con el *be bop* se dio por culminado el proceso de construcción del lenguaje del jazz en términos estéticos. De hecho, la modernización del género se articuló sobre un repertorio precedente anclado en la tradición del jazz de Nueva Orleans, en el repertorio popular estadounidense y en el blues, por lo que la llamada revolución del *be bop* bien podría considerarse más en términos de transformación progresiva y constructiva del lenguaje del jazz clásico, una especie de periodo barroco asociado a un lenguaje de origen folclórico o popular. Entre las declaraciones vertidas al respecto por parte de los músicos más importantes del periodo no existe una negación intelectual del legado del jazz clásico, por el contrario las referencias a la influencia e importancia de los precedentes clásicos es constante. Sin embargo, sí es evidente el comienzo de una corriente de ruptura con los convencionalismos de la época y en contra de la presión del mercado discográfico comercial, que de manera habitual integraba la influencia de la música de origen africano dando lugar a productos musicales edulcorados orientados a un público generalista y de cuyos beneficios no solían participar los propios artífices del género.

Desde un perspectiva histórica más amplia, el conjunto de sucesos ocurridos en torno a la mitad de la década de los 50 y en coincidencia con la fecha de referencia que hemos marcado en 1955 con la muerte de Charlie Parker, no hacen más que apoyar la tesis principal defendida en esta sección que persigue consolidar la cuestión de la culminación de la construcción del lenguaje del jazz. En esta línea, el breve periodo de popularidad del que disfrutó el *be bop* a partir de 1945 comenzó a decaer a partir de 1950 con la explosión de la popularidad del *rhythm & blues*, que el mercado discográfico acabó bautizando como *rock & roll*, suceso que históricamente se asocia con el salto a la popularidad de Elvis Presley tras la publicación de su primer sencillo en 1956, y que acabaría por cambiar la música popular a nivel global de forma casi permanente. Una nueva generación de jóvenes estadounidenses estaban deseosos de disfrutar del baile tras las penurias de la

242 Charles Mingus: When I was a kid and Coleman Hawkins played a solo or Illinois Jacquet created "Flyin' Home", they (and all the musicians) memorized their solos and played them back for the audience, because the audience had heard them on records [Traducción propia].

guerra y orientaron sus gustos hacia el nuevo género rebelde representado por el *rock & roll* y la música latina. El jazz fue quedando relegado paulatinamente a un segundo plano, manteniéndose gracias a un público fiel relacionado con la nueva intelectualidad que acabaría por organizarse en torno a la “Generación Beat”, los círculos específicamente artísticos y encontrando en Europa una audiencia más nutrida. El mercado radiofónico apostó por la nueva ola en detrimento de un fenómeno musical que había dominado la música para el entretenimiento en EEUU hasta la explosión del *be bop*. Curiosamente el *rock & roll*, un género directamente relacionado con el legado musical afronorteamericano, amenazó por acabar con una de las expresiones artísticas más genuinas y referentes de la historia de la música moderna en la segunda mitad del siglo XX.

Por otra parte, tal y como ya hemos relatado en el capítulo dedicado a la contextualización histórica general del jazz moderno, la “Revolución Afronorteamericana” tomó entidad histórica en diciembre de 1955 tras los sucesos de Montgomery, con Rosa Parks como protagonista principal de una insurrección contra la segregación en los autobuses públicos del estado de Alabama. La historia confirma este suceso como el punto de inflexión histórico que posibilitó la organización social de la comunidad afronorteamericana con el objetivo de luchar por la consecución de los derechos civiles y el fin de la segregación establecida. Paradójicamente, a partir de 1955 el jazz comenzó a considerarse como una cuestión de estado, pasando a formar parte de la propaganda antisocialista de un gobierno federal espoleado por el “Macarthismo” y completamente volcado en la eliminación de la influencia socialista a causa del mantenimiento de las tensiones de la Guerra Fría. La libertad que supuestamente abanderaba el género, fue aprovechada por la logística del gobierno para la publicidad de las bondades del sistema capitalista. En cambio, este mismo gobierno miraba hacia otro lado en la consecución de normativas orientadas a la supresión de las desigualdades sociales que afectaban a gran parte de la comunidad afronorteamericana. En 1956, el presidente Eisenhower organizó la primera misión cultural internacional auspiciada por el Departamento de Estado en África, Oriente Próximo, Oriente Medio y Asia. La formación elegida para dicha gira fue la *big band* de Dizzy Gillespie, que acabaría girando también por gran parte del sur de América, Europa, África y Oriente Medio. Posteriormente, y con apoyo gubernamental, otras formaciones como la de Duke Ellington realizaron diversas giras internacionales llevando el jazz a prácticamente todos los rincones del mundo occidental. Los países asociados al bloque soviético comenzaron a prohibir todos los mecanismos dedicados a la difusión del jazz por considerarlo un género que fomentaba el individualismo capitalista y los valores de enemigo estadounidense. La política internacional de EEUU contrastaba con las emergentes tensiones sociales internas que no tardarían en estallar conforme se acercaba la década de los 60. Coincidiendo con el apoyo estatal al jazz, las instituciones dedicadas a la enseñanza oficial de la música en EEUU comenzaron a interesarse por

las características artísticas del género y a integrarlo en sus programas formativos, pioneros fueron los programas educativos de la *Westlake College of Music* de Los Ángeles, que posteriormente se convertiría en la *Berkeley School of Music* de California y la *Lenox School of Jazz* de Massachusetts. Este fue sólo el principio de la introducción del jazz en los conservatorios y escuelas de música de todo el país, con una exportación posterior a muchos de los países europeos interesados tradicionalmente por el género.

Los orígenes del *be bop* nos remontan al sur caribeño del país, pasando por las mismas entrañas de los EEUU, llegando a conquistar la gran urbe de Nueva York y acabando finalmente por extenderse a la mayor parte del mundo occidental. El resultado de este periodo musical coincidió con el inicio de una reivindicación social por la integración de la identidad africana, por parte de una sociedad estadounidense corrompida por las desigualdades civiles establecidas, y supuso la conversión definitiva del jazz en una expresión eminentemente artística alejada de las corrientes de entretenimiento convencional y de sus funciones exclusivas orientadas hacia el baile. La culminación de la construcción del lenguaje del jazz moderno por tanto coincidió con la muerte de Charlie Parker y con el inicio de la “Revolución Afronorteamericana”, lo que dio lugar a la génesis de un nuevo periodo estético del jazz moderno que he bautizado como el periodo de la libertad en el jazz.

3. EL JAZZ MODERNO, LAS VANGUARDIAS Y EL ADVENIMIENTO DE LA POSMODERNIDAD.

3. 1. Expansión / Deconstrucción: El periodo de la libertad en el jazz (1955-1967).

3. 1. 1. La resaca del *be bop* según Miles Davis (1948-1955).

Las celebraciones por la victoria estadounidense en la Segunda Guerra Mundial se extendieron hasta bien entrada la década de los 50, por lo que el despertar de la gran fiesta trajo consigo un mar de fondo que despertó viejos fantasmas, anticipó el advenimiento de la nueva era del miedo nuclear e inauguró el segundo periodo de la Guerra Fría, que se caracterizó por el establecimiento de la denominada coexistencia pacífica (Villares, 2001: 331). La sociedad estadounidense de posguerra estaba fragmentada, desdibujada generacionalmente y preocupada por el futuro a pesar de las altas dosis de patriotismo establecido, la bonanza económica que edulcoraba el periodo y la creencia ciega en las bondades del sistema capitalista.

La primera de las resacas afectó a la política interna de un país cuyo liderazgo recayó tras las elecciones de 1953 en manos del republicano Dwight D. Eisenhower, un veterano general de las fuerzas armadas que no dudó en emprender una cruzada contra las corrientes políticas cercanas al nuevo enemigo soviético, que habían tomado fuerza en el país y que se despreocupó por poner atención en la disconformidad generacional que se gestaba en las universidades y en muchos colectivos sociales del país, con especial incidencia en las minoría étnicas. A pesar de algunos intentos gubernamentales por atajar la problemática de la desigualdad social, la década trajo consigo el impulso de las viejas reivindicaciones sociales relacionadas con la segregación establecida y que tuvieron su reflejo en la explosión de los movimientos por los derechos civiles durante la parte final de la década. Una nueva generación de jóvenes norteamericanos comenzó a poner en tela de juicio los puntales morales puritanos de la sociedad estadounidense, abrazando la rebeldía como seña de identidad y el *rock & roll* como vehículo conductor (Grant: 2014: 428).

El desarrollo tecnológico derivado del impulso armamentístico de posguerra trajo consigo no solamente el progreso asociado a la tecnología atómica, sino que también abrió las puertas a considerar factible la posibilidad de emprender una carrera espacial, convirtiéndose ésta en el objetivo principal del estado. La sociedad de consumo capitalista se benefició del auge tecnológico, aplicando sus resultados a productos de consumo doméstico y lo que es más importante para nuestra investigación: la tecnología de grabación sonora alcanzaría su avance más importante con la

expansión de la grabación magnetofónica, el desarrollo de las técnicas de edición, la creación de los discos de 78 r.p.m. y el LP de alta fidelidad. A partir de este momento, las grabaciones de jazz cambiaron de forma definitiva acercándose de forma más íntima a la naturaleza de un fenómeno musical creado para el directo y la extensión de la improvisación, al aumentarse la duración de las tomas que posteriormente podían ser editadas en formato físico. La industria musical en connivencia con el sector radiofónico y televisivo terminó de apuntalarse como una de los sectores económicos más importantes e influyentes de la segunda mitad del siglo XX. El gran negocio de la música se convirtió en el nuevo elixir de las delicias, comenzó a generar una cantidad ingente de beneficios, gracias a la explotación del nuevo fenómeno del *rock & roll*, y relegó al jazz a un segundo plano en sus estrategias de mercado. Sin embargo, el género disfrutaría de una última dulce etapa de ventas a partir del ecuador de los 50, debido principalmente a su inoculación definitiva en los mercados americanos y europeos como consecuencia de su dispersión durante el reciente conflicto bélico y por el interés despertado en los influyentes círculos de intelectuales tras la generación del *be bop*.

Durante la década de los 50, en el mundo de las artes en general se advirtió una mar de fondo caracterizada por el afloramiento de un auge modernista sin precedentes y que tuvo su foco en las principales capitales de EEUU con Nueva York a la vanguardia. El mundo del jazz no fue ajeno a los que sucedía a su alrededor y experimentó también las consecuencias de esta resaca que comenzó a tomar forma unos años antes de la muerte de Charlie Parker, coincidiendo con la inauguración de la década de los 50. El *be bop*, con sus excesos ornamentales y su exigencia técnica, había llevado al lenguaje del jazz hacia una consolidación artística y estética nueva hasta entonces y que retrataba fielmente la idiosincrasia de la generación de la guerra. El jazz moderno, que había liderado el impulso modernista en la música popular, parecía haber desembocado en una vía muerta en esta nueva etapa de empuje y búsqueda continuados. Sin embargo y gracias a la apertura de nuevas opciones creativas de la mano de una nueva generación de músicos completamente implicados en el lenguaje desarrollado por el *be bop*, el jazz entró en una etapa de transición que desembocó en la producción de nuevos procedimientos musicales con una profunda naturaleza expresiva y en muchos casos de marcado carácter artístico. Un joven Miles Davis asumió el liderazgo, por aclamación popular, de este nuevo reto protagonizando gran parte de los sucesos históricos más importantes del periodo, otros de sus contemporáneos alcanzarían entidad histórica con desigual fortuna.

Según los trabajos de Ian Carr (2007) y la propia autobiografía del artista (Davis, 1989); Miles Dewey Davis nació en la localidad de Alton (Illinois) el 26 de mayo de 1926, pocos años

antes de la gran depresión. El año posterior a su nacimiento su familia se trasladó a San Luis del Este, a escasos 40 km de distancia, por lo que desde sus primeros instantes de vida siempre estuvo cerca de los sonidos blues de la rivera del río Misisipi. Su padre Miles Davis Jr., procedía de una familia de esclavos que habían estado dedicados al oficio de músicos de cuerda para el entretenimiento ocasional de sus dueños en las plantaciones de Arkansas. Tras la abolición de la esclavitud abandonaron el oficio y se convirtieron en una familia acomodada gracias al trabajo de su progenitor, Miles I, que consiguió adquirir una buena posición social que le permitió sufragar los estudios universitarios de sus hijos varones. Miles Davis Jr. se licenció en odontología y su hermano Ferdinand Davis estudió en la Universidad Harvard convirtiéndose en un importante historiador e intelectual. Cleota Henry Davis, la madre de Miles Davis, era también originaria de familias de esclavos de Arkansas, tocaba el violín y el piano, y se encargó de introducir a sus hijos en la música occidental como muestra de su empeño por ser parte de la clase alta del barrio de burguesía acomodada donde residían en San Luis. Miles Davis creció junto a sus dos hermanos al amparo de su madre sin padecer las estrecheces comunes a la mayor parte de las familias afronorteamericanas de la época, debido al dedicado trabajo de su padre que se convirtió en un terrateniente importante de la localidad. Sin embargo y a pesar de su situación familiar, Miles Davis se vería salpicado por diferentes episodios de discriminación racial que comenzaron a esculpir su carácter ya desde niño, gracias también a la influencia de su padre que se manifestaba cercano a las ideas de Marcus Garvey y desarrollaba una actividad destacada en la NAACP de la localidad.

Mi padre y mi madre no se llevaban bien. Tenían diferentes puntos de vista. Desde que yo recuerdo siempre se estaban tirando de los pelos y lo único que les unió fue cuando me enganché a la heroína. Cuando eso ocurrió olvidaron sus diferencias y se unieron para intentar desintoxicarme. Fue la única ocasión en la que no parecían estar siempre como el perro y el gato (Davis, 1989: 26).²⁴³

Al contrario que muchos de sus contemporáneos, que encontraron en la iglesia sus estímulos musicales más tempranos, en el caso de Miles Davis su relación con el culto religioso fue muy limitada por propia iniciativa. De hecho, sus primeros contactos con la música procedieron en gran medida de los sonidos que escuchaba en la radio familiar de la época, en algunos discos que su madre le empezó a regalar y en otros que posteriormente adquiriría gracias a trabajos esporádicos en el barrio en su temprana adolescencia. Entre sus favoritos estaban Art Tatum, Duke Ellington, Bennie Goodman, Count Basie, Louis Armstrong, Bessie Smith, Buddy Bolden, King Oliver y más tarde Roy Elridge. A pesar de que su madre puso todo su empeño en que se dedicara al violín y

243 My mother and father never did get along well. They saw most things through different eyes. They had been at each other's throats since I was a little kid. The only thing I ever saw that really connected them up was later when I got my bad heroin habit. When that happened, they seemed to forget their differences and pulled together to try to save me. Other than that time, they always seemed to me to be fighting like cats and dogs [Traducción propia].

convertirlo así en un músico clásico, la trompeta se cruzó de forma definitiva en su camino a los diez años de edad, momento en el que comenzó a tomar clases bajo la batuta de Elwood Buchanan a la par que entró a formar parte de las bandas escolares, de la Escuela Junior primero y más tarde también de Instituto Lincoln de la localidad.

Durante la primera parte del siglo XX, San Luis fue el otro puerto de paso más importante, junto con la ciudad de Kansas para las formaciones de músicos que viajaban por el interior del país entre Chicago, Nueva York, Nueva Orleans y Los Ángeles. La tradición del blues y del *ragtime* tenía un arraigo muy importante en una ciudad que había definido su propia sonoridad a lo largo de los años, gracias a su condición de puerto fluvial de referencia en la navegación de Misisipi y a la influencia de los músicos profesionales contratados por los barcos de pasajeros que pasaban por la ciudad. Su primer maestro le introdujo en la técnica, las bases del lenguaje musical y en el repertorio tradicional de la zona, así como en las sonoridades de los trompetistas locales del momento representados principalmente por Harold "Shorty" Baker, Walter "Crack" Stanley, Levi Madison, Dewey Jackson y Clark Terry, que más tarde se convertiría en su amigo y Miles en su protegido. Poco después, Miles Davis amplió su formación musical recibiendo lecciones de Gustav F. Heime, que ejercía de trompetista principal de la orquesta sinfónica de San Luis.

La manera de tocar la trompeta y el estilo que surgió en esa región es tan particular que se le conoce como "el sonido de St. Louis". Sus principales características son un sonido bronceo, de una claridad hermosa, redondo y vocal, que consigue proyectarse y flotar en el aire, y una elegancia melódica epigramática e ingeniosa (Carr, 2007: 25).

A los 16 años Miles Davis entró a formar parte del sindicato de músicos segregados y comenzó a trabajar profesionalmente en la misma época en la que conoció a Irene Birth, su primera relación sentimental estable y con la que más tarde tuvo tres hijos, aunque nunca llegaron a casarse. Sus posibilidades laborales se ampliaron visiblemente con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, ya que muchos puestos de trabajo quedaron vacantes debido a la incorporación a filas de muchos jóvenes músicos de la ciudad para el servicio a la patria contra la amenaza nazi y entre los que se incluyó a su amigo Clark Terry. En junio de 1943 entró a formar parte de una de las bandas con más fama de la ciudad que ejercía su residencia en el *Club Rhumboogie*, los *Blue Devils* de Eddie Randle, y trabajaba esporádicamente también con un trío instrumental capitaneado por el famoso pianista local Emmanuel "Duke" St. Claire Brooks, compañero habitual del contrabajista Jimmy Blanton antes de su incorporación a la banda de Duke Ellington. Su fama iba en ascenso en el área de influencia de la ciudad de San Luis y comenzó a llamar la atención de grandes bandas que le ofrecieron incorporarse a sus filas a su paso por la ciudad, entre ellas las formaciones de Jimmie

Lunceford, Earl Hines, Illinois Jacket, A. J. Sullivan, Tiny Bradshaw o del saxofonista Sonny Stitt. Sin embargo, su madre no le permitió aceptar empleos que le obligaran a tener una vida itinerante, lo convenció para que acabara sus estudios en el instituto y consiguió que terminara su formación, poco más tarde en 1944, coincidiendo con su primera paternidad.

En el verano de 1944, tras un breve periodo de gira por Chicago como trompetista de *Adam Lambert's Six Brown Cats* de Nueva Orleans, Miles Davis se pasó por el ensayo de la banda de Billy Eckstine en el *Club Riviera* de la ciudad con la intención de conocer de primera mano los avances musicales que se estaban produciendo en la ciudad de Nueva York. La orquesta estaba de gira e integraba en sus filas a Dizzy Gillespie y Charlie Parker, los dos titanes del momento y dos de sus nuevos ídolos, a quienes había escuchado gracias a los discos de Jay McShann y algunos trabajos de Gillespie que habían comenzado a circular por la ciudad. De forma afortunada le ofrecieron sustituir a su colega Buddy Anderson, como trompeta tercera, en una banda con la que estuvo dos semanas de gira por la zona. Su percepción musical sufrió un vuelco radical tras sentir en primera persona el fuego y la proyección sonora de la pareja de instrumentistas más importante del jazz más avanzado del momento. En septiembre de 1944 se instaló en Nueva York matriculado como alumno de la escuela de música Juilliard e inmediatamente partió hacia la Calle 52 en busca de un Charlie Parker que acabó compartiendo habitación con Davis hasta diciembre de ese mismo año. Su relación con Parker y Gillespie le marcó profundamente durante el resto de su carrera, tal y como ha puntualizado de forma constante Ian Carr (2007) en su más valorada biografía.

Dizzy y Bird me habían dicho que si alguna vez iba a la gran manzana que les buscara. Me di cuenta de que ya lo había aprendido todo en cuanto a tocar en San Luis y que era hora de moverse a otra parte. Hice la maleta y tomé el tren a Nueva York en otoño de 1944, algo dentro de mí me decía que tenía algo que aportar para esos hijos de puta que tocaban por allá arriba (Davis, 1989: 50).²⁴⁴

Su paso por la escuela Juilliard fue testimonial, aunque aprovechó para desarrollar su técnica a la trompeta de la mano de maestros procedentes de la disciplina clásica, así como para extender sus conocimientos al piano y alimentar su curiosidad por las vanguardias clásicas a través de autores como Stravinsky, Berg o Prokofiev. Tras estos primeros contactos con la educación formal, Miles Davis se decidió firmemente por enfocar su actividad musical hacia lo que sucedía en los locales de la Calle 52 y el *Club Minton*. En estos ambientes conoció al trompetista Freddie Webster, cuyo sonido era una institución en el ambiente de la calle, quien se convirtió en su más temprana influencia junto con otros grandes trompetistas afincados en la ciudad como Roy Elridge y Joe Guy.

244 Dizzy and Bird had told me to look them up if I ever came to the Big Apple. I knew I had learned all I could from playing around St. Louis, knew it was time to move on. So I packed up my stuff in the early fall of 1944 and took a train to New York City, confident in my heart that I was going to have some shit for them motherfuckers playing up there [Traducción propia].

No obstante, su mentor en los avances armónicos teóricos del jazz moderno y en el inicio de la búsqueda de su propia voz fue Dizzy Gillespie, que lo acogió bajo su tutela y lo introdujo en las bases de la revolución musical que lideraba junto a Charlie Parker y Thelonious Monk. De esta época data su primer contacto con Monk, que le influyó notablemente y al que siempre respetó profundamente a pesar de que su relación personal se desarrolló entre grandes dosis de tensión, tal y como se demuestra en diversos episodios recogidos por la historiografía del jazz.

Bird me presentó a Thelonious Monk. El uso del espacio en sus solos y su curiosa manipulación de las progresiones de acordes de sonidos me dejaron pasmado, jodido. Dije: “joder, ¿qué hace este hijo de puta?”. Después de escuchar a Monk, su uso del espacio me influyó en la manera de tocar mis solos (Davis, 1989: 58).²⁴⁵

Tras el verano de 1945 Miles Davis estaba en el sitio adecuado y en el momento adecuado. Abandonó sus estudios en Julliard y no dudó en mantener una actividad continuada de peregrinación por las sesiones jam de la ciudad junto a otras jóvenes promesas como Max Roach, Fats Navarro o JJ. Johnson. Empezó a trabajar esporádicamente como músico de sesión y de directo haciendo sustituciones en algunos locales de la Calle 52 y estableciendo relaciones con los principales músicos del momento. El 26 de noviembre fue requerido por Charlie Parker para una grabación para *Savoy Records*, trabajo que se convirtió en su primera sesión de grabación como solista y en su bautismo de fuego como integrante del colectivo *boper* que pasó a formar parte de los puntales de la historia del jazz moderno. En la misma, su estilo todavía inmaduro comenzó a tomar entidad tal y como se desprende de las declaraciones del trompetista Red Rooney: «La primera vez que oímos de verdad a Miles fue en aquel “Now is The Time”... Era un sonido nuevo... Era un tipo joven que no tocaba muy bien la trompeta, pero que había descubierto una manera nueva de tratarla y de tocarla» (Carr, 2007: 48). A partir de este momento su nombre comenzó a tomar relevancia a pesar de que la crítica lo maltrató notablemente y tras la ruptura en 1946 de la dupla formada por Parker y Gillespie tras un periodo de trabajo en California, Miles Davis pasó a a ser el trompetista habitual en las distintas formaciones de un C. Parker ahora independiente y líder indiscutible de sus propias bandas. Con Parker alcanzó la culminación de su carrera como intérprete e improvisador de *be bop* integrado en su quinteto clásico hasta 1948, trabajando esporádicamente con él hasta bien entrados los 50 y desarrollando un estilo coherente y balanceado, como se demuestra en la grabación del tema “Donna Lee”, cuya autoría inicialmente recayó sobre Parker, pero que más tarde se ha demostrado que fue una composición del propio Miles Davis. Mientras tanto trabajó con muchos de los grandes de la gran manzana como Bennie Carter, Billy Eckstine,

²⁴⁵ Bird introduced me to Thelonious Monk. His use of space in his solos and his manipulation of Funny-sounding chord progressions just knocked me out, fucked me up. I said, “Damm, what is this motherfucker doing?” Monk's use of space had a big influence on the way I played solos after I heard him [Traducción propia].

Earl Coleman, Ann Baker, Illinois Jacquet, la *big band* de Dizzy Gillespie y Coleman Hawkins, además de visitar los estudios de grabación con muchos de ellos. A finales de los años 40, su recién alcanzada nueva posición le permitió reunir a Irene Birth y sus dos hijos en Nueva York y poder disfrutar de cierta estabilidad laboral y familiar. En muchos aspectos, su periodo de formación en los conceptos musicales del *be bop* podía considerarse por concluido y comenzó a liderar diferentes proyectos que dieron lugar a sus primeros trabajos de composición. De hecho, en agosto de 1947, realizó su primera sesión de grabación como líder de la *Miles Davis All Stars Band*, donde aportó cuatro composiciones originales arregladas bajo su pluma, con Charlie Parker al saxofón tenor y donde la influencia de los elementos del *be bop* es más que evidente: “Milestones”, “Little Willie Leaps”, “Half Nelson” y “Sippin' at Bell's”²⁴⁶ fueron los cortes recogidos en esta primera cita. Miles Davis sobre Charlie Parker:

Aprendí a improvisar de Bean, Monk, Don Byas, Lucky Thomson y Bird. Pero Bird fue un gran improvisador de gran ingenio que volvía las canciones de dentro hacia fuera. Si no sabías música no sabías de qué iba Bird cuando improvisaba. Era el maestro de los maestros (Davis, 1989: 58).²⁴⁷

Nadie pensaba como Bird. Nadie tocaba así. Es la verdad no es leyenda. Lo que hacía en privado era asunto suyo. Mucha gente hace lo mismo y nadie dice nada. Yo hago lo mismo (Maher, 2009: 29).²⁴⁸

Charlie Parker y Dizzy Gillespie alcanzaron las cotas más altas de popularidad de su carrera en el año 1947, una fecha que marcó también el momento en que la resaca del jazz moderno comenzó a traer a la orilla algunas nuevas aproximaciones musicales dentro del género que comenzaban a explorar otros caminos creativos más allá de los estrictos conceptos instaurados por el *be bop*. En este sentido, se produjeron dos fenómenos directamente relacionados y paradójicamente contrarios en la superficie, que permitieron el desarrollo de nuevas aproximaciones musicales que condicionarían la transformación del lenguaje asociado al jazz moderno. Por un lado, las nuevas generaciones de músicos de jazz, completamente identificadas con el lenguaje del *be bop*, comenzaron a formarse e interesarse por el ámbito de la música clásica contemporánea. Por otro lado, músicos formados en el lenguaje y la disciplina clásica comenzaron a interesarse por el jazz gracias al *be bop*, llegando muchos de ellos a implicarse completamente en el desarrollo y conocimiento de los elementos del lenguaje del jazz. Dos mundos inicialmente enfrentados

²⁴⁶ La primera composición de John Lewis y las tres siguientes composiciones firmadas por M. Davis grabadas para *Savoy Records* el 14 de agosto de 1947 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Charlie Parker (Tx), John Lewis (Pn), Nelson Boyd (Cb) y Max Roach (Dr).

²⁴⁷ I learned about improvising from Bean, Monk, Don Byas, Lucky Thompson, and Bird. But Bird was such a great and inventive improviser that he would turn songs inside out. If you didn't know music, you didn't know where the fuck Bird was at when he was improvising... Among the masters he was the master [Traducción propia].

²⁴⁸ Nobody thought like Bird. Nobody played like that. It's the truth, not a legend. It's the truth. What he did his own was his own business. A lot of people do the same thing but don't nobody say nothing. I do the same thing [Traducción propia].

comenzaron a derribar ciertos muros establecidos haciendo más permeable la frontera entre música culta y música popular, gracias a la explosión y alcance que supuso el fenómeno del *be bop*, más allá de su gestación en subterfugio y desde la perspectiva histórica actual.

En esta línea, la figura del pianista ciego originario de Chicago, Lennie Tristano, tomó relevancia en cuanto a su implicación con el lenguaje del *be bop*, al desarrollo de algunas aperturas musicales novedosas y a su labor como didacta, que dio lugar a una nutrida generación de músicos que acabaron por protagonizar papeles destacados en los acontecimientos estéticos que estaban por llegar, como fueron los casos de Lee Konitz (Ax) y Warne Marsh (Tx). Tras su llegada a Nueva York en 1947, trabajó con Dizzy Gillespie y Charlie Parker, y comenzó a desarrollar de forma independiente su concepción del jazz como medio genuino de expresión artística, que tomaría cierta entidad en los trabajos de sus diferentes formaciones entre 1947 y 1950. Su estilo se desarrolló entre la apertura armónica a sonoridades atonales, sólo en ocasiones alejadas de las texturas blues, y las texturas abstractas. Mantuvo intactos tanto la articulación *bop* como los movimientos armónicos de carácter vertical asociados al nuevo lenguaje e introdujo importantes avances en la exploración y la subdivisión rítmica. Los siguientes temas son una buena muestra de las exploraciones sonoras de Lennie Tristano en estos años: “Atonement”²⁴⁹, “Yesterdays”²⁵⁰, “Marionette”, “Intuition” y “Disgressions”²⁵¹, estos dos últimos cortes representan las primeras aproximaciones a la improvisación libre según los especialistas consultados.

La música de los que se reunían en torno al pianista Lennie Tristano a mediados de los años 40 ha sido considerada como crucial en el desarrollo del jazz de vanguardia porque “Intuition” y “Disgression” tienen la fama de ser las primeras actuaciones de jazz totalmente improvisadas (Kart, 2000: 446)²⁵².

Con el objeto de exponer la opinión de Charlie Parker acerca de las novedades aportadas por la grabación de “Intuition” de Lennie Tristano, a continuación se aporta un extracto de la entrevista realizada a Parker el 13 de junio de 1953 por parte de John McLellan para la estación de radio WHDH de Boston:

- McLellan: Otro grupo que se puede llamar de vanguardia está principalmente representado por Lennie Tristano.

249 Composición firmada por Lennie Tristano grabada para *Keynote Records* el 23 de mayo de 1947 en Nueva York y con la siguiente formación: Lennie Tristano (Pn), Billy Bauer (Gt) y *bop* Leininger (Cb).

250 Composición firmada por Lennie Tristano grabada para *Capitol Records* el 14 de marzo de 1949 en Nueva York y con la siguiente formación: Lennie Tristano (Pn), Billy Bauer (Gt), Arnold Fishkin (Cb) y Harold Granowsky (Dr).

251 Las tres composiciones firmadas por Lennie Tristano grabadas para *Capitol Records* el 16 de mayo de 1949 en Nueva York y con la siguiente formación: Lennie Tristano (Pn), Lee Konitz (Ax), Warne Marsh (Tx), Billy Bauer (Gt), Arnold Fishkin (Cb) y Denzil Best (Dr).

252 The music of the men who gathered around pianist Lennie Tristano in the mid-1940s has been regarded as crucial to the development of the jazz avant-garde because “Intuition” and “Disgression” are reputed to be the first “free” (that is, totally improvised) jazz performances [Traducción propia].

- C.Parker: Ah ha.
- Ahí tenemos lo que intentan hacer en ocasiones, improvisación completamente colectiva, sin tema, sin acordes, sin cambio de acordes sobre los que trabajar, sólo seis hombres o lo que sea, improvisando juntos. Siempre me pareció muy difícil de entender cómo es posible esto.
- Charlie Parker: Oh; no. Como usted acaba de decir, eso son en su mayor parte improvisaciones, ¿sabes?, y si escuchas con atención puedes encontrar la melodía viajando entre los acordes, sobre series de acordes estructuradas, ¿sabes? en lugar de hacer que predomine la melodía. El estilo que Lennie y ellos presentan, todo está más relacionado con el oído y el sentimiento.
- M.L: Bien, me refiero a un disco en particular llamado "Intuition". Les escuché en concierto, empezaron sin tonalidad previa, sin ningún conjunto de acordes establecidos como base, nada.
- C.P: Aha... Debe de estar construido sobre ambos: combinación de tonalidades y estructura de acordes que tiende a crear armonía.
- M.L.: Conforme van avanzando.
- C.P.: Sí. ²⁵³

Por otro lado, un colectivo de músicos afincados en Nueva York se habían puesto manos a la obra en la búsqueda de sonoridades alternativas a la agitada, tensa y vertiginosa dinámica implementada por el *be bop*, tanto en conjuntos de pequeño formato como en el caso de formaciones orquestales como la *big band* de Dizzy Gillespie, la orquesta de Stan Kenton o la orquesta de Billy Eckstine, que encabezaba Charlie Parker como solista estrella. El centro neurálgico de dicho movimiento estaba coordinado por Gil Evans, un joven arreglista canadiense autodidacta con orígenes australianos, que trabajaba para la orquesta de Claude Thornhill desde 1941. Sus inquietudes musicales le llevaron a entablar amistad con Miles Davis en 1946, realizó algunos arreglos para Thornhill de parte del repertorio de Charlie Parker y convirtió su casa de Nueva York en un laboratorio de ideas por el que se pasaban asiduamente jóvenes músicos en busca de nuevos conocimientos musicales que alcanzar y desarrollar. Entre ellos Gerry Mulligan (Bx y Ar), Lee Konitz (Ax), John Carisi (Tp y Ar), Red Rodney (Tp), George Russell (Pn), John Lewis

253

- Mc Lellan: Another group might be called the avant-garde, as primarily exemplified by Lennie Tristano.
- C. Parker: Ah ha.
- M. L: There we have what they try to do occasionally, complete collective improvisation with no theme, no chords, no chord changes on which to work, just six men, or whatever it may be, improvising together. It's that, er, it's always struck me as being extremely difficult to understand how it's possible in the first place.
- C. P: Oh, no. Those are just like you said most improvisations, you know, and if you listen close enough you can find the melody travelling along within the chords, any series of chord structures, you know, and rather than to make the melody predominant. In the style used that Lennie and they present, it's more or less heard or felt.
- M. L: Well, I refer particularly... They made one record called "Intuition," and I heard them do it in concert, in which they started off with no key, no basic set of chord changes, or anything.
- C. P: Aha... It must be a build-up to, both the key signature and the chord structure tend to create the melody...
- M. L: As they go along.
- C. P: Yes.

Fuente: <http://www.plosin.com/milesahead/BirdInterviews.html> [Fuente consultada el 20/03/2016]
[Traducción propia].

(Pn), Max Roach (Dr) o Blossom Dearie (Vc y Pn); además, de Dizzy Gillespie y Charlie Parker. Gil Evans consiguió convencer a los mejores peones de la orquesta de Thornhill para iniciar un proyecto de noneto en el que Miles Davis se implicó como líder, debutando como director artístico e imprimiendo sus sello a la sonoridad de la banda en su conjunto. Este proyecto fue el punto de inflexión que empujó a Davis a encontrar su propia estética al margen de la pesada influencia de Parker, supuso el principio de una genial actividad de Miles Davis en las labores de selección de repertorio, el desarrollo de arreglos y la coordinación musical que le llevarían a desarrollar algunos aspectos de su estética más personal y trascendente. Finalmente, este noneto también supuso el comienzo de una estrecha relación profesional y personal con Gil Evans como se demuestra en las propias declaraciones de Davis:

Gil y yo nos hicimos grandes amigos. Gil era el típico tío con quien te encanta estar porque veía cosas que nadie más veía... Solía meterse dentro de la música y deducir cosas que otras personas normalmente no habían oído... Gil era un pensador, eso es lo que inmediatamente me gustó de él... Tío, era de otra pasta (Davis, 1989: 122).²⁵⁴

No empecé a escribir música hasta que conocí a Gil Evans (Maher, 2009: 11).²⁵⁵

Miles Davis cogió las riendas del proyecto, se puso a trabajar codo con codo con Gil Evans y aprovechó sus nuevos contactos para conseguir algunas fechas en el *Club Royal Roost*, para concretar ensayos y poder ir estructurando futuras grabaciones. Entre tanto trabajó asiduamente como solista de la banda de Tadd Dameron, en trabajos de directo con C. Parker y también liderando sus propios conjuntos de pequeño formato. De las tres sesiones de grabación que la formación realizó entre 1949 y principios de 1950 Miles Davis sólo aparece compartiendo la titularidad como compositor en tres cortes: “Budo”²⁵⁶, “Boplicity”²⁵⁷ y “Deception”²⁵⁸, los otros temas son composiciones de Gerry Mulligan, Denzil Best, George Wallington, John Lewis, John Carisi y un par de temas procedentes de compositores del repertorio popular. Por un lado, lo más representativo a nivel musical de esta grabación lo suponen la apertura de nuevas

254 Me and Gil got to be real great friends. Gil was just the kind of guy you love being around, because he would see things nobody else saw... He used to just go inside of music and pull things out another person wouldn't normally have heard... Gil was a thinker and I loved that about him right away... Man, he was something else [Traducción propia].

255 I didn't start writing music until I met Gil Evans [Traducción propia].

256 Composición firmada por Miles Davis y Bud Powell (aunque parece demostrado que perteneció a éste último) grabada para *Capitol Records* el 21 de enero de 1949 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Kai Winding (Tb), Junior Collins (Tr), Bill Barber (Tub), Lee Konitz (Ax), Gerry Mulligan (Bx), Al Haig (Pn), Joe Schulman (Cb), Max Roach (Dr) y John Lewis (Ar).

257 Composición firmada por Miles Davis y Gil Evans grabada para *Capitol Records* el 22 de abril de 1949 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), J.J. Johnson (Tb), Sandy Siegelstein (Tr), Bill Barber (Tb), Lee Konitz (Ax), Gerry Mulligan (Bx), John Lewis (Pn), Nelson Boyd (Cb), Kenny Clarke (Dr) y Gil Evans (Ar).

258 Composición firmada por Miles Davis grabada para *Capitol Records* el 9 de marzo de 1950 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), J.J. Johnson (Tb), Gunther Schuller (Tr), Bill Barber (Tub), Lee Konitz (Ax), Gerry Mulligan (Bx), John Lewis (Pn), Al McKibbon (Cb) y Max Roach (Dr).

instrumentaciones, hasta el momento inéditas en formaciones de jazz, el carácter experimental del proyecto y las labores de orquestación de Gil Evans, que consiguió apuntalar los principios de una logística de trabajo propia diametralmente opuesta a la sonoridad *bop* y que influirá notablemente en parte de las formaciones de gran formato de jazz en el futuro. Es por ello que en esta línea se hace imprescindible destacar el corte “Moon Dreams”²⁵⁹, arreglado por Evans junto a “Boplicity”. Por otro lado, la novedosa dinamización de la función del solista en el gran conjunto también es destacable, así como el trabajo de Miles Davis como solista cuya sonoridad y lirismo acaba empapándolo todo, imponiendo su propia estética de forma absolutamente contundente. A pesar de lo que pueda parecer, Miles Davis demostró, con la selección de sus propios temas para este trabajo, que su estética personal seguía fuertemente influenciada por el *be bop* como punto de partida y como camino de progreso para el futuro, tal y como expondré la continuación con el desarrollo del contexto histórico. No obstante, se hace necesario resaltar que muchas de las experiencias absorbidas por Davis en su relación continuada con este colectivo de músicos, tomaría relevancia histórica y estética en el momento de la consolidación de su carrera artística a finales de los años 50. Por otro lado y al igual que Davis, muchos de los músicos implicados en el proyecto iniciaron una serie de trabajos personales de distinta índole, que llevó a muchos de ellos a formar parte importante de la historia escrita y grabada del jazz en las siguientes décadas.

Por otro lado, es importante destacar la influencia que tuvieron las renovadas ideas musicales de Billy Strayhorn en su trabajo como arreglista para la *big band* de Duke Ellington. Strayhorn se había formado en el ámbito de la composición clásica en el Instituto Musical de Pittsburgh, conocía bien los novedosos procedimientos desarrollados por los compositores clásicos durante la primera mitad del siglo XX e integraba entre sus influencias tanto a los pianistas del jazz clásico como al legado de George Gershwin, al que tenía como una de sus principales referencias junto al propio Ellington. Tras iniciar su trabajo como arreglista a las órdenes de Duke Ellington a partir de 1939, ambos músicos habían ido madurando un trabajo conjunto que influyó notablemente en la modernización de la sonoridad de la orquesta de Ellington. Billy Strayhorn había permanecido junto a Ellington durante los años más duros de su carrera a finales de los cuarenta, trabajando en los arreglos del musical *Beggards Holiday* y en el disco *Mood Ellington*. Sin embargo, a principios de 1950 rompió temporalmente con Ellington tras la realización de unos renovados arreglos sobre antiguos temas de Ellington que se incluyeron en la grabación del álbum *Masterpieces By Ellington* y donde apareció por primera vez el saxofonista tenor Paul Gonsalves como solista. Desde el inicio

259 Composición firmada por Johnny Mercer y Chummy McGregor grabada para *Capitol Records* el 9 de marzo de 1950 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), J.J. Johnson (Tb), Gunther Schuller (Tr), Bill Barber (Tb), Lee Konitz (Ax), Gerry Mulligan (Bx), John Lewis (Pn), Al McKibbin (Cb) y Max Roach (Dr).

de su trabajo conjunto, Duke Ellington siempre, salvo en contadas ocasiones, había registrado los arreglos y algunos de los temas de Strayhorn a su nombre; por lo que la omisión de su trabajo en los títulos de este último álbum y el deseo de Strayhorn de ampliar los horizontes de su carrera provocaron la ruptura temporal de su relación profesional. Tras una breve entrevista personal con el investigador holandés Walter van de Leur, considerado como uno de los especialistas europeos más destacados en el análisis del trabajo conjunto de ambos músicos, puedo constatar la siguiente afirmación en cuanto al objeto de estudio: la modernización del sonido de la *big band* de Ellington se debió principalmente al influjo de Strayhorn y no a la trascendencia estética de los desarrollos musicales explotados por el *be bop*, aunque si existen ciertos testigos de su influencia en la creación de interludios e introducciones puntuales de carácter rítmico en algunos de sus arreglos. Sin embargo y en añadidura, no podemos obviar que los músicos de su formación no eran ajenos a los desarrollos modernos que se sucedieron en estos años, por lo que se fueron introduciendo de forma paulatina algunos elementos del fraseo, el sonido individual y la conducción rítmica directamente relacionados con el *be bop*. Walter van de Leur ha definido así tanto el estilo de Billy Strayhorn como su influencia en la música de Ellington:

En la mayoría de sus trabajos el objetivo de crear una “entidad completa” fue fundamental y lo consiguió gracias al uso de técnicas que fueron, como él indicaba en sus sugerentes arreglos, tanto la composición basada en su vocabulario armónico en primer lugar, como el manejo de las formas musicales. Al igual que los escritos de Strayhorn estaban arraigados en su firme conocimiento musical -sus partituras incluían elementos que jugaban con recursos puramente musico/teóricos- su enfoque fue ante todo un “pensar con el oído”, como él tan acertadamente lo llamó, un enfoque más orientado a expresar emociones más allá de la teoría. Para conseguirlo, Strayhorn combinó una amplia gama de técnicas musicales individualizadas -huellas musicales- que en la mayoría de los casos dejan poca duda sobre la autoría de determinadas piezas (Van de Leur, 2002: 67).²⁶⁰

Strayhorn proporcionó a Ellington conceptos de composición que le llevaron a descubrir un mundo musical nuevo, uno en el que enriquecía y fortalecía a su compañero musical. Los consejos de Strayhorn, la camaradería e incluso la competitividad, fueron una continua fuente de inspiración creativa para Ellington (Van de Leur, 2002: 182).²⁶¹

260 In the majority of his works, the aim to create a “complete entity” was paramount, achieved by techniques that were, as he indicated in his arranging hints, in the first place compositional and which drew on his harmonic vocabulary as well as on his understanding of musical form. Much as Strayhorn's writing was rooted in his firm musical knowledge- his scores typically included elements that played with purely music-theoretical issues- his approach was foremost a “thinking with the ear” as he so aptly put it, an approach that expressed emotions rather than theory. To that goal, Strayhorn combined a wide array of individual music techniques- musical fingerprints- that in most cases leave little doubt as to the author of a given piece [Traducción propia].

261 Strayhorn provided Ellington with new compositional concepts that led to a different musical world, a world that enriched and strengthened that of his musical partner. Strayhorn's advice, comradeship, and even competition were a continuous source of inspiration to Ellington's creativity [Traducción propia].

Retomando la estela biográfica de Davis, en mayo de 1949 realizó su primera gira europea integrado en una banda liderada por Tadd Dameron. Actuó en la sala *Pleyel* y el festival de jazz de París, lo que, por distintos motivos, supuso un punto de inflexión en su carrera. Por un lado se relacionó estrechamente con la intelectualidad Parisina del momento, sintió por primera vez su reconocimiento general como artista sin matices relativos al color de la piel e inició una intensa relación sentimental con Juliette Greco, una de las musas del existencialismo francés de la época. A pesar de los esfuerzos de Jean Paul Sartre, Kenny Clarke y la propia Greco por convencerlo para que trasladara su actividad a Europa, Miles Davis decidió volver a Nueva York sumido en el pesimismo posromántico del distanciamiento sentimental que lo llevó a la ruptura definitiva con Irene Birth, quién poco después volvió a San Luis de forma definitiva y donde dio a luz al tercer hijo de ambos en 1951. Por otro lado, con 22 años recién cumplidos, sus esfuerzos al frente de su noneto no dieron los frutos en forma de trabajo y reconocimiento que esperaba, por lo que sus altas expectativas a su vuelta de Europa se vieron aplastadas por la realidad social de un país sacudido por el veneno de la segregación y la discriminación racial. Finalmente, como si de un amargo prefacio dedicado al mundo del jazz de la década de los 50 se tratara y de igual manera que la mayor parte de la nueva generación de jóvenes jazzistas de la época; Miles Davis sucumbió a su adicción a la heroína y le mantuvo en el borde del precipicio hasta 1954. Sin embargo, este punto de inflexión también trajo consigo, por primera vez en la carrera de Davis, el surgir de una reivindicación política de su identidad africana y la reflexión personal en torno a su posición dentro del colectivo de músicos de jazz de color. En muchos sentidos, esta primera mutación se tradujo en su vuelta al conjunto de pequeño formato, indagando en la formación de sexteto y en la exploración de los elementos musicales del *be bop* junto a las principales figuras emergentes de su generación, que se comprometieron por el avance del género sin paliativos. Con el tiempo, sus indagaciones terminarían por dar lugar a la extensión de su lenguaje hacia horizontes que posteriormente serían catalogados por la historiografía del jazz como *hard bop*, gracias a una producción artística cuya relevancia, en muchos casos, sigue soterrada por el peso histórico y la popularidad de sus trabajos posteriores.

Estaba tan deprimido cuando volví, que antes de que me diera cuenta tenía tal adicción a la heroína que tardé cuatro años en desengancharme y por primera vez me vi fuera de control precipitándome hacia a una muerte segura... Fue en París donde me di cuenta de que no todos los blancos eran iguales, algunos tenían prejuicios y otros no. Ya había tenido cierta constancia de esto después de conocer a Gil Evans y a otros, pero realmente me di cuenta en París. Esto fue importante para mí y me hizo tomar consciencia política de lo que ocurría a mi alrededor. Empecé a tener en cuenta cosas -movidas políticas- de las que antes no me había dado cuenta relacionadas con lo que estaba pasando con los negros y que anteriormente había mamado de mi padre. Pero había estado tan pendiente de la música que no les presté atención. Solamente hice algo para poner remedio

cuando el problema me golpeó directamente en la cara (Davis, 1989: 127/128).²⁶²

En la nueva y oscura etapa de Davis al frente de sus conjuntos destaca históricamente su relación con un joven Sonny Rollins al saxofón tenor, dos músicos indispensables para entender la evolución del género en la década de los 50. Davis y Rollins consiguieron desarrollar probablemente los primeros esbozos en progresión del lenguaje desarrollado por el *be bop* y en cuya discografía para *Prestige Records* se encuentran diseminadas composiciones y arreglos que arrojan luz sobre la transformación de la estética de Davis. De la primera sesión de grabación de Miles Davis, en enero de 1951 para su nuevo sello *Prestige Records*, destacan los temas “Down” y “Morpheus”²⁶³, donde se puede comprobar que la verticalidad armónica del *be bop* se mantiene; pero, extendiendo su uso hacia armonías más abstractas, dotadas de mucha complejidad a la hora de la improvisación, a pesar de estar basadas en los preceptos del blues y las formas habituales del *be bop*, reduciendo el uso de los adornos en los recorridos melódicos y con arreglos contrapuntísticos sinuosos a dos y tres voces. En marzo, Miles Davis fue contratado junto con Max Roach para grabar una sesión de estudio, como parte del sexteto de Lee Konitz, formado por músicos del círculo de Lennie Tristano y donde se grabó por primera vez el tema “Ezz-Thetic”²⁶⁴ de George Russell, lo que supuso otra muestra de los avances que se estaban produciendo en estos años.

Los elementos en proceso de transformación ya mencionados se fueron reforzando de forma progresiva en la siguiente sesión de grabación, realizada en octubre de ese mismo año, en la que destacan los temas “Dig” y “Conception”²⁶⁵, donde el desarrollo de arreglos es creciente de forma paralela al añadido de complejidad tanto en la improvisación como en la interpretación. Una buena muestra de estos elementos y su dinamización es el arreglo del corte “Conception”, del compositor inglés George Shearing, que había servido de punto de partida para la composición del propio Davis denominada “Deception” anteriormente grabada con el noneto, y en la que aparece Charles Mingus tocando el contrabajo en algunos arreglos de armónicos. Por otro lado “Dig”, también denominado

262 I was so depressed when I got back that before I knew it, I had a heroin habit that took me four years to kick and I found myself for the first time out of control and sinking faster than a motherfucker toward death... París was where I understood that all white people weren't the same, that some weren't prejudiced and others there were. I had a kind of known this after I met Gil Evans and some other people, but I really came to know in París. It was an important thing for me to know and it made me conscious of what was happening around me politically. I starting noticing things that I hadn't noticed before- political stuff- what was really happening to black people. I knew about that stuff before on account of growiing up around my father. But I was so much into music taht I didn't really pay attention to it. Only when it hit me right in my face did I do something about it [Traducción propia].

263 La primera composición de Miles Davis y la segunda de John Lewis grabadas para *Prestige Records* el 17 de enero de 1951 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Bennie Green (Tb), Sonny Rollins (Tx), John Lewis (Pn), Percy Heath (Cb) y Roy Haynes (Dr).

264 Composición de George Rusell grabada para *New Jazz Records* el 8 de marzo de 1951 en Nueva York y con la siguiente formación: Lee Konitz (Ax), Miles Davis (Tp), Sal Mosca (Pn), Billy Bauer (Gt) Arnold Fishkin (Cb) y Max Roach (Dr).

265 La primera composición de Jackie McLean y la segunda de George Shearing grabadas para *Prestige Records* el 5 de octubre de 1951 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Jackie McLean (Ax), Sonny Rollins (Tx), Walter Bishop Jr. (Pn), Tommy Potter (Cb) y Art Blakey (Dr).

“Donna”, es un tema muy representativo de este periodo de transición y se convirtió en un estándar clásico. Hay dos cuestiones importantes más a destacar de esta sesión: por un lado fue la primera vez que la banda de Miles Davis grababa con la tecnología de 78 r.p.m., por lo que los solos se extendieron despojándose de la limitación de los tres minutos y medio por cara. Por otro lado, el propio Miles Davis ha destacado la totalidad del material grabado en esta sesión, que incluyó también los temas “Denial”, “Bluing”, “My Old Flame” y “It's Only A Paper Moon”, por la madurez de la formación, en especial de su compañero Sonny Rollins, que en diciembre debutaría como líder de su cuarteto para *Prestige Records*, y personalmente por estar dando los primeros pasos hacia el hallazgo de un sonido propio: «Me gustó lo que toqué en “Dig”, porque mi sonido se estaba convirtiendo en algo realmente propio. No estaba sonando como otros y estaba recuperando el tono» (Davis, 1989: 148).²⁶⁶

El 30 de enero de 1953 tuvo lugar el último encuentro en el estudio de Davis y Charlie Parker en una sesión liderada por el trompetista, donde las tensiones derivadas de la grabación acabaron en la ruptura definitiva de las relaciones entre ambos. Sin embargo, trabajaron juntos esporádicamente en conciertos de directo a pesar de que su relación profesional y personal se había venido tensando con los años fundamentalmente por cuestiones económicas. Charlie Parker tocó curiosamente el saxofón tenor, como en la primera grabación como líder de Davis, y apareció en los títulos como Chan Parker por cuestiones contractuales. Durante la sesión se grabaron dos temas de la pluma de Miles que, a pesar de las interpretaciones inconsistentes, revelan ciertos aspectos acerca del proceso de búsqueda de Davis en estos años: “Compulsion” y “The Serpent Tooth”²⁶⁷. En la turbulenta sesión también participó el joven baterista Philly Joe Jones, que más tarde se convertiría en uno de los músicos más importantes de las formaciones de Davis a finales de los 50. Esta grabación trajo consigo también una separación concertada de su trabajo de forma habitual con Sonny Rollins, que también participó en la sesión, aunque volverían a trabajar juntos de forma periódica tanto en estudio como en directo en el futuro. La relación entre Rollins y Davis en estos años estableció un fuerte vínculo entre ellos en un momento clave para ambos en el proceso de búsqueda personal una sonoridad propia. Miles Davis sobre el estilo de Rollins a principios de los 50:

A la gente le encantaba Sonny Rollins²⁶⁸, en Harlem y en todas partes. Era una leyenda, casi un dios para muchos músicos jóvenes. Algunos pensaban que estaba a la altura de Bird. Yo creo que estaba cerca. Era un músico agresivo, innovador y siempre con ideas musicales frescas. Me encantaba como músico y como

266 I liked what I played on “Dig”, because my sound was really becoming my own thing. I wasn't sounding like nobody else, and I was getting my tone back.

267 Ambas composiciones de Miles Davis grabadas para *Prestige Records* el 30 de enero de 1953 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Charlie Parker (Tx), Sonny Rollins (Tx), Walter Bishop Jr. (Pn), Percy Heath (Cb) y Philly Joe Jones (Dr).

compositor. Pero creo que más tarde la forma de tocar de Coltrane le influyó y esto le hizo cambiar su estilo (Davis, 1989: 134).

Sonny Rollins decidió desengancharse de la heroína tras esta sesión en la que coincidió por primera vez en el estudio con su ídolo Charlie Parker, aunque sufrió varias recaídas. Miles Davis continuó desarrollando su actividad sin mostrar signos de agotamiento. De hecho, tuvo tiempo de concretar varias sesiones de grabación donde plasmó algunos trabajos relevantes antes de que tomara la firme decisión de dejar el pernicioso hábito que lo esclavizaba sin cadenas ni candados. En su primera sesión para *Blue Note Records* en abril de 1953 no incluyó ninguna composición propia, pero la interpretación, los arreglos y la conjunción de nuevos elementos musicales en evolución tienen el sello de Davis, como se demuestra de forma destacada en los cortes “Kelo”, “Tempus Fugit” y “CTA”²⁶⁹. Desde una perspectiva histórica, estos materiales anticiparon la línea estilística que convertiría al sello *Blue Note Records* en el paradigma del *hard bop* de los años 50 y 60. La siguiente sesión en estudio de Davis la realizó para *Prestige Records* en mayo de ese mismo año, donde destacaron dos composiciones propias “Tune Up” y “Miles Ahead”, además de “Smooch”²⁷⁰, una composición de Charles Mingus, donde el mismo contrabajista participó como pianista. En definitiva, y a modo de epílogo a esta etapa en la carrera de Miles Davis, es necesario apuntar que en sus trabajos previos con Sonny Rollins afloraron algunas de las características de denominado *hard bop*, definidas por la complejidad armónica vertical, la diversidad de arreglos y los motivos melódicos sinuosos. Sin embargo, estas últimas grabaciones son una muestra representativa de la aplicación de las técnicas musicales ya comentadas, con la diferencia de que el nivel de abstracción disminuye considerablemente en beneficio de sonoridades más balanceadas. La coexistencia de temas melódicos más simples sobre estructuras armónicas complejas que posteriormente eran explotadas, en el momento de la improvisación, con la tensión característica del *bop*, comenzaron a tomar una relevancia clave como otra de las características asociadas al *hard bop*: la coexistencia de estructuras armónicas complejas con motivos melódicos más simples y con una naturaleza rítmica pronunciada, así como la elección de tiempos muy rápidos en contraste con medios tiempos con un *swing*, que acabaría por definir una de las dinámicas de conjunto de jazz

268 People loved Sonny Rollins up in Harlem and everywhere else. He was a legend, almost a god to a lot of the younger musicians. Some thought he was playing the saxophone on the level of Bird. I know one thing- he was close. He was an aggressive, innovative player who always had fresh musical ideas. I loved him back then as a player and he could also write his ass off. But I think later Coltrane's playing affected him and made him change his style [Traducción propia].

269 La primera composición de Jay Jay Johnson, la segunda de Bud Powell y la tercera de Jimmy Heath grabadas para *Blue Note Records* el 20 de abril de 1953 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), J.J. Johnson (Tb), Jimmy Heath (Tx), Gil Coggins (Pn), Percy Heath (Cb) y Art Blakey (Dr).

270 Las dos primeras composiciones de Miles Davis y la última de Charles Mingus grabadas para *Prestige Records* el 19 de mayo de 1953 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), John Lewis (Pn), Charles Mingus (Pn), Percy Heath (Cb) y Max Roach (Dr).

habitualmente denominada como *walking*.

Durante la primavera y el verano de 1953, la problemática de la heroína asociada a los músicos de jazz saltó a la palestra de los medios de comunicación de masas de EEUU y a la prensa especializada en el jazz. La plaga ya no solamente afectaba a músicos de origen afronorteamericano, sino que se extendía también de forma general a la nueva generación de músicos de jazz asociados sobre todo a la costa oeste. En cambio, las consecuencias de la noticia afectaron de manera más directa a los músicos de color y a su capacidad para encontrar trabajo, una muestra más de la habitual discriminación racial y laboral que también afectaba al sector musical en la época. Miles Davis se vio directamente señalado por la prensa por lo que su estatus y su capacidad de conseguir trabajo se vieron profundamente mermados. Empujado por los acontecimientos dejó Nueva York y se trasladó a San Luis en un primer intento por dejar la heroína. Tras recibir la visita de Charles Mingus y Max Roach decidió pasar el verano de 1953 en California donde estableció amistad con Chet Baker, protagonizó diversos escándalos en diferentes clubs de la ciudad y conoció a una bella bailarina que más tarde se convertiría en su esposa: Frances Taylor. Finalmente, las presiones ejercidas por Max Roach consiguieron convencer a Miles Davis para que viajara a San Luis junto a su familia para abandonar el hábito por su cuenta y comenzara una nueva etapa de su carrera. Davis pasó la fase más fuerte del síndrome de abstinencia en casa de sus padres en San Luis y tras un breve periodo de descanso decidió trasladarse a Detroit, donde continuó tomando heroína gradualmente de menor pureza y reduciendo la cantidad hasta que un día consiguió dejarla totalmente: «Entonces de repente no quise agujerearme más los brazos y lo dejé» (Davis, 1989: 173)²⁷¹. Detroit a mediados de los 50 tenía una escena efervescente de jazz estructurada en torno dos clubs principalmente, el *Baker's Keyboard Lounge* y el *Blue Bird*, donde solían actuar nuevos nombres como Elvin Jones (Dr), Barry Harris (Pn), Yusef Lateef (Tx), Thad Jones (Tp), Curtis Fuller (Tb), Paul Chambers (Cb) o Donald Byrd (Tp) entre otros. Mientras trabajaba en el *Blue Bird* asistió a un concierto de la nueva banda de Max Roach, que estaba de gira por el país y escuchó de primera mano el fuego de un nuevo trompetista llamado Clifford Brown, que estaba desarrollando un estilo propio diferente al de Davis y cuyo desarrollo técnico comenzaba a acercarse al inalcanzable todavía Dizzy Gillespie. Por otro lado, otro trompetista llamado Joe Gordon afincado en Nueva York había comenzado a llamar la atención de músicos, críticos y aficionados. Miles Davis se dio cuenta de que el mundo seguía girando implacable sin entender de problemas personales y que su posición en el ambiente del jazz del país que tanto le había costado ganar daba muestras de estar tambaleándose. Tras algunos meses en Detroit poniendo a punto su

271 And then all of a sudden I didn't want to put no more holes in my arms, so I stopped [Traducción propia].

físico y su tono, en febrero de 1954 volvió a Nueva York y en marzo ya estaba de nuevo en los estudios de grabación para unas nuevas sesiones para *Blue Note* y *Prestige*.

Los cortes “Take off”, “The Leap”, “Weirdo” y “Lazy Susan”²⁷² son las aportaciones originales de Davis en su segunda sesión de estudio para *Blue Note* realizada en marzo de 1954. Un mes más tarde inició una serie de sesiones para *Prestige* en formato de cuarteto, quinteto y sexteto en las que se incluyeron algunos nuevos temas propios como “Four”, “Blue Haze”²⁷³ y “Solar”²⁷⁴. En estas sesiones se grabaron algunos temas procedentes del repertorio popular y estándar que reflejan el uso de nuevos elementos estéticos de Davis en plena ebullición y entre los que destacaron “Blue and Boogie” y “Walkin”²⁷⁵. En todos ellos se puede dilucidar el germen de una nueva aproximación estética que estaba a punto de estallar. Miles Davis había vuelto a la ciudad en un excelente estado de forma física y mental, había retomado su relación musical con Gil Evans, se había encontrado de nuevo con Juliette Greco en Nueva York y, como colofón, inició un periodo estable donde pudo disfrutar de una formación fija con la que trabajar en profundidad. Durante este primer bloque de grabaciones la sección de ritmo permaneció fija, salvo en ocasiones puntuales, con Horace Silver al piano, Percy Heath al contrabajo y Kenny Clarke sucediéndose con Art Blakey a la batería.

Entre junio de 1954 y el final del año, se produjeron otras dos sesiones de grabación para *Prestige* lideradas por Davis que fueron claves para el devenir del proceso de transformación del jazz en estos años. Por una lado, en junio Miles Davis volvió al estudio junto con Sonny Rollins para grabar una sesión centrada en temas de Rollins que supusieron un punto de inflexión histórico y en la que se incluyeron “Airegin”, “Oleo” y “Doxy”²⁷⁶, y en la cuales Miles Davis tocó por primera vez con la sordina metálica *Harmon* a la que había extraído el tubo central. Por otro lado, en diciembre coincidió con Thelonious Monk y el que sería el germen de *The Modern Jazz Quartet*, en otra sesión de estudio que pasó a la historia y donde se grabaron los cortes “Swing Spring”, “Bemsha Swing”, “Bag's Groove” y “The Man I Love”²⁷⁷, en todas ellas aparecieron nuevos elementos musicales que serían explotados por Davis y sus contemporáneos en el futuro. El material recogido en estas sesiones junto con la grabación en agosto del disco de *Clifford Brown* y

272 Todas las composiciones de Miles Davis grabadas para *Blue Note Records* el 6 de marzo de 1954 en Hackensack y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Horace Silver (Pn), Percy Heath (Cb) y Art Blakey (Dr).

273 Las dos composiciones de Miles Davis grabadas para *Prestige Records* el 15 de marzo de 1954 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Horace Silver (Pn), Percy Heath (Cb) y Art Blakey (Dr).

274 Composición de Miles Davis grabada para *Prestige Records* el 3 de abril de 1954 en Hackensack y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Dave Schildkraut (Ax), Horace Silver (Pn), Percy Heath (Cb) y Kenny Clarke (Dr).

275 La primera composición de D. Gillespie y la segunda de Richard Carpenter grabadas para *Prestige Records* el 29 de abril de 1954 en Hackensack y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), J.J. Johnson (Tb), Lucky Thompson (Tx), Horace Silver (Pn), Percy Heath (Cb) y Kenny Clarke (Dr).

276 Todas las composiciones de Sonny Rollins grabadas para *Prestige Records* el 29 de junio de 1954 en Hackensack y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Sonny Rollins (Tx), Horace Silver (Pn), Percy Heath (Cb) y Kenny Clarke (Dr).

Max Roach Quintet, que sería editado diciembre de este año, están consideradas por los especialistas como grabaciones esenciales en el punto de inflexión que dio paso al denominado *hard bop* (Shipton, 2001). Según las declaraciones de Horace Silver sobre la dinámica de trabajo de Davis en esta época:

Miles es un genio para los arreglos de la exposición de la melodía. En el estudio, se sentaba con la cabeza entre las manos mientras preparábamos los instrumentos, y después nos mostraba algunas cosas; los sonidos que quería, cuestiones rítmicas. Entonces lo probábamos unas cuantas veces y ya teníamos un bonito arreglo de la melodía (Carr, 2007: 108)

El año 1955 fue para Davis un año de transición fuertemente marcado por el duro golpe personal que supuso la repentina muerte de Charlie Parker, el 12 de marzo; por el inicio de conversaciones formales con *Columbia Records*; y por la bonanza de su carrera profesional, impulsada por la publicación de los importantes trabajos grabados el año anterior y por la reedición en LP de las grabaciones de su noneto de finales de los 40, bajo el título de *The Birth of the Cool*. A modo de epílogo de esta etapa, Miles Davis todavía tuvo a oportunidad de visitar los estudios de grabación en dos ocasiones más este año. La primera sesión para *Prestige* en junio fue muy inconsistente pero dejó dos temas de factura propia, "I Didn't" y "Green Haze"²⁷⁸, así como esbozó el futuro de su nueva formación de ritmo, incluyendo a Red Garland al piano y a Philly Joe Jones a la batería. La elección de Red Garland al piano supuso una apuesta decidida de Davis por un estilo de acompañamiento armónico, más acorde a los tratamientos más espaciados que caracterizarían los discos de Davis a partir de este momento y que en gran parte debía su influencia al estilo minimalista del pianista Ahmad Jamal al que Davis admiraba. La influencia de la estética de Jamal en la elección de temas procedentes del repertorio popular también se hace evidente en el repertorio propio de Davis a partir de 1953, tanto en directo como en sus visitas al estudio. Finalmente, en julio de 1955 realizó una sesión de grabación para *Debut Records*, en compensación por el dinero que la empresa había adelantado al abogado de Davis para pagar su fianza y poder salir de la cárcel tras haber sido denunciado por su mujer por no pagar la pensión de mantenimiento de sus hijos, encierro que por otro lado le imposibilitó asistir al funeral de Parker. Miles Davis lideró la grabación de cuatro temas con Charles Mingus al contrabajo y a los arreglos, que fueron editados bajo el título de *Blue Moods* y donde, sin llegar a conformar un trabajo destacado dentro de la producción de Davis, se puede vislumbrar parte del estilo experimental de la música de Mingus

277 La primera composición de Miles Davis, la segunda de T. Monk y Denzil Best, la tercera de Milt Jackson y la última de George Gershwin grabadas para *Prestige Records* el 24 de diciembre de 1954 en Hackensack y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Milt Jackson (Vb), Thelonious Monk (Pn), Percy Heath (Cb) y Kenny Clarke (Dr).

278 Las dos composiciones de Miles Davis grabadas para *Prestige Records* el 7 de junio de 1955 y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Red Garland (Pn), Oscar Pettiford (Cb) y Philly Joe Jones (Dr).

durante este periodo y que más adelante será comentado.

El 17 de julio de 1955 tuvo lugar probablemente el acontecimiento más importante para el futuro de la carrera de Miles Davis: su inclusión de última hora en el festival de Newport junto a una formación especialmente ensamblada para la ocasión formada por el propio Miles Davis, Zoot Sims (Tz), Gerry Mulligan (Bx), Thelonious Monk (Pn), Percy Heath (Cb) y Connie Kay (Dr). La historiografía a vertido ríos de tinta en torno a este suceso histórico lleno de luces y sombras en el que Miles Davis, con la complacencia de Dizzy Gillespie y Thelonious Monk, asumió definitivamente el liderazgo del jazz moderno tras la muerte de Charlie Parker, gracias a su interpretación del tema “Round Midnight” durante el recital. Por un lado, la relación entre Davis y Monk que había comenzado a tensarse en su primera y última sesión de grabación juntos el año anterior terminó por romperse. Una fuerte discusión entre ambos en el camino de vuelta acerca del acompañamiento desarrollado por el excéntrico pianista durante el concierto acabó con Monk bajándose del coche para volver por su cuenta a Nueva York. Por otro lado, la recurrente mitificación actualmente extendida sobre la interpretación de Davis esa día parece excesiva tras la escucha del concierto en directo, editado con posterioridad por *Jazz Unlimited Records* y *Sony Music*. Lo cierto es que este tema en concreto del concierto de ese día en Newport, fue el empuje definitivo que allanó el camino a la firma de su contrato con *Columbia Records*, compañía que más tarde ayudaría a convertirlo en probablemente el músico más popular de la historia del jazz. Pese a todo, el respeto de Miles Davis por la figura de Thelonious Monk se mantendría intacto a lo largo de los años tal y como manifestó el propio Davis en 1954:

Monk realmente me ayudó. Cuando vine a Nueva York, me enseñó acordes y sus melodías. Ha tenido una gran influencia en otros músicos, en el sentido de que les ha dado mayor libertad. Sienten que si Monk podía hacer lo que hacía, ellos también podían. Monk ha estado utilizando espacio durante mucho tiempo. Pero Monk tiene que darse cuenta de que no puede conseguir que todo el mundo toque sus canciones bien... Me encanta como toca y como compone, pero no soporto tenerlo como acompañante. No te da ningún apoyo (Maher, 2009: 19).

279

El legado discográfico de Davis, desde principios de 1954 hasta su actuación en el segundo festival de Newport, supuso la consolidación de su carrera como líder generacional y su estatus de estrella en auge. El análisis de sus discografía en estos años revela no sólo el definitivo hallazgo de su sonido a la trompeta, gracias a la generación de ese lirismo característico y original de Davis tantas veces ya descrito, sino también de la consolidación de la sonoridad de sus formaciones, ya

279 Monk has really helped me. When I came to new York, he taught chords and his tunes. A main influenced he has been through the years has to do with giving musicians more freedom. They feel that if Monk can do what he does, they can. Monk has been using space for a long time. The thing that Monk must realize is that he can't get everybody to play his songs right... I love the way monk plays and writes, but I can't stand him behind me. He doesn't give you any support [Traducción propia].

que se encargó de generar una nueva manera de articular las relaciones dinámicas entre la sección rítmica, el desarrollo de arreglos y la función de los solistas, principalmente centrado en el uso de los espacios y el uso de notas pedal en las partes de contrabajo. Durante este periodo pasaron por sus filas la plana mayor de los músicos que se convirtieron en los principales referentes del *hard bop* con el avance de la década, terminó de madurar los elementos musicales con los que había estado experimentando en su etapa anterior junto con Sonny Rollins y protagonizó la vuelta a la palestra del jazz dentro de un mercado discográfico que parecía condenado a someterse sin resistencia a la dictadura del *rock & roll*. Miles Davis se había postulado como uno de los principales padrinos en la generación del estilo *hard bop* que comenzaba a tener cierto éxito de ventas; pero, fueron sus compañeros en esa travesía los que explotarán el nuevo estilo de forma directa y exitosa. Parece que Davis ya tenía otros planes en mente que se vieron fortalecidos por el apoyo de su nueva discográfica y por la inclusión en su formación de un desconocido saxofonista tenor de Filadelfia llamado John Coltrane.

3. 1. 2. El encuentro entre John Coltrane y Miles Davis: los iconos del proceso expansivo.

Según los trabajos de Lewis Porter (1999) y Ben Ratliff (2007), John William Coltrane nació en plena época dorada del jazz el 23 de septiembre de 1926 en la localidad de Hamlet del estado de Carolina del Norte, un estado tradicionalmente anclado en la segregación y especialmente salpicado por la violencia racial. Toda la familia de su madre, Alice Blair, habían sido esclavos de inmigrantes escoceses, al igual que la de su padre, William H. Coltrane, que ejercía como reverendo de la Iglesia Africana Metodista y Episcopaliana de Zion para la que realizaba su trabajo de forma itinerante durante los primeros años de su matrimonio. A los pocos días del nacimiento de J. Coltrane, su familia se mudó a la localidad de High Point (Carolina del Norte) donde pasó su infancia, su etapa de formación escolar y el lugar en el que tuvo sus primeros contactos con la música.

J. Coltrane creció bajo el cariñoso amparo de su madre, una mujer completamente dedicada a las labores domésticas que compaginaba la crianza de su único hijo y el cuidado de su abuela materna que vivía con ellos. Su padre solía estar fuera de casa con mucha frecuencia debido a las exigencias itinerantes de su trabajo y tocaba el violín en sus horas libres, a la vez que alimentaba una estrecha afición familiar por la música. John Coltrane recibió una educación de corte tradicional con una especial atención puesta en el conocimiento de la historia y la cultura de los esclavos africanos en EEUU y su relación con la iglesia metodista fue muy estrecha debido a una larga tradición familiar de ancestros dedicados profesionalmente al culto. Los testimonios bibliográficos consultados ya referenciados, le han definido como un estudiante aplicado en armonía con la media

habitual de sus compañeros y con un interés marcado por la práctica del fútbol americano. Fue en la escuela elemental de High Point donde recibió su primera educación musical de la batuta de la maestra local Julia Hall, animado en el ámbito familiar por su madre, cantante y pianista aficionada, e iniciándose en la interpretación de repertorios basados en himnos, espirituales y canciones escolares. Durante estos años escolares su carácter introvertido y su timidez ya comenzaron a destacar.

La crisis de los años 30 trajo a la familia Coltrane un periodo de inestabilidad económica que les llevó a pasar ciertas estrecheces, pero el golpe más importante lo representó la temprana muerte de su padre a causa de cáncer de estómago, el 2 de enero de 1939, lo que provocó el ingreso inmediato de su familia en la pobreza. Su madre se dedicó a trabajar sin descanso en múltiples empleos, alquilaba periódicamente habitaciones de su casa a huéspedes de paso y recibía la ayuda de la comunidad del barrio con frecuencia. Fue precisamente en torno al fallecimiento de su padre cuando J. Coltrane se inició en la práctica del saxofón alto y el clarinete, primero en el centro comunitario del barrio y posteriormente en la banda escolar del instituto segregado William Penn de la localidad. De esta manera culminó su adolescente interés por los sonidos de las bandas de *swing* que pasaban por la ciudad, como Duke Ellington o Cab Calloway, y por el fuego de Kansas que comenzaba a prender por todo el país gracias a la popularidad de la banda de Count Basie. En estos años su principal referente era el saxofonista tenor Lester Young, comenzó a dedicar largas sesiones de estudio al saxofón alto y su intención por dedicarse profesionalmente a la música comenzó a arraigar cada día con más fuerza. En la primavera de 1943, John Coltrane acabó sus estudios superiores como alumno destacado del Instituto William Penn, a pesar de tener que compaginar sus tareas escolares con trabajos esporádicos que contribuyeran a la maltrecha economía familiar. En este mismo momento se mudó a Filadelfia donde su madre le esperaba, ya que había partido meses antes con el fin de acceder a posibilidades laborales más ventajosas y poder alcanzar un mayor nivel de vida para ambos en una ciudad del norte más ajena a los problemas raciales del sur.

En Filadelfia, John Coltrane se dedicó por completo a la música mientras ganaba dinero en diferentes trabajos de diversa índole con los que salir adelante junto a su familia y poder costearse así sus estudios musicales. Se matriculó en la escuela de música de Leo Ornstein, donde recibió formación en teoría musical e interpretación al saxofón bajo la tutela del célebre didacta Mike Guerra. Más tarde, ya a finales de la década de los 50, se acogió a la disciplina de la escuela de música Granoff con Dennis Sandole y Mattheew Rastelli como principales tutores. Sin embargo, los eventos más importantes para el devenir de su carrera y estética sucedieron cuando John Coltrane comenzó a frecuentar el ambiente de jazz de una ciudad que recibía con frecuencia a las grandes bandas de la época y que comenzaba a acoger las novedades del *be bop*. Su amistad temprana con

los saxofonistas Jimmy Heath y Benny Golson hizo mella en su periodo de formación ya que compartieron muchas horas de estudio y puesta en común, compaginando sus sesiones de trabajo con una insistente afluencia a las sesiones jam de la ciudad. La principal influencia de Coltrane en los primeros años 40 fue la de los saxofonistas altos Jimmy Hodges y Tab Smith que militaba en las filas de la banda de Count Basie, pero su concepto daría un vuelco radical justo antes de su partida al servicio militar cuando escuchó en directo a Charlie Parker junto al quinteto de Dizzy Gillespie el 5 de junio de 1945 ya en los últimos estertores de la Segunda Guerra Mundial.

John Coltrane pasó un año de servicio militar en Hawai sin sobresaltos, tocando *swing* como integrante de los *Melody Masters*, una banda de entretenimiento formada por compañeros de la marina, y como saxofonista de la *Dexter Culbertson's U.S. Navy Band*. Con estas formaciones realizó algunas de sus primeras grabaciones caseras, de las que se desprende su inclinación por el nuevo *be bop* de Parker en cuanto a la selección del repertorio y que han sido publicadas con mucha posterioridad como *First Giant Steps* y *The John Coltrane Anthology: The Last Giant*. A su vuelta a la ciudad, una nueva hornada de músicos afincados en la Filadelfia de Dizzy Gillespie contribuyeron al conjunto de novedades que estaban por acontecer dentro del mundo del jazz tras la explosión del *be bop*:

Es impresionante ver el nivel artístico de esta generación- Golson and Baron, Jimmy Heath y su hermano mayor Percy, Ray y Tommy Bryant, Red Garland, los baterías “Philly” Joe Jones y “Specs” Wrigh, el compositor Cal Massey, el trompetista Johnny Coles. En pocos años fueron surgiendo músicos jóvenes, incluyendo al baterista Al “Tootie” Heath (hermano menor de Jimmy), el trompetista Lee Morgan, el saxofonista Odean Pope y los pianistas McCoy Tyner y Kenny Barron (hermano menor de Bill) por decir algunos. La escena de jazz de Filadelfia gozaba de unos estándares técnicos muy altos en comparación con otras escenas ajenas a la ciudad de Nueva York. Esto claramente tuvo un gran impacto sobre Coltrane, que estaba fascinado por las disciplinas técnicas y teóricas (Porter.L, 1999: 54).²⁸⁰

A partir de este momento y tras su afiliación al sindicato de músicos segregado, John Coltrane inició su carrera como músico profesional *freelance* en la ciudad de Filadelfia. Trabajó con la banda de *rhythm & blues* de Joe Webb, con la *big band* de King Kolax y con la *big band* de su compañero Jimmy Health. Su estilo al saxo alto estaba todavía fuertemente influenciado por la figura de Charlie Parker, con el que coincidió en diversas ocasiones a lo largo de estos años. Sus primeros escauceos con la heroína datan de esta época en la que también se decidió por apostar de

280 It's impressive how much artistry came out of this generation- Golson and Baron, Jimmy Heath and his older brother Percy, Ray and Tommy Bryant, Red Garland, drummers “Philly” Joe Jones and “Specs” Wright, composer Cal Massey, trumpeter Johnny Coles. Within a few years younger players coming up included drummer Al “Tootie” Heath (Jimmy's younger brother), trumpeter Lee Morgan, saxophonist Odean Pope, and pianist McCoy Tyner and Kenny Barron (Bill's younger brother), to name only a few. Filadelfia's jazz scene had high technical standars in comParison with many locals scenes outside new York. This clearly had an impact on Coltrane, who was fascinated with technical and theoretical matters [Traducción propia].

forma personal por la interpretación del saxofón tenor coincidiendo con su incorporación a la banda de Eddie Vinson, que estaba considerada como la gran banda de *be bop* de la ciudad de Filadelfia y con la que disfrutó de cierta estabilidad laboral.

El 6 de septiembre de 1949, los esfuerzos de Coltrane tuvieron recompensa cuando, recomendado por el círculo de músicos más en la onda de Filadelfia, Dizzy Gillespie lo requirió como saxofonista alto para su *big band*. En el seno de esta formación, Coltrane compartió tablas con algunas de las grandes figuras del momento como Paul Gonsalves, que militaba como saxofonista tenor solista, y también compartiendo sección junto a su amigo Jimmy Heath. Su trabajo para la gran *big band* de Dizzy le permitió comenzar a relacionarse con el ambiente de Nueva York y le abrió las puertas de los estudios de grabación, realizando sus primeras sesiones como músico de estudio para la orquesta de Teddy Stewart, con Dinah Washington como vocalista, y para Billy Valentine. A mediados de 1950 Dizzy Gillespie decidió disolver su *big band* y comenzó a trabajar en formato de sexteto contando ya con John Coltrane al saxo tenor, Jimmy Heath (Ax), Milt Jackson (Vb) y Percy Heath (Cb) de forma fija en una formación con la que giró por todo el país y como residentes en el club *Birdland* de Nueva York los primeros meses de 1951. Poco después Gillespie disolvió la banda hastiado por los problemas con la heroína de sus componentes y por el batacazo que supuso su fracaso en su apuesta por un sello propio que llamó *Dee Gee Records*. De este periodo se han publicado distintas grabaciones tanto de la *big band* de Dizzy como del sexteto en directo en el *Birdland* y en estudio de grabación por los sellos *Capitol*, *Oberon*, *Dee Gee* y *Broadcast Tributes*. Junto a Gillespie, John Coltrane terminó de apuntalar su formación teórica, absorbió muchas de sus influencias estéticas de referencia en el futuro y comenzó a labrar su fama de gran profesional del oficio como solista consumado.

John Coltrane volvió a Filadelfia en la primavera de 1951 y comenzó a trabajar como músico *freelance*, iniciando un largo periodo de inestabilidad marcado por su hábito con la heroína y por su estudio obsesivo del instrumento. Trabajó para las bandas de Gay Crosse, Earl Bostic (del que aprendió la técnica de respiración circular), Charles Ruckles, Specs Wright, Bullmose Jackson, Jimmy Smith, Daisy Mae y Johnny Hodges. Se han publicado grabaciones de distinta calidad de esta época con Coltrane como integrante de algunas de las bandas ya referenciadas por los sellos *Gotham*, *King*, *Republic*, *Speed*, *Enigma* y *Noorgran*. En las mismas, los especialistas (Porter.L, 1999) coinciden en señalar la influencia en su estilo del sonido de Lester Young, Ben Webster o Jimmy Oliver; y por Coleman Hawkins en cuanto a aproximaciones armónicas y técnicas. Según las propias palabras de Coltrane: «La primera vez que escuché a Hawk quedé fascinado por su uso de los arpegios y por la manera que tenía de tocar. Conseguí una copia de “Body and Soul” y escuché en profundidad lo que hacía. Le metí caña a “Pres” y crecí musicalmente. Mi aprecio por la música

de Hawk era creciente» (De Vito, 2010: 66)²⁸¹. Según las declaraciones directas del propio saxofonista y de sus músicos más allegados recogidas en diferentes fuentes bibliográficas, Coltrane también se interesó por las aproximaciones de Dexter Gordon, Walder Hardly y Sonny Stitt mientras buscaba nuevas y originales vías de expresión personal.

Benny Golson, que había visto a Coltrane en todas sus fases, se dio cuenta de que su amigo estaba creando algo nuevo. Golson recuerda a Coltrane mejorando su fascinación por Dexter Gordon en un periodo justo antes a éste. Pero ahora, en la carretera con Hodges, desarrolló: “un estilo sin nombre, era como dar un salto hacia adelante”. Coltrane estaba comenzando a tocar formas y ritmos originales (Ratliff, 2007: 19).²⁸²

Otros acontecimientos destacados de este periodo para el futuro de la carrera de John Coltrane fueron algunos encuentros que tuvieron lugar a partir de la muerte de Charlie Parker en marzo de 1955 y que a continuación destacaré de forma más concreta. En primer lugar, a finales de 1951 conoció a Sonny Rollins con el que entabló una amistad duradera, unida por el respeto profesional y la admiración mutua. Por otro lado, durante su vuelta a Filadelfia tras terminar su relación profesional con Dizzy Gillespie, comenzó a relacionarse con círculos sociales y con músicos como Yusef Lateef, que habían abrazado la religión del Islam que estaba en auge en la ciudad y en el país, lo que fomentó el inicio de su interés personal por conocer otras religiones, filosofías y concepciones espirituales. Estas relaciones le llevaron a conocer a su primera mujer, Naima Grubbs, a establecer los primeros contactos con el que se convertiría en su pianista de cabecera en el futuro, McCoy Tyner, y a tejer un entramado íntimo que años después le ayudaría a dejar su hábito con la heroína. En marzo de 1954, pasó a formar parte de la orquesta de Johnny Hodges, otro de sus grandes ídolos, y estando de gira con esta formación por California conoció a Eric Dolphy en septiembre de 1954 en Los Ángeles. En el futuro este encuentro supondría el comienzo de una relación profesional y personal entre dos músicos que acabarían por escribir algunas de las páginas más turbulentas de la historia del jazz del periodo. A finales de octubre de 1955, Coltrane recibió la llamada que lo sacó de la oscuridad de la irrelevancia pública y que cambió definitivamente el futuro de su carrera y de la historia del jazz moderno: Miles Davis lo requirió para ser el saxofonista principal de su nuevo y flamante quinteto, que contaba además con Red Garland al piano, Paul Chambers al contrabajo y Philly Joe Jones a la batería.

Para conocer con más rigor la historia del encuentro entre los dos nuevos titanes que

281 The first time I heard Hawk, I was fascinated by his arpeggios and the way he played. I got a copy of his “Body and Soul” and listened real hard to what he was doing. And even though I dug Pres, as I grew musically, I appreciated Hawk more and more [Traducción propia].

282 Benny Golson, who had seen Coltrane in all his phases, noticed that his friend was on to something new. Golson remembers Coltrane polishing an obvious Dexter Gordon fascination in the period just before this. But now, on the road with Hodges, he developed “a style that had no name, but was hopping-and-skipping kind of a thing” Coltrane was beginning to play original shapes and rhythms [Traducción propia].

dominarían el devenir del jazz en estos años, debo remontarme a principios de 1950 cuando, según las declaraciones del propio Miles Davis expuesta en su autobiografía (Davis, 1989), éste escuchó a Coltrane formando parte del quinteto de Dizzy Gillespie en el *Birdland* de Nueva York. Sin embargo, Lewis Porter (1999) ha afirmado en su biografía sobre Coltrane que Miles Davis sabía de la existencia del saxofonista con anterioridad a esa fecha, concretamente en torno a 1946, cuando el trompetista Dexter Culbertson le había hecho escuchar algunas grabaciones caseras de la banda que había estado liderando en la marina y en la que Coltrane aparecía como solista al saxofón alto. Independientemente de esta información, sí parece comprobado que los dos músicos se conocieron personalmente en una sesión jam, o trabajo suelto, en torno a alguno de los locales de jazz frecuentados por heroinómanos en las entrañas del barrio de Harlem a principios de 1951. Según Davis, esa noche Coltrane fue duramente reprimido musicalmente por un Sonny Rollins absolutamente intratable, lo que sin embargo dio comienzo a una estrecha relación de amistad entre los dos saxofonistas tenores más influyentes del periodo: «Rollins y Coltrane dieron sus primeros pasos serios como líderes de banda el año de la muerte de Parker; eran lo suficientemente jóvenes para aprender, para cambiar y de forma separada colonizaron el universo pos-parkeriano» (Ratliff, 2007: 31)²⁸³. Más tarde, tras su éxito en Newport durante el verano de 1955 y su nuevo compromiso con *Columbia Records*, Miles Davis optó inicialmente por su antiguo compañero Sonny Rollins para el puesto de saxofonista tenor en su nuevo quinteto, con el que tenía que entrar al estudio para resolver sus obligaciones contractuales con *Prestige* antes de pasar a formar parte en exclusiva de la cartera de artistas de *Columbia*. Sonny Rollins estaba centrado en sus propios proyectos liderando su cuarteto y acababa de comprometerse como solista de la nueva banda que lideraban Max Roach y Clifford Brown, que lo situó en Chicago durante un tiempo con la intención también de volver a intentar abandonar su hábito con la heroína. Miles Davis optó entonces por probar con John Gilmore, que ejercía de saxofonista tenor solista en la Arkestra de Sun Ra y que curiosamente Coltrane también tenía entre sus nuevos referentes, pero unos ensayos iniciales no terminaron de convencer a Davis. Finalmente, el trompetista se decidió por llamar a Coltrane tras la insistencia de los componentes de su formación de ritmo y la especial recomendación de Sonny Rollins. Al igual que anteriormente había sucedido con el encuentro entre Charlie Parker, Dizzy Gillespie y Thelonious Monk a principios de los 40, tras la muerte de Parker los astros se volvieron a alinear sutilmente para alumbrar el nacimiento de un nuevo y excitante periodo de transformación del lenguaje del jazz de la mano de dos nuevas figuras de referencia en el firmamento en expansión del jazz moderno.

283 Rollins and Coltrane took their first serious steps as bandleaders the year that Parker died; still young enough to learn and change, they separated colonized the post-Parker universe [Traducción propia].

La primera sesión del quinteto en estudio fue curiosamente para *Columbia*, en octubre de 1955, con apenas dos semanas con Coltrane como integrante del quinteto de los que destacaron los temas “Budo”, “Two Bass Hit” y “Ah Leu Cha”²⁸⁴, aunque solamente este último corte fue incluido en la primera publicación en el LP titulado como *Round About Midnight* en 1957. En ese mismo LP se incluyeron las pistas de dos sesiones de grabación más, realizadas en junio y septiembre de 1956, donde sólo destacaré el tema “Tadd's Delight”²⁸⁵, que tampoco fue incluido en la primera publicación, y “Round Midnight”²⁸⁶, donde sobresale el arreglo en la introducción, los interludios y la sección final que proceden del repertorio para *big band* de Dizzy Gillespie. También destacaron las interpretaciones/improvisaciones de Coltrane y especialmente de Davis, que con el uso de la sordina *Harmon* manipulada inauguró una nueva era en la sonoridad a la trompeta.

Las últimas sesiones que Miles Davis realizó para *Prestige* fueron publicadas posteriormente de forma periódica bajo la titularidad de *Miles Davis Quintet* y parte de sus resultados se integraron inicialmente en 5 LPs: *Cooking* (1957), *Relaxing* (1958), *Working* (1959), *Steaming* (1961) y *The Original Quintet* (1966). Las grabaciones originales tuvieron un sonido muy deficiente, afortunadamente las ediciones remasterizadas actualmente disponibles en el mercado han dotado de una nueva dimensión a estas grabaciones de referencia histórica. De la primera sesión que tuvo lugar en noviembre de 1955 destacaré los siguientes temas: “Stablemates”, “Just Squeeze Me”, “Bye Bye/The Theme” y “S'posing”²⁸⁷. De la segunda sesión en mayo de ese mismo año: “In Your Own Sweet Way”, “Diane”, “Trane's Blues”, “It Could Happen To You”, “Woody'n You”, “Salt Peanuts” y “Four”²⁸⁸. De la última sesión en octubre de 1956 destacaron: “Well, You Needn't”, “Half Nelson”, “Tune Up”, “Oleo” y “Airegin”²⁸⁹. Tras esta última grabación Miles Davis aprovechó el auge de su popularidad para viajar a Europa por segunda vez en una gira junto a Lester Young y *The Modern Jazz Quartet*.

Los materiales grabados en este primer periodo de transición, entre octubre de 1955 y

284 La primera composición de Miles Davis y Bud Powell, la segunda de D. Gillespie y J. Lewis y la tercera de Charlie Parker, grabadas para *Columbia Records* el 24 de octubre de 1955 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Jonh Coltrane (Tx), Red Garland (Pn), Paul Chambers (Cb) y Philly Joe Jones (Dr).

285 Composición de Tadd Dameron grabada para *Columbia Records* el 5 de junio de 1956 en Nueva York y con la formación del quinteto del periodo 1955/56.

286 Composición de Thelonious Monk grabada para *Columbia Records* el 10 de septiembre de 1956 en Nueva York y con la formación del quinteto del periodo 1955/56.

287 La primera composición de Benny Golson, la segunda de Duke Ellington, la tercera de Miles Davis y la última de Paul Denniker y Andy Razaf, grabadas para *Prestige Records* el 16 de noviembre de 1955 en Hackensack y con la formación del quinteto del periodo 1955/56.

288 La primera composición de Dave Brubeck, la segunda de Ernő Rapée y Lew Pollack, la tercera de J. Coltrane, la cuarta de Johnny Burke y Jimmy Van Heusen, las dos siguientes de D. Gillespie y la última de M. Davis, grabadas para *Prestige Records* el 11 de mayo de 1956 en Hackensack y con la formación del quinteto del periodo 1955/56.

289 La primera composición de T. Monk, las dos siguientes de Miles Davis y las dos últimas de Sonny Rollins, grabadas para *Prestige Records* el 26 de octubre de 1956 en Hackensack y con la formación del quinteto del periodo 1955/56.

octubre de 1956, supusieron el fin del compromiso adquirido por Davis con la compañía *Prestige* y no aportaron muchas novedades estrictamente musicales salvo en tres aspectos claramente destacados. En primer lugar, destacó la absoluta madurez del sonido de Davis, que se gusta continuamente en todas sus interpretaciones e improvisaciones, su seguridad como líder y la selección de un repertorio efectivo basado en clásicos del *be bop*, algunos temas de la nueva generación (del propio Davis, Coltrane, Benny Golson, Sonny Rollins o Dave Brubeck), y grandes clásicos del repertorio popular, como si de una propia lista de temas favoritos se tratara. En segundo lugar, se puede comprobar el proceso de transición en el que John Coltrane se encontraba inmerso a la búsqueda de su sonido. En sus líneas e improvisaciones, Coltrane mostró desde destellos de genialidad hasta pasajes inseguros e inestables al límite del colapso. En algunas ocasiones, de la escucha de los materiales se desprende cierta inseguridad en sus maneras, hecho apoyado por algunas declaraciones del propio Coltrane alegando que sentía que no estaba a la altura de sus compañeros en esta época. Finalmente y en tercer lugar, la dinámica rítmica de la banda caminaba en ocasiones hacia un nuevo estado de tensión controlada, inédito hasta la fecha, cuya naturaleza está relacionada directamente con los conceptos desarrollados por los conjuntos de *be bop* y con unos primeros avances importantes en la concepción de los espacios armónicos en el acompañamiento del piano. La banda sonaba cálida y relajada en los medios tiempos y baladas; en contrapartida, en ocasiones, el quinteto camina de forma absolutamente devastadora cuando interpretaban temas rápidos del repertorio de *be bop* como en el caso de “Budo” y “Salt Peanuts”.

Por otro lado, y como comentarios generales a estas primeras grabaciones para *Prestige*, Miles Davis no puso especial atención en los arreglos, salvo en el uso de una especie de canon melódico a una sola voz entre él y Coltrane en la exposición de la melodía en algunos temas como en el caso de “Stablemates”, incluso en la mayoría de los cortes desarrolla la melodía principal a solo para más tarde invitar a Coltrane a improvisar. Miles Davis se limitó a llevar al estudio a la banda con la que estaba trabajando como si se tratara de un directo más en su programa, a modo de trámite final con la compañía que le había visto crecer y realizando solamente primeras tomas de cada tema en todas las sesiones. En el caso de las primeras grabaciones del quinteto para *Columbia*, si hubo algo más de trabajo a través del desarrollo de arreglos más complejos y en la ampliación del número de tomas, siendo esta la primera vez que se unieron en el proceso de edición dos tomas distintas de un mismo tema y siendo también esta característica técnica la que inauguró la implicación de la nueva tecnología sonora en los trabajos de Davis para el futuro. Lo más importante de estas grabaciones fue la declaración de intenciones de Miles Davis por variar el rumbo estético de sus trabajos anteriores, lo que terminaría por pincelar el desarrollo del *hard bop* y el comienzo de una especie de purga colectiva derivada del abuso de los elementos del lenguaje

del *be bop* en una búsqueda hacia nuevos horizontes.

El quinteto estaba en pleno esplendor de trabajo, tanto de gira por el país como en compromisos fijos importantes que Miles Davis tenía cerrados en el *Bohemia Café* de Nueva York. La crítica y una parte importante del público fiel a Davis no supo vislumbrar el potencial de su nueva formación, apuntando sus afilados dardos sobre todo contra los estilos de Coltrane y Philly Joe Jones. Sin embargo, el conjunto colgaba el cartel de completo en prácticamente todas las ciudades en las que actuaba y no dejaba indiferente a nadie que se acercaba a escucharlos. No obstante, la banda experimentaba problemas internos derivados de los hábitos con la heroína de Coltrane y Jo Jones, que produjeron diversos encontronazos por el fuerte carácter de Davis. Tras varios episodios de ruptura e idas y venidas, cubiertas por Sonny Rollins y Art Taylor (Dr), finalmente Miles Davis decidió despedir a ambos tras cumplir con sus compromisos en el *Bohemia Café* el 28 abril de 1957. De esta manera, Davis daba por zanjado este primer periodo de trabajo conjunto a la par que se preparaba para entrar al estudio con un nuevo proyecto de gran formato en colaboración con Gil Evans. John Coltrane tomó entonces la decisión de dejar la heroína e iniciar una transformación en su estilo que le convertiría en el saxofonista más influyente de la historia del jazz desde Charlie Parker. A continuación, las siguientes declaraciones de ambos músicos son representativas en cuanto a sus impresiones personales durante este primer periodo:

M.Davis: Creo que la razón por la cual no nos llevábamos bien al principio era porque a Trane le gustaba hacer putas preguntas y dudaba acerca de lo que tenía que tocar y lo que no. Para mí era un músico profesional y yo siempre quise a alguien que se sintiera seguro con lo que hacía. Así que mi silencio y malas caras le apagaban (Davis, 1989: 195).²⁹⁰

J.Coltrane: Cuando me uní a Miles en 1955, yo tenía mucho que aprender. Sentía que me faltaba talento musical. Tenía problemas técnicos y falta de comprensión armónica. Me siento bastante avergonzado de los primeros discos que grabé con Miles. No sé por qué me eligió a mí. Quizás vio en mi forma de tocar alguna esperanza de mejorar. En aquellos días todo era frustrante y se reflejaba en la música (Porter, 1999: 100).²⁹¹

Según mi opinión, la grabación del álbum *Miles Ahead*, en la primavera de 1957, es la más importante de las distintas contribuciones musicales a las que dio lugar la pareja creativa formada por Miles Davis y Gil Evans a lo largo de su producción conjunta. El concepto sonoro y estético de ambos, que había estado madurándose desde sus primeras experiencias con el noneto a finales de

290 I think that the reason we didn't get along at first was because Trane liked to ask all these motherfucking questions back then about waht he should or shouldn't play. Man, fuck that shit; to me he was a proffesional musician and I have always wanted whoever played with me to find their own place in the music. So my silence and evil looks probably turned him off [Traducción propia].

291 When I first joined Miles in 1955 I had a lot to learn. I felt I was lacking in general musicianship. I had all kinds of technical problems and I hadn't the necessary harmonic understanding. I am quite ashamed of those early records I made with Miles. Why he picked me, I don't know. Maybe he saw something in my playing that he hoped would grow... All was naturally frustrating in those days, and it came throught in the music [Traducción propia].

los años 40, alcanzó una entidad musical consolidada en este importante trabajo cuyos principios musicales fundamentales serían largamente explotados en posteriores grabaciones. Tras un análisis más profundo del repertorio escogido, que no puedo incluir en estas líneas, solamente destacaré los siguientes aspectos fundamentales: la aplicación orquestal de una nueva concepción del espacio armónico a través del uso de técnicas procedentes del impresionismo clásico y su relación con la presencia de la temática latina y/o española, y la importante influencia de la estética orquestal de Duke Ellington en correlación con la temática blues y el repertorio popular estadounidense. Estas afirmaciones adquieren una mayor entidad en los cortes “The Maids of Cadiz”²⁹², “My Ship”, “Miles Ahead”²⁹³ (anteriormente grabada en 1953 para *Prestige*), “New Rhumba y “Blues for Pablo”²⁹⁴. En esta ocasión optaron por una formación de orquesta más amplia, de nuevo con una instrumentación muy novedosa en busca de una sonoridad cálida y naturalmente orientada a las características de Miles Davis como solista y líder del proyecto. Miles Davis había participado en un proyecto orquestal dirigido por Gunther Schuller el año anterior, en el que intervino interpretando el fliscorno, por lo que la buena experiencia y las recomendaciones de Gil Evans le hicieron decidirse por esta opción para el disco. El disco supuso la primera apuesta de peso de la compañía *Columbia* que no dudó en potenciar la producción con una fuerte inversión económica y con la puesta a disposición de todas las novedades técnicas de grabación y edición, utilizadas por Gil Evans en el proceso de postproducción. El disco fue un éxito de crítica y ventas, tras su publicación en otoño de 1958, y supuso la consolidación de Miles Davis como artista de referencia para el gran público en EEUU. La trascendencia estética de este trabajo todavía hoy es más que evidente no sólo en las grandes formaciones dedicadas al jazz.

Tras superar algunos problemas de salud y pasar una temporada de descanso, Miles Davis siguió desarrollando su actividad de directo en Nueva York sin formación fija hasta que a finales de noviembre se marchó a París de gira liderando una formación formada por Rene Urtreger (Pn), Pierre Michelot (Cb) y Kenny Clarke (Dr), con la que actuó en Francia, Holanda y Alemania. Además de encontrarse con sus viejas amistades y con su amante en París, Miles Davis recibió una oferta de trabajo por parte de Louis Malle, uno de los directores más importantes del cine experimental europeo de la época que estaba aglutinado en torno a la denominada *Nouvelle Vague*

292 Composición de Leo Delibes grabada para *Columbia Records* el 6 de mayo de 1957 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Flg), Johnny Carisi, Bernie Glow, Taft Jordan, Louis Mucci y Ernie Royal (Tp), Joe Bennett, Jimmy Cleveland y Frank Rehak (Tb), Tom Mitchell (Tbb), Jim Buffington, Tony Miranda y Willie Ruff (Tr), Bill Barber (Tub), Edwin Caine, Sid Cooper y Romeo Penque (Fl y Cl), Danny Bank (Clb), Lee Konitz (Ax), Paul Chambers (Cb), Art Taylor (Dr) y Gil Evans (Ar).

293 La primera composición de Kurt Weill y la segunda de Miles Davis y Gil Evans grabadas para *Columbia Records* el 10 de mayo de 1957 en Nueva York y con la formación de la orquesta de *Miles Ahead*.

294 La primera composición de Ahmad Jamal y la segunda de Gil Evans grabadas para *Columbia Records* el 23 de mayo de 1957 en Nueva York y con la formación de la orquesta de *Miles Ahead*.

francesa. La propuesta consistía en grabar la banda sonora de su última película de forma experimental, improvisando la música en directo mientras visionaban las imágenes de la película. El resultado fue una experiencia creativa para Davis que tendría unas consecuencias trascendentales en la transformación de la estética del trompetista en el futuro y que retomaré más adelante tanto en este apartado histórico como en el análisis teórico musical. La película *L'Ascenseur pour l'Echafaud* habría pasado a la historia como una película de transición en la importante filmografía del director francés, sin embargo la inclusión de Davis en el proyecto la convirtió en un icono de la relación entre dos disciplinas artísticas en absoluto proceso de expansión creativa en la época. La banda sonora se grabó el 4 y el 5 de diciembre de 1957 en París, fue publicada inicialmente por *Fontana Records* en Europa y , posteriormente en 1958, en EEUU por *Columbia Records*, que incluyó algunos cortes en la primera cara del disco *Jazz Track* donde destacó el tema principal de la película “Nuit sur les Champs-Élysées”²⁹⁵. Tras su vuelta a Nueva York a finales de diciembre, Miles Davis consiguió reunir a su antiguo quinteto junto con la nueva incorporación del saxofonista alto Julian “Cannonball” Adderley, un músico de blues originario de Florida al que ya había intentado contratar en julio de 1955 cuando le escuchó integrado en la formación de Oscar Pettiford en Nueva York. Muchos cambios y experiencias habían sufrido todos los protagonistas de esta historia a pesar de que sólo habían pasado ocho meses desde su último encuentro, pero sin duda alguna la mayor transformación la había experimentado un John Coltrane recién salido de su asedio, como a continuación relataré.

Desde el comienzo del trabajo de John Coltrane con el quinteto de Davis a finales del verano de 1955, la popularidad Coltrane entre los músicos y productores fue creciente lo que le permitió desarrollar diversos trabajos paralelos a sus compromisos con Davis, principalmente en el seno de los sellos *Prestige* y *Blue Note*. De entrada, entró a formar parte de la banda de Paul Chambers (Cb), en la que también militaba Philly Joe Jones (Dr) y con la que entró al estudio en tres ocasiones aportando varias composiciones originales que mostraron el estilo compositivo del saxofonista en estos primeros años: “John Paul Jones”²⁹⁶, “Nita” y “Just for the Love”²⁹⁷. “John Paul Jones”, fue el primer nombre del conocido blues de Coltrane que posteriormente fue denominado como “Trane's Blues” y que también apareció en diferentes grabaciones como “Wierd Blues”. Esta composición se

295 Composición de Miles Davis grabada para Columbia Records el 4/5 de diciembre de 1957 en París y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Barney Willen (Tx), Rene Urteger (Pn), Pierre Michelot (Cb) y Kenny Clarke (Dr).

296 Composición de J. Coltrane grabada para *Jazz West Records* el 1 de marzo de 1956 en Hollywood y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), Kenny Drew (Pn), Paul Chambers (Cb) y Philly Joe Jones (Dr).

297 Composiciones de J. Coltrane grabadas para *Blue Note Records* el 29 de septiembre de 1956 en Hackensack y con la siguiente formación: Donald Byrd (Tp), John Coltrane (Tx), Horace Silver (Pn), Kenny Burrell (Gt), Paul Chambers (Cb) y Philly Joe Jones (Dr).

estructuraba en torno a la forma de blues mayor estándar, no obstante su sinuosa e intrincada línea melódica aportó un punto originalidad muy destacado. “Nita”, fue una primera referencia del estilo de Coltrane en el futuro, ya que aplicó por primera vez sus movimientos armónicos clásicos de terceras relativas y el uso de interludios con pedal en suspensión, unas experiencias con sustituciones armónicas que darían dando forma a sus sábanas de sonido. “Just for the Love” es otro blues mayor con sustituciones típicas del *be bop* tardío al que añadió algunos desplazamientos armónicos a la forma habitual. En todos estos temas destacó una influencia marcada de las líneas melódicas que estaban comenzando a ser habituales en los temas de los músicos adscritos al *hard bop*. De hecho, el propio Coltrane mostró en diversas ocasiones su admiración por Horace Silver como creador de grandes melodías, con el que coincidió por primera vez en las sesiones de grabación de sus primeros temas como compositor. En la misma línea estuvo la composición “Mary’s Blues”²⁹⁸, que Coltrane aportó meses más tarde en una sesión de grabación como integrante de *The Prestige All Stars*. Todas estas composiciones fueron una primera muestra de su gusto por la densidad armónica vertical y por las texturas blues, además de evidenciar mayor naturalidad en sus interpretaciones e improvisaciones que en otros trabajos de esta época, sobre todo en sus sesiones de estudio a partir de octubre de 1956.

Por otro lado, Bob Weinstock tuvo la misma intuición que Davis y contrató a Coltrane para otras tres sesiones de grabación en las que lo enfrentó a los saxofonistas tenores de referencia del momento. Primero junto a Hank Mobley, en unas sesiones lideradas por Elmo Hope como líder que fueron posteriormente publicadas bajo el nombre de *Two Tenors*. Más tarde junto a S. Rollins, captando en estudio el famoso corte “Tenor Madness”²⁹⁹ que apareció en el disco del mismo nombre liderado por Rollins y donde se pueden vislumbrar dos estilos de improvisación muy distintos pero igualmente influyentes: el estilo más temático de Rollins, con la melodía como principal referente de conducción, y el estilo más armónico que empezaba a asentar Coltrane. Finalmente junto a Al Cohn, Hank Mobley y Zoot Sims, en un disco posteriormente editado bajo el nombre de *Tenor Conclave*, de donde destacaré el corte “How Deep is the Ocean”³⁰⁰ como una excelente muestra de los estilos diferenciados de los tenores participantes. En esta misma línea, Coltrane grabó su segunda sesión para *Blue Note* como integrante del septeto de Johnny Griffin, en

298 Composición de J. Coltrane grabada para *Prestige Records* el 20 de abril de 1957 en Hackensack y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), Pepper Adams y Cecil Payne (Bx), Mal Waldron (Pn), Doug Watkins (Cb) y Art Taylor (Dr).

299 Composición de Sonny Rollins grabada para *Prestige Records* el 24 de mayo de 1956 en Hackensack y con la siguiente formación: John Coltrane y Sonny Rollins (Tx), Red Garland (Pn), Paul Chambers (Cb) y Philly Joe Jones (Dr).

300 Composición de Irving Berlin grabada para *Prestige Records* el 7 de septiembre de 1956 en Hackensack y con la siguiente formación: Al Cohn, John Coltrane, Hank Mobley y Zoot Sims (Tx), Red Garland (Pn), Paul Chambers (Cb) y Art Taylor (Dr).

el que se midió al saxofonista de Chicago junto a Hank Mobley y que más tarde sería publicada como *Blowing Sessions*. Curiosamente, en todas estas grabaciones Coltrane sonaba con mayor seguridad que en el quinteto de Davis, además de compartir cartel con la plana mayor del movimiento *hard bop* de la época. En este periodo de trabajos paralelos a su actividad con Davis, también entró a los estudios de grabación bajo el paraguas de *Prestige* integrado en formaciones lideradas por Tadd Dameron, Art Taylor, Mal Waldron y Paul Quinichette.

El 27 de abril de 1957, justo un día antes del último concierto del quinteto de Davis en el *Bohemia Café* de Nueva York tras el que disolvió el quinteto por primera vez, John Coltrane firmó un contrato de tres años con *Prestige* con el compromiso de realizar tres discos por año. La carrera de Coltrane como solista parecía despegar y los acontecimientos se estaban sucediendo de manera vertiginosa, por lo Coltrane tomó la firme decisión de volver a Filadelfia para, con el apoyo de su familia, abandonar el hábito con la heroína. Tras un mes de proceso de desintoxicación volvió a Nueva York para concretar la grabación de su primera sesión como líder para *Prestige*, el 31 de mayo de 1957, que en su totalidad supuso una declaración de intenciones y una buena muestra de lo que estaba por venir. De este trabajo destacaré dos cortes originales de la pluma de Coltrane “Straight Street” y “Chronic Blues”; y “While My Lady Sleeps”³⁰¹, un tema procedente del repertorio popular. En todos ellos aparecieron los elementos musicales ya comentados que lo acercaron a los desarrollos más modernos de la época en íntima relación con muchas características del denominado *hard bop*. Por otro lado, por primera vez se escucharon pinceladas de sus intereses por las músicas orientales tanto en “While my Lady Sleeps” (donde hizo gala de sus dotes como baladista y desarrolló un arreglo muy original que tenía cierto toque oriental en la primera sección de la melodía) como en el arreglo del tema “Bakai”, que también se grabó en esta sesión y que sería publicada en un LP a finales de este año bajo el título de *Coltrane*. Poco después de esta grabación, Coltrane se acogió bajo la disciplina de Thelonious Monk hasta finales de año, lo que supuso, como veremos a continuación, otro importante punto de inflexión en su carrera.

Thelonious Monk había transitado en los primeros años 50 a trompicones, como si de una extensión de sus desarrollos al piano se tratara. Sus composiciones ya formaban parte de los repertorios de los músicos de jazz más destacados de la época y el respeto que le procesaba el colectivo era más que evidente sobre todo en el ámbito del *underground* neoyorkino; representado por el *Jazz Composers Workshop* de Charles Mingus y otros músicos del círculo de Brooklyn muy relacionados con la intelectualidad *beat* de la ciudad que había comenzado a reunirse en torno al

301 Las dos primeras composiciones de J. Coltrane y la tercera de Bronislaw Kaper y Gus Kahn, grabadas para *Prestige Records* el 31 de mayo de 1957 en Hackensack y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), Johnny Splawn (Tp), Sahib Shihab (Bx), Mal Waldron (Pn), Paul Chambers (Cb) y Albert Heath (Dr).

Bohemia Café y el Five Spot. Pese al prestigio de su ya nutrido legado musical, su trabajo como líder de banda no conseguía terminar de seducir ni a la crítica, ni a los programadores, ni a un público amplio en general. Sin embargo, se produjo un importante cambio de enfoque en su carrera tras la firma de un nuevo contrato discográfico con la compañía *Riverside Records* unas pocas semanas antes de la muerte de Charlie Parker. Esta nueva etapa se consolidó tras su aparición en el popular show televisivo de Steve Allen y su posterior inclusión en el segundo festival de Newport junto a Miles Davis en el verano de 1955. A finales de julio realizó una sesión de grabación con temas de Duke Ellington a trío con Oscar Pettiford (Cb) y Kenny Clarke (Dr), que se publicó bajo el nombre de *Thelonious Monk Plays The Music Of Duke Ellington* y donde se encargó de construir una pequeña obra maestra como primer regalo para su nuevo sello. Los siguientes trabajos para *Riverside* de Thelonious Monk se centraron en colaboraciones y grabaciones a trío con un enfoque más transversal, siguiendo las recomendaciones de su nueva compañía que pretendía introducirlo en un sector de público más amplio. En 1956 consiguió reunir un quinteto de garantías lo suficientemente capacitado para desarrollar su música con la diligencia debida para dar forma al disco *Brilliant Corners*, que empujó casi definitivamente su carrera. Con este disco Monk volvió a profundizar en su propia estética sin edulcorantes. De las tres sesiones de grabación realizadas destacaré tres nuevas aportaciones originales de Monk, que reflejan la madurez de una estética consolidada: “Ba-Lue Bolivar Ba-Lues-Are”, “Pannonica” y *Brilliant Corners*”³⁰². A pesar de haber contado con Sonny Rollins como saxofonista tenor solista en esta grabación, fue en torno a estas fechas cuando escuchó a John Coltrane integrado en el quinteto de Miles Davis en el *Café Bohemia* y decidió llamarlo como invitado a su siguiente grabación. Monk, al igual que Davis, pudo vislumbrar inmediatamente un nuevo estilo en transformación con la elasticidad suficiente para adecuarse a su personal concepción armónica tal y como le comentó a Agust Blume «Si, él es el hombre» (De Vito, 2010: 21)³⁰³.

La primera grabación de Coltrane con Monk se realizó a mediados de abril de 1957, pocas semanas antes de ser despedido por Davis y de que tomara la decisión de abandonar la heroína. Solamente se grabó su antigua composición “Monk's Mood”³⁰⁴, en una repetición continuada del tema principal sin improvisaciones, pero que desprende emotividad, interacción y sonoridad. La llama estaba prendida y menos de un mes después de haber terminado su primera sesión como líder para *Prestige*, Coltrane estaba de vuelta integrado en el septeto que Monk llevó al estudio en junio

302 Ambas composiciones de T. Monk grabadas para *Riverside Records* el 9 de octubre de 1956 en Nueva York y con la siguiente formación: Ernie Henry (Ax), Sonny Rollins (Tx), Thelonious Monk (Pn), Oscar Pettiford (Cb) y Max Roach (Dr).

303 Yeah, he is the man [Traducción propia].

304 Composición de T. Monk grabada para *Riverside Records* el 16 de abril de 1957 en Nueva York y con la siguiente formación: Thelonious Monk (Pn), John Coltrane (Tx) y Wilbur Ware (Cb).

tras iniciar una serie de periódicos ensayos en casa del pianista. La única composición nueva que Monk grabó en las dos sesiones que se desarrollaron fue uno de los temas más representativos de la obra de Monk: “Crepuscle With Nellie”³⁰⁵, cuyo arreglo consistió en una repetición continuada de la melodía sin solos, de igual manera que en la anterior grabación con Coltrane. El septeto que Monk llevó al estudio en junio también incluyó a Coleman Hawkins como saxofón tenor, por lo que el resto del material grabado es interesante en cuanto a la aparición de estos dos referentes históricos del instrumento interpretando clásicos del pianista y la renovada sonoridad de antiguos temas como “Off Minor”, “Epistrophy”, “Well you needent”, “Nutty” y “Ruby my Dear”. Los trabajos de grabación de Monk y Coltrane finalizaron en julio, cuando también se grabaron otros clásicos de Monk en formato de cuarteto. Las interpretaciones de Coltrane en estas grabaciones fueron una muestra más de su adaptabilidad a todos los terrenos y sus improvisaciones empezaron a delatar un estilo que maduraba a buen ritmo, sobre todo en las tomas de la última sesión de las que destacan los temas “Nutty” y “Trinkle, Tinkle”³⁰⁶. En este último corte se puede escuchar las primeras aproximaciones claras al elemento principal que definió los desarrollos de Coltrane dentro de la improvisación armónica y que la historiografía definió más tarde como sábanas de sonido. Estas grabaciones dejaron constancia para la historia de la actividad conjunta en el estudio de Monk y Coltrane, aunque en muchos aspectos representan una colaboración todavía temprana de ambos músicos. Sin embargo, los materiales sonoros disponibles más representativos y genuinos del trabajo de la pareja ya en plena madurez, la representa una grabación en directo del 19 de noviembre de 1957 en el Carnegie Hall de Nueva York, cuando participaron en un concierto a beneficio del Centro Comunitario de Morningside junto con Ahmed Abdul-Malik (Cb) y Shadow Wilson (Dr) como acompañantes. La grabación fue descubierta por los investigadores en la biblioteca del Congreso de los EEUU en 2005, fue restaurada para su publicación a finales de ese mismo año por *Blue Note Records* bajo el nombre de *The Thelonious Monk Quartet with John Coltrane at Carnegie Hall* y en la misma se incluyeron los siguientes cortes: "Monk's Mood", "Evidence", "Crepuscle With Nellie", "Nutty", "Epistrophy", "Bye-Ya", "Sweet and Lovely" y "Blue Monk".

Aunque tenía una dinámica actividad en el estudio, en 1957 Thelonious Monk continuaba sin poder trabajar en clubs del estado Nueva York debido a que todavía tenía retirada su tarjeta de cabaret de forma indefinida desde su última sentencia por tenencia de drogas, que se remontaba al verano de 1951, por un incidente en el aeropuerto de Nueva York junto a su amigo Bud Powell (Pn).

305 Composición de T. Monk grabada para *Riverside Records* el 25 de junio de 1957 en Nueva York y con la siguiente formación: Thelonious Monk (Pn), Ray Copeland (Tp), Gigi Gryce (Ax), John Coltrane y Coleman Hawkins (Tx), Wilbur Ware (Cb) y Art Blakey (Dr).

306 Ambas composiciones de T. Monk grabadas para *Riverside Records* en julio de 1957 en Nueva York y con la siguiente formación: Thelonious Monk (Pn), John Coltrane (Tx), Wilbur Ware (Cb) y Shadow Wilson (Dr).

Gracias a las gestiones de su nuevo manager recuperó su derecho al trabajo en la primavera de 1957 y consiguió un contrato fijo de seis meses en el club *Five Spot* de Nueva York, con Wilbur Ware (Cb) y Frankie Dunlop (Dr) como acompañantes. Posteriormente contrató a Coltrane, que había estado liderando su propio cuarteto en el *Club Coronet* de Brooklin y, a partir de la histórica fecha del 16 de julio iniciaron una serie de conciertos en residencia que pasarían a la historia del jazz moderno. Durante los cinco meses que trabajaron juntos, Coltrane convirtió la casa de Monk en su espacio de estudio habitual completamente inmerso en la disciplina del pianista como otros grandes de su generación habían hecho anteriormente, ampliando sus conocimientos de armonía, técnica instrumental (Monk le introdujo en el uso de armónicos al saxofón) y dinámica de conjunto. Durante las sesiones en el *Five Spot*, Coltrane experimentó con improvisaciones muy largas sobre las estructuras, en ocasiones abiertas, de los temas de Monk, llegando a desarrollar largas interpretaciones sin acompañamiento del piano (solamente con la sección de ritmo) en un formación que posteriormente se convertiría en la base del conjunto de vanguardia y la improvisación colectiva. Monk se quedaba al margen bailando y disfrutando de su banda, posteriormente interpretaba referencias al piano, a modo de *background*, para volver a la estructura de partida o señalar los cambios de secciones, desarrollando algunas metodologías y aproximaciones abiertas que posteriormente extendieron los músicos de la *New Thing*. Este periodo de trabajo conjunto supuso para Monk su paulatino ascenso definitivo a la popularidad y al reconocimiento global, a Coltrane le valió para terminar de madurar un estilo personal que no tardaría en explotar arrasándolo casi todo a su paso. Ambos se convertirían en los dos primeros iconos de los movimientos de vanguardia que estaban en proceso de cocción y que encontraron cobijo entre los muros del *Five Spot* de Nueva York.

J. Coltrane: Aprendí mucho con él, a prestar atención a los detalles... Trabajar con Monk fue como aprender de un arquitecto musical de primer orden. Aprendí de él en todos los aspectos, a través de los sentidos, de la teoría y la práctica. Solía hablar con Monk de problemas musicales y me contestaba sentándose directamente en el piano dándome ejemplos...también me hizo tomar el hábito de hacer largos solos en sus temas, tocar el mismo tema durante mucho tiempo para encontrar nuevos conceptos para los solos. Tomé ese hábito hasta tal punto que podía continuar tocando hasta quedarme sin ideas. Las armonías se convirtieron en una obsesión para mí (Porter, 1999: 111).³⁰⁷

Wilbur Ware (Cb): Monk se levantaba del piano y desaparecía y podíamos... entrar y salir... Lo sacábamos (de

307 I learned a lot with him. I learned little things you know, I learned to watch little things... Working with Monk brought me close to a musical architect of the highest order. I felt I learned from him in every way- thought the senses, theoretically, technically. I would talk to Monk about musical problems and he would sit at the piano and show me the answers just playing them... also got me into the habit of playing long solos on his pieces, playing the same piece for a long time to fin new conceptions of solos. It got so I would go as far as possible on one phrase until I run out of ideas. The harmonies got to be an obsession for me [Traducción propia].

la estructura armónica de la canción) hasta donde queríamos sacarlo... Monk entraba de nuevo y ¡boom!. Sabíamos en qué momento se encontraba. Tomábamos un acorde y volvíamos en el momento justo... Los gatos (los otros músicos) decían: "Tío, tocas vanguardia ", pero yo no lo veía así. Ni siquiera conocía el significado de la palabra vanguardia (Kelley, 2010: 231).³⁰⁸

J. J. Johnson (Tb): Desde Charlie Parker, el sonido más electrizante que jamás he oído en el jazz contemporáneo fue a Coltrane tocando con Monk en el *Five Spot* hace un par de años. Fue increíble, como Bird y Dizzy (Porter, 1999: 110).³⁰⁹

Ben Ratliff: Monk fue el mejor espejo de Coltrane, más que ningún otro había sido. El estilo musical de Monk era enorme, imponente, pero no fue su estilo en sí lo que influyó a Coltrane; fue la insinuación de las posibilidades de improvisar, componer y hacer arreglos lo que abrió los ojos a Coltrane para darse cuenta de lo que podía tocar (Ratliff, 2007: 36).³¹⁰

J. Coltrane había trasladado su residencia familiar a Nueva York en agosto de 1957 y estaba en pleno proceso de expansión personal, espiritual, estética y profesional. Mientras trabajaba a las órdenes de Monk en el *Five Spot*, continuó visitando el estudio cumpliendo con los compromisos que había adquirido, realizando algunas sesiones a trío y como solista de las formaciones de Red Garland y Sonny Clark. Dichas sesiones revelan, al igual que en su primer disco como líder, las opciones estéticas que el saxofonista desarrollaría en el futuro y el avance imparable de su estilo, incluyendo algunos blues mayores de transición propios como "Trane's Slow Blues"³¹¹ y "Bass Blues"³¹²; y algunas experiencias con arreglos de orientación latina y oriental, como los casos de "Speak Low" y "I Love You". Sin embargo, en su primera sesión como líder para *Blue Note Records*, en septiembre de 1957, dejó a un lado los experimentos y grabó *Blue Train*, un acertado título que revelaba claramente la temática del disco y que se convirtió, probablemente, en el disco de jazz más influyente del periodo para los amantes del *hard bop* más arraigado en la tradición clásica, así como en uno de los discos más influyentes de la historia del jazz moderno para los especialistas del género y para toda una nueva generación de saxofonistas. El disco incluyó los

308 Monk would get up and we could... go outside and inside... We'd take it out (of the song's harmonic structure) as far as we wanted to take it out... Monk come back in, boom. We knew where he's at. We had one chord and we was right back into the thing... The cats would say, "Man you play avant-garde" didn't look at it like that. I didn't even know the meaning of the word avant-garde [Traducción propia].

309 Since Charlie Parker, the most electrifying sound that I've never heard in contemporary jazz was Coltrane playing with Monk at the Five Spot a couple of years ago. It was incredible, like Bird and Dizz [Traducción propia].

310 Monk held up a better mirror to Coltrane than anyone else did. Monk's own musical style was enormous, imposing, but it wasn't his style that changed Coltrane; it was the total suggestion of possibility within Monk's composing, arranging, and improvising that opened Coltrane's eyes to what he already could play [Traducción propia].

311 Composición de J. Coltrane grabada para *Prestige Records* el 16 de agosto de 1957 y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), Earl May (Cb) y Art Taylor (Dr).

312 Composición de J. Coltrane grabada para *Prestige Records* el 23 de agosto de 1957 en Hackensack y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), Red Garland (Pn), Paul Chambers (Cb) y Art Taylor (Dr).

cortes "Blue Train", "Moment's Notice", "Locomotion", "Lazy Bird" y "I'm Old Fashioned"³¹³, todos entraron posteriormente en el repertorio de jazz estándar de la época. El análisis general de los cortes grabados revela algunas características de la estética de Coltrane, a resaltar: la convivencia de estructuras derivadas de los sistemas armónicos de blues mayor y de blues menor (que más tarde se convirtió en su apuesta más natural en su vuelta al trabajo con Miles Davis); la evolución de la progresiva complejidad armónica vertical iniciada con "Nita", gracias al avance de su concepto de sustituciones armónicas con las progresiones II-V-I como punto de partida; el desarrollo cada vez más nítido de sus movimientos de terceras relativas; y la conjunción de densidad armónica con melodías principales someras. Todo ello sazonado con arreglos cuidados, velocidades de vértigo y emotividad interpretativa en la única balada grabada en la sesión. En muchos aspectos, este disco supuso un primer éxito de sus indagaciones dentro del repertorio del jazz antecedente donde está anclado todo su trabajo, el surgimiento de una nueva estética propia relativamente consolidada y la explosión de un sonido personal al saxofón tenor totalmente independizado del resto de sus contemporáneos. Los ecos de la grabación de este disco, publicado en diciembre, junto con la maduración de su trabajo con Monk convirtieron inmediatamente a John Coltrane en el saxofonista tenor más deseado del ambiente de jazz de Nueva York y del país. Coltrane: «Durante el año 1957, experimenté, por la gracia de Dios, un despertar espiritual que me iba a llevar a poder alcanzar una vida más rica, plena y productiva» (Porter, 1999: 107)³¹⁴. Miles Davis volvió de su gira europea a finales de diciembre de 1957 con un saxofón soprano bajo el brazo como regalo para Coltrane y enseguida movió ficha para conseguir que éste se uniera de nuevo a su ahora sexteto. Las fiestas navideñas en diciembre de 1957, marcaron la fecha que dio por inaugurado el segundo periodo de trabajo conjunto de la pareja de titanes con sede en el *Bohemia Café* de Nueva York, donde trabajaron como banda del local durante una larga temporada.

Monk había dejado ir a Coltrane para volver con Miles Davis pero siguió trabajando en el *Five Spot* de forma periódica con Sonny Rollins, que en marzo de ese año dejó la formación del pianista para cumplir otros compromisos profesionales con Max Roach y Dizzy Gillespie. Johnny Griffin y en ocasiones el mismo Coltrane de forma alterna, sustituyeron a Rollins hasta que finalmente el saxofonista tenor Charlie Rouse se unió a Monk a finales de 1958 para permanecer muchos años a su lado. Durante los últimos años de la década de los 50 Monk disfrutó de trabajo estable, aunque sus visitas al estudio durante este periodo no dieron lugar a nuevos materiales, más bien se centró en la revisión de sus trabajos anteriores. No obstante, sí se publicaron numerosas

313 Todas las composiciones de J. Coltrane excepto la última de Jerome Kern, grabadas para *Blue Note Records* el 15 de septiembre de 1957 en Hackensack y con la siguiente formación: Lee Morgan (Tp), Curtis Fuller (Tb), John Coltrane (Tx), Kenny Drew (Pn), Paul Chambers (Cb) y Philly Joe Jones (Dr).

314 During the year 1957, I experienced, by the grace of God, a spiritual awakening which was to lead me to a richer, fuller, more productive life [Traducción propia].

grabaciones de las actuaciones de las diferentes bandas de Monk en directo durante estos años, que tienen interés en cuanto a que revelan uno de los últimos periodos más lúcidos del pianista, así como otros trabajos que destacamos a continuación. Por un lado, a principios de 1958 Monk llevó un sexteto al estudio para grabar un nuevo tema “Coming On The Hudson”³¹⁵ con Jonhny Griffin al saxofón tenor, que se publicaría después de la muerte de Monk. Más tarde, en la primavera de ese mismo año grabó una sesión de estudio al frente de su cuarteto compartiendo liderazgo con el trompetista Clark Terry y que fue inicialmente publicado por *Riverside Records* bajo el título de *Clark Terry Meets Monk*. Finalmente, a principios de 1959 tuvo lugar la primera grabación en formato de *big band* de la música de Monk, en cuya adaptación para orquesta trabajó codo con codo con Hall Overton y que dio lugar a una obra de verdadera artesanía musical. Bajo mi punto de vista, los arreglos desarrollados para este trabajo se adaptaron perfectamente a la idiosincracia de la música de Monk, a pesar de las malas críticas recibidas tras el estreno y grabación del disco en directo en el Town Hall de Nueva York el 28 de febrero de 1959. El disco fue publicado por *Riverside Records* bajo el nombre *The Thelonious Monk Orchestra At Town Hall*, desgraciadamente las partituras originales se perdieron en un fuego fortuito que destruyó el apartamento de la familia Monk a principios de 1961. Tras este pequeño inciso dedicado a la producción del pianista hasta el inicio de la década de los 60, retomaré mi argumento con el reencuentro histórico entre Miles Davis y John Coltrane.

El estatus de estrella de Miles Davis, tras la publicación de su álbum *Miles Ahead* a mediados de 1957, le había permitido poder empezar a trabajar con una logística más relajada, por lo que sus visitas al estudio a partir de este momento estuvieron marcadas por una programación más reflexiva de las sesiones y conceptos a desarrollar. Tras poner en funcionamiento su nuevo sexteto en Chicago, durante diciembre de 1957, sabía que tenía un diamante en bruto, que iba a pulir con esmero para conseguir alcanzar una dinámica de conjunto adecuada para trabajar los conceptos musicales que le rondaban por la cabeza en torno a la explotación de los espacios armónicos y el uso de técnicas de organización modal. La primera sesión de estudio con el sexteto tuvo lugar a principios de febrero de 1958 cuando se grabaron: “Two Bass Hit” y “Straight, No Chaser” (ambas en representación del legado del *be bop*), “Billy Boy” (tal cual el arreglo de Ahmad Jamal e interpretado solo con la sección de ritmo) y la composición que dio título a disco “Milestones”³¹⁶. La segunda sesión de estudio tuvo lugar a principios de marzo e incluyó: “Sid's Ahead” (un blues a medio tiempo muy a la moda del *hard bop* del momento), “Little Melonae”

315 Composición de T. Monk publicada por *Milestone Records* grabada el 25 de febrero de 1958 en Nueva York y con la siguiente formación: Thelonious Monk (Pn), Donald Byrd (Tp), Johnny Griffin (Tx), Pepper Adams (Bx), Wilbur Ware (Cb) y Philly Joe Jones (Dr).

(con un tema muy sinuoso e intrincado que recuerda a su primera época con Rollins) y “Dr. Jackle”³¹⁷ (un blues mayor ultra rápido). Los elementos musicales destacados se repitieron a través de la conjunción de complejidad y simplicidad, de velocidad y medios tiempos, con arreglos someros pero sobresalientes y el genial dominio sonoro de la trompeta de Davis, etc.. Sin embargo, surgieron dos nuevas aportaciones: por un lado la aplicación en el tema “Milestones” de una nueva aproximación compositiva de Davis en torno a las técnicas de armonía modal, iniciado ya previamente con “Nuit sour les Champs-Élisées”; por otro lado, la inédita madurez sonora y personal de John Coltrane, cuya improvisación en el corte “Straight No Chaser” hizo correr ríos de tinta, tanto por parte de la crítica de la época como de la historiografía reciente. «Éste es el comienzo de la música hipnótica de Coltrane, de la apuesta por ignorar los límites de la armonía convencional y el principio también de una casi violenta revuelta en su contra por parte de algunos aficionados» (Ratliff, 2007: 44)³¹⁸. «Después de Miles, irrumpe Coltrane con una salvaje verborrea. Da la impresión de que bajo su ataque comienzan a ceder los cimientos de la tradición del blues/jazz» (Carr, 2007: 171).

Las turbulencias en el seno del sexteto, junto con la orientación estética que Davis quería seguir a partir de este momento, desembocaron en la sustitución de Philly Jo Jones por Jimmy Cobb, a la batería, y de Red Garland por Bill Evans, un nuevo pianista recomendado por George Russell que encajaba a la perfección con las aproximaciones armónicas modales que quería explotar de aquí en adelante. Miles Davis era consciente de su proyección, por lo que llevó a la banda de nuevo al estudio en mayo para ir madurando sus ideas. En la siguiente sesión se grabaron: “On Green Dolphin Street”, “Fran-Dance” y “Stella By Starling” y “Love For Sale”. Aunque la sesión en su totalidad es históricamente importante por el encuentro de personalidades, en cuanto a elementos musicales se refiere sólo destacaré los temas “On Green Dolphin Street” y “Stella by Starling”³¹⁹, por los tratamientos armónicos aplicados por Bill Evans bajo la supervisión de Davis y el genial estilo del pianista a la hora de disponer los acordes en la creación de texturas armónicas de acompañamiento. Los procedimientos musicales aplicados en estos cortes junto con los conceptos desarrollados en “Milestones”, decidieron una parte importante de los colores fundamentales de la

316 La primera composición de John Lewis y Dizzy Gillespie, la segunda de T. Monk, la tercera del repertorio tradicional y la última de M. Davis, grabadas para *Columbia Records* el 4 de febrero de 1958 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Cannonball Adderley (Ax), John Coltrane (Tx), Red Garland (Pn), Paul Chambers (Cb) y Philly Joe Jones (Dr).

317 La primera composición de Miles Davis y las dos siguientes de Jackie McLean, grabadas para *Columbia Records* el 4 de marzo de 1958 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Cannonball Adderley (Ax), John Coltrane (Tx), Red Garland (Pn), Paul Chambers (Cb) y Philly Joe Jones (Dr).

318 This is the beginning of Coltrane's trance music, his practice of ignoring the limits of conventional harmony, and the beginning of what would turn so many listeners almost violently against him [Traducción propia].

319 La primera composición de Bronislaw Kaper y la segunda de Victor Young grabadas para *Columbia Records* el 26 de mayo de 1958 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Cannonball Adderley (Ax), John Coltrane (Tx), Bill Evans (Pn), Paul Chambers (Cb) y Jimmy Cobb (Dr).

paleta de recursos sonoros que Davis desarrolló más tarde en su icónico *Kind of Blue*, su siguiente grabación en pequeño formato y referente indiscutible del denominado jazz modal.

A modo de conclusión inicial, los materiales que Miles Davis grabó junto con sus dos sextetos en esta primera parte de su trabajo con su nuevo sello, fueron un resultado de la puesta en relación de los conceptos explorados con el quinteto hasta 1957 en torno al *be bop* tardío, los elementos impresionistas desarrolladas en su trabajo con Gil Evans y los resultados experimentales de su trabajo para el género cinematográfico en París. Este bloque de grabaciones estaba a mitad de camino hacia una nueva estética, una etapa de transición de Miles Davis que fue recogida gracias a la publicación de los álbumes *Milestones* y *Jazz Track* a finales del año 1958.

La buena estrella de Davis durante este año culminó con su aparición en un artículo monográfico en la sección internacional de la revista *Time* y con el inicio de un periodo de estabilidad sentimental gracias a su relación con Frances Taylor, que posteriormente se convirtió en su mujer. Rebosante de energía positiva, en el verano de ese mismo año Miles Davis entró de nuevo al estudio para desarrollar un nuevo proyecto orquestal en coalición con Gil Evans con una formación similar a la de *Miles Ahead*, para dar forma a un proyecto que pretendía revisar parte del repertorio de la famosa y polémica opera compuesta en 1934 por George Gershwin *Porgy and Bess*. Los elementos orquestales utilizados por Gil Evans en este trabajo fueron similares a los ya comentados en su trabajo anterior con Davis, pero en esta ocasión se centró de lleno en temáticas musicales procedentes de la tradición afronorteamericana a partir de una primera adaptación de las composiciones de Gershwin. Por ello, en esta ocasión solamente resaltaré el corte “I Love you Porgy”³²⁰, donde destacaron más claramente las sonoridades derivadas del uso de las técnicas modales con las que Miles Davis estaba trabajando en su sexteto. Según las declaraciones de Davis a finales de 1958:

Algunas personas no se dan cuenta de que se pueden tocar acordes en cada nota de la escala. Algunos como Bill, Gil Evans y George Russell saben qué se puede hacer y cuáles son las posibilidades (Maher, 2009: 16).³²¹

Creo que hay un nuevo movimiento en el jazz que está empezando a alejarse de los acordes convencionales y que está volviendo a poner el énfasis en la melodía, más que los cambios armónicos. Habrá menos acordes pero infinitas posibilidades de lo que se puede hacer con ellos. Algunos compositores clásicos han compuesto

320 Composición de George Gershwin grabada para *Columbia Records* el 18 de agosto de 1958 en Nueva York y con la siguiente formación: Johnny Coles, Bernie Glow, Louis Mucci y Ernie Royal (Tp), Miles Davis (Flug y Tp), Joe Bennett, Jimmy Cleveland y Frank Rehak (Tb), Dick Hixson (Tbb), Willie Ruff, Gunther Schuller y Julius Watkins (Tr), Bill Barber (Tub), Romeo Penque y Jerome Richardson (fl), Danny Bank (Clb), Cannonball Adderley (Ax), Paul Chambers (Cb), Jimmy Cobb (Dr) y Gil Evans (Ar).

321 You know, you can play chords on every note in the scale. Some people don't seem to realize that. People like Bill, Gil Evans and George Russell know what can be done, what the possibilities are [Traducción propia].

de esta forma durante años, pero los de jazz rara vez lo han hecho (Maher, 2009: 18).³²²

La fama de Miles Davis iba en aumento y en consecuencia también la de los componentes de su banda, que comenzaron a ver oportunidades de posicionarse en el panorama musical como líderes de sus propias formaciones tras su actuación en el festival de Newport ese mismo verano y que puso a J. Coltrane en el centro de la diana de parte de la crítica más tradicionalista. Julian “Cannonball” Adderley retomó su actividad liderando su propia formación y Bill Evans dejó la banda en noviembre para poco más tarde ponerse al frente de un trío que con el tiempo lo convertiría en uno de los pianistas más influyentes del jazz moderno. John Coltrane, a pesar del ruido de fondo, avanzaba con paso firme en el desarrollo de su propia estética espoleado por su trabajo con Davis, con el que entabló una relación de alimentación creativa e íntima inspiración recíproca. La dirección de sus indagaciones estaban centradas en la investigación con las texturas armónicas verticales y la aplicación de sustituciones aplicadas al desarrollo técnico, una corriente completamente distinta a la que seguía con Davis, y cuya evolución está algo soterrada por sus últimos trabajos de grabación para *Prestige*. Después del punto de inflexión que supuso su álbum *Blue Train*, sus visitas al estudio de grabación para el cumplimiento de sus compromisos con *Prestige* parecen un mero trámite tras el análisis de las grabaciones que realizó. De todas las sesiones en las que participó, tanto en la función de líder como en el papel de solista principal, para otros músicos como Red Garland (Pn), Kenny Burrell (Guit), Ray Draper o Wilbur Harden (Tp), no se grabó ningún tema con su firma salvo dos; “Black Pearls” y “Goldsboro Express”, que parecían más ensayos de sus desarrollos técnicos que composiciones cerradas. En cambio, si se recogieron diversos momentos de genialidad interpretativa cuando desarrolló temas del repertorio estándar, que se repartieron en diversas publicaciones posteriores de las que destaca la selección que dio forma al álbum *Soultrane*. A continuación, la siguiente acotación de Lewis Porter (1999) es muy representativa del estilo ya madurado de Coltrane:

Verdaderamente su música es como poco intensa, cálida y salvajemente apasionada. Puede que sea irritante en algún momento, como el grito de un hombre sufriendo, de un hombre que tiene algo importante que decir, algo que desesperadamente necesita contar. Y a pesar de las críticas, había también muchos críticos y fans que les gustó lo que tenía que decir (Porter, 1999: 139).³²³

322 I think a movement in jazz is beginning away from the conventional string of chords, and a return to emphasis on melodic rather than harmonic variation. There will be fewer chords but infinite possibilities as to what to do with them. Classical composers- some of them- has been writing this way for years, but jazz musicians seldom have [Traducción propia].

323 Certainly his music is, at the least, intense, urgent, and fiercely passionate. It may be angry at some level, and it may be the intense shouting of a man in pain, of a man who had something important to say, something he desperately needed to say. And for all the flak, there were many critics and fans who heard and liked what he had to say [Traducción propia].

Probablemente tras trabajar con Monk, grabar un gran disco para *Blue Note* como líder y volver a la carretera con el excitante sexteto de Miles Davis, las pretensiones de Coltrane estaban en aumento. A finales de 1958 dichas pretensiones se vieron cumplidas gracias al apoyo incondicional de Miles Davis, que le ayudó para poder conseguir un manager de garantías y un nuevo contrato discográfico con *Atlantic Records*. A principios de 1959, y tras una primera sesión de grabación para su nuevo sello junto con Milt Jackson (Vb), Coltrane dejó temporalmente su trabajo de directo en la banda de Davis para resolver unos problemas dentales y recomendó como sustituto a un joven Wayne Shorter (Tx), aunque Miles Davis optó en primera estancia por Jimmy Heath (Tx). Su convalecencia duró poco menos de un mes, ya que el 3 de febrero participó en una sesión de grabación integrado en el quinteto de Cannonball Adderley y el 2 de marzo ya estaba de nuevo en los estudios de *Columbia* para participar en la primera sesión de grabación del histórico álbum *Kind of Blue* de Miles Davis y su sexteto de los sueños.

Para la grabación de *Kind of Blue*, Miles Davis convocó a los miembros de su banda para dos sesiones de estudio el 2 de marzo y el 22 de abril de 1959 sin haber realizado ningún ensayo previo para preparar los materiales de grabación, salvo en el caso de Bill Evans con el que había puesto en común previamente algunas cuestiones relacionadas con los principios que guiaron las texturas armónicas que luego se desarrollaron en la sesión. En la primera cita se grabaron los temas “Freddie Freeloader”, “So What” y “Blue in Green”³²⁴; y en la segunda “All Blues” y “Flamenco Sketches”³²⁵. La intención del trompetista estaba clara, buscaba la mayor espontaneidad posible en las tomas, por lo que trajo al estudio varios apuntes sobre la música que se iba a interpretar con arreglos sencillos para que todo fluyera de manera natural. Nada de tiempos frenéticos, ni melodías complejas y sinuosas, sino todo lo contrario: arreglos minimalistas en torno a medios tiempos y baladas, todo flotando naturalmente en torno a las texturas y la temática blues salvo en una sola excepción. En definitiva, Miles Davis preparó un somero compendio de materiales que se adecuaban a la perfección al concepto estético que perseguía, a su sonido a la trompeta y también a los estilos individuales de cada uno de los componentes de su banda, que incluyó a Cannonball Adderley (Ax), John Coltrane (Tx), Paul Chambers (Cb), Jimmy Cobb (Dr), Bill Evans (Pn) y su nuevo pianista fijo Wynton Kelly. “Freddie Freeloader” es un blues mayor estándar a medio tiempo que fue interpretado/improvisado como tal y el único corte en el que intervino Wynton Kelly. “So What” es un tema de texturas blues con forma AABA de 32 compases (en la que se usaron dos

324 Las dos primeras composiciones de Miles Davis y la última en coautoría con Bill Evans grabadas para *Columbia Records* el 2 de marzo de 1959 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Cannonball Adderley (Ax), John Coltrane (Tx), Bill Evans y Wynton Kelly (Pn), Paul Chambers (Cb) y Jimmy Cobb (Dr).

325 La primera composición de Miles Davis y la última en coautoría con Bill Evans grabadas para *Columbia Records* el 22 de abril de 1959 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Cannonball Adderley (Ax), John Coltrane (Tx), Bill Evans (Pn), Paul Chambers (Cb) y Jimmy Cobb (Dr).

modos dóricos por sección) que se convirtió en el emblema del disco y cuya introducción supuso un revolución conceptual. “Blue in Green” fue probablemente el tema más avanzado del disco en cuanto a forma (10 compases de 4x4) y tratamiento armónico, en el que se trabajaron texturas armónicas dependientes de dos modos dóricos distintos pero con un mayor desarrollo vertical en las transiciones (la forma puede ser vista también como dos secciones A y B de cinco compases cada una). “Flamenco Sketches” fue el único tema que se alejó sutilmente de la temática blues como su nombre indica, pero que en realidad estuvo en perfecta armonía con el contexto armónico general de la obra y que se estructuró en torno a cinco secciones (desarrolladas por dos modos jónicos, uno mixolidio, uno frigio mayor y otro modo dórico). “All Blues” es un blues mayor estándar con una breve sustitución en la última sección del mismo inicialmente concebido en 4/4, pero finalmente desarrollado el mismo día de la grabación en 3/4. En todos ellos se desprende una dinámica muy cuidada, fluida y unas improvisaciones personales sobresalientes y, lo que es más importante, la generación de una nueva manera de manipular el espacio armónico a través de la aplicación de una nueva concepción de la sistémica musical estructural que fue bautizada conceptualmente como jazz modal. Estas sesiones han sido calificadas por la historiografía del jazz como uno de los puntos culminantes de la evolución del jazz moderno, la disponibilidad de análisis, estudios, bibliografía y artículos dedicados al disco tras su publicación es innumerable, por lo que aportar alguna aproximación novedosa es imposible aunque retomaré parte de su importancia para su desarrollo más concreto en el apartado teórico. Siendo consciente de este hecho, solamente resaltaré que la música grabada en estas sesiones supuso el genial colofón de un proceso de búsqueda personal que Miles Davis inició bajo la batuta de Charlie Parker con la grabación del tema “Now is the Time” y que 14 años después le había llevado a concebir una aproximación diametralmente opuesta en cuanto a arquitectura armónica y concepción del dibujo melódico, pero integralmente similar en cuanto a la esencia del contenido.

Kind of Blue se convirtió en un álbum icónico. Fue un disco que mostraba la transición histórica del jazz grabado desde las pistas únicas de los *singles* de 78 r.p.m. hasta los Lps con contenidos musicales relacionados conceptualmente. Cada pista del disco mostró la habilidad de Davis para desestimar el viejo y complaciente jazz para crear un jazz simplificado desde un nuevo punto de partida. La pieza que integra todo el trabajo de Davis de finales de los 50 y apunta el camino futuro a seguir es “So What” (Shipton, 2001: 665).³²⁶

Tras las sesiones de *Kind of Blue*, J. Coltrane quedó profundamente impactado por las posibilidades expresivas de las nuevas aproximaciones que Miles Davis estaba explorando, dado el

³²⁶ *Kind of Blue* became a iconic album. It was a record that demonstrated the complete transition of recorded jazz, from isolated single tracks on 78 r.p.m. Singles to entire Lps with a musical related content throughout. Every track demonstrated Davis's ability to throw out the old and complacent in jazz and to build even the simplest blues from a new starting point. The single piece that draws everything together from Davis's late 1950s work and points the way for the future is “So What” [Traducción propia].

profundo interés que procesaba por la teoría armónica. A pesar de estar experimentando en primera persona la generación de una nueva concepción musical, se concentró en su trabajo personal profundizando en su propia línea estética, que como ya hemos visto circulaba en dirección opuesta a la de Davis, para dar forma a probablemente el otro disco más importante de la época en cuanto a la expansión del lenguaje del jazz moderno se refiere: *Giant Steps*. Al igual que anteriormente le había sucedido a Monk, la complejidad de las composiciones que Coltrane llevó al estudio para concretar sus primeras sesiones para *Atlantic Records* le trajeron diversos problemas de ejecución por parte de los músicos con los que contó que variaron con frecuencia. Este hecho unido a la exigencia y perfeccionismo de Coltrane derivaron en un periodo de trabajo caracterizado por la realización de muchas sesiones de grabación, muchos de cuyos materiales se desestimaron, y la generación de numerosas tomas de los mismos temas que fueron publicados en ediciones especiales con mucha posterioridad. La primera sesión de grabación para *Atlantic* de Coltrane como líder tuvo lugar el 1 de abril de 1959 y fue estéril en cuanto a resultados, por lo que Coltrane cambió la formación elegida inicialmente que contó con Cedar Walton (Pn), Paul Chambers (Cb) y Lex Humphries (Dr). En las dos siguientes sesiones de grabación, realizadas el 4 y el 5 de abril, grabó el grueso de los materiales que darían forma al álbum *Giant Steps* incluyendo a Tommy Flanagan (Pn) y Art Taylor (Dr). En la primera sesión se grabaron "Cousin Mary" y "Spiral"³²⁷ y en la segunda "Syeeda's Song Flute", "Countdown", "Mr. P.C." y "Giant Steps"³²⁸. Más tarde en diciembre de este mismo año cambió de nuevo la banda y se fue al estudio con la sección rítmica de Miles Davis, para grabar los cortes "Naima", que se incluyó en *Giant Steps*, y otros temas importantes de la pluma de Coltrane como "Like Sonny", "Harmonique", "Some Other Blues" y "Fifth House",³²⁹ todos ellos muy representativos de este periodo estético de Coltrane. De manera más concreta y en torno a los cortes recogidos en el álbum *Giant Steps*, "Countdown" y "Giant Steps" supusieron la confirmación de las experiencias de Coltrane en torno a la máxima expresión de la aplicación de sustituciones armónicas, de estructuras multiacórdicas y de los movimientos verticales de terceras relativas que se agruparon en bloques formales de 8 compases de 4/4 en estos temas. La forma clásica de blues mayor fue manipulada con interesantes juegos de desplazamientos acórdicos anteriormente desarrollados en "Cousin Mary" y el blues menor estándar comenzó a tomar fuerza como una de las formas favoritas de Coltrane en "Mr. PC". "Naima" se convirtió uno de los temas fetiche del

327 Ambas composiciones de J. Coltrane grabadas para *Atlantic Records* el 4 de mayo de 1959 en Nueva York y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), Tommy Flanagan (Pn), Paul Chambers (Cb) y Art Taylor (Dr).

328 Todas las composiciones de J. Coltrane grabadas para *Atlantic Records* el 5 de mayo de 1959 en Nueva York y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), Tommy Flanagan (Pn), Paul Chambers (Cb) y Art Taylor (Dr).

329 Todas las composiciones de J. Coltrane grabadas para *Atlantic Records* el 24 de noviembre de 1959 en Nueva York y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), Wynton Kelly (Pn), Paul Chambers (Cb) y Jimmy Cobb (Dr).

saxofonista donde la forma habitual de balada se transformó en una estructura de A (8 compases de 4/4) y B (12 compases de 4/4). La forma tradicional es de nuevo reestructurada en el tema "Spiral", que posee una estructura de A (12 compases de 4/4), B (libre de 8 compases de 4/4) y de nuevo A. Las armonías alejadas del legado tradicional son habituales salvo en el tratamiento de las temáticas blues, las melodías someras en contextos armónicos densos fueron la tónica general del disco junto con el uso del contrabajo pedal y los interludios o codas extendidas. Finalmente "Syeeda's Song Flute" fue una canción para niños que incluye cierto ambiente exótico en su línea melódica y en su armonización. En definitiva, *Giant Steps* fue un disco conceptualmente muy importante para la historia del periodo, sin embargo la dinámica de conjunto sufrió las consecuencias de los avances armónicos y técnicos del saxofonista dando lugar unas interpretaciones colectivas en las que se percibe cierta falta de fluidez, a la vez de una importante tensión derivada de los tiempos rápidos y de la complejidad armónica vertical de los temas. Coltrane: «Todo lo que hice en este disco fueron exploraciones sobre secuencias armónicas con las que no estaba familiarizado con anterioridad. Estuve trabajando de forma progresiva partiendo de un patrón secuenciado de acordes, no de forma melódica» (Ratliff, 2007: 53).³³⁰

El inicio de la década de los 60 marcaría la separación profesional y creativa más importante de la historia del jazz desde la ruptura entre Charlie Parker y Dizzy Gillespie. Miles Davis, tras terminar las sesiones de *Kind of Blue*, volvió al trabajo junto a Gil Evans para preparar un nuevo disco orquestal que les llevó a explorar parte del legado musical español. Por otra parte, Coltrane se dedicó a intentar reunir un quinteto fijo de garantías con el que poder disipar las dudas acerca de su dinámica de conjunto, profundizar en la amplia paleta de ideas en ebullición que le llevarían a dar un nuevo rumbo a su música e iniciar la instauración de una nueva dictadura al mando de su saxofón tenor. El proceso de ruptura fue progresivo, la buena relación entre ambos mantuvo a Coltrane como saxofonista de directo de la banda de Davis hasta abril del año 1960. En este momento el saxofonista dejó definitivamente la formación tras realizar una última gira europea que les llevó a dispersar el nuevo fenómeno jazzístico por las principales capitales del viejo continente y donde Coltrane recibió duras críticas por parte de la prensa especializada. A pesar de la separación, ambos músicos siguieron siendo referentes fundamentales de los importantes acontecimientos que sucedieron en el mundo del jazz durante la década de los 60 y su relación de extrema competencia creativa siguió siendo una constante como si de un combate de boxeo entre dos grandes púgiles se tratara. Miles Davis y John Coltrane impulsaron la transformación del género en un proceso fiel con la tradición del jazz clásico tomando como base los avances del lenguaje desarrollado por el *be bop*.

330 Everything I did on that was harmonic exploration, harmonic sequences that I wasn't familiar with prior to that. I was working estricly from a chordal-sequential progression pattern, and not melodically [Traducción propia].

La importancia de sus logros alcanzó una entidad todavía mayor tras el análisis de sus trabajos posteriores, en los que ambos siempre estuvieron permeables a las nuevas posibilidades creativas y expresivas de todo lo que estaba sucediendo a su alrededor. John Coltrane y Miles Davis compartieron varias constantes fijas a lo largo de sus carreras por separado: liderazgo, búsqueda e impulso creativo.

El final de la década de los 50 supuso para muchos especialistas (Bernays, 2009) el comienzo de la muerte del género atendiendo a su definición bajo los estrictos parámetros tradicionales del jazz y al advenimiento de una nueva etapa que acabaría por deconstruir hasta los mismos cimientos del significado de la palabra durante el desarrollo de la nueva década. Bajo mi punto de vista y dejando a un lado el romanticismo, *Kind of Blue* y *Giant Steps* son dos discos conceptuales cuya trascendencia va más allá de valoraciones estéticas si añadimos a la ecuación analítica una variable estrictamente teórico musical. En este sentido, los novedosos procedimientos musicales desarrollados por Miles Davis y John Coltrane durante sus años de coalición, así como la evolución de sus propios conceptos teóricos aplicados a la improvisación, tuvieron una influencia tan trascendente históricamente a nivel global que los convirtió en los principales responsables del fenómeno de expansión del lenguaje del jazz moderno.

3. 1. 3. La estética política de Charles Mingus, el impulso deconstructivo de Ornette Coleman y los primeros años 60.

El inicio de la década de los 60 supuso el comienzo del periodo de conflicto social y político más sangrante de la historia de los EEUU desde la Guerra de Secesión, tal y como ya ha sido argumentado en el apartado histórico correspondiente en el que he definido el periodo como “la década de los magnicidios” y donde se ha retratado al conjunto de movimientos sociales en ebullición durante la década. La ruptura generacional iniciada en los 50 junto con la movilización social organizada en torno a los movimientos por los derechos civiles, tomaron entidad en el seno de los años 60, y encontraron en la figura de Martin Luther King al líder ideal que aglutinó y encauzó definitivamente la orientación pacífica de la revuelta. Durante los primeros meses de 1960, se produjeron acontecimientos importantes para el futuro de las protestas organizadas como los primeros “sittings” en la cafetería Woolworth de Greensboro (Carolina del Norte) en febrero o las revueltas estudiantiles del “black friday”, surgidas en mayo contra las actividades de la Comisión de Actividades Antiestadounidenses en San Francisco. Estas primeras protestas y la paulatina organización de los diferentes actores sociales a partir de 1955, ejercieron una temprana influencia política en la elección del demócrata John F. Kennedy para la jefatura del estado, lo que lo convirtió, meses más tarde, en el primer y único presidente católico de la historia del país. Tras su

elección, el 20 de enero de 1961, John F. Kennedy se comprometió a trabajar por la consolidación de su proyecto político denominado como *New Frontier*, que incluía cambios importantes en materia de política social y avances significativos en el desarrollo de la legislación por la igualdad de derechos para todos los ciudadanos del país. La maquinaria del nuevo gobierno se puso en marcha con el diseño de un gabinete presidencial acorde a los tiempos modernos y que puso singular atención en los ámbitos de la cultura y las artes del país. A pesar de ello, los acontecimientos, ya expuestos en el apartado histórico, que tuvieron lugar durante la década condujeron a la sociedad estadounidense a un colapso interno sin precedentes desde la Guerra de Secesión (Grant, 2014: 433).

Los años 60 trajeron consigo una nueva etapa de creciente bonanza en la economía del país que permitió un ideal desarrollo de las artes y la cultura contemporánea, lo que tuvo una especial incidencia en la consolidación del jazz como una expresión eminentemente artística propia cada vez más alejada de su versión comercial. 1959 fue la fecha marcada por muchos historiadores como el siguiente punto de inflexión más importante de la historia del jazz moderno desde la explosión del *be bop* y, ciertamente, existen diferentes argumentos que apoyan esta afirmación además de los ya expuestos en el apartado anterior, dedicado a la extensión del lenguaje del jazz y a las conclusiones derivadas del análisis de las trayectorias de Miles Davis y John Coltrane. De hecho, durante este año fallecieron tres de los más importantes iconos del jazz clásico: la vocalista Billie Holiday, el influyente saxofonista tenor Lester Young y el clarinetista Sidney Bechet, tres figuras establecidas cuya influencia en las generaciones posteriores fue históricamente muy relevante. También fue el año de la creación en Detroit del sello discográfico *Tamla Records* por parte de Berry Gordy, que sería el germen de la histórica casa *Motown Records*. Parte de los artistas de este sello, junto con la destacada actividad de Ray Charles, James Brown y, posteriormente, *Sly and The Family Stone*, dieron lugar a la creación de nuevas etiquetas de música negra lo suficientemente genuinas y comercialmente exitosas para competir en el mercado discográfico con el creciente fenómeno del *rock & roll*. Posteriormente, estas nuevas manifestaciones musicales también sobrevivieron a la invasión anglosajona comandada por *The Beatles* y terminarían por desplazar al jazz como principal género de éxito comercial de raíz afronorteamericana en connivencia con el blues, que resurgió comercialmente gracias a Little Richard o Chuck Berry entre otros. Por otro lado, a partir de 1959 el jazz libró su última batalla contra la dinámica que estaba arrastrando a la industria musical y protagonizó un último periodo de grandes éxitos de ventas que duró hasta 1965, momento en que el género entró en un declive progresivo y escalonado dentro del mercado discográfico. Los protagonistas de la resistencia comercial desarrollaron su actividad dentro de las corrientes del *cool jazz* de la costa oeste, el *hard bop* y el jazz vocal, con las cabezas visibles de Dizzy Gillespie, John

Coltrane, Miles Davis, Dave Brubeck, Chet Baker, Stan Getz, Horace Silver, Ella Fitzgerald y por supuesto la banda de Duke Ellington, la única gran formación superviviente con continuidad a la definitiva debacle de las *big bands*. Por otro lado, en noviembre de 1959 tuvo lugar el debut discográfico de Ornette Coleman y su polémica presentación en el club *Five Spot* de Nueva York, lo que sacudió de forma inesperada algunos de los principios deontológicos que parecían completamente establecidos en el jazz de la época. Este acontecimiento terminaría por consolidar el divorcio definitivo del jazz como género popular y su introducción paulatina en el exclusivo mundo de las artes intelectuales de forma independiente, aunque para muchos músicos, críticos e historiadores, la expresión del género en estos años supuso desembocar en un callejón sin salida que acabó por derivar en el enterramiento definitivo de los principios más genuinos que definían al mismo.

Desde una perspectiva transcultural, el jazz sirvió como vehículo de conducción del malestar social y espejo en muchos casos de los sucesos históricos que tomaron importancia en una década marcada por los acontecimientos políticos locales, las revueltas sociales, las tensiones de la Guerra Fría y la puesta en tela de juicio de las identidades nacionales establecidas. Prácticamente todas las principales figuras del jazz tomaron partido en lo que estaba sucediendo, con mayor o menor grado de implicación directa en los medios públicos y con una evidente influencia en su producción artística. Sin embargo, la figura de Charles Mingus destaca sobre todas ellas por su posicionamiento estético radical, por la presencia constante de sus opiniones políticas en los medios públicos de la época y por su pionera labor de organización colectiva e independiente dentro de la industria y el sector musical del país. El análisis de su producción artística y su trayectoria nos ayudarán a entender el establecimiento de importantes conexiones de su actividad musical con la transición histórica entre la literatura de la “Generación Beat” y la generación de la contracultura, con la implicación del jazz en las corrientes estéticas relacionadas con el arte conceptual, la poesía confesional y el impresionismo abstracto, y en muchos aspectos, con los acontecimientos artísticos que dieron lugar al *Black Arts Movement*. En definitiva, el conocimiento de la estética política de Charles Mingus nos revelará, en última instancia, diversos elementos relacionados con la transformación del lenguaje del jazz desde la perspectiva única y personal de otro de los artistas más influyentes del periodo, que convirtió su actividad creativa en una crónica social del momento y en un diario íntimo de sus emociones más primitivas.

Según los trabajos de Gene Santoro (2000) y Krin Gabbard (2016), Charles Mingus Jr. nació el 22 de abril de 1922 en Nogales (Arizona), una pequeña localidad situada justo sobre la línea de la frontera con México en el Condado de Santa Cruz. Su padre, el Sr. Charles Mingus era un sargento

retirado del ejército de los EEUU de origen mestizo (de padre afronorteamericano y madre sueca). Su madre, Harriet Sophia Phillips Mingus, también era mestiza con antepasados chinos, africanos e indios americanos de la frontera con Méjico. Charles Mingus nunca tuvo la oportunidad de disfrutar conscientemente del cariño de su madre, ya que murió de forma prematura a los pocos meses de su nacimiento tras haber trasladado su residencia familiar a la ciudad de Los Ángeles (California), donde ésta tenía lazos familiares en los que apoyarse para comenzar una nueva etapa lejos de la difícil vida en la frontera. A los pocos meses de la muerte de su mujer, el Sr. Charles Mingus se unió en matrimonio a Mammie Newton Carson, quien fue la encargada de cuidar de Charles Mingus Jr. y de sus dos hermanas mayores durante su infancia y adolescencia en el barrio segregado de Watts. La familia tuvo la oportunidad de disfrutar de una vida sin excesivas estrecheces debido los ingresos extras que su padre obtenía trabajando para la oficina de correos estatal y que complementaban su pensión de veterano del ejército, lo que les permitió alcanzar un cierto grado de burguesía en un barrio asolado por la pobreza derivada de la crisis de los años 20. El cabeza de familia se preocupó porque sus hijos recibieran una educación religiosa al amparo de la iglesia episcopaliana africana metodista, donde Mingus tuvo sus primeros contactos con la música religiosa del culto, además de orientar las actividades extraescolares de sus hijos hacia la interpretación instrumental. Según las declaraciones de Grace Mingus, hermana de Charles:

Mi padre fue quien nos inició en la música a todos. Para él la música formaba parte de ser una persona culta. Él personalmente no tenía ningún interés en la música. No tocaba ningún instrumento. Nunca le oí cantar, pero siempre teníamos que estar haciendo algo relacionado con la música: Charles con el trombón y yo con el violín y mi hermana con el piano. Lo odiaba (Santoro, 2000: 22).³³¹

Charles Mingus comenzó a estudiar música con ocho años bajo la batuta de diferentes maestros itinerantes que recorrían los barrios de la época en busca de trabajo. En un primer momento se inició con ocho años en la interpretación del trombón y posteriormente se cambió al violoncello cuando la profesora de su hermana, la señorita Loketi, se percató de la facilidad natural que Mingus mostraba en la interpretación del violín. Al poco de iniciar sus estudios en el instituto, con tan solo 13 años de edad, ya formaba parte de la Joven Orquesta Filarmónica de Los Ángeles, lo que lo convirtió inmediatamente en una rareza, tanto en el ámbito de su barrio como en el del Instituto Jordan al que acudía cada día a recibir educación formal y de cuya orquesta también formaba parte. Es precisamente en estos años cuando entró en contacto con el repertorio clásico para violoncello estudiando los cuartetos de cuerda de Bach y Beethoven y obras clásicas de

331 My father's the one that started all of us on music. For him, it was part of being an educated person. He didn't seem to care about music himself. He never played an instrument. I never even heard him try to sign. But you had to be doing something with music: Charles on the trombone and me on the violin, my sister on the piano. I hated it [Traducción propia].

Debussy, Ravel y Strauss, tanto en el ámbito de la orquesta sinfónica como en su experiencia como parte de un trío de música clásica que tenía con sus hermanas. A pesar del fuerte carácter que siempre definió la personalidad de Mingus y el ambiente multicultural de su instituto, estos años no fueron fáciles para un joven Mingus que se convirtió en el objeto de burlas y bromas por parte de sus compañeros debido principalmente al color indeterminado de su piel, a su obesidad adolescente y a la imagen de pedantería intelectual que proyectaba al ir en compañía de su violoncello a todas partes. En añadidura, en estos años su padre se separó de su segunda mujer para irse a vivir con una nueva pareja, pero dejó a Charles Mingus y a sus hermanas al cuidado de su madrastra. A pesar de que su padre siguió encargándose de la manutención de su familia y de que Mammie Newton Carson se comportó como una verdadera madre ejerciendo un sincero afecto por sus hijastros; Charles Mingus sufrió un fuerte periodo de inestabilidad emocional precisamente coincidiendo con su adolescencia. No obstante, todo cambió cuando entabló amistad con Buddy Collette, un joven saxofonista de familia de músicos profesionales de Los Ángeles, que lo convenció para que se cambiara al contrabajo, lo animó a iniciar su transición definitiva hacia el mundo del jazz y con el que organizó sus primeras formaciones semiprofesionales. En esta época también entabló amistad con el trombonista Britt Woodman, quien recordaba así la transformación que Mingus experimentó en estos años de la siguiente manera:

Superó su complejo por ser patizambo una vez que ya tuvo su contrabajo. Iba al colegio con un traje de estilo *zoot suit* de color beige. De repente todos sus complejos desaparecieron. Tenía un piano en casa y un disco de Duke Ellington del que me tocó la introducción en el piano. ¡Brillante!... Empezó a pelear con gente, incluso con mis amigos. Nunca tuvo control sobre sus impulsos. No ponía orden en sus emociones. Estas fueron algunas de sus perdiciones (Santoro, 2000: 32).³³²

A partir de este momento Charles Mingus, decidió que ser músico de jazz iba a ser su principal objetivo a pesar de que su padre quería que optara por un puesto estable en la oficina de correos. Consiguió convencer a su padre para cambiar su violoncello por un contrabajo, sustituyó el repertorio clásico de su atril por el estudio de los discos de Duke Ellington y Scott Joplin, cuyos temas diseccionaba tocándolos al piano y, gracias a la orientación de sus nuevas amistades, se inició en los conceptos fundamentales del jazz bajo la tutela de los maestros Samuel Browne y especialmente de Lloyd Reese. Este último era originario de Nueva Orleans y causó un gran impacto en el colectivo de músicos afroamericanos de la ciudad, pues su formación musical superior universitaria le permitió impartir clases de lenguaje musical, teoría, arreglos y composición

332 He got over being bowlegged once he got his bass. He came to school with a beige zoot suit. All of a sudden, he was growing out of all his complexes. He had a piano at home, and he had a record of Duke Ellington, and he played me the introduction on the piano. Brilliant... And he started fighting with people, even my friends. He never had control over himself. No discipline over his emotions- it was one of his downfalls [Traducción propia].

con regularidad. Su método de trabajo se basaba en la introducción de elementos del repertorio clásico occidental, de las principales figuras del jazz clásico y de la composición cinematográfica y, con su dedicada labor, ayudó a esculpir a una joven e importante generación de músicos angelinos entre los que se encontraban, además de Mingus: Dexter Gordon, Buddy Collette, Britt Woodman o Eric Dolphy. Siguiendo con su formación, Charles Mingus recibió sus primeras lecciones de técnica instrumental por parte del contrabajista profesional Red Callender, que más tarde ampliaría dentro de la disciplina clásica bajo la supervisión de Herman Rheinschagen. De esta época datan también sus primeras composiciones, sus primeras experiencias amorosas y sus primeros trabajos profesionales junto al batería Chico Hamilton y su amigo Buddy Collette en diferentes formaciones en torno a variados clubs de la ciudad y alrededores.

Entre el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la implicación de EEUU en la misma, tuvieron lugar dos de los eventos más importantes para la carrera y la estética de Charles Mingus. En primer lugar, en 1939 se desarrolló en San Francisco la Exposición Internacional del Golden Gate, que tomó el nombre del famoso puente que había sido inaugurado dos años antes y que se centraba en la muestra de trabajos arquitectónicos relacionados con las artes y la cultura de la ciudad. Charles Mingus viajó a la ciudad para visitarla y trabó amistad con el artista Farewell Taylor tras un encuentro fortuito, que supuso el primer punto de inflexión importante para la trayectoria de Charles Mingus en estos años. Desde este momento, las inquietudes intelectuales en torno a la literatura, la poesía y las artes que había estado cultivando en privado en Watts se vieron reforzadas e inspiradas por su nuevo amigo. Farewell Taylor se convirtió en su gurú artístico, intelectual y espiritual, le abrió las puertas de la filosofía budista y lo orientó hacia la creación de una producción artística propia. A diferencia de otros de sus contemporáneos, la decisión de Mingus por explorar su propio camino creativo se remontó muy tempranamente a sus años de adolescencia y concretamente a su relación con el ambiente bohemio de San Francisco, que poco después se transformó en el caldo de cultivo de una parte importante de la “Generación Beat”. Posteriormente, Charles Mingus mantendría una relación estrecha con San Francisco y Farewell Taylor, pasando temporadas de residencia en casa del artista de forma periódica a lo largo de toda su vida, sobre todo en los momentos de dificultad.

Por otro lado, en julio de 1941 el musical *Jump For Joy* de Duke Ellington fue estrenado en el teatro Mayand en el centro de la ciudad de Los Ángeles y permaneció en cartel durante dos meses en los que Mingus aprovechó para establecer relaciones con algunos músicos de la formación como el contrabajista Jimmy Blanton y el arreglista Billy Strayhorn. Charles Mingus ya tenía a Duke Ellington entre sus influencias más destacadas, pero el poder vivir en persona por primera vez la música de Ellington, le produjo un profundo impacto en su concepción estética que todavía estaba

en construcción y condicionó la trayectoria del contrabajista de forma permanente a través de la asimilación personal de los siguientes elementos mencionados a continuación. Por un lado, la temática racial del musical introdujo la reivindicación política como una variable constante en la producción musical de Mingus. Como en el caso de Ellington y su *big band*, las formaciones amplias se convirtieron en el instrumento de cabecera de Mingus, una opción que tomaría entidad estética en el futuro con su apuesta decidida por la formación de ensemble. La capacidad de escribir música adaptada a las características de los componentes de sus formaciones fue otra de los procedimientos absorbidos de la logística musical de Ellington. Mingus pudo constatar la nueva función del contrabajo gracias a los interludios como solista que Jimmy Blanton desarrollaba en el seno de la *big band* de Ellington, lo que le animó a apostar por su instrumento como elemento principal y de forma independiente, también inició una exploración enfocada en la redefinición de las funciones clásicas del contrabajo dentro de la sección de ritmo y en la creación de digitaciones alternativas personalizadas.

En diciembre de 1941 los EEUU entraron activamente en la Segunda Guerra Mundial, Charles Mingus consiguió quedar exento del servicio y su carrera se precipitó a un interludio de inestabilidad en armonía con la incertidumbre bélica del periodo. No obstante, se benefició, como muchos otros jóvenes músicos, de los puestos que quedaron vacantes tras el reclutamiento militar y trabajó con grandes figuras como el clarinetista Barney Bigard, el trombonista Kid Ory y el trompetista Louis Armstrong, además de ser uno de los acompañantes habituales en las sesiones de *Jazz at the Philharmonic Hall* organizadas por Norman Granz en California. El 3 de enero de 1944 se casó con Jeanne Gross debido a su embarazo, su primer hijo nació en septiembre de ese mismo año e inició un periodo de inestabilidad familiar que marcó toda su relación con su primera mujer. A pesar de que su nueva situación familiar lo obligaba a aceptar cualquier trabajo para obtener dinero, apostó por la extensión de sus conocimientos orquestales trabajando bajo el auspicio del compositor clásico Dimitri Tomkin, que desarrollaba su actividad en el ámbito de la música cinematográfica en Hollywood. A partir de este momento y durante los años sucesivos, Mingus inició una férrea disciplina de estudio con una dedicación absoluta al estudio del piano y el contrabajo, tal y como reflejan las declaraciones de Buddy Collete:

Jean me dijo que Charles se levantaba sobre las ocho de la mañana y se iba directamente a tocar el bajo en pijama. Tocaba hasta mediodía. Luego tomaba cereales y tostadas, algo simple para no perder tiempo y seguir tocando hasta las seis de la tarde. Luego se cambiaba al piano. A las nueve hacía un descanso para la cena y volvía al piano hasta las dos de la mañana. Esa era su rutina diaria y Jean estaba a punto de volverse loca

(Gabbard, 2016: 33).³³³

A principios de 1945, Charles Mingus inauguró su actividad de grabación en el estudio con unos inicios marcados por el enfoque comercial de sus trabajos. En primer lugar, grabó como contrabajista de sesión para la banda de Russell Jacquet, posteriormente en la primavera de ese mismo año grabó por primera vez una composición propia como integrante del sexteto de Howard McGhee titulada “Deep Meditation”³³⁴ y poco después, lideró su primera sesión al frente de su sexteto grabando cuatro temas vocales propios de marcada influencia blues: “The Texas Hop”, “Baby, Takes A Chance With Me”, “Lonesome Woman Blues” y “Swingin' An Echo”³³⁵. En todas ellas destacó la influencia de Ellington, el toque de Jimmy Blanton y ciertos ecos de las experiencias vividas en sus trabajos de directo con los grandes músicos de Nueva Orleans, así como una estabilidad y madurez en la concepción de unos arreglos que le abrieron las puertas de posteriores encargos. Durante este año trabajó con Coleman Hawkins y realizó grabaciones con Illinois Jacquet, Wynonie Harris, Russell Jacquet, Ernie Andrews, Wilbert Baranco y Bob Mosley. El 10 de diciembre de 1945, coincidiendo con el debut de Dizzy Gillespie y Charlie Parker en el *Club Billy Berg* de Los Ángeles, Charles Mingus entró al estudio como integrante de la orquesta de Dinah Washington y Lucky Thompson para comenzar con una serie de sesiones en las que se responsabilizó de los arreglos y en las que se grabaron dos blues propios: “Beggin' Woman Blues”/“Beggin' Mama Blues”³³⁶ y “Pacific Coast Blues”³³⁷.

Las reacciones de Charles Mingus ante la primera incursión de los gigantes del *be bop* en Los Ángeles a finales de 1945, han sido retratadas de forma muy difusa por sus distintos biógrafos. Todos ellos parecen coincidir en que la influencia del *be bop* en la estética del contrabajista se remonta a varios años después de la estancia de casi dos años de Parker en Los Ángeles, más concretamente tras el comienzo de su relación sentimental a principios de los 50 con su segunda mujer, quien era una fan incondicional de Bird y que lo influyó en su interés por la música de

333 Jean told me that Charles would get up around 8 a.m. and go straight to the bass in his pajamas. He'd play until noon, when he'd get a bowl of cereal and toast- something simple not to waste any time- and then continue playing until about 6 p.m. Then he'd switch to the piano, take a dinner break at nine o'clock, and return to the piano until two o'clock in the morning. That was his daily routine and Jean was ready to go out of her mind [Traducción propia].

334 Composición de Charles Mingus grabada para *Modern Music Records* en mayo de 1945 en Hollywood y con la siguiente formación: Howard McGhee (Tp), Teddy Edwards (Tx), Vernon Biddle (Pn), Stanley Morgan (Guit), Charles Mingus (Cb y Ar) y Nathan McFay (Dr).

335 Todas las composiciones de Charles Mingus grabadas para *Excelsior Records* en junio de 1945 en Los Ángeles y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), N.R. Bates (Tp), Maxwell Davis y William Woodman Jr. (Tx), Bob Mosley (Pn), Roy Porter (Dr), Oradell Mitchell y Everett Pettis (Vc).

336 Composición de C. Mingus grabada para *Parrot Records* el 12 de diciembre de 1945 en Los Ángeles y con la siguiente formación: Karl George (Tp), Jewel Grant (Ax), Lucky Thompson (Tx), Gene Porter (Bx y Cl) Milt Jackson (Vb), Wilbert Baranco (Pn), Charles Mingus (Cb y Ar), Lee Young (Dr) y Dinah Washington (Vc).

337 Composición de C. Mingus grabada para *Apollo Records* el 13 de diciembre de 1945 en Los Ángeles y con la siguiente formación: Karl George (Tp), Jewel Grant (Ax), Lucky Thompson (Tx), Gene Porter (Bx y Cl) Milt Jackson (Vb), Wilbert Baranco (Pn), Charles Mingus (Cb y Ar), Lee Young (Dr) y Dinah Washington (Vc).

Parker, según las propias declaraciones del contrabajista. Sin embargo, las conexiones establecidas por Mingus durante la estancia del saxofonista en Los Ángeles parecen indicar que Mingus tuvo una relación estrecha con el círculo de músicos de Parker en torno a esa época. Por un lado, el mismo día del debut de la banda de Gillespie y Parker en el *Club Billy Berg*, el vibrafonista Milt Jackson, que había viajado integrando la formación, participó en las sesiones de grabación para Dinah Washington en las que Mingus realizó los arreglos. Posteriormente, en marzo de 1946 tras la ruptura con Gillespie, Parker se quedó en Los Ángeles donde estuvo trabajando en diferentes clubs y entró a los estudios de grabación con músicos locales con los que Mingus trabajaba habitualmente como Lucky Thompson (Tx) o Howard McGhee (Tp). De las conexiones en torno a *Bird* establecidas por Mingus en esta época destacó el comienzo de su relación con Miles Davis, al que invitó a una sesión de grabación como parte de sus *Shymphonic Airs* durante ese mismo año. Finalmente, diversas fuentes bibliográficas han constatado que tras el ingreso de Charlie Parker en el sanatorio de Camarillo en agosto de ese año y la vuelta de Miles Davis a Nueva York, Charles Mingus acabó por distanciarse de Miles Davis ya que le reprochaba haber dejado abandonado a C. Parker tras sus ingreso hospitalario. En definitiva, y según los datos expuestos, la relación entre Mingus y C. Parker parece que fue cercana ya desde mediados de los años 40.

Cuando tenía 19 años, Miles Davis llegó a Los Ángeles un poco más tarde para reunirse a la banda de Benny Carter y relacionarse con Charlie Parker en las jam del *Finale Club* en *Little Tokyo*, el barrio chino de Los Ángeles. Él y Mingus establecieron afinidades muy rápidamente. Mingus iba con frecuencia a ver la banda. Mingus y Davis tenían intereses comunes por la composición y los arreglos para grupos grandes, hablaban de usar instrumentos raros en el jazz, como el violonchelo y la trompa (Santoro, 2000: 67).³³⁸

A principios de 1946, Charles Mingus inició una serie de sesiones al frente de su orquesta ya con en nombre artístico de “Baron” Mingus y grabó por primera vez el tema “Weird Nightmare”³³⁹ en una versión vocal orquestada, muy al estilo cinematográfico de la época y con fuertes influencias del estilo Duke Ellington. En estos meses también tuvo lugar su primer encuentro en el estudio con Miles Davis, en una sesión histórica en la que se recogieron los siguientes cortes: “Story of Love”, que revela una fuerte influencia de la música española, así como algunos procedimientos habituales en el estilo orquestal de Dizzy Gillespie en el tratamiento rítmico/armónico de las introducciones y los interludios; “He's Gone”, en el estilo vocal habitual de Mingus similar al ya comentado en

338 When nineteen years old Miles Davis came to Los Ángeles a bit later, to join Benny Carter's band and jam with Charlie parker at Little Tokyo's afterhours Finale Club. He and Mingus felt an instant kinship. Mingus showed up a lot to see the band. Mingus and davis shared an interest in composition and arranging for larger groups. They talked about using unusual instruments, like Frech horns and cellos, in jazz [Traducción propia].

339 Composición de C. Mingus grabada para *Excelsior Records* en enero de 1946 en Los Ángeles y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Karl George y John Plonsky (Tp), Henry Coker (Tb), Jewel Grant y Willie Smith (Ax), Gene Porter y Lucky Thompson (Tx), Wilbert Baranco (Pn), Buddy Harper (Guit), Lee Young (Dr) y Claude Trenier (Vc.)

“Wierd Nightmare”, pero que incluyó unos sorprendentes tratamientos armónicos angulosos y con cierta atonalidad en la introducción; y finalmente “God's Portrait”³⁴⁰, que fue el origen de otras composiciones icónicas del autor en el futuro. Las características estéticas tempranas ya señaladas se repitieron en las últimas sesiones de estudio al frente de su octeto, donde destacaron los temas “Make Believe”, “This Subdues My Passion”, “Pipe Dream” y “Bedspread”³⁴¹, en este último corte la influencia del *be bop* es más destacable. Durante este año, Mingus también trabajó como músico de estudio para Wilbert Baranco, Ivie Anderson, Howard McGhee, Lady Will Carr y Gene Morris, y se convirtió en el contrabajista habitual de la banda local elegida para acompañar a las estrellas del programa *Jazz at the Philharmonic Hall*. A pesar de la actividad continuada de Mingus y del nacimiento de su segundo hijo a finales del verano, sus problemas conyugales le llevaron a separarse definitivamente de su primera mujer, se marchó a San Francisco a pasar las navidades en su refugio personal junto a su amigo Farewell Taylor y entró en un periodo de depresión tras ponerse a trabajar para la oficina de correos como alternativa económica a su actividad profesional como músico, dejando parcialmente a un lado su actividad como compositor.

En San Francisco tuvo problemas con el sindicato segregado y no pudo iniciar su actividad musical en la ciudad, a pesar de tener ofertas de trabajo procedentes de bandas integradas, por lo que a principios de 1947 volvió a Los Ángeles donde siguió compaginando su trabajo para la oficina de correos con su actividad musical. En esta época inició un proyecto colectivo junto a Buddy Collette denominado *Community Symphony Orchestra*, que integraba en su seno a músicos con independencia de su origen étnico. Este proyecto fue el germen de lo que más tarde tomó entidad con la consolidación del primer sindicato de músicos no segregado del país tras la unión de los locales 47 y 767 con el visto bueno oficial de la AFM el 23 de junio de 1953, proceso en el que su amigo Buddy Collette tuvo un papel protagonista gracias al desempeño de su cargo de presidente del sindicato del local 47.

En cuanto a los proyectos de Mingus, salvo un primer intento a principios de año por dar forma y grabar su composición “Chill of Death”, que integraba música, extractos narrativos y poesía compuesta por Mingus en su adolescencia en una adaptación para gran orquesta que nunca ha sido publicada, la mayor parte del año 1947 pasó sin acontecimientos destacados hasta la llegada a la ciudad de la banda de Lionel Hampton a la que se unió como contrabajista en agosto para ir de

340 Las tres composiciones de C. Mingus grabadas para *Fenton Records* en la primavera de 1946 en Hollywood y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb y Vo), Vern Carlson y Miles Davis (Tp), Henry Coker (Tb), Boots Mussulli (Ax), Lucky Thompson (Tx), Buddy Collette (Tx y Fl), Herb Carol (Bx), Buzz Wheeler (Pn), Warren Thompson (Dr) y Herb Gayle (Vc).

341 Todas las composiciones de C. Mingus grabadas para *4 Star Records* el 6 de mayo de 1946 en Los Ángeles y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Karl George (Tp), Henry Coker (Tb), Marshall Royal (Ax y Cl), Willie Smith (Ax), Lucky Thompson (Tx), Lady Will Carr (Pn), Irving Ashby (Gt), Lee Young (Dr) y Claude Trenier (Vc).

gira por el país. Con Lionel Hampton mantuvo un trabajo estable, entró al estudio en diversas ocasiones y grabó, entre otros muchos temas, una composición propia de Mingus arreglada para orquesta denominada “Mingus Fingus”³⁴², que reflejaba la madurez de las formas del contrabajista cuyo estilo está todavía muy influenciado por Ellington y Jimmy Blanton. En la primavera de 1948, realizó dos sesiones de estudio como líder donde se grabaron una versión en formato de cuarteto de “Mingus Fingus” titulada como “Mingus Fingers”³⁴³, donde el contrabajo aparecía de forma maestra como instrumento principal; y un nuevo tema propio con cierta influencia de los desarrollos orquestales de Gillespie denominado “Boppin' In Boston”³⁴⁴. Mingus se mantuvo hasta agosto en el seno de la orquesta de Hampton, donde consiguió ganar cierto reconocimiento en la prensa especializada del país, entabló una estrecha amistad con el trompetista Fats Navarro y conoció a la que con el tiempo se convertiría en su segunda esposa: Celia Germanis.

A principios de 1949, Charles Mingus se trasladó a San Francisco donde permaneció una temporada arropado en su refugio de los Taylor, realizó trabajos esporádicos en la ciudad, se convirtió en un habitual del *Adler Place* donde se relacionó con poetas *beat* de la ciudad como Allen Ginsberg, Kenneth Rexroth o Philip Lamantia e inició una relación sentimental con Shirley Holiday. Durante esta temporada realizó una sesión de grabación en enero, donde destacó el tema “Lyon's Roar”³⁴⁵, por ser un dubitativo intento de acercarse a las maneras del *be bop* a través de un blues. En la primavera, realizó una nueva sesión de grabación liderando una formación amplia, que bautizó como *His 22 Piece be bop Band*, que incluyó al trombonista Jimmy Knepper y al multiinstrumentista Eric Dolphy, ambos se convertirían en piezas clave de las formaciones de Mingus en el futuro. La sesión dejó una nueva versión de “The Story of Love”, donde aparecieron improvisando al saxo alto tanto Eric Dolphy como Art Pepper, e “Inspiration”³⁴⁶, donde la música

342 Composición y arreglo de C. Mingus grabada por la orquesta de Lionel Hampton para *Decca Records* el 10 de noviembre de 1947 y con la siguiente formación: Lionel Hampton (Vb), Teddy Buckner, Wendell Culley, Duke Garrette, Leo Shepherd y Walter Williams (Tp), Andrew Penn, James Robinson, Britt Woodman y Jimmy Wormick (Tb), Jackie Kelso (Cl y Ax), Ben Kynard y bobby Plater (Ax), Morris Lane y John Sparrow (Tx), Charlie Fowlkes (Bx), Milt Buckner (Pn), Billy Mackel (Gt), Joe Comfort y Charles Mingus (Cb) y Earl Walker (Dr).

343 Composición de C. Mingus grabada para *Dolphins Of Hollywood Records* en la primavera de 1948 en Los Ángeles y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Buddy Collette (Cl y Ax), Wilbert Baranco (Pn) y un batería desconocido.

344 Composición de C. Mingus grabada para *Dolphins Of Hollywood Records* en la primavera de 1948 en Hollywood y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb y Vc), Vern Carlson (Tp), Britt Woodman (Tb), Buddy Collette (Tx), Wilbert Baranco (Pn), Wilbert Baranco (Vc) y un batería desconocido.

345 Composición de Charles Mingus grabada para *Fentone Records* en enero de 1949 en San Francisco y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Herb Carol (Bx), Buzz Wheeler (Pn), Warren Thompson (Dr) y Herb Gayle (Vc).

346 Ambas composiciones de Charles Mingus grabadas para *Rex Hollywood Records* en la primavera de 1949 en Hollywood y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), John Anderson, Buddy Childers, Hobart Dotson y Eddie Preston (Tp), Jimmy Knepper, Marty Smith y Britt Woodman (Tb), Eric Dolphy (Ax, Fl y Cl), Jewel Grant y Art Pepper (Ax y Cl), Herb Caro (Tx y Cl), William Green (Tx), Gene Porter (Bx y Cl), Russ Freeman (Pn), Red Callender y Roy Porter (Dr) y Johnny Berger (Pc).

supera con creces a la capacidad interpretativa de la formación que, con un piano desafinado, no consiguió hacer justicia a una composición que transitaba con originalidad entre los terrenos de Ellington y las sonoridades clásicas contemporáneas. Después de esta grabación, Mingus siguió en San Francisco hasta que en agosto se marchó a Los Ángeles al domicilio familiar, ya que su amante estaba embarazada de su tercer hijo que vino al mundo en octubre de este mismo año.

A principios de 1950, Charles Mingus dejó a Shirley Holiday al cuidado de su madrastra en Los Ángeles y se unió al trío de Red Norvo (Vb), con el que trabajó por todo el país junto a Tal Farlow (Guit). Con este trío entró al estudio en repetidas ocasiones, alcanzó relevancia al tocar sin batería desarrollando un *swing* muy personal y llamó la atención como único componente de color de una banda integrada que gozaba de popularidad entre el gran público. En abril de 1951 se unió en matrimonio a Celia Germanis en San Francisco, donde situaron temporalmente su residencia, mientras vivían de gira continuada a caballo entre Nueva York y Los Ángeles. Entre tanto, Charles Mingus encontró un hueco para visitar el estudio de grabación en formato de dúo para dar forma a lo que sería el primer disco del catálogo del sello *Debut*, publicado con posterioridad, y donde destacó el tema “Blue Tide”³⁴⁷ del pianista Spaulding Givens (Nadi Qamar), que participó en la sesión y donde aparecieron por primera vez el uso de movimientos verticales armónicos reducidos cercanos a la concepción modal o impresionista. A finales de 1951, tras un nuevo problema con el sindicato segregado en Nueva York, Charles Mingus dejó la formación de Red Norvo y se instaló definitivamente en la ciudad de la gran manzana.

Como ya he detallado, las grabaciones y el estilo de Mingus hasta su establecimiento en Nueva York parecen confirmar de nuevo la influencia de algunos conceptos musicales desarrollados por el *be bop* en la música del contrabajista, aunque estos quedaron en un segundo plano por la fuerte presencia del estilo de Ellington, por la influencia del género cinematográfico y por ciertos aspectos asociados a sus intereses sinfónicos por autores de la música clásica contemporánea. También cabe destacar la consolidación de Mingus como arreglista para grandes y pequeñas formaciones, así como el ascenso de su nivel de interpretación al contrabajo que le permitió generar un estilo, una pulsación y una sonoridad propia en construcción y ya alejada de la influencia de Jimmy Blanton. Por otro lado, el trabajo colectivo fue una opción habitual en los proyectos de Mingus desde estos primeros años en los que consiguió aglutinar a un conjunto importante de músicos de nivel para la realización de sus proyectos personales. Esta logística continuó guiando su trabajo en el futuro, hasta que tomó entidad definitiva con la creación del sello *Debut Records* y con la posterior organización de sus históricas series de conciertos denominadas *jazz workshops* junto a

347 Composición de Spaulding Givens (Nadi Qamar) grabada para *Debut Records* en abril de 1951 en Hollywood y con la siguiente formación: Spaulding Givens (Nadi Qamar) (Pn) y Charles Mingus (Cb).

Max Roach, momento en el que inició un periodo de transición estética trascendental.

A los pocos días de aterrizar en la ciudad de la gran manzana, y mientras gestionaba la emisión de su tarjeta de cabaret en la ciudad, Charles Mingus se puso inmediatamente a estrechar relaciones para dar forma a su proyecto de sello discográfico e impulsar su carrera en la meca de la industria discográfica y del renacimiento modernista. Su primer trabajo al margen del sindicato fue como contrabajista del quinteto de Miles Davis en el *Birdland*, que además le invitó a colaborar en una de sus grabaciones. Este primer impulso le llevó en poco tiempo a entrar en contacto con la plana mayor del jazz moderno de la ciudad, así como con otras personalidades relevantes del ambiente como Nat Hentoff y George Wein. Sin embargo, la amistad más importante de esta época fue la que entabló con el batería Max Roach, al que implicó en la creación del sello *Debut Records* junto a su esposa y que fue oficialmente registrado el 7 de mayo de 1952 en el Bronx.

Debut Records concretó sus primeras grabaciones justo el día antes de que Mingus cumpliera los 30. Hacía mucho que se quejaba del maltrato que los empresarios blancos de las principales discográficas tenían hacia los músicos negros. Este es un tema recurrente en su autobiografía. Su plan para controlar todos los aspectos del negocio discográfico tenía que ver tanto con los derechos civiles como con su visión emprendedora... Charles y Celia contaron desde el inicio con el batería Max Roach como socio en su aventura con *Debut*... Roach era uno de los pocos artistas del jazz que compartía las firmes convicciones de Mingus acerca de la injusticia racial. Al igual que Mingus, Roach integró esos sentimientos en su música (Gabbard, 2016: 43).³⁴⁸

A pesar de lo idílico de la situación, Charles Mingus tuvo que volver de nuevo a su trabajo para la oficina de correos para poder ir sufragando sus gastos e ir sacando adelante el sello. A principios de 1952 trabajó con el saxofonista Lee Konitz, quien lo puso en contacto con el pianista Lennie Tristano y con unas novedosas aproximaciones musicales que tuvieron un efecto profundo en la música de Mingus. En abril de ese mismo año, entró al estudio del propio Tristano a grabar junto con Lee Konitz (Ax) y otros músicos discípulos del pianista de Chicago en las filas de su banda neoyorkina. En la grabación se recogieron nuevos temas de la pluma de Mingus: “Precognition”, “Extrasensory Perception”, “Portrait” (una revisión de “God's Portrait”) y “I've Lost My Love”³⁴⁹. En los dos primeros temas desarrolló una aproximación sonora a caballo entre los desplazamientos verticales complejos del *be bop* tardío y un atonalismo claro en la melodía,

348 *Debut Records* made its first recordings just days before Mingus turned thirty. He had long complained about the mistreatment of black musicians by the white businessmen who ran the major labels. It is a constant theme in his autobiography. His plan to control all the aspects of at least a corner of the music business had as much to do with civil rights as with entrepreneurship... Charles and Celia soon brought in drummer Max Roach as a partner in their *Debut* adventure... Roach was one of the few jazz artist who shared Mingus's intense convictions about racial injustice. And like Mingus, he brought those feelings into his music [Traducción propia].

349 Todas las composiciones de C. Mingus grabadas para *Debut Records* el 12 de abril de 1952 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Lee Konitz (Ax), Phyllis Pinkerton (Pn), George Koutzen (Vo), Al Levitt (Dr), Jackie Paris y *bop* Benton (Vc).

llegando a escribir el solo completo de Konitz en el tema “Extrasensorial Perception”. Los dos siguientes cortes fueron temas vocales donde las melodías románticas y sinuosas transitaban sobre texturas armónicas atonales organizadas de forma contrapuntística, que llevaron a un plano más surrealista la vertiente cinematográfica de Mingus. Su siguiente sesión como líder tuvo lugar en septiembre en el mismo estudio de Tristano y se grabaron nuevos temas propios de Mingus siguiendo las líneas estéticas ya comentadas: “Make Believe”, “Montage” y “París In Blue”³⁵⁰, en este último tema se experimentó con una introducción de improvisación libre sobre la que Mingus recita. La sensación general tras el análisis de los cortes es de transición estética hacia un abandono definitivo de la orientación comercial de la música de Charles Mingus y, progresivamente también, de la influencia de Ellington. En estos trabajos, el contrabajista tuvo sus primeras experiencias con la improvisación colectiva, con la aplicación de orquestaciones alternativas e inició su relación con músicos del ámbito de la música clásica contemporánea de Nueva York. Tuvo que pasar un año hasta que Mingus volviera a entrar al estudio a liderar una sesión, pero mientras tanto ocurrieron acontecimientos destacados relacionados con su actividad musical y sus relaciones artísticas.

La trayectoria de Charles Mingus siempre estuvo salpicada por problemas de injusticia racial, de forma similar a la mayor parte de los músicos de jazz del país, y su matrimonio con Celia no iba a ser una excepción. De entrada, encontraron muchos problemas para encontrar edificios de apartamentos donde se aceptaran parejas mixtas a pesar de estar viviendo en la ciudad de Nueva York. No obstante, la pareja resistió los convencionalismos y las actitudes retrógradas relacionándose con círculos de ideología de izquierdas, además de con artistas, cineastas e intelectuales relacionados con la "Generación Beat" como Jack Keruac, Jackson Pollock o Larry Rivers. Max Roach les introdujo en el círculo de *Camp Unity* donde las parejas mixtas encontraron un lugar donde poder desenvolverse sin taxativos. En torno a estos ambientes, Charles Mingus encontró la brecha que le permitió desarrollar sus inquietudes filosóficas, artísticas y poéticas en armonía con las influencias filantrópicas del ámbito de San Francisco y su amigo Farewell Taylor. Durante esta primera etapa, Mingus trabajó esporádicamente con Charlie Parker, Dizzy Gillespie o Bud Powell, y visitó el estudio integrado en proyectos liderados por George Wallington, Oscar Pettiford y John Mehegan.

El año 1953 fue el año que consolidó a Mingus como parte del selecto club de los grandes instrumentistas del jazz moderno. De hecho, había abandonado su trabajo en la oficina de correos y estaba integrado como contrabajista titular en las formaciones de directo de dos mitos del *be bop*: Charlie Parker y Bud Powell. Como colofón, a principios del nuevo año recibió una oferta para

350 Todas las composiciones de C. Mingus grabadas para *Debut Records* el 16 de septiembre de 1952 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb y Vc), Paige Brook (Fl y Ax), Jackson Wiley (Vo), John Mehegan (Pn), Max Roach (Dr y Vc) y Jackie Paris (Vc).

unirse a la *big band* de su idolatrado Duke Ellington, que se había interesado por su arreglo de “Mingus Fingus” realizado para la orquesta de Lionel Hampton años atrás. La aventura duró poco, ya que una mezcla entre el carácter de Mingus, que afloró en una violenta discusión con el trombonista y arreglista Juan Tizol que era uno de los hijos de Ellington, junto con la pretensión de Ellington de intentar obligar al contrabajista a ceñirse al estilo de Jimmy Blanton, que Mingus ya había dejado atrás, terminó con el despido de Mingus a las pocas semanas. A pesar del descalabro, Mingus siguió trabajando como músico de estudio para Sonny Stitt y produciendo materiales para *Debut Records* junto a Max Roach, Spaulding Givens y Hank Jones. El 15 de mayo participó en el famoso concierto del Massey Hall de Toronto junto a Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell y Max Roach, y se encargó de hacerse con las cintas del evento. Estos testigos sonoros fueron editados por *Debut Records* tras un previo paso por el estudio de Rudy van Gelder para regrabar la pista de su contrabajo, que estaba a muy bajo nivel, y para realizar una producción más adecuada ya que las tomas originales eran de una calidad muy baja. La publicación de estas grabaciones bajo la denominación de *The Quintet* y *Bud Powell trío en el Massey Hall* situaron temporalmente a *Debut Records* en el mapa del mercado discográfico de la época. Tras la histórica fecha en Toronto, Mingus continuó trabajando con los principales nombres del quinteto de estrellas del *be bop*, grabó como pianista su tema “Smooch” (nota 271, página 205) para el quinteto de Miles Davis en una revisión para pequeño formato de su “Weird Nightmare” y participó en una grabación de la orquesta de Gil Evans con Charlie Parker como líder.

En el verano de 1954 Max Roach, C. Mingus y Celia Germanis decidieron trasladar su base de operaciones al barrio de Brooklyn, donde la proliferación de locales de música en directo había comenzado a ganar terreno al barrio de Harlem como eje del jazz segregado de la ciudad y donde Roach poseía un estudio amplio donde poder desarrollar diferentes actividades relacionadas con el sello. La primera actividad destacada que organizaron se localizó en el club *Putman Central* cada viernes por la noche gracias a una serie de conciertos que se bautizaron como *jazz workshops*, donde participaron artistas consagrados como Art Blakey, Miles Davis, Sonny Rollins, T. Monk y otras jóvenes promesas de la ciudad. Las actividades de Max Roach y Mingus en torno a esta época fomentaron la creación del denominado “Círculo de Brooklyn”, en cuyo seno se estructuró una nueva generación de importantes jazzistas de la ciudad entre los que estaban Randy Weston (Pn), Wynton Kelly (Pn), Kenny Dorham (Tp), Sam Gill (Cb) o Willie Jones (Dr). A la par de este nuevo impulso organizativo, Mingus coordinó y participó en la grabación de las siguientes publicaciones para *Debut Records*: un disco junto a Billy Taylor, un cuarteto de trombones (formado por Willie Dennis, Bennie Green, J.J. Johnson y Kai Winding); el debut del pianista Paul Bley, el primer trabajo del quinteto de Teo Macero y finalmente, un original sexteto con Oscar Pettiford cuyos

materiales fueron arreglados por un joven Quincy Jones. También visitó el estudio como líder de un noneto en una sesión donde se grabó por primera vez un tema que había escrito para Billie Holiday denominado “Eclipse”³⁵¹, que integró una interesante conjunción de elementos de vanguardia y que fue el único corte destacado en una sesión con cierta inconsistencia musical en el resto de cortes que reflejaban el periodo de transición en el que se encontraba la música de Mingus.

En enero de 1954, Charles Mingus se integró en el trío de Art Tatum junto a Max Roach y se localizó en California hasta el verano, dejando a un lado sus proyectos en Nueva York. Su trabajo con el popular pianista le valió de nuevo para ganar la atención en la prensa especializada. En el verano ya estaba de vuelta en Nueva York para seguir trabajando para *Debut Records* coordinando las grabaciones de la vocalista Ada Moore, el joven trompetista Thad Jones y los trombonistas J.J. Johnson y Kai Winding. Entre octubre y diciembre de este año visitó los estudios de grabación como líder en dos sesiones inicialmente publicadas por los sellos *Savoy* y *Period*, donde destacaron los temas propios de Mingus: “Purple Heart”, “Gregorian Chant”, “Eulogy For Rudy Williams” y “Getting Together”³⁵², por un lado; y “Minor Intrusion”, “Abstractions” y “Thrice Upon A Theme”³⁵³, por otro. Tras su análisis, me atrevo a describir estas grabaciones dentro una etapa experimental de Mingus en torno a sonoridades atonales y elementos de vanguardia. El análisis realizado revela el uso de interludios y secciones de improvisación libre, la aplicación de formas extendidas fuera de las habituales en el jazz, la pérdida de importancia de la articulación del *be bop* salvo en los pasajes con *swing*, el ascenso del uso del arco como protagonista y. en general, la dominancia de las texturas atonales como raíz común a la sonoridad integral de las grabaciones. La razón por la que se editaron en sellos ajenos a *Debut Records* fue probablemente la inoperancia económica de su propio sello, que no había generado beneficios todavía y que había experimentado un cierto vuelco hacia lo comercial a partir de ese verano en busca de un salvavidas que nunca llegó. Dichas grabaciones junto con el debut del ensemble experimental en el *Carnegie Hall* de Nueva York durante esas navidades, constituyeron el bautismo oficial del *Jazz Composer Workshop* como formación creativa estable en la que, junto con Teo Macero y John Laporta, Mingus desarrolló una dirección musical férrea, en ocasiones extrema, y donde comenzó a labrar su fama de intratable. Este proyecto colectivo se convirtió en un vivero de grandes músicos de donde

351 Composición de Charles Mingus grabada para *Debut Records* el 28 de octubre de 1953 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb y Ar), Ernie Royal (Tp), Willie Dennis (Tb), Eddie Caine (Ax y Fl), Teo Macero (Tx y Cl), Danny Bank (Bx), Jackson Wiley (Vo), John Lewis (Pn), Kenny Clarke (Dr) Janet Thurlow (Vc) y Paul Bley (D).

352 Todas las composiciones de Charles Mingus grabadas para *Savoy Records* el 31 de octubre de 1954 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), John LaPorta (Cl y Ax), Teo Macero (Tx y Bx), George Barrow (Bx y Tx), Mal Waldron (Pn) y Rudy Nichols (Dr).

353 Todas las composiciones de Charles Mingus grabadas para *Period Records* en diciembre de 1954 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb y Pn), Thad Jones (Tp), John LaPorta (Cl y Ax) Teo Macero (Tx y Bx), Jackson Wiley (Vo) y Clem DeRosa (Dr).

Charles Mingus cosechaba cuidadosamente a los componentes para sus distintas grabaciones como líder, en una especie de versión reducida de la *big band* de Duke Ellington y en el epicentro de su actividad creativa durante el periodo más importante de su carrera. Las siguientes declaraciones del pianista Mal Waldrom son representativas de las intenciones de Mingus al frente de la formación:

Mingus cambió porque los tiempos también cambiaron. Todo estaba cambiando. Hablábamos de libertad y de salir de las celdas. Las líneas de división de los compases eran como barrotes para nosotros. Todo el mundo quería liberarse de eso. Había un sentimiento general, todos querían sentirse libres. Era natural. No ocurrió de un día para otro (Santoro, 2000: 110).³⁵⁴

Charles Mingus pasó los primeros meses de 1955 dedicado a la composición de nuevos materiales para el *workshop*, acompañó a Charlie Parker en sus últimos meses de vida asistiendo a la paulatina decadencia del saxofonista y visitó los estudios de grabación tanto en su trabajo para *Debut Records* como para otros artistas como músico de sesión. Grabó a las órdenes de Teddy Charles (Vb y Pn), Johnny Mehegan (Pn) y Jimmy Scott (Vc), y coordinó participando como contrabajista en grabaciones lideradas por Hazel Scott (Pn), Wally Cirillo (Pn), Ralph Sharon (Pn), Thad Jones (Tp) y John Dennis (Pn), que posteriormente fueron publicadas en el seno de *Debut Records*. Tras la repentina muerte de Charlie Parker en marzo, participó activamente en las actividades para la obtención de fondos para el desarrollo de su funeral y situó definitivamente al saxofonista en el altar de sus grandes influencias junto con Duke Ellington y otros compositores de la disciplina clásica occidental. Tomando las propias palabras de Mingus:

Estudí la vena creativa de Bird con la misma pasión y comprensión con la que estudiaba las partituras de mis compositores clásicos favoritos, ya que encontré en su música una pureza que hasta entonces sólo había visto en la música clásica. Bird fue la causa que me llevó a darme cuenta de que la improvisación en el jazz, al igual que la composición, es igual a la de la música clásica si el intérprete es creativo. Bird llevó el desarrollo melódico del jazz hacia una nueva concepción, al igual que Bartok, Schoenberg, o Hindemith habían hecho en el ámbito clásico. Pero también aportó a la música una primitiva y mística forma de comunicación suprema que sólo he oído en los cuartetos tardíos de Beethoven e incluso más en la música de Stravinsky (Santoro, 2000: 159).³⁵⁵

Pasada la fuerte marejada tras el fallecimiento de Charlie Parker, Charles Mingus consiguió

354 He changed because the times changed, too. Everything was changing up in people. We were talking about freedom and getting out of jails. Bar lines was like going to jail for us. So everyone wanted to scape from that. There was a general filling that everyone wanted to be free. It was natural. It didn,t happen one day [Traducción propia].

355 I studied Bird's creative vein with the same passion and understanding with which I'd studied the scores of my favorite classical composers, because I found purity in his music that until then I had only found in classical music. Bird was the cause of my realization that jazz improvisation, as well as jazz composition, is equal of classical music if the performer is a creative person. Bird brought melodic development to a new point in jazz, as far as Bartok or Schoenberg or Hindemith had taken in the classics. But he also brought to music a primitive, mystic supra-mind communication that I'd only heard in the late Beethoven quartets, and even more, in Stravinsky [Traducción propia].

grabar junto con el quinteto de Miles Davis para *Debut Records*, en una nueva jugada maestra de ajedrecista consumado con la firme intención de seguir potenciando el sello. Por otro lado, se dedicó a las actividades del *workshop* debutando al frente del mismo en las sesiones de tarde del segundo festival de Newport en 1955, lo que dio comienzo a un cambio radical en su carrera. En septiembre la revista *Vogue* le dedicó un artículo monográfico en exclusiva, en diciembre la formación debutó en el *Bohemia Jazz Café* de Nueva York ante la plana mayor del jazz moderno de la ciudad y en enero de 1956, Charles Mingus ya estaba en los estudios de grabación al frente de su quinteto para iniciar una nueva e importante etapa en su carrera tras la firma de un contrato discográfico con *Atlantic Records*. La fecha de la muerte de Charlie Parker en 1955 supuso un importante punto de inflexión también para la carrera de Charles Mingus, al igual que anteriormente había sucedido en los casos ya comentados de las trayectorias de Miles Davis y John Coltrane. La grabación en directo de la actividad del *workshop* en el *Bohemia Café*, el 23 de diciembre de 1955, es el documento sonoro más relevante y representativo de este punto de inflexión, en cuanto que adelantó tanto las nuevas aproximaciones estéticas de Mingus, como un conjunto muy representativo de nuevas composiciones que el contrabajista llevaría al estudio con posterioridad. Las grabaciones completas de este concierto son históricamente muy relevantes, pero en estas líneas solamente resaltaré los temas de la pluma de Mingus que he organizado en dos bloques representativos. El primer bloque integró los cortes “Percussion Discussion” y “Drums” (con Max Roach como coautor) donde la improvisación colectiva, la conversación instrumental y la interacción libre fue absolutamente radical. El tema “Percussion and Discussion” está grabado a dúo con Roach, un chelo y un contrabajo extra en algunos pasajes, pero no he podido comprobar si están añadidos con posterioridad por el propio Mingus o si participaron más músicos en la grabación que no aparecen en ninguno de los registros consultados. El segundo bloque anticipó la estética política que Charles Mingus iba a seguir en solitario en futuras grabaciones para grandes sellos, formado por los temas “Jump Monk” (dedicado a T. Monk en una excelente adaptación para ensemble de las texturas del pianista e inaugurando una serie de dedicatorias posteriores a sus músicos de referencia), “Work Song” (en forma de un doloroso lamento de la esclavitud), “Love Chant” (otro emocionante tema de amor donde experimenta con movimientos armónicos verticales reducidos y pasajes fugados) y “Haitian Fight Song”³⁵⁶ (un espiritual dedicado a la primera revolución afroamericana que consiguió la abolición de la esclavitud en el continente americano a principios del siglo XIX). Una nueva línea estética comenzaba a consolidarse y alcanzaría su máxima

356 Todas las composiciones de C. Mingus salvo las dos primeras que compartió su autoría con Max Roach, grabadas en directo para *Debut Records* el 23 de diciembre de 1955 en el Café Bohemia de Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Eddie Bert (Tb), George Barrow (Tx), Mal Waldron (Pn), Willie Jones y Max Roach (Dr).

expresión durante el desarrollo del grueso de la carrera de Charles Mingus durante los siguientes diez años a partir de la muerte de Charlie Parker.

El 30 de enero de 1956, Mingus entró al estudio al frente de su nuevo quinteto para concretar su primer trabajo en esta etapa donde grabó dos composiciones nuevas: “Pithecantropus Erectus”, estructurada en torno a una novedosa forma de suite de cuatro movimientos conceptuales (Evolución/Complejidad-Superioridad/Declive/ Destrucción) y "Profile of Jackie"³⁵⁷, una balada dedicada a su nuevo saxofonista en una revisión de su tema “This Subdues my Passion”. Las impresiones de Jackie McLean tras la grabación son representativas de las intenciones de Mingus:

Fue la primera vez que realmente experimenté la improvisación libre. Era todo *be bop*. Al principio no podía creer lo que él estaba haciendo. No había música preparada, me decía: “olvida los cambios, todas las notas valen”. Iba en serio con lo de ser libre. Fue emocionante para mí, Seguía diciéndome: “No quiero a Bird ,tío, quiero a Jackie” (Santoro, 2000: 124).³⁵⁸

Tras esta grabación, Charles Mingus firmó un contrato de representación con Monte Kay, uno de los managers más conocidos de la importante agencia de espectáculos William Alexander, lo que le permitió debutar en el festival de jazz de Newport en julio de ese verano y donde asistió a la actuación histórica que lanzó de nuevo al estrellato a su idolatrado Duke Ellington al frente de su *big band*. Ellington había atravesado el peor momento de su carrera durante la época de posguerra y los primeros años de la década de los 50, debido principalmente al abandono paulatino de los mejores peones de su *big band*, a la sequía creativa y al espaldarazo continuado de la crítica que comenzó a verlo anticuado. Sin embargo, a principios de 1955, consiguió restaurar su relación profesional con Billy Strayhorn, volvió a contratar a varios antiguos músicos importantes de la época dorada como Johnny Hodges e incluyó a un joven baterista llamado Sam Woodyard, que estaba más en contacto con los desarrollos rítmicos de actualidad. La banda inició una temporada de residencia en el *Café Society* de Nueva York en la que se fue poniendo a punto y grabó de forma independiente dos discos publicados por *Bethlehem Records* bajo el nombre de *Speaking-the Duke* y *Duke Ellington Presents...*, que incluyeron materiales antiguos de Ellington y arreglos de Strayhorn con una orientación más modernizada. A finales de la primavera, recibió un encargo aislado de *Columbia Records* para participar en la grabación en directo que la compañía discográfica iba a realizar durante el festival de jazz de Newport de ese verano, y aunque quedaba muy poco tiempo para preparar la cita adecuadamente, puso a trabajar a Billy Strayhorn en una composición amplia

357 Ambas composiciones de C. Mingus grabadas para *Atlantic Records* el 30 de enero de 1956 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Jackie McLean (Ax), J.R. Monterose (Tx), Mal Waldron (Pn) y Willie Jones (Dr).

358 It was my first real taste of free improvisation. I was all *be bop*. I didn't believe what he was doing at first. But there wasn't prepared music. He'd say, “Forget about changes; all notes are right.” He was serious about just being free. It was exciting for me. He kept saying, “I don't want Bird, man, I want Jackie” [Traducción propia].

que acabó denominándose *The Newport Jazz Festival Suite*. La actuación de la *big band* de Ellington durante el festival dejó mucho que desear según la crítica especializada, sin embargo el impacto de su interpretación de “Diminuendo and Crescendo in Blue” con el histórico solo de Paul Gonsalves, causó tal furor entre los asistentes del festival que lanzó inmediatamente a Ellington de nuevo a la popularidad. Días después de la cita firmó un contrato de tres años con *Columbia Records*, que editó el disco en octubre e inmediatamente se convirtió en el mayor éxito de ventas de la carrera de Ellington. Ese mismo año apareció en la portada de la revista *Time* y a partir de este momento pasó definitivamente a ser uno de los artistas mejor considerados por la crítica. A pesar de todos estos acontecimientos destacados, el suceso más importante en la carrera de Duke Ellington a partir de este punto de inflexión fue el comienzo de un nuevo y fructífero periodo creativo en coalición con Billy Strayhorn que el mismo Ellington definía así: «Nací en 1956 en el festival de Newport» (Teachout, 2013: 293)³⁵⁹. El trabajo conjunto de ambos compositores hasta 1960 dio lugar a un conjunto de grabaciones de referencia como *A Drum is a Woman* y *Such Sweet Thunder* en el ámbito orquestal sinfónico; *Blue Rose*, *Ellington Indigos*, *Blues in Orbit* y *Ella Fitzgerald Sings the Duke Ellington Song Book* con un enfoque de *big band* más clásico; y finalmente *Anatomy of a Murder* dentro del ámbito cinematográfico. Las siguientes declaraciones de Billy Strayhorn son representativas del cambio que experimentó Duke Ellington en estos años:

No sólo no vive en el pasado. Huye de él, al menos en lo que respecta a sus logros ya conseguidos. Odia hablar de las viejas bandas y de los viejos temas. Tiene que tocar algunas piezas de su repertorio estándar, si no su público se decepcionaría. Pero él preferiría tocar un nuevo repertorio más actual (Teachout, 2013: 293).³⁶⁰

Volviendo a mi línea histórica argumental, tras el verano de 1956 la carrera de Charles Mingus parecía ir viento en popa, su mujer estaba embarazada y sus compromisos profesionales le mantuvieron al margen de su trabajo con *Debut Records* la mayor parte de este año. Grabó como músico de sesión para Quincy Jones (Ar), Teddy Charles (Vb) y Don Heller (Vc), y se volcó en su propio trabajo de composición ya que atravesaba una etapa creativa muy importante. Sin embargo, su inestabilidad emocional y psicológica afloraba con frecuencia, lo que provocó el inicio de una serie intermitente de periodos de separación con su mujer. En busca de alternativas comenzó a recibir tratamiento psiquiátrico, lo que le llevó a volver a consumir diversa medicación que le permitía seguir con su ritmo de trabajo. A finales de este año reclutó a Dannie Richmond para el *workshop*, un joven batería por modelar junto al que diseñó el timón rítmico y dinámico con el que conducir sus formaciones, orientar la interacción libre e imprimir la impronta interpretativa a las

359 I was born in 1956 at the Newport festival [Traducción propia].

360 He not only doesn't live in the past. He rejects it, at least so far as his own past accomplishments are concerned. He hates talking about the old bands and the old pieces. He has to play some of the Ellington standards because otherwise the audiences would be disappointed. But he'd much rather play the new things [Traducción propia].

composiciones que estaba madurando. Al fin había descubierto el engranaje perfecto con el que suplir la habitual indisponibilidad de Max Roach, que había sido su batería de preferencia hasta la fecha.

A principios de 1957, Mingus contaba con la formación adecuada para sus propósitos, por lo que trabajó completamente dedicado a su próxima visita al estudio para *Atlantic Records* que dio como resultado unos materiales históricos en cuanto a que reflejan un punto de inflexión importante en la propia estética de Mingus y en el proceso de transformación de algunos elementos del lenguaje del jazz moderno. Las denominadas “sesiones del payaso”, grabadas entre febrero y marzo de 1957, dieron lugar a varios hitos importantes en la historia del movimiento de vanguardia: “The Clown”³⁶¹ (donde la improvisación narrativa y musical se dan la mano en torno a una mordaz crítica a la tradicional posición de los músicos de jazz en el escalafón del entretenimiento de la época y la industria musical), “Passions Of A Woman Loved” (desarrollada en torno a un complejo rondó, donde el uso de las dinámicas afloró de forma absolutamente novedosa), “Blue Cee” (un blues mayor estándar abierto en sus esquinas de acordes dominantes), “Tonight At Noon” (con ciertas reminiscencias árabes en una introducción muy libre, que entre gritos terminaba por mutar a un tema de *hard bop* frenético con interludios de libre improvisación radical) y “Reincarnation Of A Love Bird” (un poema sonoro dedicado a Charlie Parker estructurado en torno a una forma extendida y construido a base de violentos brochazos de ideas melódicas sobre un lienzo en tonos de blues) y, finalmente, la versión definitiva de su composición “Haitian Fight Song”³⁶².

Para Mingus, el *clown* era algo muy simbólico. Había visto pinturas de Picasso y De Kooning y leyó acerca de la inocencia perdida como “El Idiota” de Dostoyevski. Gracias a Vedanta (filosofía hindú), veía a los profetas como Cristo como si fueran unos locos sagrados. Philip Wylie terminó “Generation of Vipers” llamándose payaso (Santoro, 2000: 124).³⁶³

El comienzo del verano de 1957 había traído importantes acontecimientos creativos en el mundo del jazz de Nueva York, en un momento en el que los principales exponente modernistas del jazz de la ciudad comenzaron a centrar sus envites en torno al *Club Five Spot*, donde Thelonious Monk y John Coltrane estaban cosechando un éxito sin precedentes entre la crítica y los círculos de intelectuales de la ciudad. Mientras tanto, y tras su primer encargo procedente de una institución

361 Composición de Charles Mingus grabada para *Atlantic Records* el 12 de febrero de 1957 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Jimmy Knepper (Tb), Curtis Porter (Tx y Ax), Wade Legge (Pn) Dannie Richmond (Dr) y Jean Shepherd (Vc).

362 Todas las composiciones de Charles Mingus grabadas para *Atlantic Records* el 13 de marzo de 1957 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Jimmy Knepper (Tb), Curtis Porter (Ax), Wade Legge (Pn) y Dannie Richmond (Dr).

363 For Mingus, the clown was richly symbolic. He'd seen paintings by Picasso and de Kooning, and read about lost innocents like Dostoyevsky's Idiot. Thanks to Vedanta, he thought of prophets like Christ as holy fools. Philip Wylie ended Generation Of Vipers by calling himself a clown [Traducción propia].

educativa de prestigio como la Universidad de Brandeis, Mingus compaginó su trabajo para *Atlantic Records* con la composición del tema sinfónico “Revelations”³⁶⁴, que fue arreglado por George Russell y que se grabó en directo en el festival de jazz de Brandeis en junio por una orquesta dirigida por Gunther Schuller y en la que Mingus participó como vocalista. Este primer trabajo lo introdujo definitivamente en el exclusivo círculo de artistas relacionados con la llamada “tercera ola” de la época, que comenzaba a tomar entidad en torno a una iniciativa en la que también recibieron encargos Jimmy Giuffre, George Russell, Harold Shapero, Milton Rabbit y Gunther Schuller.

Charles Mingus seguía centrado en su personal línea creativa y a principios de julio entró al estudio para realizar dos sesiones de transición: la primera en formato de trío en una grabación donde solamente destacó la primera grabación de su tema “Dizzy Moods”³⁶⁵ y posteriormente, en lo que supuso una de sus última aportaciones para *Debut Records* grabando junto al quinteto de Jimmy Knepper. Inmediatamente después reunió de nuevo a los músicos más destacados de su *workshop* para iniciar las sesiones de grabación de su primer encargo para una gran compañía discográfica y que sería bautizado como *Tijuana Moods*. Este trabajo fue un compendio de las influencias latinas de Charles Mingus absorbidas principalmente por la influencia de Dizzy Gillespie ya presente en sus trabajos tempranos, por las experiencias adquiridas en su relación con el pianista Billy Taylor a su llegada a Nueva York y por la inspiración derivada de las experiencias vividas en Tijuana en compañía de Dannie Richmond durante un breve periodo de éxtasis recreativo y sexual tras una crisis sentimental con su mujer. “Los Mariachis”, “Dizzy Moods” e “Ysabel's Table Dance”³⁶⁶ fueron grabados en una primera sesión y “Flamingo”, “Tijuana Gift Shop” y “A Colloquial Dream”³⁶⁷, en la segunda. Estos cortes que integraron el conjunto de novedosos elementos musicales con los que Mingus estaba trabajando con una orientación experimental en torno a la temática mejicana y/o española de frontera. Las violentas maneras del carácter de Mingus tras un choque de intereses entre *Debut Records* y *RCA* derivaron en el retraso de la publicación del disco hasta 1962. Charles Mingus parecía dispuesto a pasar por encima de todo y, a las pocas semanas de

364 Composición de C. Mingus grabada en directo para *Columbia Records* el 18 de junio de 1957 durante el festival de jazz de Brandeis y con la siguiente formación: Art Farmer y Louis Mucci (Tp), Jimmy Knepper (Tb), Jim Buffington (Tr), Robert Di Domenica (Fl), Manuel Ziegler (Fg), John LaPorta (Ax), Hal McKusick (Tx), Teo Macero (Bx), Margaret Ross (Hp), Teddy Charles (Vb), Bill Evans (Pn), Barry Galbraith (Gt), Fred Zimmerman (Cb), Ted Sommer (Dr), Charles Mingus (Vc), George Russell (Ar) y Gunther Schuller (D).

365 Composición de C. Mingus grabada para *Jubilee Records* el 9 de julio de 1957 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Hampton Hawes (Pn) y Danny Richmond (Dr).

366 La primera composición procedente del legado popular mejicano y el resto de C. Mingus grabadas para *RCA Records* el 18 de julio de 1957 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Clarence Shaw (Tp), Jimmy Knepper (Tb), Curtis Porter (Tx y Ax), Bill Triglia (Pn), Dannie Richmond (Dr), Frankie Dunlop (Pc) e Ysabel Morel (Vc y Pc).

367 La primera composición de Ted Grouya y el resto de C. Mingus grabadas para *RCA* el 6 de agosto de 1957 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Clarence Shaw (Tp), Jimmy Knepper (Tb), Curtis Porter (Tx y Ax), Bill Triglia (Pn), Dannie Richmond (Dr), Frankie Dunlop (Pc) y Lonnie Elder (Vc).

terminar sus experiencias con la música latina, volvió al estudio para dar fe de su posición estética ante la popularidad del jazz de la costa oeste grabando los cortes: “Memories Of You”, “Fifty-First Street Blues”, “East Coasting”, “West Coast Ghost”, “Conversation” y “Celia”³⁶⁸, donde el contrabajista realizó una aproximación más ortodoxa en los arreglos, dejando a un lado los elementos de vanguardia y de improvisación colectiva. Los cortes se publicaron por *Bethlehem Records* en un disco denominado *East Coasting* donde participó Bill Evans al piano justo antes de integrarse en la formación de Miles Davis.

El otoño de 1957 marcó la separación definitiva entre Charles Mingus y su segunda mujer, lo que unido a un aumento progresivo de la tensión en su relación con Max Roach, principalmente por diferencias económicas, y a la bonanza de las carreras profesionales de ambos músicos por separado, precipitaron el fin de la actividad empresarial del sello *Debut Records*, que quedó en suspenso a partir de la grabación del sexteto del saxofonista Shafi Hadi (Curtis Porter) en septiembre de ese mismo año. Poco después parte de su catálogo fue traspasado temporalmente a otro sello del mismo nombre afincado en Dinamarca bajo la gestión de Ole Vestegaard. Sin embargo, Charles Mingus siguió con su actividad dando continuidad a sus exploraciones creativas, iniciando un periodo de apertura a otras manifestaciones artísticas y relacionándose estrechamente con algunos artistas dedicados a la poesía y la narrativa de los círculos cercanos a la "Generación Beat" de Nueva York. Charles Mingus había conocido el trabajo del polifacético artista y activista político Langston Hughes, cuando este formaba parte del reparto del musical *Jump for Joy* de Ellington, por lo que le invitó a supervisar el trabajo narrativo del actor Melvin Steward. Ambos participaron en su siguiente visita al estudio junto con su *workshop* en octubre, cuando se grabó una nueva composición con partes narradas titulada “Scenes In The City”³⁶⁹.

La entrada del año 1958 supuso el inicio de un nuevo periodo de inestabilidad psicológica por su ruptura con Celia Germanis y por el nacimiento de su hijo con ésta. Durante todo este periodo, Mingus estuvo trabajando en *el Club Half Note* de Nueva York en sesiones de acompañamiento improvisado con poetas del círculo literario del local. La profundización en esta línea creativa dio lugar a la grabación en marzo de un proyecto común que unió la narrativa de Langston Hughes con la música de Mingus bajo el auspicio de Leonard Feather y que se editó en un disco bajo el título de *Weary Blues*, más tarde también los textos serían publicados en un libro independiente con el mismo nombre. La banda sonora de la película *Shadows*, de John Cassavetes, fue también grabada a

368 La primera composición de Eubie Blake y el resto de C. Mingus grabadas para *Bethlehem Records* en agosto de 1957 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Clarence Shaw (Tp), Jimmy Knepper (Tb), Curtis Porter (Tx y Ax), Bill Evans (Pn) y Dannie Richmond (Dr).

369 Composición de C. Mingus grabada para *Bethlehem Records* en octubre de 1957 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Clarence Shaw (Tp), Jimmy Knepper (Tb), Curtis Porter (Tx y Ax), *bop* Hammer y Horace Parlan (Pn), Dannie Richmond (Dr) y Melvin Stewart (Vc).

lo largo de este periodo de inestabilidad profesional, psicológica y laboral, que terminó con la ruptura de su relación contractual con la agencia de producción William Alexander en el verano y el ingreso voluntario de Charles Mingus en el hospital psiquiátrico Bellevue de Manhattan. A finales de ese año abandonó el hospital y fue contratado al frente de su *workshop* en el epicentro de la vanguardia del momento: el *Club Five Spot* de Nueva York. C. Mingus: «Encontré un taller de arte con acuarelas y óleos hechos por otros internos y vi una pintada que me dijeron que era de Monk; creo que era una manzana y un hacha. La perspectiva era la de un profesional: no sabía que Monk supiera pintar» (Mingus, 2000: 283).

La estancia de internamiento en el hospital psiquiátrico sirvió a Mingus como periodo de reflexión personal, de sufrimiento físico y de recapitulación de su difuso trabajo de composición, repartido entre diversas grabaciones y experimentos en torno a sus exploraciones con la poesía. Muchas de las ideas concebidas a partir del verano de 1957 fueron retomadas y reescritas para dar forma a parte del repertorio que llevó al estudio para aportar su visión estética en el punto de inflexión histórico que sufrió el jazz moderno en 1959 y que inauguró la década de los 60. En enero de 1959, realizó una grabación en directo al frente de su *workshop* en la galería de arte *Nonagon* de Nueva York, donde destacaron los siguientes cortes: “Nostalgia In Times Square” y “Alice's Wonderland”³⁷⁰, que posteriormente sería grabado como “Diane”. En febrero, Charles Mingus reunió de nuevo a sus músicos favoritos para dar forma a uno de los discos más influyentes del contrabajista y donde anticipó algunas de las líneas fundamentales a explotar en las importantes grabaciones futuras de este año. Este trabajo supuso el comienzo de su introducción en el altar de los músicos más populares del periodo con la grabación del disco *Blues & Roots*, en un compendio de lamentos espirituales, gritos de dolor y homenajes a la expresión de la identidad africana, siempre a través de las texturas blues. Esta grabación fue su última sesión de estudio para *Atlantic Records* de este periodo y destacaron los siguientes cortes: “E's Flat, Ah's Flat Too” (un blues mayor con un movimiento circular fugado de las voces como si de un coro de la iglesia se tratara), “My Jelly Roll Soul” (homenaje a Jerry Roll Norton en clave de jazz clásico), “Moanin'” (un clásico de Mingus donde la improvisación colectiva se conducía a través del reparto de retazos melódicos, que en interacción libre colectiva, van creando texturas blues improvisadas) y “Wednesday Night Prayer Meeting”³⁷¹ (un lamento gospel en compás de 3/4). En este disco, el

370 Ambas composiciones de Charles Mingus grabadas en directo para *United Artists Records* el 16 de enero de 1959 en la galería de arte *Nonagon* de Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), John Handy (Ax), Booker Ervin (Tx), Richard Wyands (Pn) y Dannie Richmond (Dr).

371 Todas composiciones de Charles Mingus grabadas para *Atlantic Records* el 4 de febrero de 1959 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Willie Dennis y Jimmy Knepper (Tb), John Handy y Jackie McLean (Ax), Booker Ervin (Tx), Pepper Adams (Bx), Mal Waldron y Horace Parlan (Pn) y Dannie Richmond (Dr).

contrabajista desarrolló sus primeras experiencias en el estudio con una manera de articular la relación entre el *swing* rítmico de la batería en su interacción con la línea del contrabajo, lo que provocaba una dinámica que terminaba por arrastrar a los intérpretes de la banda hacia lo que el propio Mingus definió como la «percepción rotativa» (Santoro, 2000: 177)³⁷² de la interpretación, aunque no fue hasta 1961 cuando Mingus atestiguó su aplicación en torno a los trabajos de su *workshop*. En algunas composiciones, esa percepción rítmica se integraba genialmente con el uso de pasajes fugados que reforzaban la sensación de movimiento circular de las texturas armónicas.

Tras esta grabación, Charles Mingus fue contratado por *Columbia Records* para realizar dos discos en torno a la obra de Jerry Roll Morton, al fin una gran compañía apostaba fuerte por el contrabajista. En cambio y en lugar de lo acordado, Charles Mingus llevó al estudio a su *workshop* para grabar el disco que integró más eficientemente el conjunto de influencias más importantes en su estética hasta la fecha y que fue bautizado como *Mingus Ah Um*. El disco se grabó en dos sesiones a principios de mayo de 1959 en las que destacaron los siguientes temas: por un lado, “Better Git Hit In Your Soul” (otro lamento espiritual de texturas blues arreglado instrumentalmente como si de un coro gospel se tratara), “Bird Calls” (un tema fulgurante de *hard bop* cuya melodía recuerda a los primeros trabajos de Ornette Coleman) y “Fables Of Faubus”³⁷³ (una nueva parodia al puro estilo *clown* dedicada al gobernador de Arkansas Orval Faubus); y por otro lado, “Goodbye Pork Pie Hat” (una de las baladas más representativas de Mingus, caracterizada por la complejidad armónica vertical y formal sobre texturas blues, que dedicó al reciente fallecido Lester Young), “Open Letter To Duke” (otro homenaje, esta vez a Ellington hecha para el lucimiento de sus saxofonistas y con cierta introspección que recuerda a los arreglos orquestales de su juventud) y “Self-Portrait In Three Colors”³⁷⁴ (donde el estilo de Mingus aparecía en estado puro, a través de una melodía sinuosa y romántica articulada sobre armonías asonantes y cuyo arreglo recuerda, como la anterior, a su juventud). El disco fue editado a finales de 1959, “Better Git Hit In Your Soul” se convirtió en éxito de ventas y “Fables Of Faubus” en un icono de la lucha por los derechos civiles, ya que se mofaba de la autoridad del gobernador Orval Faubus quien se había opuesto a la integración escolar durante el famoso incidente de Little Rock. Sin embargo la narración de la fábula por parte del propio Mingus fue censurada por la compañía

372 Rotary Perception (Santoro, 2000: 177).

373 Todas las composiciones de C. Mingus grabadas para *Columbia Records* el 5 de mayo de 1959 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Jimmy Knepper (Tb), John Handy (Ax y Cl), Booker Ervin (Tx), Curtis Porter (Ax y Tx), Horace Parlan (Pn) y Dannie Richmond (Dr).

374 Todas las composiciones de C. Mingus grabadas para *Columbia Records* el 12 de mayo de 1959 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Willie Dennis (Tb), John Handy (Ax y Cl), Booker Ervin (Tx), Curtis Porter (Ax y Tx), Horace Parlan (Pn) y Dannie Richmond (Dr).

Columbia Records y tuvo que ser publicada íntegramente con posterioridad por el sello *Candid Records*.

A primera vista, el segundo trabajo de Mingus para *Columbia Records* parece ser una original parodia de sí mismo, dado el alto grado de excentricidad que revela la propia portada de un disco donde Mingus aparece retratado como un emperador chino alrededor de un dragón y cuyo título revelaba un fácil juego de palabras con su apellido: *Mingus Dynasty*. Sin embargo, la excentricidad se tornó genialidad tras el análisis de la música grabada en dos sesiones a principios de noviembre de 1959, que se caracterizaron por la heterogeneidad de temáticas y aproximaciones. Los cortes más destacados de la primera sesión de grabación fueron “Gunslinging Bird” (un nuevo homenaje a Charlie Parker), “Diane” (una de las baladas favoritas de Mingus en forma de poema sinfónico extendido donde retomó las armonías atonales y los elementos sonoros de vanguardia) y “Far Wells, Mill Valley”³⁷⁵ (en la misma temática sinfónica y estilística que “Diane”, pero visitando pasajes orientales). De la segunda sesión de grabación destacaron “Slop” (en la temática gospel que lo llevó a la popularidad), “Put Me In That Dungeon” (donde retomó de nuevo las aproximaciones atonales) y finalmente dos arreglos muy originales sobre los temas de Duke Ellington “Mood Indigo” y “Things Ain't What They Used To Be”³⁷⁶. Este trabajo sin ser llegar a ser una obra maestra dentro de su carrera, si revelaba la madurez de un músico totalmente comprometido con su producción artística.

Hasta el momento he relatado la carrera de Charles Mingus desde su periodo de formación, pasando por su fase experimental tras su localización en Nueva York y señalando la formación de su *workshop* a finales de 1954 como el punto de inflexión a partir del cual su estética política comenzó a madurar hasta alcanzar una entidad consolidada en 1959. Como si de una exploración en retrospectiva de su identidad étnica se tratara, Charles Mingus comenzó a abandonar las texturas armónicas atonales de sus años de experimentación en favor de armonías siempre apegadas al legado blues, pero mantuvo la angulosidad asonante aplicada a los dibujos melódicos, a sus desarrollos contrapuntísticos y a las transiciones armónicas verticales, recursos que comenzaron a formar parte del cincelado característico de la sonoridad del contrabajista. Esa complejidad armónica vertical coexistía en ocasiones con pasajes o secciones donde el movimiento vertical armónico está reducido, produciendo una sensación sonora de suspensión de la dominancia o

375 Todas las composiciones de Charles Mingus grabadas para *Columbia Records* el 1 de noviembre de 1959 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Richard Williams (Tp), Jimmy Knepper (Tb), Jerome Richardson (Fl y Bx), John Handy (Ax), Booker Ervin y Benny Golson (Tx), Teddy Charles (Vb), Roland Hanna (Pn) y Dannie Richmond (Dr y Pr).

376 Todas las composiciones de Charles Mingus salvo las dos últimas de Duke Ellington, grabadas para *Columbia Records* el 13 de noviembre de 1959 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Don Ellis (Tp), Jimmy Knepper (Tb), John Handy (Ax), Booker Ervin (Tx), Seymour Barab y Maurice Brown (Vo), Roland Hanna (Pn) y Dannie Richmond (Dr).

tratamiento modal. Otra vertiente explorada por la estética de Mingus que surgió por primera vez en estos años fue el periódico idilio con la temática musical de influencia española, reflejada por el autor a través de la aparición constante de elementos y retazos sonoros procedentes de la música mejicana. El ruido, los gritos, la onomatopeya sonora y el recitado alcanzaron protagonismo como recursos expresivos de pleno derecho. La improvisación colectiva se definía a sí misma en los desarrollos de sus composiciones y a través de la libertad que permitía a sus improvisadores y solistas que era total pero estructurada, gracias al uso de pasajes introductorios, retazos melódicos sueltos e interludios libres dinamizados en las formas musicales a través de arreglos melódicos de orientación entre secciones. El manejo de las dinámicas, las suspensiones y los calderones siempre estuvieron bajo su férreo control como conductor dinámico de la interacción con el conjunto y los elementos de la partitura en estado puro. La variable rítmica fue ampliamente explotada con la combinación de compases compuestos mezclando 6/8, 4/4 y 3/4, así como en el desarrollo de su propio concepto de dinámica circular. Al fin y al cabo, todos estos elementos dieron forma a lo que he definido como un estética política reivindicativa que contrastaba con el sarcasmo y el humor de sus desarrollos conceptuales. El proceso de exploración identitaria en el que Charles Mingus había estado inmerso desde su adolescencia tuvo un reflejo fiel en su producción musical, con la que pareció cerrar un círculo vital en 1959. Esta conclusión me lleva a retomar unas reveladoras declaraciones al respecto del propio Mingus recogidas en su autobiografía y dedicadas a la expresión de los sentimientos de su alter ego a la edad de 13 años:

Cada vez que se miraba al espejo y se preguntaba “¿Qué soy?” creía ver varias razas: indio, africano, mexicano, asiático y algo de blanco de una fuente de la que su padre se había jactado. Él quería ser una u otra, pero era un poco de todo y nada por completo, de ninguna raza, país, bandera o amigo (Mingus: 2000: 60).

La última sesión de Charles Mingus para *Columbia Records* tuvo lugar el 13 de noviembre de 1959 en el marco del disco *Mingus Dynasty*, la compañía no le renovarían el contrato discográfico. Cuatro días después, el martes 17 de noviembre, la banda de Ornette Coleman debutó en el club *Five Spot* de Nueva York produciendo un terremoto sonoro cuya onda expansiva cogió por sorpresa a los músicos más avanzados de la ciudad, dividió radicalmente a la crítica especializada de la época y desató una polémica historiográfica todavía hoy presente en muchos de los círculos dedicados al estudio del jazz.

Según los trabajos de John Litweiler (1992), Ornette Coleman nació el 19 de marzo de 1930 en la localidad tejana de Forth Worth (Condado de Tarrant) como cuarto y último hijo de una familia muy pobre formada por Randolph y Rosa Coleman. Sus progenitores eran ambos originarios de la localidad tejana de Calver (Condado de Robertson) y se habían mudado a la capital en busca

de oportunidades con las que obtener una vida más acomodada. Como su nombre indica, Forth Worth es una ciudad cuyo origen se remonta a la creación de un fuerte del ejército de los EEUU durante la guerra con Méjico a finales del siglo XIX. En pocos años se convirtió en un importante nudo ferroviario para el transporte de mercancías que más tarde, con la bonanza económica de los años 20 y el dinero del petróleo de la zona, consiguió surgir como una capital importante del estado. El lugar era, en palabras del propio Ornette Coleman: «Donde comienza el Oeste y la vida termina» (Litweiler, 1992: 33)³⁷⁷. El entramado social de la ciudad se había modelado históricamente en torno a una violenta segregación radical y la discriminación racial, por lo que las familias de origen afronorteamericano, que sólo suponían un 10 por ciento de la población total en la época, no gozaban de muchas oportunidades de ascenso en el escalafón social. Ornette Coleman se crió en el sur más profundo, arropado por una familia muy religiosa que abrazaba la fe metodista, en uno de los barrios segregados más pobres de la parte este de la ciudad y en una casa junto al peligro constante de las vías del tren. Según las declaraciones de Ornette Coleman: «Perdí a mi padre cuando tenía siete años, y recuerdo a mi madre diciéndome que iba a tener que ser el que hiciera el trabajo que él hubiera hecho si estuviese vivo todavía -traer el pan a casa... No vengo de una familia pobre, vengo de una familia todavía más pobre si cabe» (Litweiler, 1992: 24).³⁷⁸

Las primeras experiencias de Ornette Coleman con la música le llegaron gracias a la afición por la música de su entorno familiar y a sus periódicas visitas a la iglesia metodista del barrio atraído, por las melodías gospel ya desde su más temprana infancia. Su madre era aficionada a cantar, su padre pertenecía a un grupo vocal de aficionados que ensayaba en su casa junto a un viejo piano familiar y tenía dos familiares cercanos dedicados profesionalmente a la música: el guitarrista y cantante de blues T- Bone Walker, que paraba de vez en cuando por su casa de camino en sus giras, y el trompetista de jazz afincado en Nueva York Doc Cheatham. En 1944, Coleman asistió al concierto de los *Sultanes del Swing*, de Sonny Strain, en la Escuela Elemental George Washington Carver a la que acudía como alumno y quedó tan impresionado que inmediatamente se puso a trabajar en sus horas libres para conseguir el dinero con el que comprar su primer saxofón alto con el que se iniciaría en la música de manera autodidacta. Al poco tiempo de iniciar sus estudios en el Instituto I. M. Terrell, pasó a formar parte de su banda escolar, en la que no duró mucho, a la vez que se integró en la formación musical de la congregación religiosa de la iglesia de su barrio. De esta época datan sus amistades con Dewey Redman (Tx), Charles Moffett (Dr), King Curtis (Tx), John Carter (Cl) y Prince Lasha (Ax), con los que frecuentaba las sesiones jam del Hotel Jim donde

377 Where the West begins and where life ends [Traducción propia].

378 I lost my father when I was seven, and I remember my mother telling me that I would have to be the one that would do the job he would have done if he was still alive- the breadwinner... I didn't come from a poor family, I came from a po' family. Poorer than poor [Traducción propia].

solían alojarse los músicos de jazz de paso por la ciudad y donde acudía a escuchar a los saxofonistas locales Weldon Haggen y Red Connors que fueron sus primeras influencias. Coleman pasó dos años tocando el saxofón alto, aprendía lo que podía de sus amigos tanto en el ámbito teórico como práctico y tras comprobar que era más fácil conseguir trabajos en las bandas de *rhythm & blues* tocando el saxo tenor se cambió de instrumento. Según las declaraciones de O. Coleman: «Empecé a tocar música para mantener a mi familia» (Willson, 1999: 11)³⁷⁹. En torno a esa época, formó su primera banda con varios compañeros del instituto, los *Jam Jivers*, dirigida por su hermana Trudy Coleman que tocaba el trombón y cantaba. El repertorio de la banda estaba basado en los temas más populares de *rhythm & blues* de la época, aunque en sus ensayos y en las sesiones jam de madrugada tocaban temas de *be bop*. Ornette Coleman experimentó en persona el fuego del jazz moderno en Nueva York en torno a 1945, durante una visita familiar en la que aprovechó para asistir a un concierto de la *big band* de Dizzy Gillespie. El joven saxofonista quedó prendado de un nuevo estilo cuyos ecos ya reverberaban en los clubes nocturnos segregados de Forth Worth, donde se escuchaba y se tocaba en subterfugio. Poco antes de graduarse en el instituto en 1948, Coleman ya destacaba por su facilidad polirrítmica y su atrevimiento experimental, así como por sus lagunas teóricas que se preocupaba por completar gracias a sus relaciones con otros músicos más formados de la ciudad.

Ornette Coleman: Cuando tuve mi primer saxofón fui a diferentes sesiones jam y finalmente formé una banda. Esto fue a finales de los 40 o principios de los 50. La segregación racial era fuerte por aquel entonces, así que tocaba para los mejicanos, blancos y negros, diferentes trabajos en días diferentes... De joven para mí la música era sólo una forma de subsistir... no había mucho trabajo para los negros. Tuve la oportunidad de escuchar a diferentes músicos que pasaron por la zona. Recuerdo a Stan Kenton, vino una vez y toqué con su *big band*. A Dizzy Gillespie, le idolatraba, Lester Young, T-Bone Walker. Una de las primeras personas para las que trabajé fue con Joe Turner. Fue una experiencia enriquecedora y también una experiencia de supervivencia... tocaba en diferentes sitios. Tuve que aprender muchas cosas diferentes. Una noche tocaba “La Paloma”, otra noche “Stardust” y la siguiente “Night Train”. Comprendí cómo funcionaba la música estableciendo diferentes relaciones. Pero cuando escuché el *be bop* comencé a progresar rápidamente... Por lo que empecé a aprender *be bop*. Mis compositores favoritos eran -y todavía son- Thelonious Monk, Charlie Parker y Bud Powell. Me aprendí todas sus canciones (Wilson, 1999: 10/11).³⁸⁰

Dewey Redman: En esa época, en lugar de parecerse a Louis Jordan, Ornette se parecía a Bird. ¿Entiendes? He oído a muchos músicos y Ornette es el que más se parece a Bird. Ya no le oyes hacer eso porque ahora toca como Ornette Coleman, pero por entonces... lo escuché hacerlo de nuevo también cuando estábamos en Europa (Litweiler, 1992: 28).³⁸¹

379 When I first started playing music it was to support my family [Traducción propia].

Tras finalizar sus estudios en el instituto fue bautizado profesionalmente por su ídolo Red Connors, con el que trabajó como integrante de su banda, y decidió iniciar la búsqueda de alternativas laborales que le ayudaran a volar del nido familiar. Ornette Coleman pretendía poder independizarse tanto de la pobre vida que le esperaba viviendo como músico de color en el sur más rancio, como de las pocas alternativas de avance creativo que Forth Worth podían ofrecer a un músico tempranamente comprometido con la exploración individual de una filosofía estética muy personal, que encontró en la música el vehículo perfecto para manifestarse. Socialmente proyectaba una imagen poco habitual para la época, de hecho solía llamar mucho la atención por sus hábitos vegetarianos con la comida y por su estilo de pelo desaliñado acompañado de una larga barba como si de una especie *proto hippie* o Jesucristo de color se tratara. Su imagen, en el fondo, delataba un profundo sentimiento religioso que acompañó al saxofonista durante toda su vida (Litweiler, 1992). A pesar de que ganaba un sueldo estable en sus diferentes trabajos en torno a diferentes clubs de Forth Worth, en 1949 se unió a una compañía de variedades originaria de Nueva Orleans encabezada por Silas Green, que estaba de paso en la ciudad, e inició su primera gira por el sur del país como saxofonista tenor de la sección de músicos de acompañamiento del espectáculo trabajando por teatros y salas de ínfima categoría de diversas ciudades de los estados de Tejas, Georgia y Oklahoma. Ornette Coleman: «Los comediantes eran del tipo “Tío Tom”, juglares nómadas... Fui a algunos lugares, tío, y presencié algunas escenas de las que todavía odio hablar... Ese fue el peor trabajo que nunca he tenido. Era miserable» (Litweiler, 1992: 36)³⁸². Mientras actuaban en la localidad de Natchez, en el estado de Misisipi, Coleman fue despedido fulminantemente por el director musical de la compañía que lo acusó de querer contaminar al resto de los músicos del espectáculo con ideas modernistas. Afortunadamente para Ornette Coleman, el cantante de blues nacido en Batton Rouge, Clarence Samuels, lo contrató como saxofonista tenor para su banda con la que trabajó algunos días y en cuya formación coincidió con el trompetista de

380 When I first got my saxophone, I went to different jam sessions, and finally put a band together. This was the late Forties or early Fifties. Segregation was very strong then, so I would play for Mexicans, and whites and blacks, differents jobs on differents days... For me as a young man, it was just a form of surviving... There weren't many jobs for black people. I did get a chance to hear a lot of different musicians that came through the area. I remember Stan Kenton came through once and I played with his big band. Dizzy Gillespie, I idolized him, Lester Young and man, T- Bone Walker. One of the first persons I backed up was Joe Turner. So it was a growing experience and also a survival experience... I was playing in differents locations, I had to learn a lots of differents things. I would be playing “La Paloma” one night, “Stardust” the next and “Night Train” after that. So I got to undestand how music works in differents relationships. But what happened was, I outgrew it very fast when I herad be bop music... So then I started learning be bop. My favourite composers were- and still are- Thelonious Monk, Charlie Parker and Bud Powell. I learned all their songs [Traducción propia].

381 By this time, instead of sounding like Louis Jordan, Ornette sounded like Bird, now, you dig? I've heard a lot of players, and Ornette can play closest to Bird of anybody I have ever heard. You don't hear him doing that any more because he plays like Ornette Coleman now, but at that time... and I heard him do it again when we were in Europe, too [Traducción propia].

382 The comedians were like Uncle Tom type minstrels... I went to some places, man, and saw some scenes that I hate to even talk about... It was the worst job I ever had. I was miserable [Traducción propia].

nueva Orleans Melvin Lastie, quien se convertiría en su bote salvavidas. Fue justamente en este breve periodo de estancia en Natchez cuando Ornette Coleman realizó su primera grabación para un representante de la compañía *Imperial Records* de Nueva Orleans especializada en *rhythm & blues* y de la que no existe constancia física hasta la fecha.

O. Coleman: Alguien no se había presentado o algo por el estilo. Él se preguntaba si yo podía componer, escribir canciones. Y yo le dije, “por supuesto”, y allá que fui. Debí escribir ocho o nueve canciones y antes de oírlas ya había terminado mi trabajo en la ciudad. No sé lo que pasó con las canciones (Litweiler, 1992: 36).³⁸³

Su trabajo con Clarence Samuels concluyó de forma violenta a finales del año 1949, cuando Ornette Coleman actuó por última vez con la banda en una sala de baile en Batton Rouge. Durante un intermedio de la actuación, Coleman fue literalmente apaleado por un conjunto de aficionados de color a los que les desagradó tanto su imagen como su manera de tocar y destrozaron su saxofón tenor dejándolo sin su única fuente de ingresos.

O. Coleman: Me estaban dando una paliza de muerte, un tipo tiró mi tenor calle abajo. Entonces Melvin y la banda salieron, se dieron cuenta de que me estaban pegando duro, me llevaron a la comisaría, los policías dijeron: “¿de qué vas con ese pelo tan largo?” Empezaron a llamarme negrata, me dijeron que si esos otros negratos no acababan conmigo, lo harían ellos (Litweiler, 1992: 37).³⁸⁴

Después de este violento episodio, Ornette Coleman aceptó la religiosa hospitalidad de la familia de Melvin Lastie que le dio cobijo, alojamiento y comida en su casa de Nueva Orleans donde permaneció algunos meses antes de volver a Fort Worth. Durante su estancia en la ciudad, retomó su conexión natural con un saxofón alto prestado por la familia Lastie, inició relaciones con algunos de los pocos jóvenes músicos de Nueva Orleans interesados por las aproximaciones modernistas que estaban sucediendo en Nueva York (como Ellis Marsalis (Pn) o Alvin Batiste (Cl) y entabló amistad con el batería Edward Blackwell, que más tarde se convertiría en un músico de referencia en sus formaciones neoyorkinas. A pesar de estar en la ciudad que vio nacer al jazz, Ornette Coleman no participó mucho en el ambiente musical de un Nueva Orleans hermético todavía a las corrientes modernistas y cuyos músicos más avanzados rechazaron desde un principio el estilo de Coleman, por considerar que tocaba fuera de tiempo, armonía y tono. Sin embargo y con una importancia esencial para su estética futura, Ornette Coleman dejó constancia en la ciudad de la impronta de su personal sonido desgarrado al saxofón alto y la ciudad inoculó en el saxofonista el

383 Someone hadn't shown up or something- he was wondering if I could writte songs, make up some songs. And I said “sure” and I went out there, and I must have made up about eight or nine songs. And before I heard them, I was run out of town. I mean, I don't know what happened to them [Traducción propia].

384 They were just beating me to death. One guy took my tenor and threw it down the street. Then Melvin and the band came out and discovered I was beat up and they took me to the police department. The cops said, “What you doing with that long hair?” And they starting calling me nigger and they told me that if them other niggers didn't finish me, they were gonna [Traducción propia].

veneno de la tensión polirrítmica característica de las bandas de calle y el legado musical caribeño, presente en Nueva Orleans desde los mismos orígenes del jazz.

En 1950 y tras quedar exento del reclutamiento para la guerra de Corea, Ornette Coleman volvió a Fort Worth junto a su familia y retomó su trabajo como saxofonista de *rhythm & blues* local. Estuvo un tiempo viviendo en la ciudad de Camarillo, al norte del estado, donde trabajó como director de la banda residente de un local de baile y poco más tarde se integró como saxofonista tenor en la banda liderada por el cantante de blues Connie Curtis “Pee Wee” Crayton. Con esta última formación se marchó de gira hacia el oeste hasta llegar a Los Ángeles, donde decidió dejar la banda y quedarse en la ciudad a probar suerte. Se mudó al Hotel Morris, donde se alojaban la plana mayor del jazz de la ciudad, se encontró de nuevo con el batería Edward Blackwell y se relacionó con otros músicos importantes como Teddy Edwards (Tx) o Hampton Hawes (Pn). A pesar de sus esfuerzos, no pudo establecerse laboralmente y sufrió de nuevo el rechazo por parte de la mayor parte de la comunidad de músicos de jazz de la ciudad que, al igual que en Nueva Orleans, consideraron que no tenía los conocimientos necesarios para ejercer el oficio. O. Coleman: «Decían que no sabía los cambios de acordes y que estaba desafinado, pero yo sabía que no era así» (Litweiler, 1992: 43)³⁸⁵. Tras pasar casi todo el año 1951 en California, decidió volver de nuevo a Fort Worth donde siguió trabajando en su propio estilo y sus composiciones mientras sobrevivía trabajando de nuevo en torno a diferentes formaciones de *rhythm & blues*.

Después del verano de 1953, volvió a Los Ángeles y se instaló en el barrio segregado de Watts compartiendo casa con el batería Edward Blackwell, con el que había mantenido el contacto, e inició esta segunda etapa en el oeste en las mismas calles que habían visto crecer a Charles Mingus y Eric Dolphy. Ambos músicos compartieron largas sesiones de estudio juntos y comenzaron a desentrañar parte de las novedosas aproximaciones armolódicas, rítmicas y formales que harían famoso a Ornette Coleman en el futuro. Por pura necesidad e imposibilidad económica, en 1954 adquirió un saxofón alto de plástico que contra todo pronóstico terminaría por cincelar uno de los sonidos más personales de la historia del jazz moderno. En declaraciones de O. Coleman:

Al principio no me gustó, luego pensé que estaría bien tener un instrumento nuevo. Ahora no tocaría otro... De la forma que yo toco sólo duran un año. Las notas de un instrumento de plástico son más puras. Además, las llaves son planas como las de una flauta, mientras que las normales tienen forma curvada. En un teclado plano puedo tocar duro...era bonito, podías casi ver la forma del aliento de las notas. Con el de metal no puedes, el aliento se pierde en el metal. El plástico es como un vacío (Litweiler, 1992: 46).³⁸⁶

Ese mismo año se casó con la poeta Jayne Cortez, una de las pocas admiradoras en esos años de su forma de tocar, que inicialmente le animó a enfocarse en la creación de su propia visión

385 They said I didn't know the changes and was out of tune, but I knew that wasn't so [Traducción propia].

artística. En torno a esa época también consiguió ensamblar su primera banda angelina, sin un contrabajista fijo, con la que comenzó a trabajar ciertas ideas y que integraba a Floyd Howard al piano, Bobby Bradford a la trompeta y Edward Blackwell a la batería. A pesar de la apuesta convencida de Coleman por su propia visión musical, su profundo convencimiento le trajo todavía más rechazo entre los músicos de Los Ángeles que le cerraron totalmente las puertas de los principales escenarios de la ciudad. Max Roach, Clifford Brown y Dexter Gordon protagonizaron algunas de la escenas de ridículo público más famosas recogidas por la historiografía del jazz en aquella época. Sólo Charlie Parker y Eric Dolphy acertaron a vislumbrar la originalidad y potencialidad renovadora de un estilo que todavía estaba en proceso de maduración. En añadidura a su escasez de trabajo como saxofonista, a finales de 1954 Edward Blackwell se volvió a Nueva Orleans y Bobby Bradford se enroló en las fuerzas aéreas para formar parte de su orquesta, por lo que Coleman se vio obligado a pasar una larga temporada trabajando en diversos empleos de baja categoría a partir del verano de 1955 cuando Jayne Cortez quedó embarazada.

Tras el nacimiento de su hijo Deonardo, en abril de 1956, la trayectoria musical de Ornette Coleman sufrió un punto de inflexión importante. Por un lado, sus antiguas amistades de Nueva Orleans pasaron un temporada en Los Ángeles durante la que Coleman aprovechó para retomar con fuerza su actividad musical, con la ilusión de volver a tocar con Edward Blackwell e inspirado por poder compartir ensayos con Ellis Marsalis (Pn) y Alvin Batiste (Cl), que en Los Ángeles estuvieron más permeables a valorar las ideas de Ornette que en sus primeros encuentros en Nueva Orleans. Ellis Marsalis recordaba así sus experiencias en aquella época:

Era curioso oír a Ornette y Edward tocar juntos, solos los dos, porque de lo que hacían surgía una especie de énfasis rítmica que estaba implícito en la música de Ornette, parecía faltar algún tipo de armonía convencional -es decir, la armonía procedente del piano, bajo, guitarra o lo que sea- pero no se echaba en falta. La música de Ornette era más que suficiente, especialmente con Edward, no se necesitaba (Wilson, 1999: 21).³⁸⁷

Por otro lado, en agosto de ese mismo año, Ornette Coleman fue invitado a compartir ensayos con una banda de *be bop* llamada los *Jazz Messiahs*, formada por un grupo de jóvenes promesas del jazz de la ciudad abiertos a nuevos horizontes entre los que se encontraban Don Cherry (Tp y Cp), Billy Higgins (Dr), James Clay (Tx) y George Newman (Pn). La banda trabajaba

386 I didn't like it at first, but I figured it would be better to have a newhorn anyway. Now I won't play any other... They're only good for a year the way I play them... The notes from a plastic horn are purer. In addition, the keyboard is made flat, like a flute keyboard, whereas a regular keyboard is curved. On a flat keyboard I can dig in more... it was really nice because you could almost see the shape of the breath of a note. With the metal you can't, the breath just dissolves in the metal. The plastic was like a vacuum [Traducción propia].

387 It was very interesting to hear Ornette and Edward play, just the two of them, because the things that they would do accentuated a certain kind of rhythmic importance and rhythmic emphasis that was in Ornette's music and in which the lack of a certain conventional kind of harmony- that is, the harmony that comes from piano, bass, guitar or whatever- was not even missing. Ornette's music was sufficient enough, especially with Edward, that he didn't need that [Traducción propia].

en el Club *The Haig*, tocando en los interludios de los pases de los músicos más importantes de Los Ángeles y tenía una presencia activa en las sesiones jam de la ciudad, por lo que ayudaron a Coleman tanto a introducirse en el ambiente como a digerir las dolorosas críticas que seguían llegando por parte de la mayoría de músicos locales. Con el avance de los ensayos y la experimentación conjunta, todos ellos se convirtieron en fervientes seguidores de la música de Coleman, que iba ganando adeptos con cuentagotas entre los que se encontraban los contrabajistas James Clay y Red Mitchell o los pianistas Walter Norris y Don Friedman, que trabajaron con las diferentes formaciones del saxofonista hasta finales de los años 50. Sin embargo, Ornette Coleman trabajó de forma más continuada con dos de los músicos que serían fieles compañeros en sus formaciones futuras y que le ayudaron a concretar su estética musical a través de numerosas horas de ensayos durante estos años en el barrio de Watts: Don Cherry, como ideal alter ego armolódico cuyo genial talento explotó junto a Coleman, y Billy Higgins, como instigador del azote rítmico de sus ideas. El joven batería californiano fue la principal apuesta de Coleman tras la vuelta de Edward Blackwell a Nueva Orleans a finales de 1956.

El año 1957 sirvió de puesta a punto para un Ornette Coleman que había comenzado a atravesar problemas conyugales serios, que le hicieron plantearse la continuidad tanto de su matrimonio como de su delicada carrera musical. No obstante, sus avances con los jóvenes músicos de Los Ángeles le mantuvieron en el camino trabajando por encontrar salidas laborales estables. Según John Litweiler (1992), en diciembre de 1957 tuvo lugar la segunda grabación de la música de Ornette Coleman, esta vez en directo, y de la que hasta la fecha tampoco existe constancia física:

Don Cherry se apresuró a cerrar un compromiso con la Sociedad de Jazz de Vancouver (Columbia Británica) en el *Cellar*. El club de jazz líder de la ciudad y tocando música de Ornette. El grupo de Cherry para la ocasión se componía de él mismo y Ornette, el pianista Don Friedman, el bajista Ben Tucker y un batería. Según el maestro de ceremonias Bob Smith, el grupo grabó y emitió al menos dos pases en la emisora de radio CFUN, lo que probablemente supuso la primera vez que el *free jazz* de Ornette fue grabado en cinta (Litweiler, 1992: 55).³⁸⁸

Tras esta primera puesta de largo en un club importante de la capital y gracias a la intermediación desinteresada del contrabajista Red Mitchell, el productor Lester Koenig contrató a Ornette Coleman para la consecución de su debut oficial en el estudio de grabación para *Contemporary Records*. Se realizaron tres sesiones de estudio entre febrero y marzo de 1958 que darían forma íntegramente al primer disco Ornette Coleman titulado *Something Else!!!!: The Music*

388 Cherry hustled an engagement with the Vancouver (British Columbia) Jazz Society at The Cellar. The city's leading jazz club, playing Ornette's songs. The Cherry group for the occasion consisted of himself and Ornette with pianist Don Friedman, bassist Ben Tucker, and a drummer. According to emcee bop Smith, the group recorded and broadcast at least two sets over radio station CFUN, wich was probably the first time Ornette's Free jazz was preserved on tape [Traducción propia].

of Ornette Coleman. En la primera sesión se grabaron los temas “Invisible” (un tema rápido a unísono de melodía intrincada con forma AABA de 32 compases clásicos con arreglos rítmicos), “The Blessing” (un tema a medio tiempo con forma AABA de 32 compases clásicos con armonización a dos voces en sección B y unísonos en las A) y “Jayne”³⁸⁹ (un calipso de 16 compases en forma AB). En la segunda sesión se grabaron “Chippie” (un tema de *hard bop* muy rápido en forma AABA de 32 compases sobre los acordes de *rhythm & changes* clásicos), “The Disguise” (un blues mayor complejo en su melodía que no cuadraba justo en la exposición del tema, que inauguró un recurso muy típico de temas posteriores de Ornette y cuya forma se retomaba perfecta al ir a solos) y “Angel Voice”³⁹⁰ (otro tema sobre la forma y acordes típica de *rhythm & changes* claro con melodía muy rítmica). En la tercera y última sesión se grabaron “Alpha” (un blues mayor de melodía vertiginosa que pasaba a solos de forma tradicional), “When Will The Blues Leave” (otro blues mayor de melodía intrincada) y el genial “The Sphinx”³⁹¹ (que supuso el tema más interesante de la sesión en cuanto al complejo y original arreglo aplicado a la melodía principal sobre una forma AABA, que se articulaba rítmicamente sobre las secciones de A, en suspensión rítmica en la B y que anticipó otro de los recursos musicales más novedosos de Coleman en el futuro). El disco en general derrochaba frescura y riesgo, y reveló el encaje perfecto entre Ornette, Cherry y Higgins, aunque la dinámica grupal se resintió de forma perceptible. El piano de Walter Norris sonaba algo fuera de onda en los acompañamientos, sin embargo en sus solos destacó, y el contrabajo de Don Payne siempre permaneció aferrado a la corrección *be bop* en torno al dibujo de los acordes. Los gruñidos guturales de Ornette toman una dimensión casi espectral en el saxo de plástico que vomitó sus aproximaciones sonoras como si de una venganza o un grito de reivindicación estética se tratara. Era pura melodía, no hay búsqueda de textura armónica, con desplazamientos rítmicos de sus motivos y variaciones constantes, a pesar de que su técnica estuvo limitada en ocasiones y con un sonido todavía algo apagado. Don Cherry es la sombra de Ornette con un sonido muy original a la corneta con sordina y a la corneta de bolsillo. Billy Higgins intercaló pasajes geniales junto con algunas bajadas de tensión en la conducción del pulso rítmico y se nota la influencia del estilo de Nueva Orleans inculcado por Edward Blackwell. Este primer trabajo fue un disco de *hard bop* avanzado que se alejaba un punto más de las armonías blues pero

389 Todas las composiciones de O. Coleman grabadas para *Contemporary Records* el 10 de febrero de 1958 en Los Ángeles y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Ax), Don Cherry (Ct), Walter Norris (Pn), Don Payne (Cb) y Billy Higgins (Dr).

390 Todas las composiciones de O. Coleman grabadas para *Contemporary Records* el 22 de febrero de 1958 en Los Ángeles y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Ax), Don Cherry (Ct), Walter Norris (Pn), Don Payne (Cb) y Billy Higgins (Dr).

391 Todas las composiciones de O. Coleman grabadas para *Contemporary Records* el 24 de febrero de 1958 en Los Ángeles y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Ax), Don Cherry (Ct), Walter Norris (Pn), Don Payne (Cb) y Billy Higgins (Dr).

no de sus melodías. Los arreglos rítmicos y los cierres son los elementos más destacados, que conduce sus melodías casi siempre en unísono salvo en algunos contrapuntos sueltos ya especificados. Solamente O. Coleman se sale de las armonías marcadas en sus improvisaciones y Cherry en ocasiones, pero la mayor parte del tiempo el cornetista tocó en torno a los cánones del *be bop* aplicando variaciones rítmicas novedosas. No hubo improvisación colectiva, fue un disco estándar de *be bop* tardío o *hard bop* en forma, desarrollo y con secciones de improvisación por turnos, en el que las melodías de Coleman visitaban planos angulares mas atonales pero siempre apegadas al legado tradicional.

Por otro lado, es importante señalar que en las mismas fechas en las que Ornette Coleman daba forma a su primer trabajo discográfico, Sonny Rollins visitaba los estudios de grabación para dar forma a *Freedom Suite* para *Riverside Records*. Un último trabajo de estudio, antes de su retirada temporal a finales de 1959 en el momento más álgido de su popularidad, que supuso un acontecimiento histórico de relevancia en este relato. En este trabajo, Rollins adelantó uno de los formatos preferidos por las vanguardias y el propio Ornette Coleman en años venideros, ya que fue grabado en formato de trío sin acompañamiento armónico junto a Max Roach y Oscar Pettiford. Por otra parte, el título del disco implicaba a Rollins directamente también en gran parte de las reivindicaciones políticas que el movimiento de la *New Thing* asumiría en la siguiente década, sin embargo la estética desarrollada por el saxofonista siguió estando dentro de los cánones del *hard bop* a través del desarrollo de un influyente estilo de improvisación, basado en la variación y reformulación rítmica de las motivos melódicos de partida. Su influencia es palpable en los mecanismos de deconstrucción melódica y armónica que Ornette Coleman llevaría más allá de los límites de las estructuras tradicionales.

Tras la grabación de su primer disco, Ornette Coleman se separó de su mujer y comenzó dedicarse por completo a su música. *Something Else!!!!: The Music of Ornette Coleman* se publicó a finales de la primavera de 1958 y despertó la curiosidad de parte de la crítica más avispada recibiendo elogios de la pluma de Nat Hentoff y John Tynan. Sin embargo, el acontecimiento clave en la carrera de Coleman sucedió tras el verano de 1958 cuando conoció a la última pieza que le faltaba para moldear una dinámica de conjunto adecuada para desarrollar sus ideas musicales en el futuro: el contrabajista Charlie Haden. C. Haden en esa época estaba consolidándose como contrabajista de jazz todoterreno en la ciudad, tras haber sido alumno de la especialidad de música en la Universidad Westlake de Los Ángeles, y trabajaba de forma fija bajo la disciplina *bop* de Art Pepper. Una noche asistió a uno de los ya típicos desplantes de los músicos locales hacia el estilo de Coleman y quedó profundamente impactado por su sonido y sus arriesgadas aproximaciones melódicas. En ese mismo momento decidió conocerle y se las arregló para coincidir con Coleman

en la sesión jam que la banda de Paul Bley dirigía en el *Hillcrest club* de la ciudad los domingos a mediodía. La aparición de Ornette Coleman y Don Cherry en dicha sesión jam tuvo dos consecuencias de referencia histórica. Por un lado, al acabar la sesión Charlie Haden acompañó a Coleman a su apartamento y estuvieron tocando durante horas su música, iniciando una relación musical que les llevó a trabajar juntos durante años. Por otro lado, Paul Bley quedó tan impresionado por la propuesta sonora de la pareja que acabó por contratarlos, junto a Charlie Haden y Billy Higgins, para el desarrollo de su trabajo en dicho club tras romper con su banda habitual y posteriormente, pese a las advertencias de su mujer Carla Bley, perder el trabajo que le había llevado a mover su residencia a Los Ángeles. El matrimonio Bley tuvo la genial idea de grabar en directo varias de aquellas sesiones que acabaron publicándose con posterioridad a partir de los 70 y que dieron forma a un documento sonoro muy revelador desde la perspectiva historiográfica, donde se puede escuchar en directo la génesis del fuego del primer gran cuarteto de Ornette Coleman con el añadido del piano de Paul Bley. En la grabación destacaron los temas “Klactoveesedstene” de Charlie Parker, el estándar “How Deep Is The Ocean”, y “The Blessing”, “Free”, “When Will The Blues Leave” y “Ramblin”³⁹² de Coleman. También destaca la aparición de Coleman en su aproximación a temas estándar, donde intercaló improvisaciones clásicas con improvisaciones libres en una primera grabación con el saxofonista tocando repertorio ajeno, lo que se convirtió en una rareza a lo largo de su carrera. También aparecen por primera vez los temas clásicos de Coleman “Free” y “Rambling”, en unas aproximaciones más ortodoxas que en sus grabaciones posteriores de estudio.

A pesar de que Ornette Coleman parecía haber encontrado a su formación ideal, el productor Lester Koenig impuso su criterio para la selección de los músicos que grabaron el segundo y último trabajo de O. Coleman para *Contemporary Records*, titulado *Tomorrow Is The Question!*. La formación fue al estudio en tres ocasiones e incluyó a Red Mitchell al contrabajo y Shelly Manne a la batería, por lo que Coleman sólo pudo mantener al imprescindible Don Cherry e imponer la ausencia de instrumento armónico para así grabar sin pianista, buscando liberar las estructuras armónicas y poder dar rienda suelta a sus aproximaciones melódicas. En la primera sesión de estudio se grabó el tema “Lorraine”³⁹³ (una balada en forma AABA cuyo tema era expuesto a voluntad y tiempo libre de manera muy original, con pinceladas muy blues y con la sección B a

392 La primera composición de C. Parker, la segunda de Irving Berlin y el resto de O. Coleman, publicadas por primera vez por *América Records* e *Improvising Artists Inc.* y grabadas en directo en el Club Hillcrest de Los Angeles entre octubre y noviembre de 1958 con la siguiente formación: Ornette Coleman (Ax), Don Cherry (Ct), Paul Bley (Pn), Charlie Haden (Cb) y Billy Higgins (Dr).

393 Composición de O. Coleman grabada para *Contemporary Records* el 16 de enero de 1959 en Los Ángeles y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Ax), Don Cherry (Ct), Walter Norris (Pn), Red Mitchell (Cb) y Shelly Manne (Dr).

velocidad de vértigo), que supuso el aporte más destacado del disco junto con el tema que le da nombre. En la segunda sesión se grabaron los temas “Turnaround” (blues mayor mas estándar con la última parte de la melodía arreglada con sustituciones complejas) y “Endless”³⁹⁴ (un tema de *hard bop* enredado sobre la forma AABA con desplazamientos rítmicos que dan sensación de error o cojera rítmica). En la última sesión se grabó el grueso del disco con los temas “Tomorrow Is The Question” (donde se aumentó la complejidad rítmica en la exposición de tema con forma AABA), “Tears Inside” (un blues mayor con melodía enredada), “Mind And Time” (con exposición de tema libre y super rítmico de 18 compases, más atonal y libre en desarrollo improvisatorio), “Compassion” (de nuevo con un tema complejo en la exposición de la melodía con toques gospel y en solos a forma clásica AABA), “Giggin” (un blues abstracto) y “Rejoicing”³⁹⁵ (tema superenredado sobre la forma AABA). El disco fue un trabajo de nuevo articulado en torno a la dinamización estándar de *be bop* como en su primer vinilo. Siguió sin haber improvisación colectiva estricta, pero la combinatoria rítmica y la progresiva atonalidad siguieron siendo la base de sus avances, llevando el clásico rebote del *be bop* a otros terrenos más libres por la aplicación de desplazamientos melódicos. La ausencia del piano no tuvo el efecto deseado en la dinámica de la interacción, los temas fueron expuestos con más corrección interpretativa pero durante las improvisaciones la sección de ritmo no consiguió conducir el discurso con la fluidez y la apertura deseada, manteniéndose en todo momento anclada a los acordes. Ornette Coleman, sin embargo, estaba en clara progresión dando clarividentes muestras de un sonido desgarrado cada vez más brillante a pesar del plástico. Tanto las aportaciones de Don Cherry como las improvisaciones en general fueron más destacadas en el trabajo discográfico precedente. En resumen, este disco supuso una necesaria transición a su cuarteto ideal y a la dinámica interactiva que definió la primera estética deconstructiva de Coleman, que tuvo una primera expresión consolidada en el seno de *Atlantic Records*.

El compromiso profesional de Ornette Coleman con su nueva compañía discográfica comenzó con una sesión de grabación en la primavera, donde participó por primera vez ya con su primer cuarteto clásico formado por Don Cherry (Ct), Charlie Haden (Cb) y Billy Higgins (Dr). Juntos, dieron forma al disco convenientemente titulado como *The Shape of Jazz to Come* en el que destacaron los siguientes cortes: “Chronology”/”Step In” (con tema típico de la visión *post bop* de Coleman en forma AABA y con una aproximación todavía ortodoxa en la sección de

394 Composiciones de O. Coleman grabadas para *Contemporary Records* el 23 de febrero de 1959 en Los Ángeles y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Ax), Don Cherry (Ct), Walter Norris (Pn), Red Mitchell (Cb) y Shelly Manne (Dr).

395 Composiciones de O. Coleman grabadas para *Contemporary Records* el 9 y 10 de marzo de 1959 en Los Ángeles y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Ax), Don Cherry (Ct), Walter Norris (Pn), Red Mitchell (Cb) y Shelly Manne (Dr).

improvisación), “Peace” (uno de los primeros temas en convertirse inmediatamente en un estándar a través de un medio tiempo con forma compleja de pregunta respuesta ABCABD y FIN, sólo con la guía de la melodía principal), “Congeniality”/ “Nomad” (otro ejemplo de tema principal complejo a través de motivos varios con sentimiento gospel y ritmos múltiples, en la que apareció la improvisación, ya abierta, caminando con tensión *bop* sobre una sección rítmica imparable), “Lonely Woman” (su primera balada que se convirtió en estándar y donde apareció el uso del recurso pedal de bajo con frecuencia junto a las armonías a dos voces) y “Eventually” (un tema ultrarrápido absolutamente demoledor en forma AABA pero sin fijación a los acordes del bajo y donde los recorridos fueron libres tomando estructura sobre la marcha de forma instantánea). En esta sesión también se grabó “Just For You”³⁹⁶ (otra balada sobre texturas blues en forma de pregunta/respuesta y con el uso de un interludio rítmico entre solos) que fue publicada a principios de los 70 junto con otros restos en el álbum *The Art Of The Improvisers*. En estas grabaciones, las ideas de Coleman en cuanto a la dinamización del conjunto comenzaron a pasar de la teoría a la práctica. La improvisación colectiva empezó a desarrollarse por primera vez, pero no por secciones o interludios como Mingus, sino en la sección de improvisación completa. Sin embargo, se mantuvieron los turnos de improvisación, por lo que la improvisación colectiva era desarrollada entre el solista y la sección de ritmo, que iban desarrollando la forma y el discurso improvisatorio libremente a través de la interacción. La forma y los acordes originales todavía tenían una fuerte presencia, pero la apertura a la interpretación libre estaba en progresión. Coleman retomaba el tema principal con señales melódicas a las que Don Cherry se adhería instantáneamente junto con el resto de la banda. Este disco fue una muestra del proceso de transición estética que tomó una entidad consolidada en la siguiente grabación del cuarteto. En palabras de Ornette Coleman:

Tenía escritas un montón de canciones en base a los cambios habituales del *be bop* que la mayor parte de los chicos tocaban, por lo que usé esas canciones -todas esas piezas habían sido escritas mucho tiempo atrás-. No grabé el tipo de piezas que llamo armolódicas hasta la grabación de “Lonely Woman” para *Atlantic* (Litweiler, 1992: 57).³⁹⁷

En el verano de ese mismo año su nueva compañía sufragó los gastos de la asistencia de Ornette Coleman a la escuela de verano de Lenox, uno de los centros pioneros en la enseñanza del jazz en el país dirigida por John Lewis, en la que participó durante una semana junto con Don Cherry. En estas actividades también tomaron parte músicos consolidados que desarrollaron

396 Composiciones de O. Coleman grabadas para *Atlantic Records* el 29 de mayo de 1959 en Los Ángeles y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Ax), Don Cherry (Ct), Charlie Haden (Cb) y Billy Higgins (Dr).

397 I had written lots of songs on the regular *be bop* changes that most guys played, so I used those songs- all those pieces were written a long ago. I didn't recorded the kind that I call *harmolodics* until I recorded “Lonely Woman” on *Atlantic* [Traducción propia].

lecciones maestras como Max Roach, Jimmy Giuffre, George Russell, Gunther Schuller, Bill Evans, Jimmy Hall y Kenny Dorham. La participación de Coleman y Cherry en el concierto de clausura del seminario, el 29 de agosto de 1959, ante la prensa especializada y parte del colectivo de músicos más importantes del momento, fue el primer paso hacia la consolidación del saxofonista tejano como un nuevo referente en el jazz moderno de la época, con más incidencia en el círculo de músicos implicados con la denominada “tercera ola” que se convirtieron en sus principales baluartes. Esta experiencia de consolidación personal, las nuevas relaciones establecidas y un nuevo empuje por parte de la crítica, dieron forma al caballo de Troya que allanó el camino de Coleman hacia su debut en la ciudad de Nueva York a finales de año. Con mucha posterioridad, algunos cortes de este concierto fueron publicados en el seno de *Royal Jazz Records* bajo el título de *Lenox School Of Jazz Concert*. A continuación, las siguientes declaraciones del pianista John Lewis acerca de sus impresiones sobre los dos primeros discos de Coleman, ya que éste llevó a la escuela una premezcla de *Tomorrow Is The Question!* con anterioridad a su publicación, y de su experiencia al frente de la escuela Lenox ese verano son muy representativas al respecto del objeto de estudio:

Hay dos jóvenes que conocí en California, uno que tocaba el saxo alto que se llamaba Ornette Coleman y un trompetista que se llamaba Don Cherry. Nunca había oído algo parecido. Ornette es la fuerza impulsora de los dos. Son casi como gemelos, juntos tocan como nunca antes había escuchado. Aún no sé de qué va. Ornette es, en cierto sentido, una extensión de Charlie Parker y el primero al que escuché. Pienso que éste es el verdadero requisito que se debe tener en cuenta para ampliar las ideas de Bird, mientras no estén tocando una imitación, sino algo realmente nuevo. Creo que lo que proponen es algo que todavía no está perfecto, y que aún está en una etapa temprana, pero sin embargo tiene frescura y es interesante (Wilson, 1999: 24).³⁹⁸

A principios de octubre, tuvieron lugar las dos siguientes sesiones de grabación para *Atlantic Records* en Los Ángeles, que dieron forma a un disco que supuso el punto de inflexión más importante de la carrera de Ornette Coleman bajo un título ciertamente excesivo desde una perspectiva histórica estricta: *The Change of the Century*. La influencia de las experiencias vividas en la escuela Lenox tomaron forma en unas grabaciones que revelaron por primera vez en la carrera de Coleman una corrección interpretativa y conceptual casi intachable. De la primera sesión de grabación destacaron “Una Muy Bonita” (en un ejemplo claro de exposición de tema formado por motivos enredados sin seguir patrón formal establecido donde las ideas melódicas eran las que dominaban la construcción formal, pero en el fondo hay forma AABA), “Bird Food” (dedicada a

398 There are two young people I met in California- and alto player named Ornette Coleman and a trumpet player named Don Cherry. I have never heard anything like them before. Ornette is the driving force of the two. They are almost like twins; they play together like I've never heard, and I can't figure out what it's all about yet. Ornette is, in a sense, an extension of Charlie parker and the firs I've heard. This is the real need I think has to take place, to extend the basic ideas of Bird until they are not playing an imitation but actually something new. I think that they may have come up with something, not perfect yet, and still in the early stages but nevertheless very fresh and interesting [Traducción propia].

Charlie Parker en un blues mayor más estándar, donde la reexposición del tema principal A se montaba dando impresión de caída y sobre la forma de intro breve+ AABA), “Change Of The Century” (con un tema principal construido en torno a una especie de verborrea fanfarrica muy complejo, abstracto y casi intocable, dando forma a la aproximación libre más radical del disco) y “The Face Of The Bass”³⁹⁹ (de nuevo un tema corto a modo de fanfarria que daba pie al solo de contrabajo y a una improvisación colectiva). De la segunda sesión de grabación destacaron ”Forerunner” (estructurado sobre una nueva y original forma con un tema principal de 9 compases de 4/4+solo bat+cierre+solo bas+cierre y que finalmente daba paso a la improvisación libre), “Free” (icónico tema con improvisación colectiva por secciones o interludios entre las secciones de improvisación individual) y “Ramblin”⁴⁰⁰ (un original blues mayor apegado a melodías tradicionales con exposición de tema por motivos y con un interludio formado por pedales de contrabajo libres). Bajo mi punto de vista, estas grabaciones fueron una muestra evidente de un trabajo personal que impulsó definitivamente la visión deconstructiva de la estética de Ornette Coleman, que terminó por consolidar el concepto de “armolodías”, acuñado con posterioridad por el propio saxofonista, y que pavimentó un nuevo camino en el proceso de transformación del lenguaje del jazz moderno, en base a la extensión de los elementos estéticos a continuación especificados brevemente.

En muchos aspectos, los desarrollos melódicos y rítmicos de Ornette Coleman podrían definirse como una extensión natural del estilo de Charlie Parker, del que mantuvo intacto la articulación y el rebote característicos que *Bird* instauró de forma definitiva en el dibujo melódico del jazz moderno. En Cambio, Coleman se distanció genialmente del conjunto de clichés melódicos “parkerianos”, aplicando fórmulas rítmicas similares pero con desplazamientos radicales en cuanto a su situación en el espacio rítmico del compás de 4/4 y alejados también del ámbito melódico del *be bop*. También extendió melódicamente la profundización en los desarrollos cromáticos y atonales iniciados por el *be bop* que adoptaron una entidad estética consolidada dentro de la música de Thelonious Monk, pero sin llegar ha desarrollar un concepto armónico/teórico de carácter estructural. De hecho, del genial pianista también absorbió el concepto de improvisación con la melodía como principal referente temático, una técnica que que Monk inculcaba a los solistas embarcados bajo su disciplina que fue genialmente desarrollada por Sonny Rollins y que también cambió la percepción de la improvisación del propio J. Coltrane tras su trabajo conjunto en la segunda mitad de 1957. Sin embargo, Coleman llegó a esa misma conclusión sin tener una relación

399 Composiciones de O. Coleman grabadas para Atlantic Records el 8 de octubre de 1959 en Los Ángeles y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Ax), Don Cherry (Ct), Charlie Haden (Cb) y Billy Higgins (Dr).

400 Composiciones de O. Coleman grabadas para Atlantic Records el 9 de octubre de 1959 en Los Ángeles y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Ax), Don Cherry (Ct), Charlie Haden (Cb) y Billy Higgins (Dr).

directa con Monk pero sí con su música, por lo que llevó las variaciones de los motivos melódicos, los transportes melódicos en bloque por intervalos y el uso de los recursos polirrítmicos a terrenos más allá de las formas tradicionales en los que los improvisadores ya mencionados estaban estacionados. De hecho, los recorridos melódicos de Ornette Coleman estaban definidos por el uso de recorridos sinuosos muy libres en torno a fanfarrias sonoras, que toman la variación de los motivos melódicos como punto de partida, y no en torno a una estricta estructuración teórica en base a las progresiones de acordes característicos de las primeras sábanas de sonido de Coltrane. Como ya he comentado anteriormente, el estilo de Coleman era pura melodía, no había búsqueda de textura armónica. Es precisamente en este área de localización rítmica y melódica, junto con la deconstrucción de las formas clásicas, donde el saxofonista tejano introdujo los desarrollos que han caracterizado mi propuesta de definición estética para la música de Coleman. Dichos elementos fueron utilizados como un argumento principal en el desarrollo de su concepto de “armolodías”, lo que le permitió dinamitar casi por completo algunos principios fundamentales procedentes del jazz clásico que ni siquiera la revolución del *be bop* se había permitido poner en duda.

El germen de la teoría armolódica de Ornette Coleman tuvo su origen en esta primera estética derivada de los conceptos desarrollados hasta la fecha. Las declaraciones de Charlie Haden recogidas en el documental *Charlie Haden Rambling Boy* dedicado a su trayectoria y dirigido por Reto Caduff (2017), han revelado algunas pistas interesantes acerca del método de trabajo de Coleman en estos años de formación. Charlie Haden, contaba que la primera vez que tocó con Coleman tenía esparcidos por su casa multitud de melodías escritas con cifrados de acordes, pero que quería que sólo los siguiera en la exposición del tema y que luego de forma libre eligiera los caminos a seguir en adelante atendiendo a la interacción momentánea. Tal y como el propio Coleman explicaba más tarde: «El patrón de la canción debe ser olvidado, y la canción en sí misma se convertirá en el patrón» (Litweiler, 1992: 15)⁴⁰¹. Tras la sustracción del piano, este detalle ampliaba radicalmente el concepto de acompañamiento contrapuntístico desarrollado por el *be bop*, ya que prescindía de los acordes como guía y creaba una textura armónica instantánea en su interacción con los solistas y el batería. Este mismo procedimiento se aplicaba a la forma que se volvía por tanto elástica. Sin embargo, esa libertad armónica y estructural sólo era aplicada en las secciones de improvisación que, salvo en algunos interludios, era por turnos como tradicionalmente y no de forma colectiva. En este primer impulso deconstructivo sólo queda en pie el *swing* como elemento básico en la interacción y la articulación, el resto de elementos clásicos eran susceptibles de ser variados de forma progresiva de menos a más en cuanto a la forma, el dibujo melódico y la armonía, que se reconstruyen continuamente sobre un punto de partida que es la melodía y al

401 The pattern for the tune will be forgotten, and the tune itself will be the pattern [Traducción propia].

principio los acordes también. Desde el punto de vista melódico destacaba la explotación de las denominadas «asociaciones de motivos encadenados» (Jost, 1975: 59)⁴⁰². Las formas más habituales en la estética de Coleman siempre estaban organizadas en torno al compás de 4/4 y eran las siguientes: el blues mayor de 12 compases, la balada AABA, los temas en forma de fanfarria compleja y muy rápida en AABA, los medios tiempos con melodías más heterodoxas en forma AABA y las formas de pregunta respuesta con motivos melódicos variados, complejos y con una naturaleza rítmica muy marcada. Todos estos procedimientos se desarrollaban en base a temáticas del blues y el gospel, en ocasiones con ciertas pinceladas caribeñas. A pesar del cambio radical que supuso la concepción estética de Ornette Coleman, su música tenía tantos elementos en común con la tradición del jazz que por ello la he encuadrado dentro de una estética deconstructiva.

El primer gran movimiento estratégico de *Atlantic Records* para lanzar la carrera de Ornette Coleman a una audiencia más amplia, había sido introducir al saxofonista en el reciente círculo académico del jazz a través su participación en la escuela de jazz de verano de Lennox. El siguiente movimiento fue la publicación de su primer disco *The Shape of Jazz to Come*, pocas semanas antes del debut de la banda programado para noviembre en Nueva York, en coordinación con *Contemporary Records* que publicó también *Tomorrow Is The Question!*. Finalmente movieron ficha para que un artículo apareciera en la revista *Downbeat* pocos días antes del debut de la banda en el local más importante del jazz moderno de la época. A partir de 1957, el *Five Spot Club* de Nueva York había desplazado al *Café Bohemia* y se había convertido en el club de referencia para el jazz más avanzado de la ciudad, entre cuya parroquia se encontraba con frecuencia lo más selecto del ambiente intelectual y artístico de la ciudad. El público del club había sacado de la oscuridad a Thelonious Monk situándolo como un personaje de culto en el ambiente de la intelectualidad *beat*, empujándolo a iniciar al fin una etapa de reconocimiento artístico general y que disfrutó de su altar, como pianista fetiche del local, en trabajos periódicos durante los últimos años de la década de los 50. Entre las formaciones que también formaban parte de la programación habitual del club se encontraban los principales exponentes del jazz más avanzado de la ciudad de Nueva York, como John Coltrane, los pianistas Herbie Nichols y Cecil Taylor, las bandas de Sonny Rollins y Max Roach, el *Jazzet* de Bennie Golson y Art Farmer o el *workshop* de Charles Mingus. La banda de Ornette Coleman debutó, el 17 de noviembre de 1959, ante la plana mayor del jazz de la ciudad y, contra todo pronóstico, causó una sensación que superó con creces las expectativas esperadas por el sello discográfico. Diez días después, Ornette Coleman debutó en las series de conciertos del *Town Hall* compartiendo cartel con T. Monk, Count Basie, Cecil Taylor Unit, John Coltrane, el *Jazzet* y

402 Motivic chain-association [Traducción propia].

Lee Konitz, poco después la gerencia del *Five Spot* contrató a la banda en residencia durante todo el mes de enero de 1960. Miles Davis relataba así la llegada de Ornette Coleman a la ciudad:

Había mucha mierda nueva surgiendo en 1960, incluyendo un nuevo saxofonista negro que se llamaba Ornette Coleman que llegó a Nueva York y revolucionó el mundo del jazz. Llegó y jodió a todos en poco tiempo, no podías conseguir una entrada para el *Five Spot* donde actuaba todas las noches con Don Cherry, que tocaba una trompeta de bolsillo de plástico. Mucha de la gente del espectáculo que solía venir a verme como Dorothy Kilgallen y Leonard Bernstein (que, según me dijeron, saltaron de sus sillas y decían: “esto es lo más grande que jamás ha ocurrido en el jazz”) ahora iban a ver a Ornette... Ornette y Don me caían bien, pienso que Ornette tocaba más que Don. Yo no oía o veía nada revolucionario en su forma de tocar y así lo dije. Muchos críticos y músicos jóvenes fueron a por mí, después de menospreciar a Ornette, me llamaron anticuado y toda esa mierda, pero no me gustaba lo que tocaban (Miles, 1989: 249/250).⁴⁰³

Miles Davis estaba en la cima de su carrera y le importaba poco lo que sucedía en el *Five Spot*, no obstante su marcado carácter competitivo le empujaba con frecuencia a estar siempre atento a lo que sucedía a su alrededor. Por ello, fue otro de los músicos que durante estos meses se pasó a escuchar a la banda de Coleman e incluso se subió a tocar con la formación invitado por Don Cherry que lo reverenciaba. Tras la grabación de *Kind of Blue*, Davis había encontrado su propia línea de expansión creativa de vanguardia y estuvo dedicado a las grabaciones del disco orquestal *Sketches of Spain* junto a Gil Evans, extendiendo las posibilidades de sus aproximaciones modales en torno a la temática española y flamenca. En marzo, se marchó de gira triunfal a Europa y volvió en abril a Nueva York con la necesidad de encontrar un sustituto de garantías para John Coltrane, que había dejado su quinteto de forma definitiva y que estaba digiriendo las nuevas aproximaciones de Ornette Coleman con un prisma completamente opuesto a la visión negativa de Davis al respecto.

John Coltrane había vuelto a Nueva York, ya completamente libre de compromisos profesionales con Miles Davis, coincidiendo con el inicio de un nuevo periodo de residencia de la banda de Ornette Coleman en el *Five Spot*. Coltrane empezó a trabajar con su propia banda en el *Jazz Gallery*, trabajo fijo que aprovechó para convertir el club en su laboratorio personal en la búsqueda de la formación de ritmo perfecta para sus intenciones creativas. La primera formación contó con Steve Davis al contrabajo, Pete La Roca a la batería y con el joven Steve Kuhn al piano,

403 There was a lot of shit happening in 1960, including a new black alto saxophonist named Ornette Coleman coming to New York City and turning the jazz world all the way around. He just came and fucked up everybody. Before long you couldn't buy a sit in the Five Spot, where he was playing every night with Don Cherry- who played a plastic pocket trumpet... A lot of the “star” people who used to come and see me- like Dorothy Kilgallen and Leonard Bernstein (who, they tell me, jumped up one night and said, “This is the greatest thing that has never happened to jazz”) were now going to see Ornette... I liked Ornette and Don as people and I thought Ornette was playing more than Don was. But I didn't see or hear anything in their playing that was all that revolutionary, and I said so... A whole lot of the younger players and critics jumped down my throat after I put down Ornette, called me “oldfashioned” and shit. But I didn't like what they were playing [Traducción propia].

que en pocas semanas fue sustituido por McCoy Tyner cuando este quedó libre de su compromiso con Art Farmer y Bennie Golson en su banda *Jazzet*. Una vez acabada la grabación de *Giant Steps* y tras haber aprendido las nuevas aproximaciones modales de Davis durante la grabación de *Kind of Blue*, Coltrane había decidido abandonar sus aproximaciones basadas en los movimientos verticales armónicos abrazando una personal aproximación a los conceptos modales de Davis, tal y como el propio Coltrane declaraba:

Era difícil hacer que las cosas tuvieran *swing* con la sección de ritmo tocando estos acordes y Miles me aconsejó que abandonara esa idea y que lo hiciese yo sólo. Fue Miles Davis el que me empujó a querer ser mejor músico. Él me dio algunos de los momentos más placenteros que jamás he experimentado con la música y también me transmitió el aprecio por la simplicidad. Me influenció musicalmente en todos los aspectos. Yo antes quería tocar el tenor de la misma manera en que él tocaba la trompeta cuando escuchaba sus discos, pero cuando me uní a él, me di cuenta que yo nunca podría tocar así, pienso que eso me hizo tomar un rumbo opuesto (De Vito, 2010: 117).⁴⁰⁴

Por otro lado, la música de Ornette Coleman había causado un profundo impacto en un Coltrane siempre abierto a nuevas vetas creativas, por lo que se convirtió en un habitual del *Five Spot* estableciendo los primeros lazos personales y profesionales con Coleman y su círculo de músicos. A partir de abril, la banda de Ornette Coleman sufrió un cambio importante con la incorporación del antiguo compañero de Coleman, el batería Edward Blackwell, en puesto de Billy Higgins, que había perdido su tarjeta de cabaret tras haber sido detenido por posesión de drogas. Coltrane se interesó por ambos baterías como posibles incorporaciones en puesto de Pete La Roca, con el que no terminaba de estar del todo convencido. El debut de Ornette Coleman en Nueva York no sólo había atraído la atención mediática y del colectivo de músicos neoyorkinos sobre el propio saxofonista, sino que también había servido de plataforma de lanzamiento para los músicos de su banda. Durante el proceso de reestructuración en el que los músicos más importantes de este relato se vieron inmersos a principios de 1960, obligados en cierta manera por el éxito de Coleman, los componentes de su banda estuvieron en el centro de la diana de las formaciones más importantes de Nueva York, que empezaron a jugar unas cartas que serían mostradas a finales de la primavera cuando se dio el pistoletazo de salida a las grabaciones de estudio y a la temporada de conciertos de verano de ese año.

Curiosamente, el que acabó incorporando a Billy Higgins a su formación para una gira

404 It was hard to make some things *swing* with the rhythm section playing these chords, and Miles advised me to abandon the idea of the rhythm section playing these chords, and to do it only myself. It was Miles Davis who made me want to be a better musician, He gave me some of the most listenable moments I've had in music, and he also gave me an appreciation for simplicity. He influenced me quite a bit in music in every way. I used to want to play tenor the way he played trumpet when I used to listen to his records. But when I joined to him I realized I could never play like that, and I think that's what made me go the opposite way [Traducción propia].

primaveral por California fue Thelonious Monk que, salvo en el caso de su saxofonista Charlie Rouse que era fijo, también estaba trabajando sin una formación estable. Monk había asistido a las primeras actuaciones de Coleman en el *Five Spot*, también había compartido cartel con su banda en enero en el Town Hall y, aunque Coleman lo había mencionado públicamente entre sus principales influencias, el pianista no parecía estar interesado en su música, pero sí en su batería al que incorporó tras su salida de la banda en abril. Las declaraciones de Monk sobre la música de Coleman son reveladoras de su genio: «No le he escuchado demasiado... es como algo que sucede de forma continua. Pero no creo que vaya a revolucionar el jazz... De todas maneras siempre es igual. Los pioneros de hoy son los conservadores del mañana» (Kelley, 2010: 301)⁴⁰⁵. Por otro lado, Charles Mingus relataba así la opinión de T. Monk cuando ambos fueron juntos a una de sus sesiones en el *Five Spot*: «Fue muy divertido. Entré con Monk y le dije: “Es un chico nuevo mejor que Bird”. Monk entra en el local, se pasea un rato y dice: “¡Diablos! Hice eso hace veinte años, pero no lo hacía en cada canción» (Kelley, 2010: 280).⁴⁰⁶

Charles Mingus estaba también inmerso en un proceso de reflexión creativo tras su breve paseo por las nubes a lomos de una compañía discográfica multinacional como RCA. Lejos de caer en la desidia sonora, había movido a su *workshop* a un nuevo club de Nueva York, bautizado como *Showplace*, y comenzó un proceso de transición en busca de una banda renovada que le permitiera seguir desarrollando una actividad creativa con la que mantener un liderazgo ganado a pulso y que ahora parecía estar amenazado por la nueva ola vanguardística. La primera gran pieza del nuevo tablero de juego de su *workshop* fue la incorporación de Eric Dolphy en sus filas, quien también se había instalado en Nueva York a finales de 1959 y cuya llegada no había causado tanto revuelo como la de Coleman, pero que no tardaría en dar mucho que hablar. La segunda pieza fue la incorporación del trompetista Ted Curson en la sección de viento. Para cubrir la importante plaza del piano el proceso de búsqueda fue más largo y se fueron alternando en el puesto Paul Bley, Roland Hanna, Nico Bunick, Toshiko Akiyoshi y el propio Mingus, hasta que a finales de 1962 se incorporó Jaki Byard, quien rápidamente se convirtió en una pieza fundamental en sus formaciones. Su vida sentimental tomó un nuevo rumbo estable cuando en marzo de 1960 se casó por tercera vez con Judy Starkey. En mayo de ese mismo año ya estaba en los estudios de grabación para adelantarse de nuevo y ser el primero en dar un golpe de efecto en el todavía acongojado ambiente de jazz moderno de Nueva York tras el debut de Ornette Coleman.

Charles Mingus realizó dos sesiones de grabación en la primavera de 1960, que

405 I haven't listened to him that good... Like something always happenin'. But I don't think it's going to revolutionize jazz... And so it's always. Today's trailblazers are tomorrow's conservatives [Traducción propia].

406 It was very funny. I walked with Monk. I said “It's a new guy, better than Bird”. Monk walks in, spun around, says, “Hell, I did that twenty five years ago, but I didn't do it on every tune”, and he walked out [Traducción propia].

posteriormente serían publicadas de manera conjunta por *Mercury Records* bajo el título de *Pre Bird*. En la primera sesión, acudió al estudio con una gran orquesta formada por músicos habituales de Mingus junto con fieles de Gunther Schuller, que realizó las labores de dirección, y en la que se grabaron los temas destacados “Half-Mast Inhibition” (la primera grabación en torno a una revisión de una de las primeras composiciones de Mingus que databa de su adolescencia), “Mingus Fingus, No. 2” (en una versión definitiva de su tema clásico de *big band*) y “Bemoanable Lady”⁴⁰⁷ (una dramática balada con pinceladas atonales que recorría armonías verticales complejas y donde Eric Dolphy dio muestras de su influyente estilo). La segunda sesión de estudio fue grabada en formato de noneto con su *workshop* y destacaron: “Weird Nightmare”, “Eclipse” (de nuevo dos versiones definitivas de temas antiguos) y “Prayer For Passive Resistance”⁴⁰⁸ (un blues tradicional con los típicos elementos dinámicos de Mingus y con el uso de onomatopeyas sonoras a modo de golpes). “Eclipse” y “Prayer For Passive Resistance” son dos temas cuya grabación estuvo en sintonía con la política estética de Mingus en un año marcado por unas elecciones presidenciales, que se preveían muy ajustadas, y en el que los movimientos por los derechos civiles estaban en plena actividad centrados en la campaña de registro de votos a favor del candidato demócrata John F. Kennedy. Por otro lado, Billie Holiday había muerto el 19 de julio de 1959 en condiciones deplorables tras un arresto violento por parte de la policía de Nueva York, por lo que Mingus realizó de nuevo un homenaje a la cantante grabando el tema “Eclipse”, que había escrito para ella años atrás. En muchos aspectos, Billie Holiday había inspirado los movimientos por los derechos civiles tras la histórica y tumultuosa grabación de su tema “Strange Fruit”⁴⁰⁹, considerado por los historiadores como un hito en la historia de la canción de protesta política contra la violencia racial. Pero no solamente Mingus estaba implicado con los movimientos por los derechos civiles, T. Monk en agosto de ese año participó junto con Clark Terry y la banda de Jimmy Giuffrè en un concierto benéfico organizado por el CORE, para obtener fondos con los que financiar las actividades de los colectivos estudiantiles del sur del país en contra de la segregación. En general, el colectivo de jazzistas de la ciudad de Nueva York se comprometió con frecuencia en actividades relacionadas

407 Composiciones de C. Mingus publicadas por Mercury Records y grabadas el 24 de mayo de 1960 en Nueva York con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Marcus Belgrave, Ted Curson, Hobart Dotson, Clark Terry y Richard Williams (Tp), Eddie Bert, Charles Greenlee, Slide Hampton y Jimmy Knepper (Tb), Don Butterfield (Tb), Robert Di Domenico (Fl), Harry Shulman (Ob), John LaPorta (Ax y Cl), Eric Dolphy (Ax, Fl y Clb), Bill Barron y Joe Farrell (Tx), Yusef Lateef (Tx y Fl), Danny Bank (Bx), Charles McCracken (Vo), Roland Hanna (Pn), Dannie Richmond (Dr), Sticks Evans, Max Roach y George Scott (Pc) y Gunther Schuller (D).

408 Composiciones de C. Mingus publicadas por Mercury Records y grabadas el 24 de mayo de 1960 en Nueva York con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Ted Curson (Tp), Jimmy Knepper (Tb), Eric Dolphy (Ax, Fl y Clb), Booker Ervin y Joe Farrell (Tx), Yusef Lateef (Tx y Fl), Paul Bley y Roland Hanna (Pn), Dannie Richmond (Dr) y Lorraine Cousins (Vc).

409 Composición de Abel Meeropol grabada por Billie Holiday para *Commodore Records* el 20 de abril de 1939 en Nueva York y con la siguiente formación: Billie Holiday (Vc), Frank Newton (Tp), Tab Smith (Sx y Ax), Kenneth Hollon y Stanley Payne (Tx), Sonny White (Pn), Jimmy McLin (Gt), John Williams (Cb) y Eddie Dougherty (Dr).

con el apoyo a las organizaciones que estaban implicadas en el creciente movimiento por los derechos civiles.

El siguiente movimiento estratégico de Charles Mingus, en este importante año marcado por la política, fue la organización colectiva junto a Max Roach, Abbey Lincoln y su mujer Judy Starkey del “antifestival de Newport”, el mismo fin de semana del popular festival oficial organizado por George Wein. La idea surgió como forma de protesta por el cariz comercial que estaba tomando la programación del mismo, que según ellos, relegaba a un segundo plano a los principales creadores del género en cuanto a protagonismo y dotación económica. La organización programó diferentes actividades y conciertos en el auditorio del hotel Clif Walk Manor de Newport, donde estaba previsto que participaran diferentes formaciones de músicos conocidos como Roy Elridge, Coleman Hawkins, Randy Weston, Teddy Charles, Philly Jo Jones, Max Roach, Kenny Dorham, Charles Mingus, Ornette Coleman o John Coltrane. Sin embargo, los objetivos del antifestival quedaron en un segundo plano mediático por el estallido de unos fuertes disturbios a las puertas del festival oficial. La nueva orientación más populista del programa del festival ese año, que incluyó bandas de moda del ámbito del blues, el folk y rock, había provocado una afluencia desmesurada de público al mismo. Tras unos primeros días de tensiones con la policía, el 2 de julio los disturbios prendieron mecha protagonizados por un numeroso grupo de jóvenes aficionados enfadados por no poder acceder al recinto para disfrutar del concierto estrella de Ray Charles. El resultado fue la suspensión del festival de Newport al año siguiente junto con el traslado de su ubicación y el viaje del quinteto de Mingus para actuar con Bud Powell en el festival de jazz de Antibes en Francia, bajo el auspicio del propio George Wein. Gracias a una nueva jugada maestra, Mingus terminó por beneficiarse ostensiblemente tras el órdago lanzado al propio productor con la organización del antifestival. Durante los primeros días del desarrollo del festival alternativo, Charles Mingus compartió sus primeras experiencias musicales con Ornette Coleman, al que consideraba un innovador y que a la vez criticaba con dureza por sus limitados conocimientos dentro la disciplina musical, tal y como revelan las siguientes declaraciones del contrabajista:

No digo que todo el mundo vaya a tener que tocar como Coleman, pero tendrían que dejar de copiar a Bird... es como una desorganización organizada, o tocar mal de forma correcta... Y te trastoca emocionalmente, como un batería (Litweiler, 1992: 55).⁴¹⁰

¡No me hable de Ornette Coleman! En EEUU hay un montón de músicos de su estilo que son incapaces de leer música y que tienen un enfoque especial de la misma... no puede tocar un tema tan sencillo como “Body and

410 I'm not saying that that everybody's going to have to play like Coleman. But they are going to have to stop copying Bird... It's like organized disorganization, or playing wrong right... And it gets to you emotionally, like a drummer [Traducción propia].

Soul". Pertenece, como Cecil Taylor, a esa categoría de instrumentistas incapaces de interpretar un tema con acordes y una progresión perfectamente establecida. Me acuerdo de haber intentado tocar con él. Estaban conmigo aquel día Kenny Dorham y Max Roach. Atacamos "All the Things You Are" pero, al cabo de unas notas, Ornette, incapaz de mantener el tempo y de seguir los acordes, se perdió completamente. Déjenle interpretar calipsos (Jazz Magazine, 1965)⁴¹¹.

John Coltrane tenía prevista su actuación en el antifestival de Mingus y Roach, pero finalmente no apareció probablemente por el desarrollo de los altercados. El saxofonista seguía a la búsqueda de una sección de ritmo ideal que no terminaba de encontrar, además de estar inmerso en la exploración de nuevas aproximaciones con las que liberar sus desarrollos a la improvisación. De hecho, su primera visita a estudio ese año 1960, tras la ruptura con Miles Davis, la realizó en dos sesiones de grabación junto a Don Cherry y la sección de ritmo habitual de Ornette Coleman. La primera sesión tuvo lugar unos días antes del inicio del festival de Newport y contó con Don Cherry (Ct), Charlie Haden (Cb) y Ed Blackwell (Dr) y donde se grabaron los temas destacados: "Cherryco" y "The Blessing"⁴¹². La segunda sesión de grabación se realizó pocos días después del festival de Newport con la misma formación, salvo con la sustitución de Charlie Haden por Percy Heath al contrabajo, y donde destacaron: "Bemsha *swing*", "Focus On Sanity" (en la que se puede escuchar un interesante interludio de orientación oriental en torno a la mitad del periodo de improvisaciones que arrastra al resto) y "The Invisible"⁴¹³. La mayor parte de los materiales pertenecían al repertorio de Ornette Coleman por lo que es interesante escuchar las aproximaciones de Coltrane a sus temas más ortodoxos, siempre dentro de la dinamización habitual del *bop* y donde se puede percibir cómo se encuentra menos cómodo con los desarrollos más abiertos de Charlie Haden, por otro lado esenciales en la dinámica de Coleman. Éste sería solamente el principio de una influencia constante durante los últimos años del saxofonista tenor del proceso de deconstrucción impulsado por Ornette Coleman, tal y como alegaba el mismo Coltrane: «Lo quiero. Soy un seguidor de su liderazgo. Me ha ayudado mucho a abrirme a lo que se puede hacer, ¿sabes?... Me siento en deuda con él. Porque en realidad cuando se dejó caer, yo estaba muy lejos de donde estoy ahora. No sabía cual iba a ser el siguiente paso que quería dar» (De Vito, 2010: 102).⁴¹⁴

A pesar de las malas críticas y del rechazo de una parte considerable del círculo de jazzistas

411 Extracto de la entrevista realizada por Jean Clouzet y Guy Kopelowicz para la revista *Jazz Magazine* en 1964. web: <http://www.tomajazz.com/web/?p=11032> [consultada el 06/12/2016].

412 La primera composición de Don Cherry y la segunda de O. Coleman grabadas para *Atlantic Records* el 28 de junio de 1960 y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx y Sx), Don Cherry (Ct), Charlie Haden (Cb) y Ed Blackwell (Dr).

413 La primera composición de T. Monk y las otras dos de O. Coleman grabadas para *Atlantic Records* el 8 de julio de 1960 y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx y Sx), Don Cherry (Ct), Percy Heath (Cb) y Ed Blackwell (Dr).

414 I love him. I'm following his lead. He's done a lot to open my eyes to what can be done, you know... I feel indebted to him, myself. Because, actually, when he came along, I was so far in this thing I didn't know where I was going to go next [Traducción propia].

más importantes establecidos en Nueva York, Ornette Coleman contó con el visto bueno y la admiración del saxofonista más influyente de la década. Además, el disco *Change of the Century*, que contenía los materiales más maduros de su trabajo de estudio hasta la fecha, fue publicado en junio provocando de nuevo una nueva oleada de malas críticas y elogios a partes iguales. Por primera vez en su vida como creador independiente, el saxofonista tejano contaba con estabilidad laboral y estaba obligado a seguir asentando su estética, por lo que Ornette Coleman llevó su banda al estudio durante el verano para desarrollar tres sesiones de grabación que dieron forma a su primer disco en la gran manzana y que tomó el nombre de *This is Our Music*. Los siguientes temas fueron los más destacados: "Blues Connotation", "Kaleidoscope"⁴¹⁵, "Humpty Dumpty"⁴¹⁶, "Beauty Is a Rare Thing", "Poise" y "Folk Tale"⁴¹⁷. El disco supuso un compendio de sus aproximaciones armolódicas en torno a sus conceptos de deconstrucción formal, a sus desarrollos melódicos y a su concepto de dinámica de conjunto ya desarrollados en sus anteriores trabajos para *Atlantic Records*. Sin embargo, si apareció claramente el uso de la improvisación colectiva con claridad a través de interludios, como en el caso de "Kaleidoscope", y de desarrollos colectivos más amplios como en el tema "Beauty Is a Rare Thing"; que integró pinceladas de la música atonal contemporánea haciendo honor a la influencia neoyorkina, que fue el corte más destacado de la grabación por su estructura en progresiva formación y que tuvo un gran influencia histórica con posterioridad a su publicación. El encaje entre Charlie Haden y Ed Blackwell también dotó a los temas del disco de una nueva naturaleza interactiva que en algunas ocasiones se percibe como forzada, sobre todo en los temas grabados en la primera sesión. Tras la grabación del disco y el contrato de la banda para el desarrollo de su actividad en el *Village Vanguard*, Charlie Haden dejó la formación temporalmente para intentar resolver sus problemas con las drogas. Inmediatamente sería substituido por el joven y prometedor contrabajista de Nueva Jersey Scott La Faro que había estado trabajando con T. Monk y también de manera fija integrado en el influyente trío de Bill Evans.

Tras el nuevo impulso tomado por Ornette Coleman en verano, John Coltrane y Charles Mingus se dispusieron a preparar sus siguientes visitas al estudio coincidiendo curiosamente, a mediados de octubre, en cuanto a la selección de fechas. Mientras tanto, Miles Davis seguía en su línea de estrella del jazz acomodada e inició una exitosa gira europea con Sonny Stitt como saxofonista principal. A pesar de que las grabaciones solían ser publicadas posteriormente con meses e incluso con años de margen, Nueva York cultivaba entre sus calles un selecto conjunto de

415 Composiciones de O. Coleman grabadas para *Atlantic Records* el 19 de julio de 1960 en Nueva York y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Ax), Don Cherry (Ct), Charlie Haden (Cb) y Ed Blackwell (Dr).

416 Composición de O. Coleman grabada para *Atlantic Records* el 26 de julio de 1960 en Nueva York y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Ax), Don Cherry (Ct), Charlie Haden (Cb) y Ed Blackwell (Dr).

417 Composiciones de O. Coleman grabadas para *Atlantic Records* el 2 de agosto de 1960 en Nueva York y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Ax), Don Cherry (Ct), Charlie Haden (Cb) y Ed Blackwell (Dr).

clubs donde la música y las nuevas corrientes estéticas entraban en conflicto de forma continua y sincrónica. Gracias a los trabajos de directo que los principales creadores del género desarrollaban entre los muros de sus respectivos clubs como residentes, la información sobre las actividades creativas de los mismos estaba flotando en el aire y provocaba con frecuencia la influencia recíproca de conceptos. En este sentido, las actividades de Ornette Coleman seguían influyendo en el trabajo del resto de protagonistas de mi relato histórico de diferente manera, como se puede observar tras el análisis de las siguientes grabaciones de Mingus y John Coltrane.

Tras cosechar un éxito considerable en el festival de Antibes, el *workshop* de Mingus volvió a Nueva York completamente ensamblado. Las grabaciones en directo de Antibes fueron reveladoras en cuanto a la aparición de Bud Powell al piano y la genial dinámica de conjunto desarrollada por la banda, aunque fueron publicadas con mucha posterioridad en 1976. La grabación completa supone un documento histórico muy importante, pero en este caso sólo destacaré la grabación por primera vez del tema de Mingus “What Love”⁴¹⁸, en una versión sin piano que Eric Dolphy rescató entre un montón de viejas partituras que Mingus tenía almacenadas en su archivo. El 20 de octubre de este año, Mingus visitó el estudio con su cuarteto sin piano, para exponer su posición ante los avances de Ornette Coleman, dando forma a una grabación absolutamente demoledora en el sentido rítmico, emocional e interactivo que se publicó bajo el nombre de *Charles Mingus Presents Charles Mingus* y que integró los temas: “Folk Forms, No. 1” (una composición nueva de texturas blues con una forma dinámica que él mismo va conduciendo íntegramente, a través de la composición colectiva por primera vez en su producción creativa), “Original Faubus Fables” (en la versión original sin censura del famoso tema donde de nuevo la dinámica fue abierta con formas extendidas y cambiantes en la sección de improvisación), “What Love” (en su primera versión de estudio, pero fiel a la del directo de Antibes, donde la presentación del tema fue a placer en forma AABA extendida, la dinamización de las improvisaciones es totalmente libre en torno a la improvisación colectiva y las conversaciones entre Mingus y Dolphy a través de sus instrumentos supusieron un hito en la historia de la música improvisada) y “All The Things You Could Be By Now If Sigmund Freud's Wife Was Your Mother”⁴¹⁹ (una nueva composición en la misma línea de dinámica colectiva que las anteriores). En noviembre, Mingus volvió al estudio dirigiendo su ensemble y también integrado en otro proyecto colectivo denominado *Jazz Composers Guild*. Todos estos materiales fueron publicados por *Candid Records*

418 Composición de C. Mingus publicada en 1976 por *Atlantic Records* y grabada en directo en el festival de Antibes el 13 de julio de 1960 con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Ted Curson (Tp), Eric Dolphy (Clb), Booker Ervin (Tx), Bud Powell (Pn) y Dannie Richmond (Dr).

419 Composiciones de Charles Mingus grabadas para *Candid Records* el 20 de octubre de 1960 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb y Vc), Ted Curson (Tp), Eric Dolphy (Ax y Clb) y Dannie Richmond (Dr y Vc).

en diferentes ediciones posteriores y sirvieron para lanzar las carreras del trompetista Ted Curson y sobre todo de Eric Dolphy, que se convirtió en uno de los instrumentistas más influyentes de este periodo asociado a las vanguardias y en la apuesta personal de Mingus como heredero de Charlie Parker.

Por otro lado, Max Roach, el compañero de reivindicaciones de Mingus durante el verano de 1960, además de haberse convertido en una referencia para toda una nueva generación de baterías a finales de los 50 también era probablemente el acompañante más solicitado de la escena neoyorkina dada su versatilidad y coherencia en el desarrollo de su discurso interpretativo. Tras el abandono temporal de Sonny Rollins a finales de 1959, con el que había estado trabajando estrechamente, Max Roach volvió a hacer gala de su olfato musical y descubrió al trompetista Booker Little, un nuevo talento en el que se apoyó para apostar definitivamente por una estética personal que se vería muy influenciada por sus intereses políticos y por la reafirmación de su identidad africana. Entre agosto y septiembre de 1960, lideró junto a la cantante Abbey Lincoln, su mujer, dos sesiones de grabación que dieron lugar al disco *Max Roach's Freedom Now Suite: We Insist!*, en lo que supuso un alegato político/musical en contra de la segregación racial en EEUU y de la situación política del continente africano, con especial referencia al *apartheid* sudafricano. El disco, aún estando dentro de los cánones del *hard bop* tardío, integró variados procedimientos de interacción colectiva relacionados con las vanguardias, como sus experiencias pioneras en la redefinición del papel de las voces en las dinámicas de improvisación, y contó con la colaboración especial del percusionista Babatunde Olatunji, el saxofonista tenor Coleman Hawkins y con las letras del poeta afronorteamericano Oscar Brown. Este disco supuso la aportación más destacada de Max Roach a los acontecimientos que estaban por producirse en el ámbito de las vanguardias tras la llegada de Ornette Coleman a Nueva York y el viraje estético en el que John Coltrane estaba inmerso. Durante este mismo año 1960, la Organización de Naciones Unidas estaba trabajando en la celebración de multitud de actividades por el denominado “Año de Africa”, tanto dentro como fuera de las fronteras de los EEUU. En torno a este marco, inicialmente localizado en los márgenes del creciente movimiento de la *New Thing*, Max Roach también participó junto al pianista Randy Weston en la grabación del disco *Uhuru Afrika: Afro-Percussion*, con el que el pianista confirmó su viraje estético definitivo hacia la exploración de las músicas de raíz africana y que le llevó a visitar el continente en distintas ocasiones hasta que decidió localizar su residencia y su actividad creativa en diferentes países africanos a partir de 1968. A principios de la década de los 60, la actividad de Randy Weston junto con los proyectos del percusionista Babatunde Olatunji y del saxofonista Jusef Lateff, se posicionaron claramente como los principales representantes del creciente interés por la exploración de las músicas étnicas africanas, que comenzaron a tomar protagonismo dentro del

conjunto de intereses estéticos en expansión explorados por la nueva generación de jazzistas. John Coltrane, en su función de liderazgo a través de la catalización en el seno de su actividad creativa de los intereses estéticos y filosóficos del periodo, también mantuvo relaciones creativas con este círculo de músicos que alcanzarían importancia de forma progresiva en sus intereses personales con el avance de la década.

John Coltrane se había pasado el verano de 1960 trabajando con su sección de ritmo el repertorio que llevaría próximamente al estudio. En agosto partió de gira a California, donde sustituyó a Pete La Roca por Billy Higgins en la batería, y aprovechó para entrar al estudio en una sesión donde grabó tres temas propios: “Exotica” (donde unía una melodía exótica cromática con algunas sustituciones de acordes por movimientos de terceras relativas), “One and Four”/“Aka Mr. Day” (un blues menor de melodía simple con un arreglo rítmico muy original sobre un compás compuesto) y “Like Sonny”/“Simple Like”⁴²⁰ (en un homenaje a Sonny Rollins, en torno a una exótica línea melódica). Esta primera grabación fue más experimental y contuvo parte de las experiencias de Coltrane con la extensión rítmica de sus estilo, así como reflejó la introducción de elementos melódicos orientales con los que ya había estado trabajando de forma puntual con anterioridad en su producción como líder. La banda con Billy Higgins caminaba más a su gusto, sin embargo cuando tuvo noticias de que Elvin Jones estaba disponible lo incorporó de forma inmediata, cumpliendo así con sus antiguos deseos de tenerlo en su formación. El 21 de octubre inició una serie de sesiones de estudio donde grabó algunos de los materiales que le lanzarían a la conquista de la popularidad. De la primera sesión destacaron los cortes “My Favorite Things” y “Village Blues”⁴²¹, en ambos arreglos comenzó a aplicar el uso de espacios armónicos, usando la suspensión armónica con el uso de pedales en el contrabajo, la aplicación de las técnicas modales aprendidas de Miles Davis e inauguró su gusto por el compás de 3/4. En la segunda sesión destacaron los temas “Central Park West” (balada de 10 compases de A y 10 de B con similares acordes, donde aplicó pedales y espacios), “Satellite” (un tema con movimiento armónico de terceras relativas), “Summertime” (con arreglos modales) y “Body And Soul”⁴²² (su otro arreglo más influyente sobre un tema popular). En la tercera “Everytime We Say Goodbye”, “The Night Has A Thousand Eyes” (donde intercaló secciones de carácter modal o con movimiento vertical reducido con secuencias de acordes tradicionales), “26-2” (ultimo tema de *hard bop* derivado del

420 Composiciones de John Coltrane grabadas para *Roulette Records* el 8 de septiembre de 1960 en Hollywood y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), McCoy Tyner (Pn), Steve Davis (Cb) y Billy Higgins (Dr).

421 La primera composición de Richard Rodgers y la segunda de John Coltrane grabadas para *Atlantic Records* el 21 de octubre de 1960 en Nueva York y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx y Ax), McCoy Tyner (Pn), Steve Davis (Cb) y Elvin Jones (Dr).

422 Las dos primeras composiciones de J. Coltrane, la segunda de G. Gershwin y la tercera de Johnny Green grabadas para *Atlantic Records* el 24 de octubre de 1960 en Nueva York y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx y Ax), McCoy Tyner (Pn), Steve Davis (Cb) y Elvin Jones (Dr).

tema “Confirmation” de Parker arreglado en torno a los movimientos de terceras relativas), “Liberia” (estructurada en torno a dos modos, uno dórico y otro frigio mayor, que en solos mutaba a una cadena de acordes en movimiento II-V-I y donde apareció un vertiginoso *break* que, en cierta manera, homenajea al famoso break de Charlie Parker en “A Night in Tunisia”) y “Equinox”⁴²³ (un blues menor estándar espacioso con una aproximación muy modal inmediatamente convertido en estándar).

Estas grabaciones integraron algunos elementos de importancia histórica para el desarrollo de la estética de John Coltrane hasta 1965. En primer lugar destacó la inauguración del desarrollo de su trabajo en una línea bipolar, caracterizada por la grabación de materiales orientados a la corriente comercial por un lado y por otro a la búsqueda continua de nuevos canales de expresión creativa. En el desarrollo de su vertiente más comercial concedió un peso importante con la selección de temas procedentes del repertorio popular y a la colaboración con artistas consumados, lo que tuvo incidencia directa en sus trabajos de estudio en los que nunca hizo ninguna concesión relativa a la expresión genuina de su estilo progresivo de improvisación. En la vertiente creativa se dedicó a explorar nuevas vías de apertura musical trabajando temáticas procedentes de otras culturas del mundo, que se unieron a la ya presente influencia de las músicas latinas. Trabajó por conseguir una dinámica ideal de conjunto junto la consolidación de la sonoridad característica de su cuarteto y finalmente fue introduciendo paulatinamente elementos de las vanguardias que estaban sacudiendo el jazz de la época. Algunos materiales grabados en estas sesiones dieron forma al disco *My Favorite Things*, que se convirtió en un éxito de ventas y que supuso la representación clara de su línea comercial tras su publicación en 1961. Otros de estos materiales se publicaron con posterioridad en 1964, integrados en torno al disco *Coltrane's Sound*, que incorporaba sus propias composiciones reflejando tanto el abandono de las armonías verticales de *Giant Steps* como las nuevas opciones temáticas en las que Coltrane estaba inmerso y que aplicaba constantemente en sus trabajos de directo junto a su cuarteto. En resumen, los temas “22-6” y “Satellite”, fueron los últimos temas del saxofonista en contener los movimientos por terceras relativas; “Summertime”, “My Favorite Things” y “Body And Soul” reflejaron sus experiencias con las armonías modales como recurso básico aplicado al arreglo de repertorio ajeno. Finalmente, “The Night Has A Thousand Eyes” y “Liberia” contuvieron en su estructura formal una fórmula típica de Coltrane en este periodo, que unía la aplicación de secciones de carácter modal (donde la suspensión de la verticalidad armónica se asentaba sobre el recurso de pedal con el contrabajo) con secciones con movimiento armónico vertical basadas en sus anteriores experiencias con movimientos II-V-I. Por

423 La primera composición de Cole Porter, la segunda de Weisman/ Wayne/ Garrett y las tres últimas de J. Coltrane, grabadas para *Atlantic Records* el 26 de Octubre de 1960 en Nueva York y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx y Ax), McCoy Tyner (Pn), Steve Davis (Cb) y Elvin Jones (Dr).

otro lado, y atendiendo a los intereses sociopolíticos de Coltrane, el título del tema “Liberia” es muy revelador en este sentido, en cuanto que hacía referencia por un lado a su significado en latín “tierra de la libertad” y por otro lado al proceso de independencia colonial en el que las naciones africanas estaban inmersas a principios de los años 60, lo que introdujo el interés progresivo del saxofonista por las músicas del continente africano. La introducción de los espacios armónicos a través del uso de texturas armónicas modales y los recorridos melódicos minimalistas en la exposición de los temas contrastaba con la mutación de sus sábanas de sonido hacia terrenos más liberados de las estructuras acórdicas, pero con un grado de densidad similar y un añadido progresivo de transmisión emocional genuino. La influencia de Ornette Coleman y de Miles Davis le llevó a liberarse paulatinamente del encierro de las armonías verticales que había exprimido con maestría a través de un conjunto de composiciones que dieron lugar a *Giant Steps*. A partir de este momento se dedicó a la exploración de otras vías creativas que terminarían por situarlo como el mesías de la vanguardia para buena parte de una nueva generación de músicos de jazz junto a Ornette Coleman.

1960 fue el año más importante en la carrera de Ornette Coleman. Pasó de ser un completo desconocido, con dos discos que no se vendían y con una agenda de conciertos vacía, a convertirse en uno de los músicos más demandados del país. Tras instalarse en Nueva York, se dejó mimar por la intelectualidad *beat* y los círculos de música seria relacionados con la tercera ola, lo que le llevó a los estudios de grabación en diciembre integrado en la orquesta de Gunther Schuller junto a Bill Evans, Eric Dolphy y Scott La Faro entre otros, que participaron en la grabación de “Abstraction”⁴²⁴ y “Variants On A Theme Of Thelonious Monk”⁴²⁵, del propio Schuller. Un día después de la última sesión de grabación con Schuller, Coleman fue al estudio con un colectivo selecto de músicos afines a sus propósitos para grabar diferentes materiales que supusieron el epílogo al periodo de grabaciones ya destacadas en este año y con el que el saxofonista se reservó la última palabra en la contienda que él mismo había comenzado. De la sesión de grabación destacó un solo tema de 36 minutos bautizado como “Free Jazz”⁴²⁶, en el que los conceptos musicales en deconstrucción trabajados por Coleman en pequeño formato alcanzaron una expresión radical yendo incluso un paso más adelante. El *swing* como estructura rítmica básica se desestimó, la melodía en su concepto

424 Composición de Gunther Schuller grabada *Atlantic Records* el 19 de diciembre de 1960 en Nueva York y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Ax), Charles Libove y Roland Vamos (Vi), Harry Zaratzian (Va), Joseph Tekula (Vo), Jim Hall (Gt), Alvin Brehm y Scott LaFaro (Cb), Sticks Evans (Dr) y Gunther Schuller (D).

425 Composición/arreglo de Gunther Schuller grabada *Atlantic Records* el 20 de diciembre de 1960 en Nueva York y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Ax), Robert Di Domenico (Fl), Eric Dolphy (Ax, Clb y Fl), Charles Libove y Roland Vamos (Vi), Harry Zaratzian (Va), Joseph Tekula (Vo), Eddie Costa (Vb), Bill Evans (Pn), Jim Hall (Gt), George Duvivier y Scott LaFaro (Cb), Sticks Evans (Dr) y Gunther Schuller (D) NYC, December 20, 1960

426 Composición colectiva arreglada por Ornette Coleman grabada para *Atlantic Records* el 21 de diciembre de 1960 en Nueva York y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Ax), Don Cherry (Ct), Freddie Hubbard (Tp), Eric Dolphy (Clb), Charlie Haden y Scott LaFaro (Cb), Ed Blackwell y Billy Higgins (Dr).

tradicional de guía fue relegada a interludios sueltos de orientación y la improvisación colectiva tomó el protagonismo principal en la generación tanto de texturas armónicas como de estructuración formal. La temática asociada al blues tradicional sólo aparece a través de ecos sueltos en ciertos motivos melódicos improvisados por los participantes y sólo sobrevive la articulación y el grito o la queja instrumental como concepto sonoro, filosófico y estético. La instrumentación también fue muy novedosa, ya que incluyó dos baterías, dos contrabajos, trompeta, corneta, clarinete bajo y saxofón alto. A pesar de los antecedentes de improvisación colectiva presentes en las exploraciones realizadas por Lennie Tristano, Charles Mingus o Cecil Taylor entre otros, ninguno de ellos se había aproximado de forma tan radical al concepto de «improvisación, contenido y forma convirtiéndose en uno» (Jost, 1975: 75)⁴²⁷ acuñado posteriormente por Cecil Taylor. El tema se publicó íntegramente en un disco titulado como *Free Jazz* como tal, y que tras su publicación en septiembre de 1961 acabaría por dar nombre al movimiento musical con tintes políticos más relevante de la década.

No se puede decir con certeza si para la grabación de *Free Jazz*, Ornette Coleman tenía en mente las nuevas directrices en torno a la improvisación colectiva ya desarrollada por Charles Mingus. Aunque la música de Mingus está más en línea con los axiomas tradicionales del jazz que la de Coleman, el concepto de ambos tiene mucho en común. Tampoco se puede decir si el producto musical final de sus ideas es diferente -como resultado de los distintos temperamentos de ambos músicos- y partiendo de la evolución del free jazz hay una sola tendencia presente en ambos: alejarse del individualismo de monólogo solista hacia un tipo de conversación colectiva. En este aspecto el disco *Free Jazz* debe ser considerado como uno de los escalones más importantes en el desarrollo de nuevas formas de jazz (Jost, 1975: 61).⁴²⁸

El año 1961 estuvo marcado por el discurso de investidura de John F. Kennedy el 21 de enero que llenó de esperanza a los movimientos por los derechos civiles y a los sectores sociales que apoyaban la ampliación de las competencias del estado en el desarrollo de los servicios públicos, un conjunto de grupos de presión que habían estado trabajando en favor de la elección del nuevo presidente. La presidencia de Kennedy también supuso el comienzo de la carrera espacial, la consolidación de la epidemia de la paranoia nuclear, de un periodo de bonanza económica y el inicio de una nueva fase de división social entre el norte y el sur, debido sobre todo al desarrollo de normativas en contra de la segregación y en favor de la igualdad de derechos. Los movimientos por

427 Improvisation, content and shape becoming one [Traducción propia].

428 It cannot be said for certain whether in *Free Jazz* Ornette Coleman had in mind the new directions in collective improvisation evolved by Charles Mingus. Although Mingus's music is a great deal more in line with the traditional axioms of jazz than Coleman's, the conceptions of the two have much in common. And even if the musical end products of those conceptions are quite different- a result both of the initial material and dissimilar temperaments of the two musicians- one tendency bearing on the evolution of free jazz is present in both: the move away from individual monologizing soloists toward a kind of collective conversation. In this respect, *Free Jazz* must be regarded as one of the most important milestones in the development of new form in jazz [Traducción propia].

los derechos civiles, lejos de conformarse con los compromisos adquiridos con el nuevo presidente electo, se vieron reforzados y aumentaron sus iniciativas de protesta de forma exponencial en años sucesivos. La grabación de *Free Jazz* por parte de un colectivo de jóvenes músicos liderados por Ornette Coleman poco después de las elecciones que auparon a Kennedy a la presidencia, parecía simbolizar también el inicio de un periodo de apertura, cambio y liberación de algunos de los cánones establecidos tradicionalmente en el género jazzístico.

La banda Ornette Coleman comenzó el año como residente en el *Village Vanguard* de Nueva York con Don Cherry (Ct), Ed Blackwell (Dr) y con Scott La Faro (Cb) supliendo definitivamente a Charlie Haden, a pesar de que ambos había estado presentes en la grabación de *Free Jazz*. A finales de mes la banda acudió al estudio a cumplir sus compromisos discográficos en una sesión en la que Ornette Coleman, lejos de volver a experimentar con las improvisaciones colectivas de su última grabación, volvió a explotar los elementos ya mencionados en sus grabaciones anteriores para *Atlantic Records*. Los materiales resultantes dieron forma en primera estancia a un disco que se denominó *Ornette!*, muchos de los cortes de ese día fueron desestimados y publicados con posterioridad en distintas ediciones a partir de los 70. De los cortes incluidos en el disco ya mencionado destacaré solamente el corte “W.R.U.”⁴²⁹, donde apareció Scott La Faro doblando la compleja fanfarria que da forma al tema de partida, aunque en general el disco no tiene el nivel natural de interacción de las grabaciones anteriores en las que participaba Charlie Haden como contrabajista. Coleman comenzó a optar progresivamente por los temas iniciales sinuosos y complejos en torno a sus ya características fanfarrias, lo que dio lugar a un resultado menos heterogéneo en cuanto a la explotación de formas, tanto en este trabajo como en el siguiente. Este sería el inicio de un periodo de inestabilidad en el seno de la formación liderada por Ornette Coleman, justamente en el momento en el que distintas formaciones de vanguardia comenzaron a proliferar en Nueva York lideradas por jóvenes músicos como Eric Dolphy, Booker Little, Roswell Ruud, Albert Ayler o Archie Shepp, que estaban a desarrollando voces propias dentro del nuevo movimiento.

En marzo, la banda de Ornette Coleman volvió de nuevo al estudio para desarrollar dos sesiones de grabación en las que Coleman tocó el saxofón tenor, en las que sustituyó a Scott La Faro al contrabajo por Jimmy Garrison y que posteriormente fueron publicadas bajo el nombre de *Ornette On Tenor*. El primer corte del disco “Cross Breeding”⁴³⁰ anticipó la dinámica del mismo, en el que Coleman hizo gala de un gran sonido y de un control técnico destacado al saxofón tenor. El

429 Composición de O. Coleman grabada para *Atlantic Records* el 31 de enero de 1961 en Nueva York y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Ax), Don Cherry (Ct), Scott LaFaro (Cb) y Ed Blackwell (Dr).

430 Composición de Ornette Coleman grabada para *Atlantic Records* el 27 de marzo de 1961 en Nueva York y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Tx), Don Cherry (Ct), Jimmy Garrison (Cb) y Ed Blackwell (Dr).

empaque de Jimmy Garrison con Ed Blackwell es más dinámico que con Scott La Faro, sin embargo, no consiguió encontrarse del todo cómodo con las formas abiertas y en construcción de Coleman. El cambio de formación junto con los problemas internos que la banda estaba atravesando provocaron de nuevo una cierta pérdida de dinamismo y naturalidad en los cortes desarrollados en las dos sesiones de grabación realizadas. Coleman estuvo intratable, atreviéndose incluso a hacer referencias en sus líneas al estilo de Coltrane y de Mingus, sin embargo Don Cherry aparece por primera vez como apabullado por Coleman. Esta sesión acabó por convertirse en el punto de inflexión que provocó la disolución del primer cuarteto clásico de Ornette Coleman y en el fin de su compromiso con *Atlantic Records*. Don Cherry partió para trabajar primero con Steve Lacy y posteriormente con Sonny Rollins, que había vuelto a la primera línea de la escena musical en 1962. Ed Blackwell dejó la banda para integrarse en la formación liderada por Eric Dolphy en Nueva York y posteriormente integrado como batería de la banda de los hermanos Montgomery.

Ese mismo mes de marzo tuvo lugar el último encuentro en el estudio entre John Coltrane y Miles Davis, tras la invitación de este último a colaborar con su antiguo jefe. John Coltrane estaba en uno de los puntos más álgidos de su popularidad tras la publicación y el gran éxito de su disco “My Favorite Things”, cuyas aproximaciones modales debían mucho a su etapa con Davis, por lo que aceptó de buen grado acudir a la cita. Coltrane intervino en “Someday My Prince Will Come”⁴³¹, que dio título al disco, y en “Teo”⁴³², dos temas que se publicaron junto con otras grabaciones de la formación de Davis que entonces contaba con Hank Mobley (Tx), Wynton Kelly (Pn), Paul Chambers (Cb) y Jimmy Cobb (Dr). El disco resultante supuso un trabajo de transición en el que Davis siguió exprimiendo los mismos conceptos modales y las texturas de *Kind of Blue*, pero sin poner mucho interés por el resultado como delataron sus intervenciones. Las grabaciones en directo de su banda durante la primavera de este año en el *Blackhawk Club* de San Francisco fueron los trabajos más destacados de esta formación de transición de Miles Davis. El influyente trompetista estaba saboreando las mieles del éxito empujado por un chorro continuado de buenas críticas por parte de la prensa especializada, pasaba su mejor etapa sentimental tras casarse con Frances Taylor, en diciembre de 1960, y generaba más ingresos que cualquier otro músico de jazz de la época. Por otro lado y a pesar de su popularidad en alza, John Coltrane sólo estaba en el principio de un camino que le llevaría a la cima de forma vertiginosa, tras firmar un nuevo y suculento contrato con *Impulse Records* en abril de ese mismo año.

431 Composición de Frank Churchill grabada para *Columbia Records* el 20 de marzo de 1961 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), John Coltrane (Tx), Wynton Kelly (Pn), Paul Chambers (Cb) y Jimmy Cobb (Dr).

432 Composición de Miles Davis grabada para *Columbia Records* el 21 de marzo de 1961 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), John Coltrane (Tx), Wynton Kelly (Pn), Paul Chambers (Cb) y Jimmy Cobb (Dr).

John Coltrane se había reservado el control total sobre su producción artística en su reciente compromiso con su nueva discográfica, por lo que sus siguientes visitas al estudio se orientaron a plasmar algunos de sus nuevos intereses estéticos en torno al flamenco, las músicas africanas y sus nuevas aproximaciones a la improvisación más libre. Entre mayo y junio de 1961, visitó el estudio en tres ocasiones para dar forma por un lado a su primer disco orquestado, que acabó publicándose bajo el nombre de *Africa/Brass*, y por otro a su homenaje a la música española con la publicación de *Olé*, grabado en formato de septeto. Las sesiones orquestales fueron algo caóticas, los arreglos se limitaron a concretar algunos acompañamientos y a reforzar texturas armónicas que fueron desarrollados por Cal Massey, McCoy Tyner y Eric Dolphy, con el objeto de sostener sin tensión las improvisaciones de Coltrane. La heterogénea instrumentación y la ausencia de dirección clara dieron lugar a unos materiales más experimentales que conceptuales, que se centraron en aproximaciones modales exclusivamente y donde destacaron los temas “Africa” (con forma Intro/AABA de 32 sobre dos modos dóricos por sección) y “Blues Minor”⁴³³ (con forma ABA de 16 compases cada sección y sobre dos modos dóricos por sección). Las sesiones en quinteto fueron mucho más dinámicas y destacaron los temas “Ole” (donde apareció un curioso juego musical entre la cadencia española y el compás rítmico básico de soleá sobre la melodía tomada prestada del tema popular andaluz “El Vito”, más conocida en la adaptación de la letra de Rolando Alarcón titulada como “El “Quinto Regimiento” y que estaba incluida en el repertorio del bando republicano de la Guerra Civil Española), “Dahomey Dance” (con una melodía de 12 compases muy somera, armonizada para tres vientos y sobre un sólo modo dórico) y “Aisha”⁴³⁴ (otro nuevo juego entre sonoridades flamencas y compás de burlería, de mayor complejidad armónica en su composición y donde destacó la intervención de Eric Dolphy). En estos primeros trabajos para *Impulse Records*, Coltrane empezó a trabajar con la extensión libre de la forma en la sección de improvisación, jugando en ocasiones a introducir la estructura de blues menor en la sección de improvisación cuando trabajaban sobre texturas armónicas dóricas y con la combinatoria entre los compases de 3/4 y 4/4 como base en la extensión de la subdivisión polirrítmica interna a los mismos. Estas grabaciones supusieron el comienzo de la experimentación de Coltrane con la inclusión de dos contrabajistas en la banda mientras buscaba el músico ideal para un puesto en el que se alternaron Reggie Workman y Art Davis, apareciendo ambos integrados en la banda en ocasiones. Coltrane

433 Ambas composiciones de J. Coltrane grabadas para *Impulse Records* el 7 de junio de 1961 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), Booker Little (Tp), Britt Woodman (Tb), Donald Carrado, *bop* Northern, Robert Swisshelm y Julius Watkins (Tp), Carl Bowman (Bb), Bill Barber (Tub), Eric Dolphy (Ax, Clb y Fl), Pat Patrick (Bx), McCoy Tyner (Pn), Reggie Workman y Art Davis (Cb) y Elvin Jones (Dr).

434 La primera composición popular andaluza, la segunda de J. Coltrane y la tercera de McCoy Tyner, grabadas para Atlantic Records el 25 de mayo de 1961 en Nueva York y con la siguiente formación: John Coltrane (Sx y Tx), Freddie Hubbard (Tp), Eric Dolphy (Ax y Fl), McCoy Tyner (Pn), Art Davis y Reggie Workman (Cb) y Elvin Jones (Dr).

apreciaba mucho el estilo avanzado de Dolphy, por lo que le hizo una oferta tentadora tanto en el aspecto económico como en el creativo. Esta posibilidad, unida a sus diferencias con el fuerte carácter y las malas formas de las que Mingus hacía gala en la dirección de sus formaciones, acabaron por convencer a Eric Dolphy, que pasó a formar parte del quinteto de J. Coltrane de forma estable y abandonó temporalmente la disciplina del *workshop* de Charles Mingus.

Llegado el comienzo de la temporada estival de conciertos, el ambiente parecía estar revuelto en el seno de las principales formaciones de los músicos protagonistas de este relato histórico. Ornette Coleman pasó la mayor parte del verano como residente en el *Five Spot* con una nueva banda formada con Bobby Bradford (Ct) y Charles Moffet (Dr), dos antiguas amistades de confianza de Coleman, contando además de un joven contrabajista de Filadelfia llamado Jimmy Garrison. T. Monk había vuelto en primavera de su segunda gira europea tras conquistar al público y a la crítica. El viejo continente finalmente concedió un justo reconocimiento a la carrera del pianista, que había cosechado éxitos en todas las capitales salvo en Inglaterra. En junio, Monk inició la temporada como residente en el *Jazz Galery*, pero pronto su contrato fue desestimado por sus continuos retrasos y, tras quedar fuera del festival de Newport ese verano, se dedicó a iniciar conversaciones a dos bandas con *RCA* y *Columbia Records*, dos de las discográficas más importantes del momento. Charles Mingus se había pasado los primeros meses de 1961 disfrutando por primera vez de una posición privilegiada en el ambiente de jazz de la ciudad de Nueva York, sin preocuparse mucho por su trabajo de composición. Estaba en el momento más álgido de su carrera, económicamente las cosas le iban muy bien y su trabajo creativo gozaba de una estabilidad consolidada, gracias al éxito de sus últimas grabaciones y su reconocimiento europeo el verano anterior. Tras la salida de su formación de sus dos últimos descubrimientos Ted Curson y Eric Dolphy, Charles Mingus inició ese verano un tranquilo proceso de reestructuración en su *workshop*, asumiendo el papel de pianista principal, mientras trabajaba en la idea de crear una escuela que integrara la enseñanza de las artes, la música y el mantenimiento físico. Miles Davis estaba tranquilamente a lo suyo y realizó exitosas giras periódicas por Europa, aunque por primera vez en su carrera se sentía fuera de onda. Mientras, John Coltrane estaba en todas tras pasar el verano como residente en el *Village Gate* de Nueva York y formar parte del cartel de los principales festivales de jazz del país como Newport y Monterey.

Entre el 1 y el 5 de septiembre de 1961, John Coltrane volvió a pescar en aguas ajenas e integró como invitado al contrabajista Jimmy Garrison su quinteto, en el que ya estaba Eric Dolphy, para iniciar una serie de conciertos grabados en el *Village Vanguard* de Nueva York. Estas grabaciones de directo representaron los primeros testigos sonoros de fuego del gran cuarteto clásico de Coltrane y desembocaron en el inicio de las malas críticas en torno a la línea de

vanguardia en la que se estaba asentando el saxofonista. Las sesiones se desarrollaron con una orientación muy experimental que contó con la intervención de músicos invitados como Ahmed Abdul-Malik al laúd árabe, Garvin Bushell (Ob y Fg) o Roy Haynes (Dr) junto al ya mencionado Jimmy Garrison, que se integraron en diferentes ocasiones con el quinteto de Coltrane de ese verano formado por Eric Dolphy (Ax, Clb y Fl), McCoy Tyner (Pn), Reggie Workman (Cb) y Elvin Jones (Dr). Las sesiones supusieron una muestra histórica de la transición estética de Coltrane en la que se recorrieron temáticas en torno a las músicas latinas, árabes u orientales, en connivencia con aproximaciones del *hard bop* tardío donde Coltrane afrontó sus improvisaciones desde una línea mucho más abierta y con el inicio de la preferencia de Coltrane por la composición en torno a lamentos musicales. En este sentido destacaré “Brasilia”⁴³⁵, “Chasing The Trane”⁴³⁶, “Spiritual”, “Impressions” “India” y “Miles's Mode”/“The Red Planet”⁴³⁷. Los cortes más destacados de estas sesiones fueron publicados inicialmente por *Impulse Records* en 1962 bajo la denominación de “Live” at *The Village Vanguard* y, con mucha posterioridad también de forma integral, en *John Coltrane: The Other Village Vanguard Tapes* y *John Coltrane: The Complete 1961 Village Vanguard Recordings*. J. Coltrane: «He estado mucho tiempo interesado por Ravi Shankar y espero poder conocerle algún día. El arpista Carlos Salzedo es otro de los músicos que admiro. Toca música española, pero es realmente un músico universal. Me gustan las cuerdas pero el tenor es mi vida» (De Vito, 2010: 206)⁴³⁸. En noviembre partió por primera vez de gira a Europa liderando su propia formación junto a la banda de Dizzy Gillespie y donde su presentación provocó una nueva colisión entre las secciones tradicionalistas y modernistas del ambiente del jazz europeo, recibiendo duras críticas sobre todo por parte de la prensa inglesa. Su banda contó con Eric Dolphy en sus filas pero no pudo incluir a Jimmy Garrison, que todavía tenía compromisos que cerrar con Ornette Coleman, aunque Coltrane ya estaba convencido de haber encontrado al contrabajista ideal para sus propósitos. Esta época fue también el momento en el que exploró con más ahínco el registro superagudo y los sonidos armónicos del tenor, influenciado por sus experiencias con el soprano. En una entrevista realizada con Ralph J. Gleason en estos meses, Coltrane contaba que su método de composición había estado basado en la investigación con acordes al piano y secuencias a las que

435 Composición de J. Coltrane grabada para *Impulse Records* en directo en el *Village Vanguard* el 1 de noviembre de 1961 y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx y Sx), Eric Dolphy (Ax, Clb y Fl), McCoy Tyner (Pn), Ahmed Abdul-Malik (laúd marroquí), Reggie Workman (Cb) y Elvin Jones (Dr).

436 Composición de J. Coltrane grabada para *Impulse Records* en directo en el *Village Vanguard* el 2 de noviembre de 1961 y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx y Sx), Eric Dolphy (Ax, Clb y Fl), McCoy Tyner (Pn), Jimmy Garrison (Cb) y Elvin Jones (Dr).

437 Composiciones de J. Coltrane grabadas para *Impulse Records* en directo en el *Village Vanguard* el 3 de noviembre de 1961 y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx y Sx), Eric Dolphy (Ax, Clb y Fl), McCoy Tyner (Pn), Jimmy Garrison (Cb) y Elvin Jones (Dr).

438 I've been interested in Ravi Shankar a long time, and I hope that I'll meet him one day. There is another musician I admire a lot- harpist Carlos Salzedo. He plays Spanish music, but he's really a universal musician. I like strings, but tenor is my living [Traducción propia].

posteriormente añadía melodías, lo que le había llevado a las texturas armónicas de sus composiciones hasta 1960 y el concepto textural de sus sábanas de sonido. Por otro lado, en esa misma entrevista alegó que iba a cambiar de método y empezar a escribir más centrado en la melodía y la investigación rítmica, dejando a un lado los arreglos basados en sus sustituciones habituales. Ciertamente la música de Coltrane en esta época se estaba escorando a lo modal con claridad y su estilo estaba influenciado a pinceladas por Ornette Coleman, Eric Dolphy y John Gilmore, que tocaba con la orquesta de Sun Ra. J. Coltrane a finales 1961: «No se qué voy buscando. Algo que no haya sido tocado antes. No se qué es. Se que lo sentiré cuando suceda. De momento me mantengo en la búsqueda» (De Vito, 2010: 145).⁴³⁹

Charles Mingus fue el encargado de clausurar las grabaciones de estudio de este año a principios de noviembre. Durante el verano se había dedicado a tocar el piano en su *workshop* y para ello había contratado al contrabajista Doug Watkins en su lugar. En las teclas del piano y en la incorporación del multiinstrumentista Roland Kirk, Mingus encontró la inspiración para dar forma a las composiciones de esta sesión a la que acudió en formato de sexteto y en la que también hizo las funciones de vocalista. El resultado fue publicado por *Atlantic Records* en un disco que tomó el nombre de *Mingus Oh, Yeah!*, en el que se podía escuchar de nuevo una muestra genial de la consolidada estética del contrabajista en estado puro a través de los siguientes cortes destacados: “Devil Woman”, “Ecclesiastics”, “Oh Lord, Don't Let Them Drop That Atomic Bomb On Me” y “Old Blues For Walt's Torin”, en los que Mingus explotó de nuevo las temáticas blues y gospel con el uso de brochazos atonales y arreglos sinuosos. “Peggy's Blue Skylight”, que se convirtió en un clásico, donde desarrolló complejas armonías de carácter vertical. Finalmente, en el desarrollo de su vertiente más de vanguardia retomó algunos de los elementos desarrollados por su *workshop* a mediados de los 50, que tomaron protagonismo en los cortes: “Hog Callin' Blues” (a través de la construcción formal progresiva aplicando brochazos melódicos blues y donde se escuchaba al propio Mingus gritando las entradas sobre la marcha) y en “Passions Of A Man”⁴⁴⁰ (con una intro muy libre donde el ruido tomaba protagonismo a través de un corte cuya letra supuso un claro grito de libertad y cuyo ambiente recuerda a un rito vudú).

El comienzo del año 1962 supuso la vuelta a la palestra del club *Birdland* de Nueva York, que contrató inicialmente John Coltrane para una larga temporada junto con periódicas apariciones de las formaciones de Eric Dolphy y del *workshop* de Charles Mingus, ente otras, durante este año.

439 I don't know what I'm looking for. Something that hasn't been played before. I don't know what it is. I know I'll have that feeling when I get it. I'll just keep searching [Traducción propia].

440 Todas las composiciones de C. Mingus grabadas para *Atlantic Records* el 6 de noviembre de 1961 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Pn y Vc), Jimmy Knepper (Tb), Booker Ervin (Tx), Roland Kirk (Tx, Fl, manzello, saxofón “strich” y sirena), Doug Watkins (Cb) y Dannie Richmond (Dr).

A pesar de todo lo que estaba sucediendo en torno a las vanguardias del jazz, solamente dos figuras se mantuvieron en lo más alto de las encuestas de popularidad del momento. Por un lado Miles Davis, que a pesar de su poca actividad creativa en estos años su popularidad no perdía fuelle, integró temporalmente a Sonny Rollins (Tx) y a J. J. Johnson (Tb) en su formación de directo y se dedicó durante todo el año a visitar el estudio en distintas ocasiones junto a la orquesta de Gil Evans sin resultados destacados. Por otro lado estaba John Coltrane, que seguía sometiendo bajo la dictadura de su quinteto cualquier atisbo de rebelión, llegando incluso a atenuar considerablemente la onda expansiva provocada por el debut de Ornette Coleman, que pasaba por sus horas más bajas. Coleman había tenido que incorporar a David Izenzon en puesto de Jimmy Garrison al contrabajo, quien se había incorporado definitivamente a la formación de Coltrane, y ascendió considerablemente su caché, lo que le provocó estar una larga temporada sin trabajo.

El invierno de 1962 pasó sin muchas novedades en el frente de vanguardia hasta la llegada del festival de Newport en verano, que incluyó en su cartel a las formaciones de J. Coltrane, Charles Mingus y la sorprendente aparición de la *big band* de Duke Ellington con Thelonious Monk como invitado. Duke Ellington había cerrado un acuerdo con *Columbia Records* en 1956 que había relanzado de nuevo su carrera, pero su relación profesional era distante, y T. Monk acababa de firmar un contrato discográfico con la misma compañía, por lo que este primer encuentro supuso una manera de conciliar objetivos y de establecer relaciones. T. Monk se sintió muy excitado por la invitación para la que Billy Strayhorn desarrolló arreglos específicos para el tema de Monk "Monk's Dream" y escribió un original inspirado en su música "Frère Monk"⁴⁴¹. Curiosamente, el encuentro de estrellas en el festival de este año plantó las semillas de las siguientes colaboraciones de Ellington, que en septiembre entró al estudio con una banda de pequeño formato para grabar por primera vez junto a Charles Mingus primero, y junto a Coltrane pocos días después, para dar forma a dos discos históricos.

La primera cita reunió a Duke Ellington, Max Roach y Charles Mingus en su primer encuentro profesional con su ídolo tras su breve y accidentado periodo de trabajo anterior. El resultado fue una sesión tensa, que despertó una gran atención entre la prensa especializada y donde en ocasiones los músicos parecen estar más enzarzados en una discusión, donde cada uno pretende imponer su personal visión, que en una conversación musical fluida. Duke Ellington añadió más pimienta al asunto cuando planteó tocar el tema "Caravan" de Juan Tizol, que fue precisamente el

441 La primera composición de T. Monk y la segunda de Billy Strayhorn publicadas por EMI (Japón) y grabadas en directo en el festival de Newport el 7 de julio de 1962 por la *big band* de Duke Ellington con la siguiente formación: Duke Ellington (Pn), Cat Anderson, Bill Berry y Roy Burrowes (Tp), Ray Nance (Ct), Lawrence Brown y Buster Cooper (Tb), Chuck Connors (Tbb), Jimmy Hamilton (Cl y Tx), Russell Procope (Ax y Cl), Johnny Hodges (Ax), Paul Gonsalves (Tx), Harry Carney (Bx), Aaron Bell y Sam Woodyard (Dr) y Billy Strayhorn (Ar).

causante de la ruptura entre Ellington y Mingus, sin embargo también llevó a la sesión un regalo en forma de canción con el estreno exclusivo de “African Flower”, una de las baladas más especiales del maestro, que además integraba algunas ideas modales que estaban en el aire en la época. A pesar del dominio de Ellington durante toda la sesión, Max Roach y Mingus consiguieron llevarse al maestro a su terreno en algunos pasajes en los que el pianista suena con una pulsación muy percusiva y moderna no habitual en su estilo. Los cortes “Money Jungle” y “African Flower”⁴⁴² fueron los cortes más destacados en un disco que se bautizó como *Money Jungle*. El disco fue muy relevante en su conjunto, incluyendo los cortes desestimados inicialmente que fueron publicados con posterioridad en ediciones especiales por *Blue Note Records* y que incluyeron algunos interesantes temas a sólo de Ellington. Miles Davis opinó así tras la escucha de la grabación en 1964: «Esto es ridículo. Puedes ver la manera en la que joden la música... Mingus con el contrabajo y Max con la batería son unos demonios. Pero Duke no puede tocar con ellos y ellos no pueden tocar con Duke» (Gabbard, 2016: 71.⁴⁴³

Días mas tarde, Duke Ellington tomó nota y se llevó a su sección de ritmo a la grabación con John Coltrane, que también llevó a sus habituales. Esta sesión dio lugar, probablemente, a uno de los discos más importantes de entre las diferentes colaboraciones de ambos músicos en formato de combo, que integró a componentes de ambas bandas según la orientación de los cortes. Supuestamente el encaje de ambos músicos parecía difícil en un inicio, sin embargo el resultado final dio lugar a un insólito disco titulado *Duke Ellington And John Coltrane*, donde de nuevo todos los cortes son muy relevantes históricamente, pero de los que sólo destacaré “In a sentimental Mood” (en una versión definitiva del conocido estándar de Ellington y que según Ben Ratliff (2007) fue compuesto por el pianista tras asistir a una pelea de mujeres en la misma localidad donde nació Coltrane), “Take the Coltrane” (especialmente escrito para la ocasión por Ellington y dedicado al saxofonista), “Angelica” (en una genial aproximación en torno a ritmos latinos) y el tema “Big Nick”⁴⁴⁴ (en una orientación más clásica de Coltrane para la ocasión). J. Coltrane sobre su experiencia con D. Ellington en 1962:

Finalmente espero llegar a ese momento en el que tenga un gran conjunto de estudios y conocimientos para crear cualquier cosa. Duke Ellington lo puede hacer, eso es realmente la musicalidad y yo aún no he alcanzado ese estado. He sido mayormente un solista toda la vida, y ahora soy solista con mi propia banda, y esto me ha

442 Ambas composiciones de Duke Ellington grabadas para *United Artists Records* el 17 de septiembre de 1962 en Nueva York y con la siguiente formación: Duke Ellington (Pn), Charles Mingus (Cb) y Max Roach (Dr).

443 That's ridiculous. You see the way they can fuck the music... Mingus is a hell of a bass player and Max is a hell of a drummer. But Duke can't play with them, and they can't play with Duke [Traducción propia].

444 Las tres primeras composiciones de D. Ellington y la última de J. Coltrane grabadas para *Impulse Records* el 26 de septiembre de 1962 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx y Ax), Duke Ellington (Pn), Aaron Bell y Jimmy Garrison (Cb), Sam Woodyard y Elvin Jones (Dr).

llevado a otra cosa: ¿qué voy a tocar y porqué? (De Vito, 2010: 117).⁴⁴⁵

Charles Mingus había sufrido un duro correctivo tras la grabación con Ellington y, en ciertos aspectos, el maestro le había hecho volver a poner los pies en la tierra tras unos años marcando un imponente paso entre los músicos más destacados de la generación fraguada al calor del *be bop*. No obstante, el destino le tenía reservado un nuevo varapalo cuando, el 12 de octubre de ese mismo año, llevó a su gran orquesta al *Town Hall* de Nueva York para realizar una grabación, en directo y con público, bajo el auspicio de George Wein. Las intenciones del contrabajista eran llevar al formato de gran orquesta los conceptos que había estado trabajando en su *workshop* relativos a la improvisación colectiva, la extensión progresiva de las formas musicales y los mecanismos de interacción espontánea, pero el resultado no fue ni mucho menos el esperado y Charles Mingus se derrumbó estrepitosamente durante el desarrollo de la sesión. A pesar de ello, los elementos mencionados aparecieron nítidamente en los distintos cortes que se recogieron en el directo junto con la temática en torno a un grito de reivindicación por la libertad que envuelve la grabación. Meses después, parte de las grabaciones fueron publicadas por *United Artists Records* bajo el nombre de *Charlie Mingus: Town Hall Concert*, recibiendo buenas críticas y, muy posteriormente también, en su totalidad por *Blue Note Records* como *Charles Mingus: The Complete Town Hall Concert*. A pesar de esta mala experiencia, una semana después del desastre Mingus abrió una actuación en el *Birdland* con el que se convertiría al fin en el pianista definitivo para su banda y con el que inició una estrecha relación de amor y odio: el pianista Jaki Byard. Charles Mingus cerró el año firmando un nuevo contrato discográfico con el sello *Impulse Records*, que también contaba en su nómina con John Coltrane.

A parte de su colaboración con Ellington, Coltrane había estado rodando su cuarteto con la formación definitiva y había visitado este año en varias ocasiones el estudio para grabar materiales enfocados más comercialmente, que se incluyeron posteriormente en sus discos *Ballads*, *Impressions* y *Coltrane*, publicados por *Impulse Records*. De las distintas sesiones de estudio realizadas por Coltrane este año destacaron algunas composiciones propias como “Miles's Mode”/“The Red Planet”⁴⁴⁶ (por primera vez en una aproximación atonal en su melodía tratada por retrogradación, que posteriormente discurre sobre el modo dórico en solos y que algunos especialistas como Roger T. Dean (1992) han concedido su autoría a Eric Dolphy), “Tunji”⁴⁴⁷ (otro

445 Eventually I hope to reach a stage where I have a vast warehouse of study and knowledge to be able to produce any certain thing. Duke Ellington is one person who can do this- that's really heavy musician- ship and I haven't reached that stage yet. I've been predominately a soloist all my natural life, and now I'm a soloist with my own band, and this has led me into this other thing: what am I going to play and why? [Traducción propia].

446 Composición de John Coltrane grabada para *Impulse Records* el 20 de junio de 1962 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx y Ax), McCoy Tyner (Pn), Jimmy Garrison (Cb) y Elvin Jones (Dr).

447 Composición de John Coltrane grabada para *Impulse Records* el 29 de junio de 1962 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx y Ax), McCoy Tyner (Pn), Jimmy Garrison (Cb) y Elvin Jones (Dr).

lamento modal dedicado al percusionista nigeriano Babatunde Olatunji) y “Up 'Gainst The Wall”⁴⁴⁸ (donde experimentó rítmicamente sobre la estructuras de blues mayor). A mediados de noviembre, John Coltrane partió de gira al frente de su flamante cuarteto clásico hasta finales de año, dejando constancia de sus nuevas y radicales aproximaciones estéticas de vanguardia en las que comenzó a extender progresivamente las secciones de improvisación. J. Coltrane explicaba así, a finales de 1962, su línea de trabajo y su liderazgo junto con Dolphy dentro del creciente movimiento de vanguardia que la prensa bautizó como *New Thing*:

Intentaré construir cosas hasta el punto en el que la inspiración reaparezca, donde las cosas son espontáneas y no planeadas... No he estudiado mucho de música contemporánea pero sí tengo la intención de hacer un estudio exhaustivo del dodecafonismo (De Vito, 2010: 188).⁴⁴⁹

Hay sin ninguna duda un origen. Un denominador común para nuestra música, pero creo que de nosotros tres es Ornette el que ha ido más lejos; fundamentalmente se ha desprendido de estructuras que la mayoría usamos. Él ha rechazado las nociones establecidas, y sólo con eso ha encaminado su música en un sentido único, puesto que es diferente a lo que se ha hecho hasta ahora (De Vito, 2010: 173).⁴⁵⁰

Sin duda alguna, Ornette Coleman era un referente indiscutible en el nuevo movimiento musical de vanguardia, pero se encontraba inmerso en un periodo de reflexión que le llevó a retirarse temporalmente a finales de este año tras sucumbir económicamente, el 21 de diciembre, a su primera aventura de autoproducción en el *Town Hall* de Nueva York. A pesar de ello, el acontecimiento reunió por primera vez a un cuarteto de cuerda para interpretar la primera composición de Coleman en el ámbito de la música culta denominada “Dedication To Poets And Writers”⁴⁵¹, cuyas líneas melódicas entrelazadas interaccionaban entre líneas atonales, que no incluía secciones improvisadas y que sorprende por su correcta estructuración teniendo en cuenta el limitado bagaje del saxofonista en el conocimiento de las técnicas de composición y escritura musical. Por otro lado actuó el trío de Ornette Coleman con David Izenzon (Cb) y Charles Moffett (Dr), donde destacaron los temas “Sadness”, “The Ark” y “Doughnut”⁴⁵², en los que de nuevo se recupera esa interacción natural perdida en sus últimas grabaciones. Tanto en su música para el

448 Composición de John Coltrane grabada para *Impulse Records* el 28 de septiembre de 1962 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx y Ax), McCoy Tyner (Pn), Jimmy Garrison (Cb) y Elvin Jones (Dr).

449 I'll try to built things to the point where this inspiration is happening again, where things are spontaneous and no contrived... I haven't studied much of the contemporary music, but I do intend to do an exhaustive study of the twelve-tone works [Traducción propia].

450 There is without doubt an origin. A common foundation for our music, but I think that Ornette, of the three of us, is the one who has been the furthest; he has essentially broken off from structures that most of us still use. He has rejected the assumed notions, and, through that alone, he has led his music in a very unique direction since it is deeply different from that which has been done up to now [Traducción propia].

451 Composición de Ornette Coleman publicada por *ESP Records*, grabada en directo el 21 de diciembre de 1962 en el *Town Hall* de Nueva York y con la siguiente formación: Selwart Clarke y Nathan Goldstein (Vo), Julian Barber (Va) y Kermit Moore (Vo).

cuarteto de cuerda como en su actuación en formato de trío, Ornette Coleman inició la exploración de nuevos terrenos alejados de su primera estética deconstructiva, ya que empezó a desestimar definitivamente los elementos que le anclaban al legado del jazz tradicional y del blues abrazando aproximaciones sonoras más relacionadas con las vanguardias clásicas.

1962 fue un año que dejó huella en la sociedad estadounidense por ser la fecha en la que se inició la construcción del muro de Berlín como símbolo inequívoco de la Guerra Fría, se comenzó el proceso de intervención progresiva en Vietnam y el año también en el que estalló la crisis de los misiles con Cuba. A nivel generacional, Timothy Leary inició sus investigaciones con el LSD, lo que tuvo una influencia notable en las exploraciones relacionadas con la percepción artística de los artistas *beat* y que posteriormente marcaría una época en la relación de las nuevas generaciones con las drogas recreativas y la búsqueda espiritual. Para el mundo del jazz y sus relación con los movimientos por los derechos civiles también fue un año de referencia. A la importante aportación que un músico tan popular como Ray Charles había hecho a la causa el 15 de marzo de 1961, cuando se negó a actuar en un auditorio segregado en la ciudad sureña de Augusta (Georgia), se unió un artículo aparecido en la revista *Time* a finales de 1962 en el que se incluyeron las opiniones políticas de artistas consolidados como Mary Lou Williams, Max Roach o Charles Mingus. Según Robin D. G. Kelley (2010), T. Monk grabó el tema “Bright Missisipi”⁴⁵³ en su primera sesión para *Columbia Records* en noviembre de este año, que dedicó a las protestas y en el que hizo una referencia directa al popular tema “Sweet Georgia Brown”. Entre muchos otros músicos, las colaboraciones de Duke Ellington y Thelonious Monk en las campañas de diferentes colectivos asociados al movimiento civil fueron muy destacadas. Mientras tanto, el fuego de la orquesta de Sun Ra había aterrizado en Nueva York para quedarse una larga temporada; Sonny Rollins había vuelto a la escena, tras un retiro de casi tres años, asociado a los antiguos compañeros de Coleman; y Dexter Gordon se había exiliado a Europa para permanecer allí unos cuantos años. Lejos de ser un mal augurio para las nuevas generaciones de jazzistas comprometidos con la vanguardia, el cierre del icónico primer *Five Spot* de Nueva York en agosto de 1962 alumbró cuatro hechos históricos irrefutables: el ascenso de Thelonious Monk al firmamento de las grandes estrellas del género, tras su firma con *Columbia Records*, y constatar su reconocimiento global; la consolidación de la independencia estética de Charles Mingus como músico de vanguardia; el comienzo, imparable, del movimiento denominado como *New Thing* o *Free Jazz*; y, finalmente, el auge de John Coltrane y

452 Composiciones de Ornette Coleman publicadas por *ESP Records*, grabadas en directo el 21 de diciembre de 1962 en el Town Hall de Nueva York y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Ax), David Izenzon (Cb) y Charles Moffett (Dr).

453 Composición de Thelonious Monk grabada para *Columbia Records* el 1 de noviembre de 1962 en Nueva York y con la siguiente formación: Thelonious Monk (Pn), Charlie Rouse (Tx), John Ore (Cb) y Frankie Dunlop (Dr).

Ornette Coleman como principales figuras inspiradoras de dicho movimiento.

El año 1963 estuvo marcado a hierro y fuego por los acontecimientos de la política nacional, que condujeron a EEUU a entrar en un conflicto permanente durante toda esta década y parte de la siguiente. En enero, Martin Luther King coordinó al SLCC junto con otras asociaciones locales y nacionales para el desarrollo de la “Campaña de Birmingham”, con la que dio comienzo el primer órdago lanzado por las organizaciones por los derechos civiles al gobierno de John F. Kennedy. La campaña se basaba en la coordinación de las acciones de resistencia no violenta que habían venido dando buenos resultados hasta la fecha y se centró en la ciudad de Birmingham del estado sureño de Alabama, uno de los territorios más representativos del anclaje político contra el avance en la abolición de la segregación y la igualdad de derechos. La reacción de las facciones tradicionalistas más extremas ante las acciones pacíficas de los movimientos sociales fue diametralmente opuesta y ningún estamento de la sociedad estadounidense quedaría al margen de los acontecimientos violentos que iban a sucederse. Sin embargo, fue la población de origen afronorteamericano la más salpicada por la progresiva escalada de atentados de odio racial que se sucedieron por todo el país. En este sentido, el jazz sirvió de vehículo de expresión de las emociones colectivas gracias a los trabajos creativos de muchos de sus más importantes representantes y su implicación silenciosa en la batalla interna que comenzaba a librarse en las mismas entrañas del país.

El primero de nuestros protagonistas en visitar los estudios de grabación durante este año no podía ser otro que Charles Mingus, que llevó su *workshop* a una sesión de grabación a finales de enero. Su primer compromiso con *Impulse Records* se desarrolló en el momento más álgido de la madurez artística del contrabajista, lo que dio lugar a una nueva muestra del dominio absoluto de los elementos musicales que habían venido caracterizando la estética política del músico. *The Black Saint And The Sinner Lady* fue concebida como una suite conceptual de seis partes, compuesta para el añadido posterior de coreografía y dedicada según algunos autores a sus progenitores. Las secciones fueron nombradas y subtituladas con las siguientes notas orientativas entre paréntesis: “Track A” (Solo Dancer: Stop! Look! And Listen, Sinner Jim Whiney!), “Track B” (Duete Solo Dancers: Heart's Beat And Shades In Physical Embraces), “Track C” (Group Dancers: Soul Fusion. Freedwoman And Oh, This Freedom's Slave Cries) “Mode D” (trío And Group Dancers: Stop! Look! And Sing Songs Of Revolutions!), “Mode E” (Single Solos And Group Dance: Saint And Sinner John In Merriment On Battle Front), “Mode F” (Group And Solo Dance: Of Love, Rain, And Passioned Revolt, Then Farewell, My Belove, Till It's Freedom Day). Los cortes se desarrollaron por secciones formales muy diferenciadas, con interludios y secciones completas de composición espontánea, con desarrollos dinámicos complejos y con la mezcla de las temáticas

habituales de Mingus. La pasión amorosa, la reivindicación por la libertad y el posicionamiento estético del autor en la vanguardia, fueron los principales elementos de la simbología de una obra que se desarrollaba entre texturas atonales, melodías románticas, interludios de música flamenca protagonizados por un guitarrista y violentos episodios de composición espontánea de densa interacción colectiva. A pesar del heterogéneo cruce de colores sonoros, fue la textura blues la que dominó toda la composición de una obra que fue sometida a las más avanzadas técnicas de postproducción tras su grabación. En esta sesión también se grabó “I X Love”⁴⁵⁴, en una nueva muestra del romanticismo atonal de Mingus y que fue publicado integrado en su siguiente edición para *Impulse Records*. Según la biografía de Gene Santoro (2000), en esta época Charles Mingus empezó a llamar a su *worshop* como *New Folk Band*, la cual fue contratada de inmediato tras la apertura del nuevo *Five Spot* para compartir escenario con la banda de Thelonious Monk.

Monk estaba en el mejor momento de su carrera tras su firma con *Columbia Records* e intercalaba un constante trabajo de directo con periódicas visitas al estudio, donde iba desarrollando nuevas visiones en torno a composiciones propias precedentes. Comenzó el año pasando todo el mes de enero como residente en el *Club Birdland*, del que había sido despedido de muy malas maneras años atrás, y a principios de febrero participó en un concierto en el *Carnegie Hall* a beneficio de la SNCC junto con otros artistas entre los que se encontraba Charles Mingus. Con éste último inició una residencia mensual en el nuevo *Five Spot*. A principios de marzo Thelonious Monk se volvió a marchar de gira a Europa, esta vez bajo el auspicio de George Wein, y volvió a recoger buenas críticas en las principales capitales del viejo continente. Durante la gira, la prensa especializada mostró interés por conocer tanto la posición política de Monk ante los acontecimientos relativos a los movimientos por los derechos civiles que se estaban sucediendo en EEUU, como en torno a su opinión sobre la explosión de la *New Thing*. Thelonious Monk hizo de nuevo gala de su carácter reservado y no entró a valorar cuestiones políticas, sin embargo si se lamentó por el cariz que estaba tomando la vanguardia, puntualizando su descontento porque músicos como Sonny Rollins hubieran iniciado caminos estéticos relacionados con la misma. A su vuelta a Nueva York, entró al estudio para grabar una composición nueva denominada “Pannonica”⁴⁵⁵, que estaba dedicada a su amiga y principal mecenas Nica de Koenigswarter y que destilaba la estética de Monk en estado puro. Curiosamente, el advenimiento de la vanguardia, que lo adoraba, hizo olvidar el aura de excentricidad que rodeaba al genio de Monk y terminaría por

454 Todas las composiciones de Charles Mingus grabadas para *Impulse Records* el 20 de enero de 1963 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Rolf Ericson y Richard Williams (Tp), Quentin Jackson (Tb), Don Butterfield (Tbb y Tub), Jerome Richardson (Bx, Sx y Fl), Dick Hafer (Tx y Fl), Charlie Mariano (Ax), Jaki Byard (Pn), Jay Barliner (Gt) y Dannie Richmond (Dr).

455 Composición de T. Monk grabadas para *Columbia Records* el 29 de marzo de 1963 en Nueva York y con la siguiente formación: Thelonious Monk (Pn), Charlie Rouse (Tx), John Ore (Cb) y Frankie Dunlop (Dr).

llevarlo al altar de los iconos del género convirtiéndolo en un clásico.

La primavera de 1963 supuso el comienzo de la organización de las marchas por la libertad, el segundo acontecimiento de protesta colectivo más importante del año y que culminaría en agosto en la capital del país. En el ámbito musical, también fue la fecha de una tímida vuelta a la palestra del trompetista Miles Davis, que andaba algo disperso en busca de nuevos territorios que explorar empujado por unos acontecimientos históricos que le estaban dejando fuera del exigente tablero de juego del impulso vanguardista. Como era habitual en el trompetista, su primer movimiento pasó por renovar su banda de directo que se le estaba desmontando pieza a pieza desde principios de año, debido a la búsqueda de suerte en solitario por parte de unos componentes cuya popularidad estaba en aumento por su trabajo junto a Davis. Un compromiso importante en la costa oeste, concretamente en el club *Blackhawk* de San Francisco, le dio la oportunidad de iniciar una criba de nuevos músicos sin mucho éxito, aunque realizó dos sesiones de estudio en Los Ángeles donde probó nuevos materiales, pero de las que sólo destacó la reinterpretación modal de un blues clásico “Basin Street Blues”⁴⁵⁶. Miles Davis no estaba muy contento con el resultado de las sesiones, por lo que de vuelta a Nueva York, en mayo, ensambló lo que se convertiría en la sección rítmica de su segundo gran quinteto, que integró a Herbie Hancock al piano, al joven Anthony Williams a la batería y a Ron Carter al contrabajo, el único superviviente de las sesiones de Los Ángeles. Una semana después de la brutal actuación de la policía local en Birmingham para la disolución de las marchas pacíficas por los derechos civiles y que terminó con la intervención del ejército bajo mandato federal de John F. Kennedy a principios de mayo, Miles Davis volvió al estudio para dar fe del primer atisbo de cambio en la línea estética seguida por el influyente trompetista hasta la fecha. “Seven Steps To Heaven” y “Joshua”⁴⁵⁷ fueron los cortes que reflejaron el inicio del cambio, gracias a unos arreglos de melodía inicial con cierta influencia rítmica del *funk* y el *rock*, abrazando algunos conceptos verticales del *hard bop* abandonados anteriormente, pero que respetaban los espacios armónicos en una aproximación cada vez más alejada de *Kind of Blue*. En dichos cortes se escucha a un Miles Davis, por primera vez desde su abandono del *be bop*, más cromático y rítmico, pero manteniendo su lirismo personal. Ambos temas ya habían sido grabados en la sesión anterior pero con la nueva formación tomaron otra dimensión, a pesar de que el trompetista no estaba del todo satisfecho con la elección de George Coleman como saxofonista tenor. Miles Davis había acertado de nuevo con la selección de sus músicos, por lo que ahora tocaba rodar a la nueva banda que le

456 Composición de Spencer Williams arreglada por Miles Davis y grabada para *Columbia Records* el 16 de abril de 1963 en Los Ángeles con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Victor Feldman (Pn), Ron Carter (Cb) y Frank Butler (Dr).

457 Ambas composiciones de Victor Feldman arregladas por Miles Davis y grabadas para *Columbia Records* el 14 de mayo de 1963 en Nueva York con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), George Coleman (Tx), Herbie Hancock (Pn), Ron Carter (Cb) y Anthony Williams (Dr).

auparía al descubrimiento de una nueva e influyente aproximación estética. Sin embargo, dicha opción estética no tomaría forma en el estudio hasta principios de 1965, pero de la misma si quedó constancia en diferentes discos de directo que de este periodo que se publicaron con posterioridad. Así recordaba Herbie Hancock el cambio progresivo en el estilo de Miles Davis:

Un día Miles preguntó: “¿Por qué no tocas así detrás de mí?” Recuerdo que cuando eso ocurrió estábamos en Detroit... en algún club de allí, y si bien hacíamos toda clase de cosas locas cuando acompañábamos a George, detrás de Miles tocábamos de manera uniforme. Así que a partir de allí Tony y yo empezamos a hacer pequeños juegos musicales cuando acompañábamos a Miles, porque empezamos a desarrollar algo... Cuatro días más tarde todo dio la vuelta y era Miles el que dirigía el juego. No sólo participaba, sino que en realidad lo establecía él. Y después de eso cambió su manera de tocar. Se adaptó a una velocidad asombrosa a ese otro sonido que yo había podido imaginar... Así actúa Miles. Se alimenta de todos los demás y de alguna manera lo junta todo (Carr, 2007: 242).

La temporada de verano vino precedida por el asesinato político de Medgar Wiley Evers, el secretario de la NAACP de la ciudad de Jackson (Misisipi), lo que supuso la antesala de una ola de atentados raciales con el foco puesto en los movimientos por los derechos civiles que desarrollaban su actividad en el sur del país y en la población de origen afronorteamericano. En contraste, algunos de los músicos más importantes de la época hicieron gala de su identidad afronorteamericana, una vez más, liderando el cartel del importante festival de Jazz de Newport a principios del verano con Duke Ellington, Thelonious Monk, Joe Williams y John Coltrane como cabezas de cartel aquel año. Por otro lado y en ese mismo escenario, a finales de julio Joan Báez y Bob Dylan actuaron por primera vez juntos en el festival de folk de Newport, en un acontecimiento que los convirtió en dos figuras de referencia para las nuevas generaciones que se agrupaban en torno a las nuevas organizaciones estudiantiles, que años más tarde darían forma a la denominada contracultura y que se estaban uniendo a las demandas de las organizaciones por los derechos civiles. Fuera de las fronteras de EEUU el jazz estaba empezando a convertirse en uno de los fenómenos musicales más influyentes de la segunda mitad del siglo XX y sus principales actores como artistas de referencia. Duke Ellington estaba entre los músicos más respetados en Europa, ya desde antes de la Guerra Mundial; Monk acababa de llegar de una gira primaveral por Japón, donde había cosechado un éxito sin precedentes; Miles Davis partiría, ese mismo mes, de gira hacia una Europa que siempre lo cuidaba entre algodones; y John Coltrane no tardaría en convertirse en una estrella de dimensiones globales.

Coltrane había comenzado el año como residente en el club *Birdland* a partir de febrero y había encontrado al fin la banda definitiva, a pesar de que esa primavera había tenido que echar mano de Roy Haynes para cubrir el puesto de Elvin Jones a la batería en algunas citas importantes.

Sus visitas al estudio antes del verano habían estado centradas en general en materiales de corte más comercial, como su colaboración con el cantante Johnny Hartman. En cambio, a nivel personal seguía inmerso en un proceso de búsqueda que dio sus primeros frutos con la grabación de “After The Rain”⁴⁵⁸ (un tema en forma de lamento libre sobre un único modo jónico y estructurado elásticamente sobre una forma AAB), que inauguró su apuesta estética por los lamentos sonoros como principal forma de expresión a partir de este momento. Tras su aparición con su flamante cuarteto en el festival de Newport ese verano, continuó relacionándose con las nuevas generaciones de músicos de vanguardia que lo tenían como referente. En Cleveland conoció al saxofonista Albert Ayler y en Filadelfia al percusionista Rashied Alí, e inició una estrecha relación con ambos músicos a los que animó a trasladarse a Nueva York. Estas nuevas amistades se unieron a las relaciones que ya había establecido gracias a Eric Dolphy y Cecil Taylor, con músicos como Archie Shepp, Pharoah Sanders y el polifacético artista y filósofo político Amir Baraka. Con el paso de los meses, John Coltrane se convirtió en uno de los principales apoyos de la nueva hornada de músicos que se adhirieron al movimiento de la *New Thing*, gracias a su apoyo indirecto a través de dinero y contactos dentro de la industria discográfica. Mas tarde, a partir de 1965, también comenzaría a añadir a muchos de estos nuevos valores a sus formaciones. Coltrane estaba en el camino de encontrar una estética propia apoyado por una compañía discográfica que aceptaba de buen tono las no siempre acertadas apuestas del saxofonista, gracias al enfoque comercial de algunas de sus grabaciones. Sin embargo, *Impulse Records* tenía a otro músico en nómina que caminaba con paso firme hacia su absoluta consagración: éste no era otro que Charles Mingus.

A finales de julio, Mingus entró al estudio de grabación para dar forma a un disco a sólo como pianista. Tras una sentencia judicial en contra, por agredir a su trombonista Jimmy Knepper durante la preparación de los arreglos de su fallido concierto en el *Town Hall* en octubre del año anterior, su tarjeta de cabaret había sido suspendida unos meses en el estado de Nueva York, por lo que el contrabajista se había pasado la primavera trabajando en la costa oeste con su *workshop*. Actuó en San Francisco y en el festival de jazz de Berkeley, donde entró en contacto con la nueva izquierda que se estaba fraguando en torno al SDS. Posteriormente, alargó su estancia en San Francisco donde se dedicó a escribir su autobiografía y a trabajar al piano los cortes que llevó al estudio a finales de julio. El resultado fue publicado por *Impulse Records* bajo el nombre de *Mingus Plays Piano* y donde destacaron los siguientes cortes: “Myself When I Am Real” (el más destacado sin duda de la grabación, donde desarrolló una clara referencia a texturas flamencas en la introducción y a pinceladas por secciones, echando mano incluso de trémolos que recuerdan a la

458 Composición de J. Coltrane grabada para *Impulse Records* el 29 de abril de 1963 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), McCoy Tyner (Pn), Jimmy Garrison (Cb) y Roy Haynes (Dr).

guitarra flamenca en ciertos pasajes y encontrando en el modo frigio mayor un encaje perfecto con los acordes dominantes del blues), “She's Just Miss Popular Hybrid” (una romántica balada en forma clásica AABA extendida con ciertos ecos de bolero en las secciones de A), “Orange Was The Color Of Her Dress, Then Silk Blues” (en torno a un medio tiempo de temática blues con sonoridades muy angulosas), “Meditations For Moses” (de nuevo un tema con sonoridades flamencas en ciertos pasajes) y “Old Portrait”⁴⁵⁹ (su última versión de sus ideas ya desarrolladas en torno a otros títulos similares como “God's Portrait” o “Self Portrait”). En general el disco podría ser considerado como una de sus pequeñas grandes obras, un retrato íntimo de sus composiciones más personales junto con un compendio de sus temas estándar favoritos y el trabajo que acabó por independizarlo claramente de las influencias estéticas de Ellington y Monk. Sin duda alguna, esta fue la grabación más destacada de este verano y una de las últimas contribuciones que darían por cerrado el periodo más importante de la producción discográfica grabada en estudio por parte de Charles Mingus.

El mes de agosto de 1963 estuvo completamente condicionado por la política debido al rotundo éxito en la organización de la “Marcha por la Libertad y el Trabajo” que aglutinó a más de 250000 personas frente al capitolio de Washington, donde Martin Luther King desgranó el famoso discurso que le hizo entrar en los anales de la historia y que conformó uno de los hitos en la lucha por los derechos civiles. El apoyo social a la marcha no se limitó a las organizaciones implicadas directamente en los derechos civiles, sino que de forma transversal la organización de la protesta consiguió aglutinar a un conjunto muy significativo de colectivos y personas que expresaron de forma contundente su insatisfacción con la segregación establecida y las desigualdades sociales con independencia de su origen étnico.

En septiembre, los músicos más influyentes del momento volvieron a sus respectivos nichos creativos al abrigo de las calles de Nueva York. John Coltrane se localizó en el club *Birdland* para una larga temporada. Mingus y Monk volvieron al nuevo *Five Spot* para volver a convertirlo en pocas semanas en la principal referencia vanguardista de la ciudad a pesar de la ausencia de Ornette Coleman. Ambos clubs eran en un hervidero de músicos que aglutinaba entre sus sesiones desde las nuevas figuras de la vanguardia como Sonny Rollins, Don Cherry o Eric Dolphy, hasta los clásicos más consolidados como Coleman Hawkins y Ben Webster. Tras el verano, en el ambiente se respiraba un aire de cierta confianza por el avance de la problemática racial, sin embargo la tranquilidad duró muy poco cuando el 15 de septiembre un atentado bomba a las puertas de Iglesia Bautista de la Calle 16 de Birmingham, en el estado de Alabama, acabó con la vida de cuatro niñas

459 Todas las composiciones de Charles Mingus grabadas el 30 de julio de 1963 en Nueva York con el mismo autor tocando el piano a solo.

adolescentes de color y provocó una ola de violencia racial en la ciudad. La indignación por el suceso no dejó a nadie al margen del progresivo cariz violento que estaban tomando los acontecimientos.

El 20 de septiembre, Thelonious Monk debutó por primera vez en el festival de jazz de Monterey, compartiendo cartel con la renovada banda de Miles Davis, el mismo día que Charles Mingus visitaba de nuevo el estudio de grabación junto con su *workshop*. El contrabajista no aportó composiciones nuevas en esta ocasión, en cambio esgrimió unos arreglos renovados en una interpretación muy fresca de sus viejas tonadas y que fueron publicadas por *Impulse Records* bajo el nombre de *Mingus, Mingus, Mingus, Mingus, Mingus*. En esta sesión también se grabó la versión definitiva de su canto de libertad denominado “Freedom”⁴⁶⁰, que había sido estrenada en el concierto del *Town Hall* y que fue publicada por primera vez en un álbum recopilatorio. Por otro lado, el 8 de octubre John Coltrane realizó una grabación de directo en el *Club Birdland* donde destacaron los temas “Afro Blue” y “The Promise”⁴⁶¹, donde el saxofonista combinó sus aproximaciones modales con la investigación con temáticas rítmicas latinas. Posteriormente partió de gira con su cuarteto a Europa y a los pocos días de su vuelta, a mediados de noviembre, entró a los estudios de grabación para dar forma a “Your Lady” y “Alabama”⁴⁶², dos composiciones que merecen centrar nuestra atención. En ambas composiciones John Coltrane desarrolló dos lamentos modales sobre texturas polirrítmicas y donde el proceso de minimalización armónica en el que el saxofonista estaba inmerso desde “Giant Steps” alcanzó una primera expresión consolidada. John Coltrane explicaba así su aproximación en diciembre de este año: «Yo lo llamo “tocar en áreas tonales”» (De Vito, 2010: 212)⁴⁶³. El tema “Alabama” fue un doloroso lamento inspirado por los acontecimientos violentos de estos meses, en el que el saxofonista desarrolló un grado de intensidad emocional poco común en un corte simple y absolutamente conmovedor, que pasó inmediatamente a formar parte de los momentos más intensos de la historia del jazz. Todos estos cortes fueron publicados bajo el título *Live At The Birdland* por *Impulse Records* y en su desarrollo se puede escuchar el empaque casi orgánico de su cuarteto clásico, el grado de transmisión emocional del conjunto y el inicio de la metamorfosis estética del saxofonista que no tardaría en abandonar su

460 Composición de Charles Mingus grabada para *Impulse Records* el 20 de septiembre de 1963 en Nueva York y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb y Vc), Eddie Preston y Richard Williams (Tp), Britt Woodman (Tb), Don Butterfield (Tub), Dick Hafer (Tx, Fl y Cl), Jerome Richardson (Bx, Fl y Sx), Eric Dolphy (Ax y Fl), Booker Ervin (Tx), Jaki Byard (Pn) y Walter Perkins (Dr).

461 La primera composición de Mongo Santamaría y la segunda de J. Coltrane grabadas para *Impulse Records* el 8 de octubre de 1963 en directo en el *Club Birdland* de Nueva York y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), McCoy Tyner (Pn), Jimmy Garrison (Cb) y Elvin Jones (Dr).

462 Ambas composiciones de J. Coltrane grabadas para *Impulse Records* el 18 de noviembre de 1963 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), McCoy Tyner (Pn), Jimmy Garrison (Cb) y Elvin Jones (Dr).

463 I just call it “playing in tonal areas” [Traducción propia].

estado de crisálida para volar hasta el altar de la mitología jazzística. El 22 de noviembre de 1963, cuatro días después de esta sesión de grabación, el presidente John F. Kennedy fue asesinado en Dallas dejando a la sociedad estadounidense huérfana de liderazgo e inmersa en un ahogado silencio pese a la densidad del ruido de fondo que rodeó al primer magnicidio de la década.

1964 comenzó con la misma dinámica violenta con la que había terminado el año anterior cuando, a finales de enero, el activista por los derechos civiles de origen afronorteamericano, Louis Allen, fue asesinado por un grupo de segregacionistas tras intentar registrarse en el censo electoral de la ciudad de Liberty en el estado de Misisipi. El resquebrajamiento interno de la sociedad estadounidense durante estos años era evidente y como si de un símil se tratara, la nueva corriente de vanguardia dentro del jazz comenzaba a estabilizarse gracias a la generación de una nueva hornada de músicos que produjeron un cisma sin precedentes en la historia del jazz. Ornette Coleman continuaba alejado de la primera línea aunque ese enero apareció fugazmente con Coltrane en el *Birdland* tocando la trompeta y estaba dedicado a la composición de nuevos materiales tras su divorcio definitivo de Jayne Cortez. 1964 sería el año en el que la *New Thing* inició su estructuración como movimiento estético con estabilidad gracias a la creación y consolidación de proyectos colectivos experimentales como *The Jazz Composers Guild*, *The New York Art Quartet* o *The New York Contemporary Five* en Nueva York y el comienzo de movimientos en Chicago de la mano de músicos como Muhal Richard Abrams o Roscoe Mitchell. Todas estas nuevas iniciativas se unieron a los trabajos ya iniciados por Cecil Taylor, Eric Dolphy, Don Cherry, Sonny Rollins, Albert Ayler, Archie Shepp y Sun Ra, con el liderazgo indiscutible de O. Coleman y J. Coltrane. Sin embargo, el primer músico *underground* que ascendió más rápidamente a la popularidad global este año fue de nuevo T. Monk, que estaba atravesando la parte más alta de la cresta de una ola que le estaba permitiendo alcanzar cierta estabilidad económica por primera vez en su carrera.

Monk había concluido 1963 grabando en directo en diciembre en el *Philharmonic Hall* de Nueva York junto a su antiguo compañero Hall Overton, en una sesión que dio lugar a su segundo trabajo para gran formación y que fue publicado por *Columbia Records* bajo el nombre de *Big Band and Quartet In Concert*. Entre enero y febrero de ese año, visitó el estudio en distintas ocasiones sin aportar mucho material novedoso hasta que se marchó de nuevo de gira europea a mediados de febrero. Mientras estaba de gira en Italia le sorprendió la noticia de su inclusión en la portada de la influyente revista *Time* del 28 de febrero y que convertía a Monk en el tercer músico de jazz en protagonizar la primera página de la publicación de tendencias más influyente de la época, tras la aparición de Louis Armstrong en 1949 y Duke Ellington en 1956. El artículo monográfico que

incluyó la revista trataba al pianista desde una perspectiva algo sensacionalista, que despertó ciertos recelos entre los círculos artísticos de la vanguardia y otros cercanos al nacionalismo negro (Kelley, 2010). Sin embargo, para Monk y su familia, supuso un momento de profundo orgullo personal el ver su trabajo sometido a un reconocimiento global semejante que le llevó a estar a la altura de la influencia de Miles Davis, la otra estrella en la nómina de *Columbia Records*.

Miles Davis, mientras tanto, seguía rodando a su nueva banda implicado de forma directa con los acontecimientos políticos que se estaban sucediendo. En primer lugar, tocó en directo en el *Philharmonic Hall* de Nueva York con su nueva banda en beneficio de la NACCP, el 12 de febrero, y posteriormente también apoyó de forma privada la candidatura de Robert Kennedy en su carrera al senado por Nueva York a través de la celebración de influyentes actos sociales en su propia casa para lanzar su candidatura. El concierto del *Philharmonic Hall* sería publicado con posteridad por *Columbia Records* de forma íntegra bajo el nombre de *The Complete 1963-64 Columbia Recordings*, en ella se pueden escuchar tanto el proceso de transición en el que estaba Miles Davis como la influencia de las nuevas tendencias tal y como muestran estas declaraciones del propio Davis en febrero de ese mismo año: «Pienso grabar música de “libertad”... Me alejo de la estructura normal de compases. Sabes, los clásicos treinta y dos compases. Por ejemplo, tal vez tengamos once compases escritos, y entonces toco. Luego tal vez doce compases escritos, y vuelvo a tocar» (Carr, 2007: 253). Poco más tarde, el trompetista entró en un periodo de depresión tras la muerte de su madre, el aumento de sus dolores de cadera y sus problemas conyugales que derivaron en un posterior divorcio de su mujer Frances Taylor.

Charles Mingus también abrazó la soltería este año tras separarse de Judy Starkey coincidiendo con la noticia de su segundo embarazo. El contrabajista abandonó el domicilio familiar, se trasladó a una habitación de hotel y comenzó a frecuentar de nuevo a sus amistades intelectuales de la ciudad a la vez que ocupaba su tiempo dedicado al *workshop*. Eric Dolphy se había vuelto a incorporar a su banda y el contrabajista se sentía inspirado por la genial dinámica que estaba alcanzando con una formación de sexteto, que incluía también a Johnny Coles (Tp), Clifford Jordan (Tx), Jaki Byard (Pn) y por supuesto su inseparable Dannie Richmond (Dr). La nueva ola de violentos acontecimientos raciales que se estaban sucediendo por todo el país junto con el asesinato de John F. Kennedy impulsaron a Charles Mingus a escribir una de sus últimas grandes obras de este periodo con la composición de “Meditations on Integration”⁴⁶⁴ en una reflexión en forma de canción al problema de la integración racial en el país. La composición fue grabada por primera vez en un concierto en la Universidad de Cornell en Ithaca, el 18 de marzo de este año, y publicada con

464 Composición de Charles Mingus publicada por *Blue Note Records* y grabada en directo el 18 de marzo de 1964 en la Universidad Cornell de Ithaca con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Johnny Coles (Tp), Eric Dolphy (Ax, Clb y Fl), Clifford Jordan (Tx), Jaki Byard (Pn) y Dannie Richmond (Dr).

mucha posterioridad por *Blue Note Records*. Pocos días después tuvo lugar el asesinato a sangre fría de Johnnie Mae Chappell en Jacksonville (Florida) durante el desarrollo de una protesta pacífica a favor de los derechos civiles. Charles Mingus explicaba así el objeto de la composición:

Eric Dolphy me explicó que ahora en el sur hay algo parecido a los campos de concentración de Alemania... La única diferencia es que entre el alambre de espino no tienen cámaras de gas u hornos para cocinarnos. Escribí una pieza llamada "Meditations" sobre cómo conseguir tenazas para cortar el alambre antes de que alguien nos traiga algunas armas (Santoro, 2000: 234).⁴⁶⁵

A principios de abril, el flamante nuevo sexteto de Mingus participó en un concierto a beneficio de la NAACP en el Carnegie Hall de Nueva York e, inmediatamente después, partieron a una intensa gira que les llevó a visitar las principales capitales europeas bajo el auspicio de George Wein. Las grabaciones de esta gira fueron publicadas con posterioridad por diferentes sellos independientes europeos como *Ulysse Musique*, *Royal Jazz*, *Landscape* o *Unique Jazz*. Sin embargo, los vídeos captados en directo durante el desarrollo de los conciertos supusieron uno de los documentos audiovisuales más genuinos de la época y que nos revelan a través de las imágenes, la genial capacidad de interacción del sexteto de Charles Mingus durante estos años. Parte de estos importantes documentos audiovisuales han sido publicados por la serie *Jazz Icons* dedicada a estos conciertos, pero existen más testigos visuales de la gira repartidos por diferentes archivos televisivos europeos. En los mismos, se puede observar como el conjunto de elementos musicales, que he definido en torno a la estética de Mingus, tomaron una entidad real y dinámica a través de la expresión de la composición espontánea colectiva de forma arrolladora en directo. Por otro lado, la capacidad de adaptación de la sección de ritmo a los estilos propios de los solistas durante las secciones de improvisación individual es absolutamente impresionante, dando lugar a variadas texturas de acompañamiento y a una conducción de las transiciones bajo la dirección de Mingus con una elasticidad dinámica sin parangón en este formato y en el periodo. La capacidad de interacción libre desarrollada por Mingus en formato de cuarteto sin armónico, que quedó plasmada en su disco *Charles Mingus Presents Charles Mingus*, evolucionó a un nivel más de progresión en esta gira en la que se añadieron al colectivo de interacción un pianista y un saxofonista más. A finales de abril, la banda volvió a Nueva York en el mismo momento en el que John Coltrane visitaba el estudio de grabación junto a, probablemente, la única formación en la época capaz de alcanzar un nivel de interacción dinámica a la altura del sexteto de Mingus, pero en un formato más reducido.

Coltrane también había estado atravesando problemas conyugales desde principios del año,

⁴⁶⁵ Eric Dolphy explained to me that there was something similar to the concentration camps once in Germany now down South... and the only difference between the barber wire is that they don't have gas chambers and hot stoves to cook us in yet. So I wrote a piece called "Meditations" as to how to get some wire cutters- before someone else gets some guns to us [Traducción propia].

por lo que se refugió también en el trabajo con su quinteto con sede en el club *Birdland* de Nueva York. Llevó a su quinteto al estudio, a finales de abril, para la realización de la primera de las dos sesiones que dieron forma a su disco *Crescent*. De esta sesión inicial destacaron los temas: “Lonnie's Lament”, “Wise One” y “Song Of Praise”⁴⁶⁶. Posteriormente, en la segunda sesión de grabación a principios de junio se grabó el tema “Crescent”⁴⁶⁷, que dio título al disco. Este trabajo supuso la confirmación de la apuesta de Coltrane por la composición de lamentos sonoros asentados sobre los principios musicales que había desarrollado de forma estable con la grabación de “Alabama” en cuanto a sus aproximaciones modales pentatónicas, la extensión libre de la forma y la investigación polirrítmica. En definitiva, la consolidación de la extensión de los elementos ya definidos en anteriores párrafos y que condujeron a Coltrane a un viraje estético casi definitivo.

La llegada del verano se antojaba de nuevo caliente en cuanto a episodios de reivindicación social y política. Las elecciones estaban previstas para otoño y la propaganda electoral estaba en marcha (incluyendo una sorprendente candidatura independiente de Dizzy Gillespie a la presidencia) por lo que las organizaciones de los derechos civiles movieron ficha lanzando la campaña del “Verano de la Libertad” con el objeto de incrementar el número de votantes de origen afronorteamericano en los estados del sur. A mediados de junio, tuvo lugar la desaparición de Michael Schwerner, Andrew Goodman y James Chaney, tres activistas del CORE implicados en la campaña. Posteriormente y tras una investigación federal, se demostró que habían sido asesinados en los alrededores de la localidad de Filadelfia (Misisipi) por supremacistas blancos en connivencia con algunas autoridades locales.

El 29 de junio, la noticia de la muerte de Eric Dolphy mientras estaba de gira por Alemania causó un fuerte impacto, en la comunidad jazzística, solamente comparable a la pérdida del joven Clifford Brown (Tp) pocos años antes y tuvo una especial relevancia dentro del círculo de vanguardia de Nueva York. Tras terminar su compromiso con el sexteto de Charles Mingus, Dolphy había decidido quedarse en Europa para instalarse en París junto a su mujer para intentar impulsar su carrera en solitario, hastiado por los problemas raciales y la situación de la industria musical en EEUU. La causa oficial de su muerte fue un coma diabético. John Coltrane y Charles Mingus fueron dos de las figuras que habían establecido estrechos lazos más allá de lo profesional con Dolphy, por lo que se sintieron profundamente afectados por la noticia. Coltrane llevaría a partir de entonces siempre con él una foto del músico en las giras y Charles Mingus, convencido de que Dolphy había sido asesinado por una conspiración nazi, entró en un periodo de depresión que le

466 Todas las composiciones de J. Coltrane grabadas para *Impulse Records* el 27 de abril de 1964 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), McCoy Tyner (Pn), Jimmy Garrison (Cb) y Elvin Jones (Dr).

467 Todas las composiciones de J. Coltrane grabadas para *Impulse Records* el 1 de junio de 1964 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), McCoy Tyner (Pn), Jimmy Garrison (Cb) y Elvin Jones (Dr).

llevó a protagonizar diversos episodios de violencia durante algunas de sus siguientes actuaciones. Mingus se había sentido muy contrariado por la decisión de Dolphy de permanecer en Europa tras abandonar su formación de nuevo, su disconformidad fue recogida en una discusión en directo durante uno de sus conciertos de su última gira y se sentía responsable de su muerte. Tras el nacimiento de su segundo hijo con Judy Starkey, éste fue bautizado como Eric Dolphy Mingus en su memoria. Poco después el contrabajista inició una relación sentimental con Susan Graham Ungaro, una mujer neoyorkina muy relacionada con el ambiente *beat* y *folk* de la ciudad.

El 2 de julio de 1964, el presidente en funciones Lyndon B. Johnson firmó la Ley de Derechos Civiles que incluía el desarrollo de una Comisión por la Igualdad de Oportunidades en el Empleo con la intención de hacer justicia al legado de Kennedy, apaciguar el volumen de las protestas y promover también así su candidatura a la presidencia. Poco días después de la firma de la ley, el festival de jazz de Newport incluyó en su cartel a Max Roach y Abbey Lincoln que llevaron al directo su disco más reivindicativo que había sido bautizado como *Max Roach's Freedom Now Suite: We Insist!*. Por otro lado, en esas mismas fechas Miles Davis se marchó por primera vez de gira a Japón integrando a Sam Rivers al saxofón tenor tras el abandono de la banda de George Coleman, no sin antes realizar unas declaraciones a Leonard Feather criticando duramente al nuevo movimiento de vanguardia y exponiendo muy claramente la dirección de su trabajo para el futuro:

No hay una próxima tendencia. Si la hay, entonces estamos retrocediendo; porque, fíjate, teníamos a Duke, y teníamos a Charlie Parker y a Dizzy, y teníamos a Lennie Tristano, ¿verdad? Y ahora todos van hacia abajo. No habrá otra tendencia a menos que sea la tendencia de salir al escenario (Carr, 2007: 255).

El mismo trompetista opinaba así sobre la problemática racial en EEUU en el curso de una entrevista de este mismo verano con Lionel Olay y que refleja claramente la situación de tensión que se respiraba en el ambiente:

Olay: ¿La situación racial no te molesta?

Davis: Sí me molesta. No me gustan esos cabrones. Si te agachas te dan. Hablo por mí mismo, no por el negro americano.

Shapiro: Pero tu casualmente eres negro americano, ¿entonces?

D: Sí, tengo suerte.

S: ¿Estás orgulloso de tu herencia?

D: Claro que sí, me encanta.

O: ¿Tuviste una infancia feliz, divertida?

D: Siempre me divierto. Lo siento por los que están perseguidos por la segregación. Es una vergüenza. No puedo explicar cómo me hace sentir leer acerca de gente que es atacada. Me enferma y la única forma de evitarlo no es rezar o hacer piquetes, es pegar al hijo puta que te pegue, no pones la otra mejilla, le das una

ostia si puedes.

O: Ponte delante del tren para que te arrolle. Eso no funciona. La próxima vez tírate de un puente.

D: Eso es. Haz lo que funciona. Si alguien matara a mi hijo de esa manera, mataría a uno de los suyos. Lo haría, tío, y no me sentiría mal por ello me echaría a dormir. Intento vivir sin tener un nudo en el estómago, así no tengo úlceras. No voy a rezar. Lo conseguiré (Maher, 2009:32).⁴⁶⁸

En esta misma línea el pianista Thelonious Monk, que no solía desgranar sus opiniones políticas en público, opinaba así sobre la escalada de acontecimientos violentos relacionados con las reivindicaciones por los derechos civiles que estaban sacudiendo el país durante este año:

La policía te molesta más en EEUU que en ningún otro sitio. Molesta con preguntas más aquí que en cualquier otro sitio. No tienes tantos problemas con la policía en otros sitios como en EEUU. Se meten con uno por nada, intimidan a la gente. Sólo lo hacen en EEUU y llevan rifles también. Y disparan a la gente por nada (Kelley, 2009: 374).⁴⁶⁹

Thelonious Monk también había participado en el festival de Newport con su cuarteto y como parte de una reunión de grandes pianistas junto a Willie “The Lion” Smith, Dave Brubeck y Oscar Peterson entre otros, entre los que no se encontraba Bud Powell que todavía residía en París. Sin embargo, a finales de agosto el acontecimiento más destacado del ambiente de la ciudad de Nueva York de ese verano fue la vuelta a casa del mismo Bud Powell que se presentó recién aterrizado en la ciudad y como no podía ser de otra manera: en el club *Birdland* de la ciudad. Ambos pianistas habían mantenido su amistad en la distancia, Monk había ayudado a Powell económicamente en distintas ocasiones y se habían estado viendo en las periódicas giras de Monk por Francia en los últimos años. Robert G. Delley relataba así el encuentro entre los dos maestros

468 Olay: The racial scene doesn't bug you?

Davis: Yeah, it bugs me... I don't like them duckers, man. If you duck, you get hit. I don't speak for the American Negro, I speak for myself.

Shapiro (manager): But yo happen to be an American Negro, so therefore it?

D: Yes, I'm very lucky.

S: You're proud of your heritage?

D: I sure am, man. It knocks me out to be me. It really kills me.

O: You had a good childhood. Enjoyed yourself?

D: I always enjoy myself. I feel sorry for somebody that's jim crowing. It's a shame. I can't explain to you how it makes me feel to read about somebody getting bombed. It just make me sick, man. And the only way to get rid of that stuff is not by picketing and praying, but you goy to hit the sonofabitch that hits you. You gotta hit him, man. You don't turn the other cheek, you try and knock him on his ass if you can.

O: Lay down in front of the train and if it runs over you. You know that won't work. So the next time you blow the bridge.

D: That's where it's. You do whatever works. If somebody killed my kid like that. Ijd have to go to kill one of theirs. I'd just do it, man, and I wouldn't feel bad, I'd home and go to sleep. I'm trying to live as long as I can and I don't want to be living with a knot in my stomach... That way i don't get ulcers.... I'm not gonna pray. I'm gonna get it back [Traducción propia].

469 The police bothers you more in the United States than they do anywhere else. The police heckle the people more in the United States than they do any place else. You don't have as much trouble with the police in no other country like you do in the United States. The police just mess with you in the United States for nothing. They just bully people. They don't do that in other country but the United States. They carry guns, too. And they shoot people for nothing [Traducción propia].

del piano cuando Bud Powell fue a visitar a Monk el día después de su actuación en el *Birdland* junto a su mujer Paudras

Ambos estuvieron mirándose sin decir nada. Paudras estuvo a punto de romper el silencio cuando Monk de repente dijo: “entra, voy a hacer el avión”. Todo era incomprendible para Paudras, pero sabía lo suficiente para no tener que analizarlo todo. Thelonious les llevó hacia el piano, utilizando una combinación de tonos y pedales, y su cuerpo entero produjo el sonido de aviones sobrevolando. Un montón de platos apilados sobre el piano añadieron efecto. A Powell le dio un ataque de risa. Monk y Powell salían por las tardes y quedaban en el piso de Ornette Coleman en el barrio The Village de Nueva York donde escuchaban cintas que Paudras grababa de las sesiones nocturnas de Powell (Kelley, 2019: 364).⁴⁷⁰

La siguiente cita en el calendario oficial del jazz de primera línea reunió a algunos de los principales protagonistas de este relato en torno al cartel del festival de Jazz de Monterrey, en septiembre, e incluyó a Dizzy Gillespie, T. Monk, Duke Ellington y Charles Mingus. Este último acudió a la cita en formato de orquesta, con la intención de redimirse de su fracaso anterior con su primera experiencia de grabación con formato amplio en el *Town Hall* de Nueva York dos años antes. Charles Mingus no estaba del todo convencido del nuevo reto, pero gracias al aliento de Jaki Byard que le ayudó con los últimos arreglos y con el planteamiento de unos objetivos iniciales más realistas, la cita acabó por convertirse en la consolidación del contrabajista también al frente del amplio formato de *big band*. El repertorio del concierto estuvo centrado en composiciones de Duke Ellington principalmente, pero incluyó una versión para orquesta de “Meditations On Integration”⁴⁷¹. Si con su sexteto había experimentado las cotas más altas de interacción colectiva de su carrera durante su gira europea, este concierto le permitió alcanzar los escalones más elevados de interacción en un formato más amplio. El análisis de los cortes revelan una obligada adaptación de las dinámicas de composición espontánea al formato de *big band*, sin embargo son una muestra histórica de la expresión máxima de la estética de Mingus aplicada a la gran orquesta. El resultado final no dejó contento a un Mingus siempre muy exigente, sin embargo la crítica y el público lo aclamó situando su influencia histórica a la altura de Duke Ellington y Thelonious Monk. Posteriormente, Mingus publicó el concierto en directo bajo el auspicio de su recién creada empresa, con la que se dedicó a intentar recuperar los derechos de edición de todos sus trabajos

470 Both men stood there, staring at each other and not saying a word. Paudras was about to break the silence when Monk suddenly declared, “Come on in, I’ll do the airplane!” It was all incomprehensible to Paudras, but he knew enough not to try to analyze everything. Thelonious led them to the piano and, using a combination of keys, pedals, and his entire body, reproduced the sound of airplanes flying overhead. The quivering stack of dishes on the piano added the effect. The trick sent Powell into Hysterics. Now that they were reunited, Monk and Powell started hanging out together in the afternoons, often gathering at Ornette Coleman’s flat in the Village where they would listen to tapes Paudras made of Powell’s nightly sets [Traducción propia].

471 Composición de Charles Mingus grabada para *Mingus Corporations* en directo durante el festival de Jazz de Monterey el 20 de septiembre de 1964 y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb), Lonnie Hillyer, *bopby* Bryant y Melvin Moore (Tp), Lou Blackburn (Tb), Red Callender (Tub), Buddy Collette (Ax y Fl), Jack Nimitz (Bx y Clb), Charles McPherson (Ax), Jaki Byard (Pn) y Dannie Richmond (Dr).

anteriores y con la que entró en un largo periodo de litigios legales contra el poder de la industria discográfica. En 1964 Mingus había llegado por fin a lo más alto de su carrera, sin saltarse un solo escalón y sin hacer concesiones estéticas al ámbito comercial salvo en sus primeros trabajos tempranos. Este año supuso el punto de inflexión más importante en el desarrollo de una producción artística que entró en un progresivo declive a partir de este momento.

Mientras Mingus era encumbrado por la prensa especializada tradicional como un referente de la vanguardia del jazz moderno, en Nueva York el trompetista Bill Dixon comenzó a organizar a parte de la escena *underground* de la ciudad en torno a uno de los primeros eventos que apuntalaría las bases del movimiento de la *New Thing* y que se acabó denominando como la “Revolución de Octubre” en el jazz. La propuesta se centró en la programación de cuatro días de conciertos sin interrupción con sede en el *Cellar Café* de Nueva York, donde participaron muchos de los músicos que más tarde escribirían el grueso de la historia de la nueva corriente musical gracias a la proliferación de sus actividades creativas de forma independiente y en las que también participaron artistas de otras disciplinas. El acontecimiento ayudó a estructurar un conjunto de ideas musicales que hasta la fecha parecían dispersas y que integraban ciertos aspectos políticos de la actualidad social de la época. En muchos aspectos, el *free jazz* o la *New Thing* pudo alcanzar la categoría de movimiento estético empujado por el conjunto de relaciones que se establecieron entre las diferentes personalidades creativas que se vieron envueltas en torno al programa de conciertos organizados por Dixon. Las primeras consecuencia de este empuje por organizar la vanguardia fueron la vuelta a la actividad de directo de Ornette Coleman a principios de 1965 y la unión creativa de algunos de los principales referentes del movimiento en tono al colectivo inicialmente denominado como *Jazz Composers Guild*, que incluyó a Carla Bley, Paul Bley, Archie Shepp, John Tchicai, Roswell Rudd, Burton Greene, Michael Mantler, Alan Silva, Jon Winter, Cecil Taylor y Sun Ra. Sin embargo, el suceso musical más importante de este año, y que también tuvo una influencia clave en el desarrollo histórico del *free jazz*, fue la grabación del disco *A Love Supreme* por parte de John Coltrane y su cuarteto en diciembre de este año.

Tras la grabación de las sesiones de *Crescent*, John Coltrane se había pasado el verano resolviendo algunos aspectos importantes de su vida personal que concluyeron con la separación de su primera mujer Naima Grubbs. Pocas semanas después, adquirió una amplia casa en Dix Hills (Long Island) y se fue a vivir con Alice McLeod, una pianista, arpista y compositora de la que se había enamorado tras conocerla, en torno a 1962, mientras ésta trabajaba como pianista para el vibrafonista Terry Gibbs en Nueva York. Alejado del ruido de la gran ciudad y profundamente conectado simbólicamente con su nueva compañera, John Coltrane se dedicó a extender su investigación personal en torno a la filosofía, las religiones, la arquitectura y las relaciones

espirituales universales, convirtiendo su pequeño retiro en un nutrido vergel de ideas, sonidos y música. John Coltrane había encontrado su propia senda de expresión estética tras casi cinco años de incansable búsqueda y exploración, por lo que este verano se dedicó a tiempo completo a sus trabajos de composición dejando a un lado sus habituales ejercicios de técnica y disfrutando de la exploración sonora del instrumento. A finales de agosto, Coltrane tenía completada una suite en cuatro movimientos dedicada a la temática mística del amor concebido como religión universal e inicialmente pensada para dos instrumentos de viento madera, piano, batería, dos contrabajos y tres percussionistas de mano. Sin embargo, entre el final del verano y el comienzo del mes de diciembre cuando se realizaron las sesiones de estudio, la adaptación de la orquestación inicialmente concebida para nueve músicos quedó reducida y adaptada a su cuarteto habitual. Las cuatro partes de la suite que se grabó en la primera sesión de estudio fueron tituladas: "Acknowledgement" (tras una introducción libre sobre un solo acorde cuya melodía solamente recorría cuatro notas, después bajaba medio tono el centro tonal y continuaba con el grueso del tema ya desarrollado sobre el modo menor dórico, pero con un motivo muy simple que se dibujaba inicialmente sobre cuatro notas y posteriormente sobre seis, y finalmente, en la improvisación colectiva, Coltrane transportó ese motivo inicial a diferentes tonos libremente), "Resolution" (tras una intro libre del contrabajo sobre los acordes de base, el tema principal se estructura en forma ABA y con 8 compases de 4/4 por sección con armonía similar en torno a una estructura de blues menor reducida y con sustituciones), "Pursuance" (otro tema sobre el modo dórico y dibujado en torno a la estructura de blues menor que está muy reducida) y "Psalm"⁴⁷² (un lamento religioso en modo menor orientado a través de simbolismos). Probablemente y dada la importancia histórica de la sesión, sería lícito realizar un análisis más extenso de estos materiales. No obstante, intentar desgranar un argumento renovador en torno a los mismos es un objetivo imposible, ya que la música contenida en este trabajo ha sido probablemente el material más analizado de todo el legado de John Coltrane por parte de la musicología histórica y ha dado lugar a una ingente cantidad de análisis, artículos y bibliografía específica en torno al mismo, que está a disposición de cualquier interesado en profundizar en la materia. En este sentido, solamente destacaré los siguientes elementos musicales de forma general en añadido a lo ya expuesto.

Los conceptos de reducción pentatónica sobre texturas modales explorados inicialmente por Coltrane con "After the Rain" y explorados eficientemente en "Alabama", fueron extendidos genialmente en "Acknowledgement", donde el saxofonista expuso la base lógica y teórica del desarrollo de una suite que también incluyó elementos simbólicos de orientación temática en su

472 Todas las composiciones de J. Coltrane grabadas para *Impulse Records* el 9 de diciembre de 1964 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), McCoy Tyner (Pn), Jimmy Garrison (Cb) y Elvin Jones (Dr).

conducción. El blues menor fue la principal estructura de partida, que se redujo también en cuanto a su forma y se extendió en cuanto a sustituciones armónicas, lo que le permitió visitar las tonalidades del modo dórico y el modo menor armónico, éste último fue usado para pincelar los ecos flamencos u orientales presentes en las improvisaciones colectivas. La rítmica latina volvió a tener protagonismo junto con la exploración polirrítmica, dando una impresión de densidad rítmica en contraste con una minimalización progresiva de las líneas melódicas en torno pequeños motivos de tres, cuatro y cinco notas. En el momento de la improvisación, estos motivos fueron variados de forma múltiple, transportados a diferentes tonalidades y de nuevo sometidos a deconstrucción para posteriormente ser dinamizados de forma íntegra dando lugar a un concepto de textura armónica absolutamente novedoso y que interaccionaba orgánicamente con el concepto de forma elástica ya desarrollado por Charles Mingus y Ornette Coleman. Por otro lado, la interacción de los componentes del conjunto en las secciones de improvisación colectiva llevó la dinámica del jazz moderno a terrenos emocionales al alcance de muy pocos músicos de este periodo y sirvió de fuente de inspiración para toda una nueva generación comprometida con los nuevos terrenos de expresión creativa que abrazaron las vanguardias.

Este disco fue la confirmación del desarrollo progresivo de la estética expansionista de Coltrane, orientado por los conceptos de extensión de los centros tonales, el minimalismo melódico modal y la armonía textural. Para ello, Coltrane partió de exprimir los densos conceptos de armonía vertical derivados del *be bop* plasmados en su disco “Giant Steps” para, guiado por los desarrollos modales de Miles Davis, ir progresivamente trabajando los espacios armónicos hasta desarrollar su propio concepto reduccionista con la exploración pentatónica y su extensión en la creación de texturas armónicas.

Sin duda alguna, la grabación de este disco supuso uno de los acontecimientos más importantes de la historia del jazz, en una década que quedó definitivamente partida en dos por la posterior influencia de *A Love Supreme* y por la orientación estética de vanguardia radical seguida por Coltrane a partir de este momento. Por otro lado, su gran éxito comercial tras la publicación de este disco convirtió a John Coltrane en una gran estrella de dimensiones globales y probablemente en el saxofonista más influyente de la segunda mitad del siglo XX junto con Charlie Parker.

3. 1. 4. El ecuador de la década, la muerte de John Coltrane y los primeros años 70.

El 20 de enero de 1965 tuvo lugar la ceremonia de investidura de Lyndon B. Johnson, quien había decantado de nuevo la balanza electoral hacia el partido republicano en las elecciones de noviembre del año anterior gracias al masivo apoyo recibido por el partido demócrata tras el asesinato de John F. Kennedy. El nuevo presidente desarrolló los puntales del programa de

Kennedy impulsando el sector público, las medidas sociales y trabajando por la integración racial, sin embargo también potenció definitivamente las operaciones del ejército de los EEUU en Vietnam de forma oficial, lo que a la larga le llevaría a perder su credibilidad como jefe de estado. Por otro lado, la actividad de los movimientos por los derechos civiles se vio reforzada a nivel internacional cuando Martin Luther King Jr. fue galardonado con el “Premio Nobel de la Paz” el 10 de diciembre de 1964, lo que añadió un nuevo impulso a un movimiento social que a partir de 1965 comenzó a aglutinar de forma progresiva a cada vez más colectivos sociales procedentes de distintos ámbitos esparcidos por todo el país y que acabaron por unir sus fuerzas en torno a una oposición frontal contra la Guerra de Vietnam. Tal y como ya he especificado más ampliamente en el apartado de contextualización histórica general, este conjunto de nuevas organizaciones de reivindicación social surgidas en torno a la década de los 60 acabaron por dar forma a la denominada “Rebelión Contracultural”, una nueva revuelta que se desarrolló en un clima de violencia constante con el foco puesto en el activismo afronorteamericano y que marcaría unos de los capítulos más oscuros de la historia de los EEUU. En cuanto a la historia de la música popular de la segunda mitad del siglo XX, 1965 fue el año a partir del cual las grandes compañías discográficas viraron sus intereses hacia el rock, relegando definitivamente al jazz a un papel más que secundario en el mercado discográfico global.

El 8 de enero de 1965, tuvo lugar la vuelta a los escenarios de Ornette Coleman al frente de su trío sobre las tablas del club *Village Vanguard* de Nueva York tras casi dos años fuera de los focos de directo, de los estudios de grabación y tras rechazar una oferta de John Coltrane para unirse a su banda. El saxofonista tejano volvió acompañado por Charles Moffet (Dr) y Davis Izenzon (Dr), con los que había estado ensayando en privado los dos últimos años y para sorpresa del público asistente, Coleman apareció tocando el violín y la trompeta de una forma muy poco ortodoxa derivada de una personal exploración autodidacta. De esta extravagante manera, Coleman inició una nueva etapa estética en la que la exploración sonora y la espontaneidad tomaron una relevancia fundamental, dejando a un lado temporalmente los elementos del jazz que había venido sometiendo a deconstrucción y que caracterizaron su primera e influyente estética. O. Coleman: «Sin memoria... Estoy muy interesado por los instrumentos no temperados» (Litweiler, 1992: 117)⁴⁷³. A pesar de haber estado al margen de su actividad profesional de directo, Coleman había permanecido atento a los acontecimientos y en continua relación con los músicos que estaban dando forma al movimiento de la *New Thing*. De hecho, había asistido a los conciertos de la “Revolución de Octubre” como público tras rechazar participar en el programa y también declinó la invitación a

473 Without memory... I'm very sympathetic to non-tempered instruments [Traducción propia].

integrarse en el colectivo *Jazz Composers Guild*, junto a algunos de sus compañeros de su época californiana como Paul Bley, que surgió tras la cita de octubre de 1964.

El siguiente personaje en volver a la actividad de forma destacada a comienzos del año 1965 fue Miles Davis, que visitó el estudio de grabación a finales de enero para dar forma a su primer disco tras casi dos años de silencio y un largo periodo de transición, que concluyó con la formación de su segundo gran quinteto. Davis había estado rodando su nueva sección de ritmo, a la vez que había probado a la plana mayor de los saxofonistas tenores del país de dos generaciones distintas sin encontrar un sustituto adecuado para Coltrane. John Gilmore, Jimmy Heath, Sonny Stitt, Hank Mobley, Rocky Boyd, Sonny Rollins, George Coleman y Sam Rivers fueron algunos de los que pasaron por sus filas, hasta que finalmente, tras el verano de 1964, consiguió contratar a Wayne Shorter, que había estado trabajando como director musical de los *Jazz Messengers* de Art Blackey y que ya desde la partida de Coltrane en 1960 había sido la primera opción de Davis tras la recomendación de éste. La integración de Wayne Shorter en la formación que Miles Davis había estado rodando junto con Herbie Hancock (Pn), Ron Carter (Cb) y Anthony Williams (Dr) supuso el impulso definitivo a una nueva etapa del trompetista, durante la que hizo frente a su sequía creativa echando mano de composiciones de la nueva generación de integrantes de su cuarteto. En su primera visita al estudio con su nueva formación, Miles Davis desempeñó de nuevo las labores de arreglista y director musical que habían venido caracterizando su logística de trabajo. Todos los cortes que se grabaron en esta sesión fueron muy representativos por las avanzadas aproximaciones musicales que incluyeron: “E.S.P.”(una compleja composición de 16 compases de 4/4 en dos secciones de 8 compases: la parte A gravitaba sobre cuatro modos o centros tonales que cambiaban cada dos compases y la parte B fue una secuencia de acordes con movimiento vertical alejados de los ciclos habituales del *bop* y que abrazaba texturas armónicas más atonales), “R.J.”⁴⁷⁴ (donde el tema principal tenía una clara influencia colemaniana con desplazamientos rítmicos y sonoridades atonales sobre una estructura AABA donde la A tiene 5 compases, la B tiene 4 y donde el contexto armónico es similar a “E. S. P”), “Eighty One” (un blues menor donde Miles Davis aplicó sus tratamientos modales de texturas dóricas habituales), “Little One”⁴⁷⁵ (un tema muy complejo expuesto de forma libre sin compás que posteriormente pasaba a la sección de improvisación en compás de 3/4, que se construyó de forma muy avanzada en torno a novedosas transformaciones modales minimalistas sobre tres centros tonales básicos y que usaba las transiciones cromáticas en

474 La primera composición de Wayne Shorter y la segunda de Ron Carter grabadas para *Columbia Records* el 20 de enero de 1965 en Los Ángeles y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Wayne Shorter (Tx), Herbie Hancock (Pn), Ron Carter (Cb) y Tony Williams (Dr).

475 La primera composición de Ron Carter y la segunda de Herbie Hancock grabadas para *Columbia Records* el 21 de enero de 1965 en Los Ángeles y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Wayne Shorter (Tx), Herbie Hancock (Pn), Ron Carter (Cb) y Tony Williams (Dr).

paralelo como puentes de modulación), “Iris” (una balada de 16 compases en de 3/4 donde Wayne Shorter aplicó novedosas sustituciones en torno a la arquitectura armónica básica del blues menor, expandiéndolo hacia terrenos armónicos más allá de los explorados por Coltrane y Davis para lo que prescindió de las texturas modales dóricas como base en favor de texturas más atonales y recuperó los movimientos armónicos verticales por secciones), “Agitation” (un tema muy abierto de improvisación colectiva estructurado el forma AB que gravitaba entre dos centros tonales o modos y dos aproximaciones rítmicas por sección) y “Mood”⁴⁷⁶ (un tema de 13 compases en torno a dos centros tonales o modos que produce una sensación de movimiento circular). El disco fue publicado como *E. S. P.* y supuso una consolidación del trabajo colectivo de una banda que extendería esta dinámica de trabajo hasta 1968 bajo la dirección de Davis, tal y como revelan las siguientes declaraciones:

H. Hancock: No sé por qué no escribía mucho, pero por otra parte su influencia en las composiciones era tal que parecía que las hubiese escrito él. Yo no conocía a Miles antes de 1963, pero él es un maestro en la capacidad de conceptualizar una composición -la composición de otro- entender su núcleo y reelaborarla para sacarle el mayor partido posible, tanto en términos musicales como desde el punto de vista del intérprete. (Carr, :263: 2007)

R. Carter: El sesenta por ciento de esto era la banda tomando una nueva dirección y el cuarenta por ciento era Miles reconociéndolo, y sin ser capaz de predecir qué dirección iba a tomar, entendía que estaba definitivamente cambiando. Pienso que estaba contento de estar en segundo plano y de ser una inspiración, sin tensar las riendas demasiado y a sabiendas de que todo iría bien (Waters, 2011: 274).⁴⁷⁷

El resultado de la sesión dio lugar a una aproximación estética que tuvo una influencia muy pronunciada en la historia del jazz moderno, con una especial incidencia en una nueva generación de pianistas que empezaron a reinventar conceptos relacionados con el acompañamiento, los *voicings* y la creación de espacios armónicos. Este ambiente experimental dio lugar a un conjunto de nuevas aproximaciones alejadas de los principios del *be bop* que extendieron las primeras exploraciones de Bill Evans y del propio Davis al respecto de los tratamientos modales. Muchos elementos trabajados en este disco procedían de la influencia de los avances desarrollados por las vanguardias que aparecieron por primera vez en la estética de Davis: el uso de formas no tradicionales y su extensión elástica durante las improvisaciones, procedimientos de composición

476 La primera composición de Wayne Shorter, la segunda de Miles Davis y la tercera de Ron Carter, grabadas para *Columbia Records* el 22 de enero de 1965 en Los Angeles y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Wayne Shorter (Tx), Herbie Hancock (Pn), Ron Carter (Cb) y Tony Williams (Dr).

477 Sixty per cent of this was the band taking a new direction and forty per cent was Miles recognizing this, and, while not being able to predict it would go a certain way, understanding that it was definitely taking a turn. I think he was happy to take a back seat and be an inspiration but not hold the reins too tight, and give the horses their head knowing that it would work out all right [Traducción propia].

espontánea, la exploración de la dinámica interactiva de conjunto y la exploración de sonoridades atonales gracias al desarrollo de armonías y melodías más angulares. Durante el proceso de cambio estético en el que Davis estaba inmerso gracias a su interacción con la generación más joven, su lirismo característico se mantuvo pero se cinceló hacia recorridos más abstractos. A pesar de los avances desarrollados en el estudio, Davis mantuvo su repertorio clásico en su trabajo de directo donde continuó desarrollando dinámicas de conjunto interactivas. Tras la grabación de *E. S. P.*, los problemas médicos de Miles Davis relacionados con sus dolencias de cadera le forzaron a visitar el quirófano en busca de una solución definitiva a sus continuas molestias, lo que le mantuvo prácticamente fuera de los escenarios hasta noviembre de este mismo año. A pesar de su desaparición temporal de la primera línea de trabajo, su popularidad permaneció intacta gozando del favor de la prensa especializada y del cuidado de su sello discográfico durante todo el año 1965.

A principios del mes de febrero, Charles Mingus inició un periodo de residencia de dos meses al frente de su *workshop* en el club *Village Vanguard* de Nueva York, coincidiendo con el despliegue definitivo de tropas de tierra en Vietnam por parte del gobierno de la nación. Mingus se posicionó en contra del conflicto bélico y participó anónimamente de forma periódica en diferentes actos de protesta en contra del mismo. El 21 de febrero de 1965, Malcolm X fue asesinado en Manhattan mientras realizaba una intervención en un foro de organizaciones dedicadas al impulso de la identidad africana en EEUU, dando lugar al segundo magnicidio de la década tras el asesinato de John F. Kennedy. El suceso conmocionó a una parte muy importante de la comunidad afronorteamericana del país y supuso el comienzo del viraje de algunos colectivos de organización social hacia orientaciones políticas de corte más radical. Los nuevos acontecimientos políticos que se estaban sucediendo coincidieron con el inicio de un periodo de inestabilidad emocional, económica y profesional de un Charles Mingus que estaba comenzando descender de forma precipitada desde el punto más alto de su carrera artística, que había alcanzado a finales de 1964. En pocas semanas, comenzó a protagonizar, de nuevo, diversos episodios de tensión violenta durante sus actuaciones y comenzó a observar tanto la desintegración progresiva de su mítico *workshop* como la decadencia de su situación financiera, debido principalmente al fracaso de sus proyectos empresariales. Por otro lado, sus opiniones políticas no ayudaron a la mejora de su situación profesional en su personal batalla ya perdida contra la industria discográfica. Las siguientes declaraciones durante su gira de 1964 por Europa son representativas de la posición política de Mingus en estos años:

Hasta ahora la mayoría de la música se ha escrito para los blancos. Sólo desde hace poco se ha empezado a componer música dirigida al pueblo negro y que intenta defenderlo... La sociedad en la que vivimos está

gobernada por una raza de señores que se oponen a que el negro sea libre. En el mundo actual, la libertad la da el dinero. Y será así mientras los capitalistas nos dirijan. No, no soy comunista. En mi vida, he conocido pocos americanos que sean dignos de este apelativo. A los demás no les gusto porque saben que conozco su manera de proceder. Soy capaz de identificar enseguida al blanco, que aún ayer, me pedía que cambiase de acera cuando él andaba por ella. Hoy puedo andar en la misma acera que el blanco pero en realidad las cosas apenas han cambiado... Si continuamos manifestándonos y reclamando la libertad, nos van a quemar echándonos gasolina al cuerpo.⁴⁷⁸

Mingus había estado durante años en la vanguardia de la reivindicación política y musical dentro del mundo del jazz, sin embargo el desarrollo de los acontecimientos, el distanciamiento político generacional, la consolidación de su estética personal y la amenaza del estancamiento creativo le llevaron a quedarse al margen del nuevo movimiento de la *New Thing*, que tomó un nuevo impulso en torno a la generación del concepto de *New Black Music*. Charles Mingus compartiría gran parte de los principios políticos del movimiento pero se opuso a desarrollar muchas de las aproximaciones estéticas en el ámbito estrictamente musical.

El 28 de marzo Amir Baraka (Leroy Jones) organizó un concierto benéfico en el *Village Gate* de Nueva York publicitado bajo el título de “New Black Music: A Concert in Benefit of The Black Arts Repertory Theatre/School Live”. El programa incluyó a varios de los músicos de origen afronorteamericano más destacados de la escena de jazz avanzado de Nueva York, que compartían el objetivo artístico de generar una nueva expresión musical genuina y diferenciada del jazz tradicional. La base intelectual del concepto de *New Black Music* partía de la consideración del jazz como un género derivado de un resultado fraudulento del desarrollo histórico del legado musical de origen africano en EEUU, al contener elementos simbólicos directamente relacionados con la esclavitud, la segregación y el poder político y empresarial en manos de la élites segregacionistas del país. Por otro lado, la base artística y creativa del concepto partía de la creación de nuevas formas de expresión musical por parte de una nueva generación de músicos con identidad africana, libres de ataduras comerciales o imposiciones estilísticas, y en donde la improvisación y la exploración sonora formaban parte de los pilares fundamentales de sus estéticas individuales. Amir Baraka (Leroy Jones) exponía así en 1967 la definición del concepto de *New Black Music*, que él mismo apadrinó en un artículo que formó parte de las *liner notes* de un disco que fue publicado por *Impulse Records* bajo la denominación de *The New Wave In Jazz* con las grabaciones en directo de la cita :

Esto es parte de la música de la cultura negra contemporánea. La gente que hace esta música son intelectuales, místicos o las dos cosas. La energía del ritmo negro del sentimiento blues está proyectada a la reflexión.

478 Extracto de la entrevista realizada por Jean Clouzet y Guy Kopelowicz para la revista *Jazz Magazine* en 1964. web: <http://www.tomajazz.com/web/?p=11032> [consultada el 06/12/2016].

Intencionadamente. Como expresión, donde cada término se corresponde equitativamente. En este disco se oyen poetas de la “Nación Negra”. La Nueva Música Negra es: encontrar el yo y luego matarlo (Jones, 1967: 175/176).⁴⁷⁹

Esta nueva iniciativa, junto con las relaciones establecidas tras la “Revolución de Octubre” en el jazz, impulsaron la generación de diferentes colectivos creativos íntimamente relacionados con las nuevas aproximaciones creativas en auge e identificados, en mayor o menor medida, con su heterogénea orientación política. A lo largo de 1965, el sello *ESP Records* de Bernard Stollman comenzó a editar a una parte importante de los músicos relacionados con el movimiento de la *New Thing*, convirtiéndose en la casa discográfica de referencia dentro de la vanguardia del jazz de la ciudad de Nueva York, publicando entre otros los trabajos de Albert Ayler, Pharoah Sanders, *New York Art Quartet*, Byron Allen, Sun Ra y el directo del Town Hall de 1962 de Ornette Coleman. El 8 de mayo de este mismo año tuvo lugar la creación de la Asociación para el Avance de los Músicos Creativos (AACM)⁴⁸⁰ con el convencido impulso del pianista Muhal Richard Abrams, otro de los acontecimientos de importancia histórica destacados en el desarrollo del movimiento creativo y que situaría de nuevo al ambiente de Chicago en el mapa del jazz más avanzado del momento. El concepto de *New Black Music* había nacido de forma difusa gracias a un conjunto de ideas que habían estado flotando en el ambiente desde el comienzo de los 60 y con el avance de la década fue tomando una forma más definida gracias a los trabajos de los músicos y colectivos implicados en el nuevo movimiento. No obstante, la sucesión de acontecimientos violentos directamente relacionados con la política nacional e internacional fueron añadiendo una variable política de radicalización progresiva, que en muchos aspectos terminó por demonizar a un movimiento artístico que trascendió las fronteras del snobismo modernista y que dejó al jazz en una encrucijada conceptual todavía hoy no resuelta. Gracias al impulso de sus exploraciones deconstructivas, Ornette Coleman acabó por situarse como una de las principales figuras de referencia en el movimiento, a pesar de no haber participado activamente en ninguna de las iniciativas colectivas surgidas durante estos años desde la grabación de su disco *Free Jazz*. En contraste, John Coltrane se convirtió en el mesías de la *New Black Music* apoyando económicamente a sus principales figuras, intercedió por ellas con algunos de los sellos discográficos más importantes del momento y participó al frente de su cuarteto en el concierto que dio origen al concepto, lo que otorgó a la cita una proyección más relevante dada su condición de estrella en el ámbito del jazz nacional e internacional. A partir de este momento, y tras la grabación de *A Love Supreme*, John Coltrane se

479 This is some of the music of contemporary black culture. The people who make this music are intellectuals or mystics or both. The black rhythm energy blues feeling (sensitivity) is projected into the area of reflection. Intentionally. As expression, where each terms is equally respondent... You hear on this record poets of the Black Nation. New Black Music is this: Find the self, then kill it [Traducción propia].

480 Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM).

dedicó a explorar una estética de expansión espiritual completamente escorada a la vanguardia, bien reflejada en los trabajos desarrollados con su cuarteto en sus siguientes visitas al estudio.

John Coltrane estaba alcanzando las cotas más altas de popularidad de su carrera, en el ámbito personal disfrutaba de un momento dulce gracias a su nueva relación sentimental con Alice McLeod, que le había dado su segundo hijo en agosto de 1964 (Sheila Coltrane había nacido en 1958 de su anterior relación con Naima Grubbs) y en el ámbito creativo estaba viviendo un proceso de apertura estética hacia nuevas formas de expresión. Los primeros meses de 1965 se los había pasado girando con su cuarteto por el país, como residente en el *Half Note* de Nueva York y visitando el estudio de forma periódica. Sin embargo, fue a finales de la primavera cuando empezó a grabar una serie de materiales propios que supusieron una nueva etapa de transición hacia su última estética. Todos los materiales grabados compuestos por Coltrane fueron desarrollados en torno a cantos o lamentos con la temática espiritual de forma recurrente. En la primera sesión destacaron “After de Crescent” (con exposición de tema libre sin compás, que adquiriría carácter rítmico en la sección de improvisación de forma muy difusa) y “Dear Lord”⁴⁸¹ (su última balada con estructura más ortodoxa). En la segunda sesión destacaron “Welcome” (un canto modal libre sin compás), “The Last Blues” (como su nombre indica, su último blues en el que la exposición del tema era muy libre a modo de un espiritual), “Transition” (un canto modal donde aparece una fórmula polirrítmica habitual del cuarteto en estos años en torno a un compás compuesto de 3/4+3/4+2/4) y “Suite”⁴⁸² (un nuevo canto espiritual en cinco movimientos: 1. Rezos y Meditación: Suite de Día / 2. Paz y Después de la Suite / 3. Rezos y Meditación: Suite de Tarde / 4. Suite de Confirmación / 5. Rezos y Meditación: a las 4 de la Mañana). En la tercera sesión destacaron “Living Space” (canto libre en la exposición del tema y luego con *swing* en torno a la fórmula rítmica característica ya comentada), “Dusk Dawn” (con una interesante y compleja exposición de tema en torno a cuatro centros tonales o modos que posteriormente se simplificaba en las improvisaciones) y “Vigil”⁴⁸³ (a solo con batería donde retomó algunas de sus sustituciones de armonía vertical pero de forma libre). Todos estos materiales fueron publicados tras la muerte de Coltrane, salvo aquellos que se incluyeron en el álbum *Kulu Se Mama* que vio la luz a principios de 1967, el resto se publicaron a partir de la década de los 70 en diferentes ediciones recopilatorias y

481 Ambas composiciones de John Coltrane grabadas para *Impulse Records* el 26 de mayo de 1965 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), McCoy Tyner (Pn), Jimmy Garrison (Cb) y Roy Haynes (Dr).

482 Todas las composiciones de John Coltrane grabadas para *Impulse Records* el 10 de junio de 1965 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), McCoy Tyner (Pn), Jimmy Garrison (Cb) y Elvin Jones (Dr).

483 Todas las composiciones de John Coltrane grabadas para *Impulse Records* el 16 de junio de 1965 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), McCoy Tyner (Pn), Jimmy Garrison (Cb) y Elvin Jones (Dr).

en el álbum denominado *Transition* en 1970.

John Coltrane había estado pensando en grabar un disco con una formación más numerosa inspirado por sus relaciones con la generación más joven, por lo que empezó a pensar en la ampliación de su cuarteto habitual. Primero, invitó a Rashied Alí como sustituto de Elvin Jones en diferentes ocasiones, así como estrechó sus relaciones con Pharoah Sanders, Archie Shepp y sus colegas neoyorkinos, lo que desembocó en la grabación del disco de improvisación colectiva *Ascension*⁴⁸⁴ en junio de 1965. El disco integró inicialmente un solo corte de casi 40 minutos donde los mecanismos de interacción colectiva partieron de algunas orientaciones de Coltrane relativas a dos modos o escalas, algunos acordes opcionales y motivos melódicos muy cortos de carácter rítmico. Posteriormente el otro corte de la sesión también fue publicado. En muchos aspectos, este disco concretó el proceso de experimentación de Coltrane con las texturas armónicas dando forma a una especie de impresionismo textural colectivo, si se me permite la licencia, que podría definir adecuadamente la música grabada en la sesión. El acontecimiento también supuso la aportación de Coltrane a la democratización extrema de la improvisación, de la interpretación y de la exploración sonora, conceptos que serían explotados posteriormente con cierto grado de implicación política por las vanguardias. Este disco de Coltrane supuso la otra referencia estética indiscutible del movimiento de la *New Thing* junto con el disco *Free Jazz* de Ornette Coleman.

Aquí se puede observar una de las diferencias esenciales entre *Free Jazz* de Coleman y *Ascension* de Coltrane. En las improvisaciones colectivas de *Free Jazz*, las contribuciones de cada improvisador gozan de una vida melódica propia: conexiones de motivos y el ensamblaje de las partes da lugar a una red de interacciones polifónicas. Por otro lado, en *Ascension* las partes contribuyen por encima de todo a la formación de estructuras de sonido cambiante en las cuales el individuo sólo tiene una importancia secundaria. Sencillamente, de lo que se trata es de no producir una red de líneas melódicas independientes entrelazadas, pero sí de complejos sonoros de alta densidad (Jost, 1974: 89).⁴⁸⁵

Las primeras semanas de julio el cuarteto de Coltrane desarrollaba su actividad de directo en el club *Village Gate* de Nueva York compartiendo cartel con el cuarteto de Thelonious Monk, que había estado de gira por Europa la mayor parte del año anterior aprovechando el tirón de su popularidad. Según las declaraciones directas de la familia de Monk recogidas por Robin D. G.

484 Composición colectiva con arreglos de J. Coltrane grabada para *Impulse Records* el 28 de junio de 1965 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: John Coltrane, Pharoah Sanders y Archie Shepp(Tx), Freddie Hubbard y Dewey Johnson (Tp), Marion Brown y John Tchicai (Ax), McCoy Tyner (Pn), Jimmy Garrison y Art Davis (Cb) y Elvin Jones (Dr).

485 Here can lay hold of one of the essential differences between Coleman's *Free Jazz* and Coltrane's *Ascension*. In the collective improvisations of *Free Jazz*, the contributions of each and every improviser have a certain melodic life of their own; motivic connections and dove-tailing of the various parts create a polyphonic web of interactions. In *Ascension*, on the other hand, the parts contribute above all the formation of changing sound- structures, in which the individual has only a secondary importance. Quite plainly, the central idea is not to produce a network of interwoven independent melodic lines, but dense sound complexes [Traducción propia].

Kelley, este año supuso el punto de inflexión con el que dio comienzo el progresivo avance de los problemas psicológicos de Monk en relación con sus problemas con la esquizofrenia y su trastorno bipolar. Monk empezó a mostrar síntomas de agotamiento físico y creativo, y había comenzado a ser acusado de estancamiento por la prensa especializada tanto en EEUU como en Europa. En unas declaraciones a Leonard Feather en torno a estas fechas, Monk criticó duramente el sonido estéreo y el cariz que estaba tomando la vanguardia del jazz, sin embargo dio muestras de querer pasar el testigo de la modernidad con las siguiente afirmación: «¿Por qué debería crear algo nuevo? ¡Dejad que otros creen algo nuevo! (Kelley, 2010: 378)⁴⁸⁶. Ese mismo verano compartió el cartel principal del día 2 de julio en el festival de jazz de Newport con las bandas de Miles Davis y John Coltrane.

En la sesión de tarde de ese mismo día 2 de julio, el festival de jazz de Newport diseñó una programación en la que por primera vez incluyó un espacio exclusivamente dedicado a los artistas de la *New Thing*, donde tuvieron lugar las actuaciones de la *Jazz Composers Orchestra* y de las bandas de Paul Bley, Archie Shepp y Cecil Taylor. John Coltrane había experimentado un cambio definitivo en su estética y el festival de Newport de ese verano fue testigo de dicho cambio cuando invitó a Archie Shepp a tocar con su cuarteto en un concierto donde desgranó sus nuevas experiencias filosóficas y estéticas sin tapujos. Los diferentes testimonios recogidos por la historiografía del jazz han descrito las actuaciones de directo de Coltrane a partir de este momento como llenas de una energía y un poder de transmisión emocional que dejaba atónito a cualquiera que lo viera y escuchara. Su capacidad de expresión musical estaba en lo más alto de su carrera y su sonido sobrepasaba los límites físicos del instrumento. Este también fue el comienzo de un continuo goteo de malas críticas por una parte muy importante de la prensa especializada que lamentaba la deriva del saxofonista hacia la vanguardia. A finales de julio, John Coltrane se marchó a Europa donde participó en el festival de jazz de Antibes en Francia al frente de su cuarteto y cuya actuación el periodista Randi Hultin relataba así: «La atmósfera cuando Coltrane y su banda subió al escenario fue similar a cuando actuaron The Beatles. Coltrane era tremendamente popular» (De Vito, 2010: 256)⁴⁸⁷. En declaraciones a la prensa especializada europea, John Coltrane respondía así a cuestiones relativas al descubrimiento de su filosofía religiosa y sobre su exploración estética:

El redescubrimiento sería una mejor definición. La religión me ha acompañado desde niño. Me educaron en un ambiente religioso y permanecí en él durante toda mi vida. A veces siento la religión con más intensidad que otras... Aún no lo sé, busco nuevos horizontes que explorar. Físicamente no puedo ir mas allá de lo que ya estoy y de la manera que ensayo. Me asusta un poco pensar que voy a tener que cambiar de nuevo. A menudo,

486 Why should I have to create something new? Let someone else create something new! [Traducción propia].

487 The atmosphere when Coltrane and his band walked on stage was similar to that at The Beatles, he was so tremendously popular [Traducción propia].

cuando me encuentro en un punto de inflexión, aplazo la decisión de ese nuevo cambio, para que me entiendan antes de que se produzca (De Vito, 2010: 239/246).⁴⁸⁸

Por otro lado, Ornette Coleman pasaba profesionalmente por un momento delicado tras haber vuelto a los escenarios y de estar metido de lleno en la composición de nuevos materiales y en la exploración sonora. A mediados de junio había entrado al estudio a grabar un encargo para la banda sonora de la película *Chappaqua*, del director de cine independiente Conrad Rooks, en formato de orquesta. Para la ocasión, invitó a Pharoah Sanders a unirse a su banda junto con una orquesta de músicos de estudio dirigida por Joseph Tekula, que también se encargó de adaptar los arreglos. La banda sonora fue desestimada por el director de la película y sería publicada con posterioridad por *Columbia Records* como *Chappaqua Suite*⁴⁸⁹. En la misma, Coleman desarrolló una suite en cuatro partes donde las exposiciones de tema están más orientadas y orquestadas con cierta simplicidad, se utilizaron interludios orquestados para los cambios de secciones, así como diferentes arreglos heterofónicos para crear texturas de fondo a las improvisaciones de Coleman, que suena absolutamente desgarrador al saxo alto y que utilizó el violín y la trompeta en muy contadas ocasiones. Rítmicamente, se intercalaron pasajes libres de compás con secciones donde el *swing* aparece con fuerza, pero donde las referencias al legado del jazz tradicional eran cada vez menos recurrentes pero siempre presentes.

A finales de agosto, Ornette Coleman decidió partir por primera vez de gira a Europa al frente de su trío para desarrollar una larga temporada de trabajo que le llevó a visitar las principales capitales europeas, en las que coincidió en algunas ocasiones con el *New York Art Quartet*. La banda permaneció en Europa hasta la primavera de 1966 y Ornette Coleman recibió por primera vez el calor de un público más amplio y recogió buenas críticas en torno a sus arriesgadas aproximaciones estéticas. Con posterioridad, diversas grabaciones en directo de esta primera gira serían publicadas por los sellos *Freedom*, *Black Lion*, *Arista Freedom*, *Magnetic* o *Jazz Atmosphere*, destacando entre todas el álbum *The Ornette Coleman trío At The "Golden Circle" Stockholm Vol. 1 y 2* editado por *Blue Note Records*. En ellas se percibe un uso de los elementos ya destacados en análisis anteriores, pero con un grado de libertad, tensión dinámica y energía interpretativa en progresivo ascenso, así como la creciente importancia de la exploración del ruido y

488 Rediscovered would be a better word. Religion has always been with me since I was a kid. I was raised in a religious atmosphere and it has stuck with me throughout my life. Sometimes I feel it more strongly than others... I don't know yet. I'm looking for new ground to explore. Physically. I can't go beyond what I'm doing right now in the form that I'm practicing. It always scares a little to think that I'm going to have to change again. Very often, when I'm in a turning point, I put off the decision so that everyone might understand me before I've already changed [Traducción propia].

489 Composición de O Coleman publicada por *Columbia Records* y grabada el 15, 16 y 17 de junio de 1965 en Nueva York y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Ax, Tp y Vi), Pharoah Sanders (Tx), David Izenzon (Cb), Charles Moffett (Dr), Joseph Tekula (Ar) y banda de estudio.

los recursos sonoros como elementos de pleno derecho. El crítico inglés Max Harrison describía así la música de Ornette Coleman a finales de agosto de 1965 en su primera parada en la capital londinense:

Coleman suena menos civilizado y más complejo. La lluvia de notas enredadas, la densidad y las texturas frenéticas parecen surgir de manera inconsciente. Ya que el intérprete interviene en puntos clave para darle forma al solo de forma general, esta música, como ciertas composiciones de dos grandes músicos americanos, Charles Ives y John Cage, parece reflejar el cambio continuo más que someterlo a un ordenamiento personal y arbitrario. Ciertamente la forma de tocar el violín de Coleman representa una indefinición tan drástica como Cage (Litweiler, 1992: 118).⁴⁹⁰

El verano de 1965 se vio empañado por diferentes disturbios de carácter racial que se sucedieron por todo el país y que tomaron una especial virulencia en el barrio de Watts, en Los Ángeles, donde se habían criado Charles Mingus y Eric Dolphy, y donde el mismo Ornette Coleman había residido durante años. Martin Luther King Jr. continuaba con sus reivindicaciones al frente de los movimientos por los derechos civiles que se estaban desarrollando con el foco puesto en el sur, con el desarrollo de la “Marcha de Selma a Montgomery”, organizada con el objetivo de luchar contra la normativa segregacionista que impedía el acceso al voto de la población de color en muchos estados del sur. Precisamente fue en este campo de reivindicación en el que había tomado relevancia Malcolm X, con su famoso discurso de “El voto o la bala”, antes de ser asesinado. En marzo de este año, otro acontecimiento violento había sacudido las filas de la protesta cuando la activista universitaria Viola Luzzo había sido asesinada durante el desarrollo de la campaña por un miembro del *Ku Klux Klan*. Finalmente, el 6 de agosto de 1965, la Ley de Derecho a Voto entró en vigor gracias a su aprobación por el congreso en un acto de distensión que pretendía establecer una paz social que estaba lejos de alcanzarse. Ese mismo día Alice McLeod dio a luz al tercer hijo de John Coltrane y la pareja contrajo matrimonio en torno a estas fechas en la ciudad de Juárez en Méjico, lo que supondría la guinda perfecta para un gran año en la carrera de un John Coltrane que no daba síntomas de agotamiento.

Coltrane visitó los estudios de grabación en diferentes ocasiones a partir del verano de este año para dar lugar a los últimos trabajos discográficos de su cuarteto clásico, que se disolvería a finales de este año y que serían publicados íntegramente con posterioridad a su muerte a partir de los años 70. La primera sesión de estudio a finales de agosto dio lugar a los siguientes temas:

490 He sounds less civilised, more complex, the showers of notes, matted in dense, frantic textures, seem to well up with the little conscious supervision. Because the player intervenes at key points to shape the solo only in a very general way, this music, like certain compositions by two other great American musicians, Charles Ives and John Cage, appears to mirror life's flux rather than to subject it to a personal and therefore arbitrary order... Certainly Coleman's violin playing may represent an indeterminacy as drastic as Cage [Traducción propia].

“Dearly Beloved”, “Attaining”, “Sun Ship”, “Ascent” y “Amen”⁴⁹¹ publicados integralmente por *Impulse Records* en el disco *Sun Ship*. Los temas grabados se repartieron en dos bloques formales: uno compuesto por temas melódicos iniciales estructurados en torno a motivos rítmicos simples y otro bloque estructurado en torno a la habitual fórmula modal de lamento/balada libre. Todos los temas tenían en común que al pasar a la sección de improvisación el compás se volvía relativo por el uso constante de texturas polirrítmicas, sobre las que se desarrollan unas improvisaciones extremas por parte de unos componentes absolutamente desatados. Según mi opinión, ésta es la primera grabación de estudio del cuarteto clásico de Coltrane donde se dio un mayor desarrollo de la improvisación colectiva, de la exploración sonora y del desarrollo textural hasta límites inéditos hasta la fecha en el estudio.

Siguiendo con la cronología estival de este año, el 25 de septiembre Charles Mingus volvió a hacerse eco de la situación de violencia del periodo desarrollando su propia crónica social del momento a través de un concierto en el auditorio *Royce Hall* de la Universidad de Los Ángeles. Este evento supuso su última grabación oficial al frente de su *workshop* y que posteriormente fue publicada por *Mingus Enterprises* bajo el título de *Music Written For Monterey 1965. Not Heard... Played In Its Entirety At UCLA, Vol. 1&2*. La grabación se realizó una semana después e incluyó los siguientes cortes, grabados en directo de esta última actuación en Los Ángeles antes de la disolución del *workshop* e incluyó las últimas composiciones de Mingus durante este periodo: “Meditation On Inner Piece (1 y 2)”, “Don't Be Afraid, The Clown's Afraid Too”, “Don't Let It Happen Here”, “Once Upon A Time, There Was A Holding Corporation Called Old America”, “Ode To Bird And Dizzy”, “They Trespass The Land Of The Sacred Sioux”, “The Arts Of Tatum And Freddie Webster” y “Muskrat Ramble”⁴⁹². El análisis de la grabación muestra una última consolidación de la estética política de Charles Mingus en todo su esplendor, retomando todos los elementos de vanguardia relacionados con el ruido y su uso simbólico, y manteniendo los mecanismos de composición espontánea así como las temáticas procedentes de blues y la música española. Como se puede comprobar tras el análisis de los títulos, la temática de reivindicación política apareció con frecuencia junto con la meditación y su habitual homenaje a los clásicos. La grabación es de buena calidad y en la misma se puede escuchar con frecuencia al propio Mingus introduciendo los temas, haciendo bromas continuas y parando en reiteradas ocasiones a la banda,

491 Todas las composiciones de J. Coltrane grabadas para *Impulse Records* el 26 de agosto de 1965 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), McCoy Tyner (Pn), Jimmy Garrison (Cb) y Elvin Jones (Dr).

492 Todas las composiciones de Charles Mingus publicadas por *Mingus Enterprises*, grabadas en directo en la Universidad de Los Ángeles el 25 de septiembre de 1965 y con la siguiente formación: Charles Mingus (Cb, Pn y Vc), Hobart Dotson, Lonnie Hillyer y Jimmy Owens (Tp), Julius Watkins (Bb), Howard Johnson (Tub) Charles McPherson (Ax) y Dannie Richmond (Dr).

lo que supuso una muestra más del difícil carácter del contrabajista, que alternó interpretaciones de muy alto nivel tanto al piano como al contrabajo con arco.

Tras el verano, los compromisos de directo de la banda de John Coltrane iban aumentando en paralelo a la creciente popularidad de su líder y el saxofonista comenzó a ampliar la paleta de intérpretes que intervenían en su cuarteto habitual para cumplir con sus deseos de trabajar con formaciones más amplias. A principios de octubre, concretó un nuevo proyecto de experimentación con la grabación de un disco que sería publicado bajo el título de *Om*⁴⁹³ por *Impulse Records* y que incluyó un solo corte de casi 30 minutos de carácter experimental extremo, conducido a través de elementos simbólicos y conceptuales en torno a un poema extraído del libro de meditación *Bhagavad-Gita*, recitado en la introducción del mismo. El resultado dio lugar a una nueva aproximación de John Coltrane a la composición espontánea colectiva en torno al concepto de la meditación y la conexión universal, unas líneas temáticas que poco más tarde volvería a retomar con la grabación del disco *Meditations*. Autores como Lewis Porter (1999: 266) han destacado que ambas grabaciones fueron desarrolladas mientras John Coltrane estaba experimentando con el consumo de LSD. El 23 de noviembre de 1965 tuvo lugar la última sesión de estudio para la historia que incluyó al cuarteto clásico de John Coltrane y que dio forma al disco *Meditations*. En la misma se grabaron los temas “The Father And The Son And The Holy Ghost” (un tema con un motivo rítmico de partida, que se transportaba a diferentes tonos y que desembocaba en una explosión improvisatoria, ultrasonora y textural), “Compassion” (con la misma construcción que el anterior), “Love” (con la misma arquitectura que los temas anteriores pero visitando texturas más atonales), “Consequences” (construida en torno a una interacción libre de carácter rítmico) y “Serenity”⁴⁹⁴ (con un tema más espaciado y sosegado que se extiende libremente en la sección de improvisación). En general, las texturas trabajadas por Coltrane gravitaban en torno a diferentes centros tonales y su nivel de interacción con Pharoah Sanders fue limitado, ordenado en torno a la forma de los temas y por pasajes concretos. El simbolismo conceptual siguió ganando protagonismo junto con el desarrollo del ya denominado impresionismo textural. Con anterioridad a esta cita de estudio, en septiembre Coltrane había grabado la mayor parte de los materiales incluidos en esta grabación en formato de cuarteto. Dichas grabaciones se desestimaron inicialmente y fueron publicadas con mucha posterioridad por *Impulse Records* en una edición especial denominada *First Meditations For Quartet*. Tras esta grabación, Elvin Jones y McCoy Tyner abandonaron el proyecto de John

493 Composición colectiva con arreglos de J. Coltrane grabada para *Impulse Records* el 1 de octubre de 1965 en Lynwood y con la siguiente formación: John Coltrane y Pharoah Sanders (Tx), Joe Brazil (Fl y Pc), Donald Garrett (Clb y Fl), McCoy Tyner (Pn), Jimmy Garrison (Cb) y Elvin Jones (Dr).

494 Composiciones de J. Coltrane grabadas para *Impulse Records* el 23 de noviembre de 1965 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: John Coltrane y Pharoah Sanders (Tx), McCoy Tyner (Pn), Jimmy Garrison (Cb) y Elvin Jones y Rashied Ali (Dr).

Coltrane por sus diferencias con el cariz que estaban tomando los desarrollos estéticos del saxofonista, que cada vez estaba más orientado a la mística y la exploración sonora. Este último acontecimiento acabó con una de las formaciones más influyentes de la historia del jazz moderno y dejó a Coltrane, en muchos aspectos, huérfano de sus mejores aliados en la interacción de conjunto y en el desarrollo de sus conceptos estéticos. A pesar de este importante contratiempo, el saxofonista ya se había decidido por explorar nuevos horizontes en compañía de la nueva generación de músicos jóvenes. En palabras del propio Coltrane:

Pensé que podía hacer dos cosas: tener una banda que tocara como tocábamos antes y otra que fuera en el sentido en la que va ésta que tengo ahora -las podría combinar con estos dos conceptos-. Y lo podría haber hecho (Ratliff, 2007: 98).⁴⁹⁵

El año 1966 comenzó en la misma dinámica que había terminado 1965 en cuanto a los elementos de análisis sociológico que están guiando esta aproximación histórica. El aumento de la presión militar sobre Vietnam por parte del ejército de los EEUU fue constante, en contraste con el progresivo aumento de las protestas pacíficas en contra del conflicto que proliferaban en las universidades y organizaciones sociales del país. Los movimientos por los derechos civiles continuaron en plena actividad bajo el liderazgo de Martin Luther King Jr., que inauguró la “Campaña de Chicago”, con el apoyo de la SCLC, con la intención de virar el foco de sus reivindicaciones hacia el norte del país. En el ámbito de la música de jazz, y en relación directa con los acontecimientos políticos del periodo, fueron las actividades de John Coltrane las que siguieron alcanzando un protagonismo más destacado entre todos los artistas con un papel relevante en este relato.

A principios de febrero de 1965, John Coltrane llevó al estudio a la base de su nueva formación para desarrollar algunas composiciones de temática política entre las que estuvieron: “Manifestation”, “Reverend King”, “Peace On Earth”⁴⁹⁶ y “Leo”⁴⁹⁷. En todas ellas se desarrollaron los conceptos de vanguardia ya descritos, en los que el saxofonista ya estaba completamente inmerso desde la grabación de *Ascension* y donde se puede percibir cierta falta de encaje entre los diferentes integrantes del nuevo conjunto que ahora se había convertido en un quinteto. Jimmy

495 I figured I could do two things: I could have a band that played like the way we used to play. And a band that was going in the direction that the one I have now is going in- I could combine these two, with these two concepts going. And it could have been done [Traducción propia].

496 Todas las composiciones de John Coltrane y Alice McLeod grabadas para *Coltrane Recording Corporation* el 2 de febrero de 1966 en San Francisco y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx, Ctb y Pc), Pharoah Sanders (Tx, Fl y Pc), Alice McLeod (Pn), Jimmy Garrison (Cb), Rashied Ali (Dr) y Ray Appleton (Pc).

497 Composición de John Coltrane grabada para *Impulse Records* el 2 de febrero de 1966 en San Francisco y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx, Ctb y Pc), Pharoah Sanders (Tx, Fl y Pc), Murray Adler (D), James Getzoff, Gordon Marron y Michael White (Vi), Rollice Dale y Myra Kestenbaum (Va), Jesse Ehrlich y Ed Lustgarten (Vo), Alice McLeod (Pn, Vb y Org), Jimmy Garrison y Charlie Haden (Cb), Rashied Ali (Dr) y Ray Appleton (Pc).

Harrison (Cb) fue el único músico de su cuarteto clásico que se mantuvo al lado de John Coltrane, Pharoah Sanders (Tx) entró definitivamente como segundo saxofonista, Alice McLeod sustituyó a McCoy Tyner en el piano y Rashied Ali a Elvin Jones en la batería, quien compartiría sección en múltiples ocasiones con diferentes percusionistas que Coltrane comenzó a incluir de forma habitual dado su creciente interés por la introducción de percusiones de diferente origen para la generación de sus texturas sonoras. El 19 de febrero, la nueva banda de John Coltrane hizo aparición en el *Lincoln Center* de Nueva York dentro de un programa de conciertos titulado como *Titans of the Tenor* y donde también actuaron Sonny Rollins, Dexter Gordon y Zoot Sims. El disco *Ascensión* no se había sido puesto a la venta todavía, por lo que gran parte del público general y la crítica presentes en el concierto no tenían constancia directa de las nuevas aproximaciones estéticas de vanguardia radical que John Coltrane estaba desarrollando. El concierto de improvisación colectiva que la banda realizó alcanzó dimensiones escandalosas y el público asistente, junto con una parte importante de los colegas más clásicos de Coltrane, no entendieron la deriva artística mostrada por el saxofonista. La banda que intervino en el concierto estuvo formada por la base de su nuevo quinteto junto con J. C. Moses, como segundo batería, y Albert Ayler (Tx), Donald Ayler (Tp) y Carlos Wald (Ax) en la sección de vientos. Las siguientes declaraciones son representativas del proceso de transformación estética de Coltrane:

Alice McLeod: Cuando él se hizo vanguardista, como lo denominaron, perdió muchos seguidores. No les gustaba, no lo aprobaban, no lo apreciaban. Pero no había vuelta atrás ni camino de retorno. Fue su compromiso, su decisión (Porter, 1999: 275).⁴⁹⁸

Nat Hentoff: ¿No tienes límites? “No”, contestó con énfasis. “Sólo continúa todo el camino hasta el final, tanto como se pueda, hasta la misma esencia”. La esencia de la música, la esencia de la vida. Para Coltrane no hay diferencia entre las dos cosas (De Vito, 2010: 321).⁴⁹⁹

Ben Ratliff: La música de Coltrane hasta 1967 ha sido generalmente catalogada como la versión más cruda, básica y salvaje, como la etapa decadente del movimiento romántico. Hay que poner atención para darse cuenta de la teoría y de la organización, pero está ahí (Ratliff, 2007: 109).⁵⁰⁰

Entre los antiguos compañeros que se lamentaron por la orientación que estaba tomando la

498 When he became avant garde, as they termed it, he lost many people, many followers. They didn't like it, they didn't approve of it, they didn't appreciate it. And there was no way he could go back, there was no road to return on. It was his commitment, it was his decision [Traducción propia].

499 Is there never a stopping point for him? “No”, he answered emphatically. “Yust keep going all the way, as deep as you can. You keep trying to get right down to the crux”. The crux of music, The crux of life. For Coltrane there is no separation between the two. [Traducción propia].

500 The music from here through 1967 is generally seen as the rawest, most basic, wildest version of Coltrane, like the decadent stage of the Romantic movement. It takes a bit of attention to notice the order and theory, but is there [Traducción propia].

música de John Coltrane se encontraba Thelonious Monk, que seguía cumpliendo sus compromisos discográficos con *Columbia Records* a base de grabar materiales compuestos con anterioridad, que en muchos casos alcanzaron una dimensión renovada, y de realizar versiones muy personales de temas procedentes del repertorio popular y del jazz clásico. En marzo de este año, el pianista se marchó de gira mundial que terminaría en Japón, donde fue aclamado como un genio a partir de este momento y donde Monk se sintió especialmente halagado por la gran recepción que tuvo su música. Por otro lado, Charles Mingus inició una residencia en el club *Five Spot* al frente de su *workshop* intentando mantenerse ajeno a las consecuencias de la explosión de la vanguardia, un movimiento con el que siempre se encargó de mantener un claro distanciamiento. Aunque muchos de los procedimientos explotados por la *New Thing* ya habían sido anticipados muchos años atrás por el mismo contrabajista, Charles Mingus estaba destinado a ser encasillado de forma habitual como parte de la “vieja guardia” por parte de la crítica del momento y, posteriormente también, por la mayor parte de los trabajos dedicados a la historiografía del jazz.

El acontecimiento más importante de la primavera de este año 1965 en Nueva York fue la vuelta a la ciudad de Ornette Coleman, tras un largo periodo de residencia en el viejo continente. La música de Coleman había tenido una recepción positiva en Europa y había recibido buenas críticas, tanto en su versión clásica de trío como en sus trabajos orientados a la música clásica de cámara. El éxito de esta primera incursión transoceánica le sirvió para alcanzar un nuevo estatus entre la aristocracia del jazz de la ciudad de la gran manzana y también para reforzar su posición de liderazgo al frente de la *New Thing* junto con John Coltrane, que no mostraba síntomas de agotamiento. A partir de este momento, Ornette Coleman comenzó a trabajar de forma más estable con su trío por el país, mientras desarrollaba residencias periódicas en el club *Village Vanguard* de Nueva York. Tras pasar una larga temporada a cargo de su hijo Denardo Coleman, que tenía 10 años, decidió incluir al mismo como batería en algunos ensayos y directos, para experimentar con su concepto de creación espontánea radical en ausencia de condicionamientos estéticos previos. Para esta arriesgada apuesta contó con el contrabajista Charlie Haden, con el que reinició su relación profesional y que había vuelto a la actividad tras realizar algunos trabajos esporádicos con las formaciones orquestales de John Coltrane. Este nuevo enfoque causó ciertas tensiones en su trío estable de trabajo con el que había visitado Europa, formado por David Izenzon (Cb) y Charles Moffett (Dr), pero el saxofonista tejano consiguió establecer con éxito una dinámica de trabajo a dos bandas.

El verano de 1965 vino condicionado una vez más por el desarrollo de disturbios raciales por todo el país con una especial incidencia en los estados del sur, donde las organizaciones por los

derechos civiles habían lanzado la denominada “Campaña Contra el Miedo” con la coordinación del SCLC y el CORE. La campaña comenzó a principios de junio y se desarrolló a lo largo del verano rodeada de un ambiente continuo de presión violenta por parte de diferentes colectivos segregacionistas de la extrema derecha, que protagonizaron periódicas agresiones contra activistas participantes en la campaña. Durante el desarrollo de las protestas, los principios de la lucha no violenta comenzaron a socavarse y otras acciones de carácter más radical empezaron a tomar fuerza en las generaciones más jóvenes que formaban parte de las organizaciones civiles. Fue durante esta campaña cuando Stokely Carmichael y Floyd McKissick comenzaron a absorber algunas ideas de la doctrina de Malcolm X, para posteriormente dar forma al concepto de *Black Power*. La sociedad americana estaba inmersa en un forzado proceso de cambio que tuvo un reflejo nítido en la música popular de la época, en general, y en el jazz en particular de forma destacada.

Los organizadores del festival de jazz Newport de ese verano volvieron a hacerse eco de la nueva corriente de vanguardia que estaba comenzando a tomar fuerza dentro del jazz e incluyó a algunas de sus nuevas figuras en la señalada cita. El protagonismo de la *New Thing* en el ámbito profesional del jazz moderno y entre la crítica especializada era creciente, tal y como revela la inclusión del cuarteto de Archie Shepp y Roswell Rudd y del cuarteto de Bill Dixon y Judith Dunn, esta vez en la programación principal del festival junto a las formaciones de Miles Davis, T. Monk, Duke Ellington, Dizzy Gillespie y John Coltrane entre otros. John Coltrane hizo su última aparición en el festival al frente de su nueva banda con Archie Shepp como invitado, realizó una furiosa actuación en torno a su nueva estética espontánea y desgranó sin paliativos su renovada paleta de recursos sonoros. Tras la cita, Coltrane partió de gira a Japón donde realizó algunas interesantes declaraciones en rueda de prensa tras unas de sus actuaciones, donde se posicionó en contra de la Guerra de Vietnam, señaló a Ravi Shankar, Carlos Salzedo y O. Coleman como algunos de sus músicos de referencia, destacó su admiración por Malcolm X y Charles Mingus y, seguidamente, enunció la famosa declaración: «Me gustaría ser un santo» (De Vito, 2010: 271)⁵⁰¹. El 18 de agosto de este mismo verano, Coltrane volvió a realizar otra entrevista para el periodista *freelance* Frank Kofsky donde entre otros temas, y de forma sorprendente, entró a valorar algunas consideraciones políticas de la época contraviniendo su habitual posición hasta la fecha de dejar para el ámbito privado este tipo de consideraciones:

Kofsky: Algunos músicos han dicho que hay relación entre algunas ideas de Malcolm y la música, especialmente la “Nueva Música”, ¿crees que hay algo de cierto?

Coltrane: Bueno, pienso que la música, siendo una expresión que sale del corazón, del ser humano, sí que expresa lo que está ocurriendo.

501 I would like to be a saint [Traducción propia].

K: Bien, entonces sí.

C: Creo que expresa todo, todas las vivencias humanas de cualquier momento, de cualquier experiencia.

K.: ¿Qué piensas de la expresión “Nueva Música Negra” como descripción de los nuevos estilos de jazz?

C.: Me es indiferente. Quiero decir que me da igual como se llame.

K.: La gente que utiliza esa expresión argumenta que el jazz está estrechamente relacionado con la comunidad negra y lo que ocurre en ella.

C.: Bien, creo que depende de cada cual. Puedes llamarlo como sea por la razón que sea. Personalmente reconozco al artista y a la persona que lleva dentro, y de qué manera ha contribuido, y cuando reconozco el sonido de un hombre, bueno, para mí ahí está, ahí está su identidad, y eso es lo que reconozco. No me gustan las etiquetas, no pierdo el tiempo con ellas.

K.: Pero parece ser un hecho que la mayoría de las innovaciones en la música proceden de músicos de raza negra.

C.: Sí, así es.

K.: La mayoría de los músicos con los que he hablado son muy conscientes con cambiar la sociedad y ven su música como instrumento por el cual la sociedad puede cambiar.

C.: Bueno, creo que sí. Pienso que la música es un instrumento. Justo el principio, el patrón que crea los cambios en la mentalidad de la gente.

K.: Los músicos que tocan estos nuevos estilos miran hacia África y Asia para buscar su inspiración.

C.: Sí, buscan su información en todas partes.

K.: ¿Miran hacia algunos sitios más que a otros?

C.: También hacia dentro (De Vito, 2010: 281/318)⁵⁰².

502

- Kofsky: Some musicians have said that there is a relationship between some of Malcolm's ideas and the music, especially the new music. Do you think that there is anything in that?
- Coltrane: Well, I think that music, being an expression of the human heart, or of the human, of the being itself, does express just what is happening.
- K: So, then, if-oh.
- C: I feel that it, it expresses the whole thing- the whole of human experience at any, at the particular time that it is being expressed.
- K: What do you think about the phrase, the “new black music”, as a description of some newer styles in jazz?
- C: I don't react too much to 'em. I mean, it makes no difference to me one way or another what it's called.
- K: The people who use that phrase argue that jazz is particularly closely related to the black community and it's expression of what's happening there. That's why I asked you about your reaction to Malcolm.
- C: Well. I think it, I think it's up to the individual, you can call it what you may, for any reason you may. Myself, I have- I recognize the artist, and I recognize an individual. I see his contribution; and, when I know a man's sound, well, to me that's him, you know, that's this man. And that's what I recognize. And, I don't like- labels, I don't bother with.
- K: But it does seem to be a fact that most of the changes in the music- the innovations- have come from black musicians, or-
- C: Yeah, well this is how it is. How it is...
- K: Most of the musicians I have talked to are very concerned with changing the society and they do see their music as an instrument by which society can be changed.
- C: Well I think so. I think music is an instrument. It can create the initial, just, the thought patterns, that can create the changes, you see, in the thinking of the people...
- K: Do the musicians who play in these newer styles look to Africa and Asia for some of their musical inspiration?
- C: I think so: I think they look all over.
- K: Do they look some places more than others?
- C: And inside [Traducción propia].

A principios de septiembre, Ornette Coleman realizó su primera visita al estudio por iniciativa propia desde la definitiva disolución de su primer cuarteto en 1961, tras la grabación de *Ornette On Tenor* para *Impulse Records*. El saxofonista se había mantenido firme en su convicción de mejorar su situación profesional ejerciendo una oposición frontal contra la dinámica de la industria musical de la época, por lo que había sido abandonado en el páramo de la escena de directo durante varios años. Gracias a su éxito en Europa, Coleman consiguió llegar a un acuerdo discográfico con *Blue Notes Records*, compañía para la que grabó el disco *The Empty Foxhole* en formato de trío con su hijo Deonardo Coleman a la batería y Charlie Haden al contrabajo. En la sesión de grabación se incluyeron los siguientes cortes: “The Empty Foxhole” (donde desarrolló una corta melodía con la trompeta a través de un motivo principal que era transportado a diferentes centros tonales y que parecía una marcha procesional donde no hubo improvisaciones), “Freeway Express” (otro tema con trompeta muy abstracto en forma pregunta respuesta que daba paso a la sección de improvisación colectiva con forma elástica y donde experimentó con el sonido de sordina), “Zig Zag” (un tema que nos transporta a su primera estética), “Faithful” (una nueva balada clásica colemaniana desarrollada con el saxofón alto sobre texturas libres de fondo y sin compás sobre la forma elástica básica de AABA), “Sound Gravitations” (donde se construyeron texturas sonoras de forma libre con la intersección del violín con el contrabajo con arco dando lugar a brochazos sonoros sin guía melódica ni compás) y “Good Old Days”⁵⁰³ (donde retomó ecos del blues tradicional con el saxofón alto). En general, lo más destacado de la grabación fue la capacidad de la que Coleman hizo gala en su labor de conductor de las dinámicas de conjunto, arrastrando genialmente a su hijo, que con diez años daba muestras de cierta desorientación, así como su interacción con un Charlie Haden, que se percibe encantado de volver a trabajar con Coleman. De entre los elementos tradicionales ya expuestos en apartados anteriores, Ornette Coleman abandonó su preferencia por los temas melódicos principales en forma de fanfarria sonora e intercaló exploraciones sonoras radicales con temas más acordes a su primera estética.

El mes de octubre de 1966 tuvo lugar la creación de la primera organización política afronorteamericana de lucha social que desestimaba los preceptos de la no violencia de Martin Luther King Jr. como principal herramienta de reivindicación social. El *Black Panther Party* fue fundado por Huey Newton y Bobby Seale en la ciudad de Oakland en California en torno a una ideología que integraba algunos preceptos políticos marxistas, el orgullo por la identidad africana y el uso la violencia como herramienta lícita de protección contra las agresiones de los colectivos

503 Todas las composiciones de O. Coleman grabadas para *Blue Note Records* el 9 de septiembre de 1966 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Ax, Tp y Vi), Charlie Haden (Cb) y Denardo Coleman (Dr).

segregacionistas y del estado como entidad opresora. Con el avance de la violencia racial durante la década y la dispersión de los preceptos de la contracultura, su influencia comenzó a extenderse por las nuevas generaciones de jóvenes de origen afronorteamericano de EEUU e incluso daría lugar a organizaciones similares en el seno de otras minorías étnicas del país. A principios de 1970 el partido se puso en contacto con Charles Mingus para integrarlo en su organización, pero el contrabajista rechazó la oferta por considerarla una organización con un limitado bagaje político, filosófico y espiritual. La creación de esta organización coincidió con un periodo de decadencia personal y emocional de Charles Mingus que a pesar de haber contraído matrimonio virtualmente con Susan Graham Ungaro durante el verano de 1966, se había separado de nuevo a principios de este otoño. Sus problemas sentimentales unidos a la noticia del fallecimiento de Bud Powell el 1 de agosto de 1966, al que tenía en el altar de sus ídolos, causaron un fuerte impacto en su delicada estabilidad psicológica. Entre octubre y noviembre de este año, el cineasta Tom Reichman (1968) grabó al contrabajista en su destartalado *loft* de Nueva York, en unas escenas que revelan la situación de progresiva decadencia psicológica del contrabajista en estos meses. La secuencia acabó con el arresto de Mingus por parte de la policía de la ciudad tras abrir fuego dentro del edificio con un rifle similar al que se usó en el asesinato de Kennedy mientras estaba al cuidado de su hija de 5 años. El documento audiovisual se publicó en 1968 bajo el nombre de *Charlie Mingus 1968*.

Otro de los músicos protagonistas de nuestro relato que se encontraba en uno de los momentos más complicados de su trayectoria era Miles Davis, que había estado apartado de la primera línea de trabajo la mayor parte del año debido a sus problemas médicos de cadera. En añadidura, la crítica había recibido con cierta frialdad la publicación de su última grabación *E. S. P.*, a pesar de la relevancia histórica que tomaría dicho trabajo con el paso de los años, y por primera vez en su carrera su popularidad estaba en descenso, así como el nivel de ventas de sus discos para *Columbia Records*. De hecho, este fue el año en el que la compañía viró su histórica política de apoyo a estrellas consolidadas de prestigio para apostar de forma definitiva por la nueva hornada de músicos procedentes del rock, que ya lideraban el mercado de ventas a nivel global. Los componentes de su quinteto habían estado desarrollando de forma independiente trabajos muy avanzados en el seno de otras importantes compañías discográficas, con la labor destacada de Herbie Hancock, que se estaba convirtiendo en una de las referencias indiscutibles del nuevo piano moderno, y de Wayne Shorter, cuyo original estilo tomó posiciones como una de las pocas alternativas reales a la dictadura de Coltrane en el saxofón tenor, aunque estaba fuertemente influenciado por éste. Miles Davis era consciente de lo que ocurría a su alrededor y siempre se preocupó por estar entre los músicos más influyentes del negocio, por lo que llevó al estudio a su

quinteto para aportar su personal visión de los elementos de vanguardia, en boga en estos años, e ir perfilando los principios fundamentales de una nueva aproximación estética que tomaría forma a finales de la década. En la primera sesión de grabación realizada se recogieron los temas “Circle” (la única aportación original de Davis al disco a través de una balada que trabajó la extensión de las novedosas aplicaciones de modulación cromática entre modos y la creación de espacios armónicos ya desarrollados en E. S. P), “Orbits” (con un tema principal de influencia colemaniana en contenido y desarrollo, interpretado en formato de cuarteto sin acompañamiento de Hancock que sólo participa en su solo), “Dolores” (de nuevo en formato de cuarteto sin armónico con un tema que retomaba los conceptos de E. S. P., pero de manera más libre intercalando secciones de armonía vertical con secciones modales y donde Hancock sólo participó en su solo) y “Freedom Jazz Dance”⁵⁰⁴ (con un tema muy atonal y complejo de interpretar que da pie a una sección de improvisación muy libre sobre un solo centro tonal de rítmicas *funk*). En la siguiente sesión se grabaron los temas “Gingerbread Boy” (tema en la misma línea que “Dolores” y “Orbits”, muy influenciado por los desarrollos de Ornette Coleman) y “Footprints”⁵⁰⁵ (que se convirtió en una referencia y un estándar clásico que usaba las extensiones de armonía modal que caracterizaron una de las áreas de composición personal de la estética más trascendental de Wayne Shorter). El disco fue titulado simbólicamente como *Miles Smiles*, haciendo referencia al comienzo de una nueva etapa de bonanza creativa para Miles Davis, que a pesar del espaldarazo de la crítica y las dudas surgidas en torno a su trabajo por parte de *Columbia Records*, siguió apostando por la exploración de nuevas vías de expresión sin complejos. En este disco se puede comprobar como a pesar de las reticencias iniciales del trompetista por utilizar algunos elementos creativos introducidos por la vanguardia, finalmente se dejó llevar por el impulso liberador del movimiento. La exploración de formas no tradicionales, la composición espontánea, la elasticidad formal, el atonalismo y la abstracción sonora fueron sólo algunos de los conceptos absorbidos progresivamente por Miles Davis. El trompetista comenzó a desarrollar un concepto personal de dinámica de conjunto, que ha sido definida por algunos especialistas como «tiempo sin cambios» (Waters, 2011: 146)⁵⁰⁶, que apareció por primera vez en la grabación de los temas “Orbits”, “Circle”, “Dolores” y “Freedom Jazz Dance”, y que compartía muchas características comunes a los desarrollos asumidos por la *New Thing*. En palabras del propio Miles:

504 La primera composición de Miles Davis, las dos siguientes de Wayne Shorter y la última de Eddie Harris, grabadas para *Columbia Records* el 24 de octubre de 1966 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Wayne Shorter (Tx), Herbie Hancock (Pn), Ron Carter (Cb) y Tony Williams (Dr).

505 La primera composición de Jimmy Heath y la segunda de Wayne Shorter grabadas para *Columbia Records* el 25 de octubre de 1966 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Wayne Shorter (Tx), Herbie Hancock (Pn), Ron Carter (Cb) y Tony Williams (Dr).

506 «time, no changes» [Traducción propia].

La forma en la que yo tocaba antes de que estos tíos entraran en la banda me ponía un poco de los nervios. Es como un par de zapatos favoritos que te pones todos los días, después de un tiempo tienes que cambiarlos. Lo bueno de Ornette Coleman era que sus ideas musicales y sus melodías eran independientes de cualquier estilo, y siendo independiente parecía que estabas creando espontáneamente. Tengo un sentido del orden melódico casi perfecto. Pero entonces, después de poner atención a algunas cosas de las que tocaba Ornette y de hablar sobre ello, descubrí que cuando tocaba una nota de mi trompeta, en realidad estaba tocando como cuatro a la vez... Empecé a poner el compás interno en la batería por fuera y por encima de todo, como la música Africana. En la música occidental, los blancos por entonces intentaban reprimir el ritmo según de donde procedía- África- y sus matices raciales. Pero el ritmo es como respirar, eso es lo que empecé a aprender en este grupo y lo que marcó el camino (Miles, 1989: 277).⁵⁰⁷

La entrada del año 1967 coincidió con un nuevo periodo en la escalada bélica contra el enemigo comunista en la Guerra de Vietnam, lo que posibilitó el posicionamiento definitivo de los movimientos por los derechos civiles en contra de la misma, uniendo sus fuerzas con las organizaciones de la contracultura que comenzaban a coordinarse para presionar políticamente por un objetivo común. Martin Luther King Jr. seguía desarrollando su liderazgo con el apoyo incondicional de los colectivos sociales, por lo que consiguió establecer unos nuevos objetivos de futuro con el lanzamiento de la “Campana por la Gente Pobre”, con la que pretendía actuar contra la raíz misma de la desigualdad social en EEUU. El comienzo de este nuevo año trajo también la disolución oficial del histórico *workshop* de Charles Mingus, cuando el seguro privado que permitía las actividades del mismo fue cancelado por impago. Tras la pérdida del principal mecanismo de expresión de su música, Mingus comenzó a descender de nuevo a los infiernos espoleado por una nueva crisis en su relación sentimental con Susan Graham Ungaro y decidió pasar una temporada en California, en la que se dedicó a romper relaciones con la mayor parte de sus amistades íntimas e incondicionales como Buddy Collette o Farewell Taylor. El 14 de enero de 1967 asistió de incógnito en San Francisco al festival “Human Be-In”, el primer evento psicodélico de la historia que se convirtió en un símbolo de la contracultura con el apoyo de los principales representantes intelectuales de la "Generación Beat". En pocas semanas, Charles Mingus entró en una profunda depresión tras caer derrotado por la industria musical y por sus propios fantasmas conspirativos, lo que le mantendría apartado de los escenarios y de los estudios de grabación sumido en una grave crisis económica y emocional hasta el verano de 1969. En palabras del escritor, periodista y crítico

⁵⁰⁷ The way I have been playing before these guys came into the band was kind of getting on my nerves. Like a favorite pair of shoes that you wear all the time, after a while you've got to change them. What was good about Ornette Coleman was that his musical ideas and his melodies were independent of styles, and being independent like that would make you appear to be creating spontaneously. I have an almost perfect sense of melody order. But then I discovered after really paying attention to some of the things Ornette was playing and talking about that when I played a note from my trumpet I was really playing about four... I started putting the backbeat in the drums out from and on top of everything, like African music. In Western music, white people at this time were trying to suppress rhythm because of where it comes from- Africa- and its racial overtones. But rhythms is like brething. So that's what I began to learn in this group and it just pointed the way forward [Traducción propia].

de jazz Nat Hentoff, amigo íntimo de Mingus: «Estaba deprimido. Era una depresión clínica clásica» (Santoro, 2000: 268).⁵⁰⁸

Un día después de la celebración del “Human Be-In” en San Francisco John Coltrane, entró al estudio de grabación para iniciar una serie de sesiones que integrarían las últimas aportaciones de su legado artístico para la historia del jazz moderno. La primera sesión fue desarrollada sobre la base de composiciones de Alice McLeod e integró los siguientes cortes: “To Be”, “Offering”, “Seraphic Light/Creation”, “Sun Star”, “Stellar Regions”, “Iris”, “Configuration”, “Jimmy's Mode” y “Transonic”⁵⁰⁹. Estas primeras grabaciones de principios de 1967 fueron el testigo de otro cambio importante en el sonido de Coltrane con su instrumento, ya que por primera vez abandonó su característico *vibrato* minimalista en favor de la generación de un *vibrato* muy amplio que le acompañó hasta su muerte y que tuvo una influencia muy marcada en posteriores generaciones de saxofonistas. Los materiales de esta primera sesión dieron forma al grueso de los discos publicados por *Impulse Records* con posterioridad a la muerte de Coltrane, bautizados como *Expression* y *Stellar Regions*, este último disco vio la luz en 1995. La historiografía del jazz ha recogido diversos testimonios diciendo que Coltrane ya no sabía qué más tocar, que estaba vacío y sin ideas, por lo que la participación como compositora de Alice McLeod en esta última sesión de grabación nos podría llevar a pensar en la confirmación de esta aseveración. Sin embargo, una semana después, Coltrane realizó una sesión a dúo con Rashied Alí como percusionista donde desarrolló unos materiales de composición propia donde el saxofonista volvió a visitar terrenos creativos de gran intensidad emotiva que se publicaron bajo el título de *Interstellar Space* y que incluyó los siguientes cortes: “Mars”, “Leo”, “Venus”, “Jupiter” y “Saturn”⁵¹⁰, en lo que supuso según mi opinión su último gran trabajo de estudio. Entre finales de este mes de febrero y el mes de marzo, John Coltrane visitó el estudio en varias ocasiones más, dando lugar a materiales que en su mayoría no han sido publicados salvo en los casos de los temas “Number One” y “Ogunde”⁵¹¹. Todos los cortes grabados en las sesiones referenciadas fueron desarrollados alrededor de los elementos musicales ya descritos y desgranados para definir la música de Coltrane a partir de 1966, en una apuesta definitiva por la exploración sonora radical, por el uso de motivos melódicos cortos sometidos a múltiples variaciones pentatónicas, por la construcción impresionista textural en torno a diferentes

508 He was depressed. It was a classical clinical depression [Traducción propia].

509 Todas las composiciones de Alice McLeod grabadas para *Impulse Records* el 15 de febrero de 1967 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx, Ax, y Fl), Pharoah Sanders (Fl), Alice McLeod (Pn), Jimmy Garrison (Cb) y Rashied Ali (Dr).

510 Todas las composiciones de John Coltrane grabadas para *Impulse Records* el 22 de febrero de 1967 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx y Pc) y Rashied Ali (Dr y Pc).

511 Todas las composiciones de John Coltrane grabadas para *Impulse Records* el 7 de marzo de 1967 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), Alice Coltrane (Pn), Jimmy Garrison (Cb) y Rashied Ali (Dr).

modos o centros tonales y por la composición espontánea colectiva. La temática general de todas sus creaciones gravitó alrededor de la temática mística, espiritual y la conexión con el universo como forma de meditación total a través de la improvisación, una estética final criticada duramente por parte de la prensa especializada de la época, que asoció este último viraje estético a una especie de romanticismo transgresor según Ben Ratliff (2007:118).

El trabajo de Coltrane poco a poco viró hacia ideales religiosos hasta que al final abandonó las palabras, sin dar explicaciones. El amor que sentía por Dios le había inspirado a guardar silencio sobre la música y la política. Conforme el ruido ambiental de la música de los 60 crecía a su alrededor, más deseaba silenciarlo y de escucharse sólo a sí mismo (Ratliff, 2007: 119).⁵¹²

Mientras John Coltrane realizaba sus últimas grabaciones, Ornette Coleman pasó el mes de marzo a pleno rendimiento enfocado en el desarrollo de su actividad creativa, trabajando en sus propias composiciones y colaborando con diferentes músicos de ámbitos dispares. Por un lado, Coleman colaboró con el quinteto de vientos y con la orquesta de cámara de la ciudad de Filadelfia, para realizar dos sesiones de grabación en las que destacaron los temas “Form And Sounds”⁵¹³ (en una aproximación más clásica en el ámbito de la música clásica arreglada para quinteto de viento, con la colaboración de Coleman a la trompeta) y “Space Flight”⁵¹⁴ (a través de una composición absolutamente sorprendente con un desarrollo rítmico muy destacado donde Coleman adaptó sus ideas melódicas al formato de cuarteto de cuerda de forma muy eficiente). Por otro lado, colaboró como trompetista en el trabajo como líder que el saxofonista Jackie McLean grabó para *Blue Note Records*, en estas fechas, y donde Coleman apareció muy limitado por su poca experiencia en la interpretación del desarrollo melódico del instrumento. En el disco, Coleman aportó las siguientes composiciones originales a la sesión de grabación: “Old Gospel” (un tema más clásico, con improvisaciones en un solo centro tonal más tradicional y con ecos del blues) y “Strange As It Seems”⁵¹⁵ (en una composición por primera vez influenciada por los cantos modales de Coltrane y por sus aproximaciones armónicas texturales en la exposición del tema, ya que al pasar a solos la dinámica adquirió *swing* en forma de balada recorriendo los centros tonales o acordes visitados

512 Coltrane's work gradually moved toward religious ideals until, at the end he wanted no words, no explication. Love of God had emboldened him toward a position of silence about music and about politics. As the ambient noise of the sixties culture grew louder around him, the more he desired to block it out and hear only himself; the more he went inward [Traducción propia].

513 Composición de Ornette Coleman publicada por *RCA/Victor Records*, grabada en directo el 17 de marzo de 1967 en Nueva York y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Tp), Mason Jones (Bb), Murray Panitz (Fl), John DeLancre (Ob), Barnard Garfield (Fg) y Anthony Gigliotti (Ct y Ctb).

514 Composición de Ornette Coleman publicada por *RCA/Victor Records*, grabada en directo el 31 de marzo de 1967 en Nueva York y con la siguiente formación: Ornette Coleman (D), Stuart Canin y William Steck (Vi), Carlton Cooley (Va) y William Stokking (Vo).

515 Ambas composiciones de Ornette Coleman grabadas para *Blue Note Records* el 24 de marzo de 1967 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: Jackie McLean (Ax), Ornette Coleman (Tp), Lamont Johnson (Pn), Scott Holt (Cb) y Billy Higgins (Dr).

previamente por la melodía). Aparte de estos trabajos, Ornette Coleman se dedicó a trabajar el seno de su banda interactiva de pequeño formato, que se había convertido en un cuarteto tras la inclusión de Charlie Haden como segundo contrabajista de forma fija y con la que estaba alcanzando altas cotas de expresión musical. Durante el siguiente mes de abril, la carrera de Ornette Coleman como compositor recibió un impulso definitivo y un reconocimiento general en EEUU, cuando recibió una beca para el desarrollo de su actividad creativa por parte de la prestigiosa fundación Guggenheim de Nueva York.

Ese mismo mes de abril de 1967, John Coltrane firmó un nuevo contrato discográfico con *Impulse Records* que le reportaría cuantiosos beneficios, lo que le permitió comenzar a dar rienda suelta a algunos de sus proyectos personales que pasaban por profundizar tanto en sus orígenes africanos como en las músicas de dicho continente y también por la creación de un sello de música independiente en colaboración con su compañía discográfica. En declaraciones recogidas por Lewis Porter (1999) en su biografía sobre Coltrane, el mismo Olatunji alegaba que Coltrane tenía entre sus objetivos la adaptación al saxofón de los cantos religiosos de la región de Yoruba en Nigeria. Mientras programaba un viaje a Africa y disfrutaba de las primeras semanas de vida de su cuarto hijo, nacido el 19 de marzo de ese mismo año, Coltrane se embarcó en un proyecto colectivo para la creación en Harlem del Olatunji *Center of African Culture*, entrando a formar parte de una idea que había sido concebida originalmente por el batería Babatunde Olatunji con el apoyo de Yusef Lateff (Tx y Fl). Por un lado, la asociación formada por estos tres músicos pretendía usar este centro para independizar parte de sus actividades creativas de la industria musical, que según su opinión explotaba a los músicos de origen afronorteamericano. Por otro lado, sus intenciones pasaban por generar un espacio de expresión artística y meditación dedicado a la exploración de las tradiciones culturales africanas y a la difusión de la enseñanza de la música desde dicha perspectiva cultural. En torno a estas fechas, John Coltrane realizó su última visita al estudio publicada para grabar el tema “Expression”⁵¹⁶ y el 23 de abril participó en un concierto benéfico en el centro Olatunji donde comenzó a mostrar claros síntomas de deterioro físico. Esta actuación sería publicada con posterioridad por *Impulse Records* bajo el título de *The Olatunji Concert: The Last Live Recording* y supuso el último testigo sonoro editado hasta la fecha de la actividad artística de Coltrane. El día 7 de mayo, realizó su última aparición en directo en el *Famous Ballroom* de Baltimore y tras visitar el estudio de grabación el día 17 del mismo mes para realizar una sesión que todavía hoy no ha visto la luz, el saxofonista anuló todos sus compromisos profesionales que ya había adquirido hasta el verano.

516 Composición de John Coltrane grabada para *Impulse Records* en abril de 1967 en Englewood Cliffs y con la siguiente formación: John Coltrane (Tx), Alice McLeod (Pn), Jimmy Garrison (Cb) y Rashied Ali (Dr).

Durante ese mismo mes de mayo, Miles Davis visitó los estudios de grabación para dar forma a su siguiente disco que fue publicado por *Columbia Records* bajo el nombre de *Sorcerer*. El disco supuso una nueva muestra de los nuevos conceptos que había estado puliendo en el seno de su quinteto en una progresiva consolidación de su estética expansiva y donde destacaron los siguientes cortes: "Limbo", "Vonetta"⁵¹⁷, "Masqualero", "The Sorcerer"⁵¹⁸, "Pee Wee" y "Prince of Darkness"⁵¹⁹. En el desarrollo de los mismos, Davis volvió a instaurar su influencia estética gracias al desarrollo de un sonido a la trompeta cada vez más escorado hacia ciertos niveles de abstracción sin precedentes, que tomarían protagonismo esencial en su estilo a partir de este momento y que el pianista Herbie Hancock que había escrito el tema que dio nombre al disco definió así:

Miles es un hechicero. Toda su actitud es como muy misteriosa... Su música suena a magia. Hay veces que no sé de donde viene. Suena como si viniera de otro lugar, como si Miles no tocara una trompeta. Su instrumento era más como un diálogo hablado, como un pintor usando su brocha o un escultor con martillo y cincel. (Waters, 2011: 173).⁵²⁰

A partir del mes de junio, Miles Davis realizó varias sesiones de estudio cuyos materiales más destacados fueron publicados por *Columbia Records* bajo el título de *Nefertiti*. Este sería su último trabajo donde la instrumentación elegida se basó en la tradicional formación de quinteto acústico con el piano como referente armónico. Los siguientes cortes fueron los más destacados de las tres primeras sesiones que apuntalaron los conceptos musicales desarrollados por el segundo quinteto clásico de Davis: "Nefertiti"⁵²¹ (que supuso un nuevo paso adelante en el desarrollo de armonías avanzadas con movimiento vertical alejadas de las bases del *be bop*, que dio lugar a un sinuoso tema que modulaba con complejidad a varios centros tonales en torno a una forma de 16 compases y en el que sorprendentemente no se grabaron improvisaciones), "Hand Jive"⁵²² (de nuevo

517 Ambas composiciones de Wayne Shorter grabadas para *Columbia Records* el 16 de mayo de 1967 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Wayne Shorter (Tx), Herbie Hancock (Pn), Ron Carter (Cb) Tony Williams (Dr).

518 La primera composición de Wayne Shorter y la segunda de H. Hancock grabadas para *Columbia Records* el 17 de mayo de 1967 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Wayne Shorter (Tx), Herbie Hancock (Pn), Ron Carter (Cb) Tony Williams (Dr).

519 La primera composición de Tony Williams y la segunda de Wayne Shorter grabadas para *Columbia Records* el 24 de mayo de 1967 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Wayne Shorter (Tx), Herbie Hancock (Pn), Ron Carter (Cb) Tony Williams (Dr).

520 Miles is a sorcerer. His whole attitude, the way he is, is kind of mysterious... His music sounds like witchcraft. There are times I don't know where his music comes from. It doesn't sound like he's doing it. It sounds like it's coming from somewhere else... It was as if Miles wasn't even playing a trumpet. His instrument was more like a spoken dialogue or like he was a painter using a brush or a sculptor using a hammer and chisel [Traducción propia].

521 Composición de Wayne Shorter grabada para *Columbia Records* el 7 de junio de 1967 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Wayne Shorter (Tx), Herbie Hancock (Pn), Ron Carter (Cb) Tony Williams (Dr).

522 Composición de Tony Williams grabada para *Columbia Records* el 22 de junio de 1967 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Wayne Shorter (Tx), Herbie Hancock (Pn), Ron Carter (Cb) Tony Williams (Dr).

otro tema de arquitectura modal compleja que se desarrollaba en torno al concepto de “tiempo sin cambios” sobre una forma elástica de 18 compases) y “Madness”⁵²³ (en la misma línea que “Hand Jive”, pero con una forma libre que fluctuaba entre dos secciones A y B). La última sesión de estudio de esta serie incluyó los temas “Fall”, “Pinocchio” y “Riot”⁵²⁴, desarrollados en torno a los conceptos musicales ya descritos y donde destacó la aplicación de transformaciones de las formas tradicionales. Esta última sesión de grabación tuvo lugar dos días después del fallecimiento de John Coltrane y, en muchos aspectos, supuso el comienzo de una nueva línea de exploración por parte de Miles Davis hacia desarrollos más minimalistas, tanto en el ámbito de la composición como en el de la improvisación.

Para el mundo del jazz y para el desarrollo de su historia, la fecha del 17 de julio de 1967 quedaría marcada por la trágica noticia de la muerte de John Coltrane en el Hospital Huntington de Long Island del estado de Nueva York, aquejado de un cáncer de hígado y con solo 40 años de edad. El funeral tuvo lugar el 21 de julio de 1967 en la iglesia luterana de San Pedro en el barrio de Manhattan de Nueva York, al que asistió la plana mayor del jazz de la ciudad entre una multitud de amistades y fieles seguidores anónimos. Durante el oficio del mismo se leyó el poema incluido en su disco *A Love Supreme*, entre las actuaciones de los cuartetos de Albert Ayler y Ornette Coleman, y posteriormente, el féretro fue conducido hasta el cementerio *Pinelaw* de la localidad de Farmingdale en Longisland donde se le dio sepultura. La grabación en directo del tema “Holiday For A Graveyard”⁵²⁵ que el trío de Coleman interpretó para la ocasión durante los oficios del funeral, sería posteriormente publicada por *Flying Dutchman Records* en un disco bautizado como *Bop Thiele Emergency - Head Start*. En muchos aspectos, se apagaba uno de los principales faros que había estado marcando el devenir de los acontecimientos más importantes ocurridos en el mundo del jazz desde los últimos años de la década de los 50. Su muerte no solamente supuso un duro golpe para una parte muy relevante de la generación de la *New Thing*, que ese mismo año sufrió el cierre definitivo del histórico club *Five Spot* de Nueva York, sino que también causó un fuerte impacto en el seno de la comunidad del jazz de la época en su totalidad y con independencia de su orientación estilística. El duelo por la muerte de John Coltrane se extendió posteriormente a una comunidad global que ha mantenido un luto que en algunos aspectos todavía parece durar.

523 Composición de Herbie Hancock grabada para *Columbia Records* el 23 de junio de 1967 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Wayne Shorter (Tx), Herbie Hancock (Pn), Ron Carter (Cb) Tony Williams (Dr).

524 Las dos primeras composiciones de Wayne Shorter y la segunda de H. Hancock grabadas para *Columbia Records* el 19 de julio de 1967 en Nueva York y con la siguiente formación: Miles Davis (Tp), Wayne Shorter (Tx), Herbie Hancock (Pn), Ron Carter (Cb) Tony Williams (Dr).

525 Composición de Ornette Coleman publicada por *Flying Dutchman Records* grabada en directo en la iglesia luterana de San Pedro el 21 de julio de 1967 en nueva York durante el fueneral de John Coltrane y con la siguiente formación: Ornette Coleman (Ax), Charlie Haden y David Izenzon (Cb) y Charles Moffett (Dr).

Además del conjunto de los avances musicales explorados por el saxofonista, que acabaron por introducir cambios permanentes en el desarrollo del lenguaje musical asociado al jazz moderno y que ya han sido desgranados en líneas precedentes, John Coltrane fue también el principal espejo donde se reflejó uno de los cambios sociológicos más importantes sufridos por la sociedad estadounidense durante este periodo: la ampliación, generación y consolidación de una nueva concepción espiritual y religiosa abierta por definición a la interpretación individual. Dado el muy extenso conjunto de análisis ya desarrollados por la historiografía del jazz en torno a pavimentar la inestimable trascendencia de la obra y figura de John Coltrane, no me extenderé en añadir más información a la ya aportada, por lo que solamente quedarían por destacar las propias palabras de John Coltrane contenidas en una carta personal al periodista Don DeMichael a finales de 1962: «El músico de “jazz” no tiene que preocuparse sobre la falta de afirmación positiva desde la perspectiva filosófica. Está en nuestro interior. El fraseo, el sonido de la música atestiguan este hecho. Estamos naturalmente dotados. La verdad es indestructible» (De Vito, 2010)⁵²⁶. En conclusión, la fecha de la muerte de John Coltrane me ha servido para perfilar el área fronteriza que determinará el final del periodo de la libertad en el jazz como etapa histórica consolidada dentro de la historia del jazz moderno.

Tras superar un sentido luto por la muerte de John Coltrane, Miles Davis se dispuso a reconstruir su maltrecha popularidad liderando lo que supondría una nueva aproximación estética que terminó por reflotar la actualidad de un género relegado definitivamente en el mercado discográfico por el rock. Al igual que había ocurrido tras la muerte de Charlie Parker en 1955, Davis no tardaría en volver a ser encumbrado como el referente del jazz de estos años por aclamación popular, gracias a la consolidación de un nuevo giro en su producción creativa personal. Entre enero y septiembre de 1968, visitó el estudio de grabación en múltiples ocasiones al frente de su quinteto para grabar distintos materiales considerados de transición estética por parte de la mayor parte de los especialistas consultados (Waters, 2011) y que fueron repartidos por *Columbia Records* en los discos *Miles in The Sky* y *Filles De Kilimanjaro*. Con posterioridad, la mayor partes de los cortes desechados inicialmente en estos dos trabajos también fueron publicadas en distintas ediciones recopilatorias. Estos dos discos supusieron un claro puente de transición que puede entenderse analizando el conjunto de composiciones tratadas por Miles Davis y que supusieron un claro testigo estético del camino iniciado con la grabación de *E. S. P.* y que posteriormente desembocó en la disolución de su segundo quinteto clásico, antes de embarcarse en la creación de

526 The “jazz” musician does not have to worry about a lack of positive and affirmative philosophy. It's built in us. The phrasing, the sound of the music attests this fact. We are naturally endowed with it... Truth is indestructible [Traducción propia].

los álbumes *In a Silent Way* y *Bitches Brew* a partir de 1969 ya con una nueva formación. Los conceptos musicales desarrollados por la banda de Miles fueron una extensión de los elementos ya especificados con una orientación progresiva hacia el abandono de la complejidad armónica, abrazando la creación de los espacios sonoros abstractos, asimilando la atonalidad como recurso de pleno derecho y potenciando la variable interactiva de conjunto con la experimentación rítmica como principal elemento conductor en torno al denominado concepto de “tiempo sin cambios”. Miles Davis comenzó a escribir con frecuencia, a trabajar con ideas sueltas, simbolismos, aproximaciones minimalistas y con formas definitivamente elásticas. Por primera vez en su carrera experimentó con instrumentos eléctricos, incluyendo a guitarristas como George Benson, Joe Beck o Bucky Pizzarelli, e invitó a Herbie Hancock a trabajar con los diferentes pianos eléctricos disponibles en el mercado. Davis hizo este comentario a Herbie Hancock a principios de 1968: «No vamos a tocar blues nunca más. Dejad a los colegas blancos el blues. Lo tienen, por lo que lo pueden conservar. Toca algo más» (Maher, 2009: 41)⁵²⁷. También se expresaba así a finales de 1968 en cuanto a sus preferencias en la instrumentación de su música:

El piano corriente (es decir acústico) es lo que dice la palabra: corriente. Las notas no pueden estirarse ni doblar al bajo en ciertas figuras, ni formar esos racimos... El piano está acabado. Es un instrumento pasado de moda. No quiero oírlo más. Es de la época de Beethoven. No es un instrumento contemporáneo” (Carr, 2007: 298).

Al final del verano de 1968, el segundo quinteto clásico de Miles Davis se disolvió definitivamente y el trompetista se dedicó a dar forma a una nueva banda con la que poder dar rienda suelta a sus nuevas ideas, que combinaban las aproximaciones de vanguardia ya trabajadas con la creación de texturas eléctricas y combinaciones rítmicas de distinto origen con el *funk* como principal referente. El saxofonista Wayne Shorter fue el único que permaneció en una formación fija en la que comenzó a tomar protagonismo al saxofón soprano y a la que se unieron Chick Corea y Joe Zawinul, a los teclados eléctricos; Dave Holland, al contrabajo y al bajo eléctrico; John McLaughlin, a la guitarra eléctrica; y Jack DeJohnette a la batería. Sin embargo, tanto Herbie Hancock como Toni Williams y Ron Carter siguieron colaborando con el trompetista en repetidas ocasiones en el estudio durante estos años. Entre septiembre de 1968 y el verano de 1969, Miles Davis llevó al estudio a diferentes modalidades de instrumentación con la base de la nueva banda ya señalada, para dar forma a tres discos que supondrían la última gran revolución estética de Davis: *In a Silent Way*, *Bitches Brew* y *Like Evil*. Además de los ya señalados, también participaron en estos trabajos, en los que la composición espontánea colectiva fue explotada por Davis por primera

⁵²⁷ We are no going to play blues anymore. Let the white folks have the blues. They got'em, so they can kee'em. Play something else [Traducción propia].

vez de una forma radical, los siguientes músicos: Bennie Maupin (Clb), Steve Grossman (Sx), Harvey Brooks (Ebs), Lenny White (Dr), Larry Young y Keith Jarrett (Epn), Don Alias, Jim Riley, Hermeto Pascoal y Airto Moreira (Pc). Estas grabaciones supusieron una consolidación del proceso de mutación estética que llevó a Miles Davis a convertir su personal concepto de abstracción sonora en psicodelia interactiva. El ritmo comenzó a dominarlo todo visitando temáticas dentro del rock, la samba y sobre todo el *funk* y la interacción del conjunto alcanzó escalones de libertad total bajo la dirección de un Davis que controlaba las dinámicas del grupo, proponía los materiales de partida, mantenía en alerta siempre a los músicos e instigaba su proceso de creación espontánea con estrategias de despiste para mantenerlos en una situación de tensión creativa constante. En 1969 realizó las siguientes declaraciones acerca de sus métodos de creación:

Se que escribí una cosa en un solo patrón de ritmo... y continuaba repitiéndolo. No se puede distinguir cuándo se detiene. Pero sigues añadiendo acordes y suena, ¿sabes? Sin añadir en exceso, lo que es intermedio es lo que hace que suene diferente cada vez que lo golpeas. Sigues haciéndolo pero el interior es diferente. Puedes seguir la marcha toda la noche... No puedes acomodarte. La relajación estropeó a muchos músicos (Maher, 2009: 64/66).⁵²⁸

En estos años, Miles Davis abandonó definitivamente su repertorio clásico de directo para dar lugar a un nuevo concepto de espectáculo sobre el que asentar una imagen personal muy acorde a la actualidad del rock de la época. Gracias a su reciente matrimonio con la cantante Betty Mabry, Davis comenzó a relacionarse íntimamente con algunos de los músicos de origen afroamericano más populares del momento como Jimmy Hendrix o Sly Stone, y convirtió sus actuaciones en experiencias sonoras eléctricas sin cortes en lo que todo ocurría en un solo pase de improvisación colectiva a tiempo real que era dirigido sutilmente por una batuta oculta entre las líneas melódicas de su trompeta. El piano desapareció totalmente de sus instrumentaciones en favor de las opciones sonoras de los teclados eléctricos, el uso de las últimas tecnologías de síntesis sonora fueron incluidas como herramienta habitual y el proceso de postproducción en el estudio se instauró definitivamente como un elemento más del proceso creativo, al que el propio Davis dedicaba muchas horas de trabajo tras las sesiones de grabación de los discos. Las siguientes declaraciones de Dave Holland son muy reveladoras sobre el proceso de cambio de Miles Davis en estos años:

Él quiere ser rico, quiere ser poderoso y la única forma de hacerlo en esta profesión es estar en la cumbre. No

528 I know I wrote one thing on just a rhythm pattern... and it kept repeating it. You can't tell when it stops. But you keep adding chords to it, and sounds, you know. Not building so much as what's in between, that makes it sound different every time you hit it. You keep on doing it, but the inside is different. You can just keep it going all night, man... You shouldn't never be comfortable, man. Being comfortable fouled up a lot of musicians [Traducción propia].

estaba dispuesto a convertirse en un recuerdo, alguien a quien uno va a ver porque antes le gustaba. Quería atraer a la generación actual. Y he notado que siempre ha sido así. Todo el tiempo hace música que apunta a la generación siguiente (Carr, 2007: 286).

El 29 de agosto de 1970, la banda de Miles Davis actuó en el festival de rock de la Isla de Wight en Inglaterra, uno de los acontecimientos sociales y musicales más importantes de la época que, junto con el festival de Woodstock, se había convertido en un referente de la contracultura al otro lado del Atlántico. Este acontecimiento ante miles de personas catapultó al trompetista de forma definitiva hasta llegar a formar parte del grupo de estrellas del nuevo firmamento rock y también en el principal representante de la resistencia del jazz dentro de la corriente de la música popular del periodo. La posterior publicación del documental del director Murray Lerner (2004) titulado *Miles Electric: A Different Kind of Blue*, que incluyó la actuación de ese día en su totalidad, es un testigo, absolutamente arrollador, de la capacidad de creación espontánea de la banda de Davis fuera de los estudios de grabación y sin proceso de postproducción alguno aplicado con posterioridad, gracias a la participación de un grupo de excelentes músicos formado por: Steve Grossman (Ax) Keith Jarrett y Chick Corea (Epn), Dave Holland (Ebs), Jack DeJohnette (Dr) y Airto Moreira (Pc). Tras la publicación de *Bitches Brew*, este disco de jazz se convirtió en el más vendido de la época, llegando a igualar en ventas a muchas otras publicaciones de género rock. La opción estética seguida por el trompetista a partir de este momento encendió la polémica entre sus seguidores más clásicos, pero también tuvo una alargada influencia para las nuevas generaciones de músicos relacionadas con la nueva corriente contracultural y que se identificaban con muchos objetivos de las reivindicaciones políticas de la época. Por otro lado, algunas personalidades más radicales relacionadas con la *New Black Music* también criticaron tanto la deriva comercial de Davis como la elección de sus bandas, que incluían pocos músicos de origen afronorteamericano en su formación.

A partir de este momento, Miles Davis continuó explotando esta última veta creativa, realizó con frecuencia diversos cambios en sus bandas de directo, giró con periodicidad por todo el mundo haciendo gala de su consideración de estrella global consolidada y se vio inmerso de lleno en la vorágine psicotrópica del periodo, que acabó por arrastrarlo al consumo excesivo de cocaína. En 1975 se retiró de la primera línea de la escena, dejó de tocar la trompeta e inició un periodo de silencio en los escenarios y los estudios de grabación que duró hasta 1980. Si tuviéramos que destacar solamente uno pocos conceptos entre las muchas aperturas, elementos y exploraciones musicales que hemos ido desgranando a lo largo de este trabajo relativos a la actividad artística de Miles Davis, personalmente me decanto por su lirismo como intérprete a la trompeta, su concepto de espacio armónico, sus dotes como director artístico en su amplia concepción y la capacidad de

adaptación de su estilo de improvisación a múltiples contextos temáticos. La siguiente declaración recogida por Leonard Feather en 1972 es muy representativa de la estética expansiva de Miles Davis: «No quiero escuchar clichés: no quiero volver al pasado. Lo que es importante es lo que está sucediendo ahora, la nueva música y la música del futuro. Ni siquiera quiero pensar en lo que estaba haciendo el año pasado» (Maher, 2009: 121).⁵²⁹

Siguiendo con el epílogo del capítulo más importante de este trabajo dentro de la sección del análisis histórico se refiere, pasaré ahora a resumir la trayectoria de Charles Mingus en torno a los años de la frontera dinámica ya definida por la fecha de la muerte de John Coltrane. Como ya he señalado, Mingus permaneció fuera de la actividad musical desde enero de 1967 hasta agosto de 1969, cuando reapareció en el club *Village Gate* de Nueva York tras una larga travesía en el desierto de la depresión y los problemas emocionales. Sin una banda fija, el contrabajista comenzó poco a poco a volver a las tablas al abrigo de sus antiguos, pero fieles, contactos en la ciudad de Nueva York, en el mismo momento histórico en el que el apogeo de la “Rebelión Contracultural” estaba de plena actualidad y en el mismo año en el que el escritor *beat* Jack Keruac murió por sus graves problemas con el alcohol. Después del verano de 1970, Mingus había conseguido reunir una banda de garantías formada Eddie Preston (Tp), Charles McPherson (Ax) y Bobby Jones (Tx), junto con dos de sus músicos más estimados: Jaki Byard (Pn) y Dannie Richmond (Dr). Con esta banda partió a una larga gira europea desarrollando un repertorio basado en su amplio legado musical y donde aparecieron algunas composiciones nuevas con cuenta gotas. Los primeros documentos sonoros disponibles grabados por la banda de Charles Mingus tras su retiro temporal fueron grabaciones de directo de este sexteto en gira europea que han sido publicadas por los sellos independientes *Jazz View*, *Joker*, *Ulysse Musique*, *America* o *Sunny Side*, con la excepción de una sesión grabada en los estudios *Decca* de París y que fue publicada con posterioridad por *Prestige Records* bajo el nombre de *Reincarnation Of A Love Bird*. En una entrevista realizada por Mingus en París para la revista *Jazz Magazine* durante estas fechas, el contrabajista realizó algunas declaraciones interesantes en cuanto a diferentes temas de actualidad:

- Jazz Magazine: Tras improvisar con músicos africanos en Argel en 1969, Archie Shepp declaró: “Descubrí mis ancestros”.
- Charles Mingus: ¿Dijo eso? Mire, no soy africano. Ni siquiera soy negro, soy mestizo, soy americano. Sólo conozco la música africana por los discos. Es buena música pero demasiado primitiva, demasiado ritual. La música ha cambiado mucho desde entonces y a todos los niveles: armónico, teórico... La música americana tiene un ritmo propio y este ritmo, que es consustancial al jazz, no lo tienen hoy algunos jóvenes. Ya sabe, los

529 I don't want to hear clichés: I don't want to get back into the past. What's important is what's happening now, the new music and the music of the future. I don't even want to think about what I was doing myself last year [Traducción propia].

que hacen “free jazz”... Carecen de ese “beat”...

- JM: A menudo se ha dicho que el jazz, su jazz, expresaba la rebeldía de los negros en EEUU.

- CM: El arte no tiene nada que ver con la política. En todo caso, no debería. El arte está por encima de la política, y si hay una relación entre ambos, es algo completamente inconsciente. Además, la mayoría de los músicos sólo tocan por dinero.

- JM: Pero su música no está desvinculada del contexto social.

- CM: El arte es diferente del folklore que representa los sentimientos de un pueblo. El arte sólo representa la vida de un individuo...

- JM: ¿Cómo explica que usted, Mingus, que era considerado como uno de los jazzmen más agresivos y rebeldes, se haya vuelto una persona tan relajada, tan preocupada por no cambiar el orden establecido?

- CM: He aceptado muchas cosas. Todo el mundo habla de cambios. Bueno, pues empiecen por cambiar esos aseos que tienen en Francia, dónde hay que arrodillarse (habla de aseos a la turca). Eso no es muy civilizado...

- JM: ¿Tiene algo que añadir?

- CM: Dígame, ¿no podría enviarme metralletas a Nueva York? ¿Una caja llena de metralletas?

- JM: ¿Qué quiere hacer con ellas?

- CM: No se preocupe, sabré utilizarlas. Sé a quién matar. Empezaría por algunos propietarios de clubes de jazz.⁵³⁰

Aunque el contrabajista parecía desvincularse políticamente del movimiento de la *New Black Music* en esta entrevista, a principios de 1971 colaboró junto a Archie Shepp y Roland Kirk en actividades de la organización social, artística y política denominada Movimiento del Jazz para el Pueblo (JAPM)⁵³¹. Mingus seguía manteniendo su posición en contra de la nueva estética de la *New Thing* en términos exclusivamente musicales, pero seguía compartiendo con el colectivo una parte importante de sus reivindicaciones políticas. Este año 1971, supuso la consolidación de su vuelta a la primera línea de trabajo en el mundo de las artes, gracias a la siguiente sucesión de acontecimientos: a principios de año grabó un disco en Japón junto a la *big band* de Toshiyuki Miyama, en marzo recibió una beca de la fundación Guggenheim de Nueva York para el desarrollo de su actividad creativa, su autobiografía fue publicada en primavera, su sexteto fue incluido en el cartel del festival de jazz de Newport ese verano y finalmente en septiembre entró a grabar el disco *Let My Children Hear Music*, que apuntaló su nueva relación contractual con *Columbia Records*. Charles Mingus había vuelto a la escena tras casi ocho años de silencio en los estudios de grabación, y a pesar de centrar su trabajo en materiales ya compuestos con anterioridad, aportó algunas composiciones originales, renovados arreglos orquestales de orientación sinfónica y exploró nuevas estrategias de improvisación colectiva tal y como el propio Mingus detallaba en la siguiente declaración:

530 Extracto de la entrevista realizada por la revista *Jazz Magazine* en 1971. web: <http://www.tomajazz.com/web/?p=11032> [consultada el 06/12/2016].

531 Jazz and People's Movement (JAPM).

Para tocar este tipo de sinfonía adecuadamente se necesitan músicos que compongan mientras improvisan. La mayoría de las veces, los músicos de jazz toman los ocho primeros compases del solo y no hay mucho más. Lo demás se hace repetitivo. Caen en frases que se repiten y siguen pautas. Realmente no están creando. He estado trabajando en cómo desarrollar nuevas líneas de improvisación dentro de una composición que haría imposible a un músico retroceder y tocar algo que tocaba para rellenar el tiempo. Quiero llegar al punto donde todo el que toque algo mío pueda pensar en términos de crear en un conjunto, ser capaz de improvisar en términos de composición, para que sea difícil decir dónde termina lo ya escrito y dónde empieza la improvisación (Santoro, 2000: 201).⁵³²

A partir de este momento, la carrera de Charles Mingus se estabilizó a nivel profesional debido a su trabajo en torno a los clubs de la ciudad de Nueva York, al desarrollo de actividades relacionadas con la enseñanza y por la realización de giras por Europa con cierta periodicidad. En cierta manera, consiguió sobrevivir a la marabunta eléctrica del rock, manteniendo sin alterar sus principios musicales y se permitió el lujo de mantener las distancias con la explosión del nuevo sistema de estrellas que se estableció en el mundo del jazz a partir de los 70. Sin embargo, su producción creativa entró en un declive ya progresivo hasta el final de su carrera, siempre manteniendo los principios fundamentales de una estética ya consolidada en los 60. En este trabajo he definido dicha estética como “política”, no sólo a causa del gran número de composiciones de Charles Mingus comprometidas con la reivindicación social de su época, sino también por el cariz personal de sus relaciones profesionales de carácter colectivo en relación con los músicos de sus formaciones con independencia de su origen étnico, de sus iniciativas independientes de la industria musical establecida y de su política de respeto total por los clásicos del género. Por otro lado, Mingus transitó de manera independiente entre los procedimientos de extensión y de deconstrucción del lenguaje del jazz que ya he señalado como fundamentales para la definición del periodo descrito. En la estética de Mingus, la deconstrucción alcanzó protagonismo en el inicio de su periodo experimental sobre todo en torno al tratamiento formal, el uso del ruido y la composición espontánea, pero no la asentó como principio estético propio ya que fue destilando su efecto cuando se decidió por retomar los puntales del jazz clásico desde una perspectiva más expansiva a partir de 1955.

En mi opinión, la mejor manera de entender la música de Mingus es combinar la escucha de sus composiciones con la lectura de su autobiografía, un trabajo de narrativa experimental

532 To have that king of symphony played as it ought to be, requires more so-called jazz players who actually compose as they improvise. Most of the time, after the average jazz musician takes the first eight bars of his solo, there's not much value left. The rest becomes repetitive. They fall into familiar riffs and patterns. They're not really creating. So I've been working on developing new kinds of lines- foundations for improvising inside a composition- that will make it impossible for a musician to slip back into playing something he used to in order to fill the time. I want to get to the point where everyone playing something of mine will be able to think in terms of creating a whole, will be able to improvise compositionally so that it will be hard to tell where the writing ends and the improvisation begins [Traducción propia].

concebido inicialmente bajo el título de *Memorias de un Negrata de Color Medio Amarillo*⁵³³ y que finalmente fue publicado como *Menos que un Perro*⁵³⁴, donde el contrabajista relató su vida como músico a través de sus relaciones emocionales y aportando pasajes con altas dosis de surrealismo en estado puro. Según los especialistas consultados (Gabbard, 2016), para la concepción de su autobiografía Charles Mingus se vio influenciado por algunos referentes literarios que marcaron su época como las obras "Howl" de Allen Ginsberg, "On the road" de Jack Keruac, "Lady Sing the Blues" de Billie Holiday o la propia autobiografía de Malcolm X, lo que nos aporta una visión extendida de su arte desde una perspectiva sociológica e histórica. La música de Mingus en muchos aspectos es como su autobiografía: un sincero tratado en crudo de dolor, insurrección, pasión y belleza, de tal intensidad que llega a salpicarte el rostro con su saliva. «Mi música es la evidencia de que la voluntad de mi alma sobrevivirá a la sepultura de mi esperma, mi metátesis o nuevo revestimiento del alma eterna. (Mingus, 2000: 292).

La muerte de John Coltrane dejó a Ornette Coleman a solas al frente de un movimiento de vanguardia cuya carga de responsabilidad había sido llevada a partes iguales por dos músicos que compartieron una sincera amistad y un profundo respeto mutuo durante la década de los 60. El fallecimiento de Coltrane pareció apagar la luz del ambiente de jazz más avanzado de la ciudad de Nueva York, sin embargo una nueva generación estaba dispuesta a tomar la riendas de nuevos caminos creativos que explorar, principalmente empujados por aires muy frescos que venían de las orillas del lago Michigan y la ciudad de Chicago. Si el referente espiritual de movimiento había muerto, todavía quedaba la parte más intelectual del mismo que tenía en Ornette Coleman a su principal referente estético.

A partir del verano de 1967, la carrera de Coleman comenzó a estabilizarse gracias al desarrollo de trabajos periódicos en Nueva York y a la realización de diversas giras por Europa, donde ganaba audiencia año tras año de forma progresiva. La bonanza económica le permitió adquirir en Nueva York un apartamento situado sobre un amplio bajo comercial que el mismo Coleman transformó en el denominado *Artist House*, un espacio colectivo de creación artística multidisciplinar que pronto se convirtió en la sede de las actividades de vanguardia de la ciudad y en el principal apoyo de algunas actividades de músicos relacionados con la AACM de Chicago.

Entre 1968 y principios de 1970, grabó varios trabajos discográficos destacados con formaciones diferentes, incluyendo una colaboración en directo con la polifacética artista Yoko Ono en un disco que fue publicado por *Apple Records* bajo el nombre de *Yoko Ono Plastic Ono Band*. Esta última publicación junto con las grabaciones en directo de su gira europea, a principios de

533 *Memoirs of a Half Yellow, Schitt-colored Nigger* [Traducción propia].

534 *Beneath the Underdog*.

1968, supusieron los primeros documentos sonoros editados de Ornette Coleman al frente de su nuevo cuarteto formado por Charlie Haden y David Izenzon (Cb) y Ed Blackwell (Dr), y que posteriormente serían publicados bajo los títulos de *Live In Milano 1968* (*Jazz Up Records*), *Languages* (*Moon Records*) y *The Unprecedented Music Of Ornette Coleman* (*Joker Records*). En la primavera de 1968, Coleman reunió a parte del cuarteto clásico de John Coltrane, concretamente a Elvin Jones (Dr) y Jimmy Harrison (Cb), para grabar dos sesiones de estudio con una formación que también incluyó a su amigo tejano Dewey Redman al saxofón tenor y que dieron lugar a la publicación de dos discos en el seno de *Blue Note Records: New York Is Now! Vol. 1 y Love Call*. El año 1969 supuso el año de la vuelta al trabajo del cornetista Don Cherry como integrante de una nueva banda de Ornette Coleman, que ahora estaba formada también por Dewey Redman (Tx), Charlie Haden (Cb) y Ed Blackwell (Dr), formación de partida en la que participaba como batería su hijo Deonardo Coleman, en ocasiones, y que grabarían los siguientes trabajos editados con posterioridad: con *Impulse Records* se publicaron los discos *Crisis* y *Man On The Moon / Growing UpBroken Shadows* (éste último con la colaboración de Emanuel Ghent a los sonidos electrónicos) y *Starting The Case* con *Jazz Anthology Records*. A partir de 1970 y hasta 1973, Coleman disminuyó considerablemente su actividad, tanto en el estudio como en directo, probablemente hastiado por la situación de desigualdad racial en el sector de la industria musical tal y como revelan las siguientes declaraciones recogidas por el batería y escritor Arthur Taylor en París a finales de 1969:

Crecí en una sociedad blanca con reglas y filosofía blancas, pero crecí con una conciencia negra. Mi conciencia de ser negro hace que me dé cuenta de que a menos que pueda integrarme en la sociedad blanca y sus valores, no podré lograr el bienestar que han creado. Han creado una sociedad donde cualquier blanco desconocido lanza un producto al mercado y tiene éxito. No veo por qué una persona negra no lo puede hacer. Tienen que controlar lo que haces primero, entonces te dan ayuda social. No he tenido representante en 10 años. Mis actuaciones me las conseguía yo mismo (Taylor, 1977: 40).⁵³⁵

A pesar de la disminución de su actividad profesional en los primeros años 70, Ornette Coleman colaboró con diferentes músicos consolidados como Louis Armstrong y Alice Coltrane, dando lugar a diferentes trabajos discográficos que se publicaron posteriormente. A finales de 1971, llegó a un acuerdo discográfico con *Columbia Records* y reunió a un septeto formado por sus músicos más fieles para cumplir su primer compromiso con su nueva discográfica, realizando dos

535 I grew up in a white society with white rules and white philosophy, but I grew up with a black conscience. My consciousness of myself as a black man makes me realize that unless I can be integrated into white society and its values, I can't achieve the wealth they have created. They have created a society where any unknown white person can put something on the market and become successful. I don't see why a Black person can't do that. They have to control what you do first, then give it you like welfare... I haven't had a booking agent or a manager in ten years, Every gig I've had I got myself [Traducción propia].

sesiones de grabación que dieron forma a los discos *Broken Shadows* y *Science Fiction*. La banda encargada de la grabación estuvo formada por Ornette Coleman al saxofón alto, Don Cherry (Ct), Bobby Bradford (Tp), Dewey Redman (Tx), Charlie Haden (Cb), Ed Blackwell y Billy Higgins (Dr). La música de Ornette Coleman en estos años mantuvo los principios fundamentales de una estética personal que había sido fraguada en los 60, sin embargo su técnica compositiva fue depurándose dando lugar a composiciones más complejas, arreglos más estables, dinámicas más cuidadas y desarrollos más estructurados. También comenzó a introducir sonidos electrónicos, instrumentaciones exóticas y conceptos simbólicos de orientación en la interpretación. Este proceso de aprendizaje creativo desembocó en la grabación para *Columbia Records* del poema sinfónico *Skies Of America*, junto a la orquesta sinfónica de Londres en la primavera de 1972, y que supuso un punto de inflexión para la carrera de Ornette Coleman. En esta época el saxofonista comenzó a valorar el concretar en forma de tratado el concepto filosófico y musical que él mismo había bautizado como “armolodías”, sin embargo el proyecto nunca se llevó a cabo. Las siguientes declaraciones del propio Coleman arrojaron algunas luces sobre un concepto con una base teórica musical ciertamente inconsistente, según los parámetros tradicionales:

Date cuenta de que las armolodías pueden utilizarse en cualquier tipo de expresión. Puedes pensar, escribir ficción y poesía en armolodías. Las armolodías te permiten utilizar multitud de elementos para expresarte en más de un sentido. La libertad más grandiosa de la armolodía es el instinto humano... usando armonía y ritmo por igual (Litweiler, 1992: 148).⁵³⁶

En enero de 1973, Ornette Coleman viajó a Marruecos para experimentar con la música tradicional sufi junto a los denominados maestros de Jajouka, animado por las experiencias del músico Robert Palmer y de Don Cherry. Las grabaciones fueron desestimadas por *Columbia Records*, que acabó por rescindir su contrato discográfico, sin embargo parte de los documentos sonoros fueron publicados con mucha posterioridad por *A&M/Horizon Records* bajo el título *Dancing In Your Head*. La experiencia cambió la concepción filosófica, espiritual y musical de Coleman de forma muy profunda, el cual entró en un largo proceso de transición estética que culminaría en 1976 con la formación del grupo *Prime Time*, con Charles Ellerbee (Gt), Rudy MacDaniel (Cb) y Ronald Shannon Jackson (Dr). Con esta banda se dedicó a explotar las texturas eléctricas en torno a un estilo libre con un protagonismo rítmico sincopado muy marcado que ha sido catalogado por algunos especialistas como *free funk* (Litweiler, 1992: 62). Su experiencia en Jajouka también le llevó a mostrar un interés por las músicas del mundo y los instrumentos no

536 Realized harmolodics can be used in almost any kind of expression. You can think harmolodically, you can write fiction and poetry in harmolodic. Harmolodics allows to a person to use a multiplicity of elements to express more than one direction. The greatest freedom in harmolodics is human instinct... using the harmony and the rhythm all equal [Traducción propia].

temperados con los que comenzó a experimentar de forma recurrente a partir de este momento.

Ornette Coleman inició a finales de los años 50 una revolución musical en el mundo del jazz que no ha hecho más que ganar adeptos con el paso de los años, muy a pesar de muchos tradicionalistas. A nivel personal apostó con la decisión de un genio por sus propias convicciones estéticas, filosóficas y sexuales de forma independiente y novedosa. La característica desnudez de su sonido al saxofón alto ha creado escuela a nivel global, su estética deconstructiva forma ya parte de la historia del género y sus procedimientos de improvisación libre se han extendido completamente cambiando el lenguaje de la música moderna para siempre. A modo de conclusión final, me gustaría señalar que es cierto que las ideas musicales de Ornette Coleman nunca han tomado entidad en ningún tratado teórico formal, pero este hecho carece totalmente de importancia dada la trascendencia histórica de su legado artístico.

O. Coleman: Nunca pensé en mi mismo como un músico al que todo lo demás le diera igual. Me gusta involucrarme en traer las cosas a un plano existencial que mejore la vida de las personas. Realmente quiero participar preservar la humanidad en su máxima expresión (Wilson, 1999: 45).⁵³⁷

Thelonious Monk había vuelto a compartir tablas con John Coltrane por última vez en enero de 1967 en Detroit, cuando invitó al saxofonista a unirse a su banda para interpretar unos cuantos temas al final de su actuación. La experiencia resultó muy grata para Monk, en cuanto que pudo volver a compartir el placer de tocar con uno de sus saxofonistas favoritos con el que había experimentado altas dosis de complicidad durante su trabajo conjunto en el *Five Spot* a finales de los 50. La muerte de John Coltrane fue un duro golpe para un Monk que todavía estaba en duelo por el fallecimiento de Elmo Hope, en mayo de ese mismo año, y de Bud Powell en agosto del año anterior; ambos pianistas, compañeros y amigos íntimos desde la etapa de adolescencia del pianista. 1967 supondría el año en el que Monk desarrolló sus últimos trabajos destacados con la grabación del último gran disco de su carrera en estudio y con la culminación de su actividad de directo al frente de una formación amplia por primera vez en gira europea este mismo año. La gira dio lugar a varios discos de directo y la toma de imágenes de video de la misma fueron la base del documental *Straight No Chaser* de Charlotte Zwerin (1988), que dio forma al documento audiovisual más relevante de la carrera de Monk y donde se puede comprobar tanto el progresivo avance de los problemas psiquiátricos del pianista como la difícil convivencia en el trabajo diario con el genio del piano. Por otro lado, a finales de año Monk grabó al frente de su cuarteto el disco *Underground*, que incluyó cuatro temas nuevos, supuso la última gran aportación de Monk a su producción

⁵³⁷ I never thought of myself as being a person that just deal with music and everything else was irrelevant. I like the involvement of bringing things into existence that better the life of people... I really want to participate in preserving humanity in its most advanced state [Traducción propia].

artística y que recibiría un Grammy a la mejor portada original tras su publicación en 1968, gracias a un original montaje de contenido político con el que *Columbia Records* intentó modernizar la proyección del pianista hacia las nuevas generaciones.

El año 1969 supuso el último punto de inflexión en la carrera de Monk tras el último intento de su discográfica por modernizar su sonido, que acabó en fracaso con la publicación de *Monk's Blues* en abril de 1969. Tras recibir un nuevo golpe anímico con la muerte de Coleman Hawkins el 19 de mayo de ese mismo año, la carrera del pianista comenzó a decaer estrepitosamente a la par del avance de sus problemas psiquiátricos. A pesar del declive progresivo de su actividad, los productores de jazz de la época siguieron contando con Monk, incluyéndolo con frecuencia en las distintas giras de estrellas de jazz en los primeros años 70 y el pianista continuó con su actividad profesional a pesar de mostrar síntomas de agotamiento físico y mental de forma periódica. T. Monk: «Estoy seriamente enfermo» (Kelley, 2009: 431)⁵³⁸. A partir de 1972 sus apariciones en directo se redujeron drásticamente hasta que se retiró definitivamente tras el verano de 1975 quedando al cuidado de su mujer y de la baronesa Nica de Koenigswarter. El último documento sonoro disponible en la actualidad de la actividad tardía de Monk fue una grabación en directo de su cuarteto formado por Paul Jeffrey (Tx), Larry Ridley (Cb) y con su hijo T.S. Monk a la batería durante el denominado festival de Newport en Nueva York que se desarrolló el 3 de julio de 1975 en el Centro Lincoln de la capital y que fue publicado por *Rare Live Recordings* bajo el nombre de *Thelonious Monk: The Last Concerts*.

La figura de Monk proyectó una sombra muy alargada sobre las generaciones de jazzistas de la Posmodernidad. Actualmente, la trascendencia de su actividad artística no muestra síntomas de agotamiento gracias al marcado interés de la historiografía del jazz por profundizar en la extensión de su legado. Las referencias a su influencia por parte de músicos muy importantes procedentes de distintas disciplinas instrumentales del jazz actual es recurrente y el alcance de su labor como uno de los principales motores de los cambios sufridos por el lenguaje del jazz moderno, tanto en la generación del *be bop* como en la inspiración del movimiento de vanguardia, está más que demostrado. Todas estas afirmaciones me sirven para alegar que, en mi modesta opinión, Thelonious Monk es probablemente el pianista más influyente del jazz de la segunda mitad del siglo XX.

Finalmente, acabaré cerrando el círculo pasando a analizar la carrera tardía del principal referente de las grandes formaciones de jazz: Duke Ellington. El maestro alcanzó sus cotas más altas de popularidad entre 1960 y 1967, gracias a un nuevo periodo de bonanza creativa personal y a la

538 I am very seriously ill [Traducción propia].

consolidación de su trabajo junto a Billy Strayhorn, centrado en la generación de una renovada arquitectura sonora para una *big band* que se mantuvo a pleno rendimiento durante toda la década de los 60. La relación directa de Ellington con las vanguardias se redujeron a las dos colaboraciones ya mencionadas con John Coltrane, Max Roach y Charles Mingus en 1962, sin embargo participó en los acontecimientos políticos del periodo aportando de nuevo su propia visión en forma de musical del problema racial en EEUU con la composición de *My People* y, posteriormente también, aportando su propia visión en torno a la concepción religiosa con el estreno de *A Concert Of Sacred Music* en 1965. Por otro lado, los intereses de Duke Ellington por temáticas procedentes de otros géneros comenzaron a tomar relevancia a partir de 1965 con la grabación del álbum *Afro-Bossa* en 1965 y *Far East Suite* en 1966, aperturas temáticas que se unieron a su habitual preferencia por los sonidos latinos. De igual manera que en el caso de Thelonious Monk, a Ellington la noticia del fallecimiento de John Coltrane le sorprendió inmerso en un profundo duelo personal por la muerte de su amigo y compañero creativo Billy Strayhorn el 31 de mayo de 1967. Este acontecimiento supuso el último punto de inflexión en la carrera de Ellington, que siguió con una destacada actividad creativa al frente de su *big band* dando lugar a varios trabajos destacados entre los que se encontraron varias suites como *Latin American Suite*, *The Afro-Eurasian Eclipse*, *Goutelas Suite* y dos *Concerts Of Sacred Music*. El 23 de mayo de 1974, Duke Ellington falleció por complicaciones derivadas de una neumonía en el hospital universitario del norte de Illinois en el que había ingresado dos días antes tras una actuación en la localidad de Dekalb. Duke Ellington murió en la carretera haciendo honor a una actividad musical vital que le había mantenido en gira constante al frente de la resistencia del jazz clásico durante años y su fallecimiento pareció apuntalar el final de una época en la que el compositor, pianista y director de banda fue capaz de reinventarse y desarrollar una visión propia en plena era del denominado jazz moderno.

Duke Ellington: Si el término jazz significa realmente algo, cosa que se podría objetar, significa lo mismo que significó para los músicos de hace cincuenta años: libertad de expresión. Yo solía tener una definición, pero creo que ahora ya no tengo ninguna, salvo que diga que se trata de una música con un fundamento africano que surgió en un medio norteamericano (Dance: 1970: 17).

Llegado a este punto del contexto histórico musical y habiendo resumido las actividades de los principales protagonistas de mi trabajo en torno al límite histórico marcado por la muerte de John Coltrane; es el momento de lanzar el epílogo definitivo a este capítulo dedicado a la determinación del periodo histórico de la libertad en el jazz. Con el objeto de terminar de consolidar esta propuesta, pasaré a argumentar mi posición basándome de nuevo en el cruce de datos históricos relativos a dos áreas temáticas: por un lado, la información relativa a la sociología y la historia

general de los EEUU, y por otro, la información derivada del análisis realizado en torno a la labor de los principales protagonistas del género en el desarrollo de nuevas aproximaciones musicales relativas al proceso de transformación del lenguaje musical asociado al jazz moderno.

El límite inferior de mi acotación histórica ya ha sido marcado en torno a 1955, con la fecha de la muerte de Charlie Parker como referente histórico irrefutable del denominado periodo de consolidación de la construcción del lenguaje del jazz moderno. Este acontecimiento dio lugar a un punto de inflexión histórico dado su solapamiento con el inicio de la denominada “Revolución Afronorteamericana” y la organización progresiva de los movimientos por los derechos civiles liderados por Martin Luther King Jr.. A lo largo del argumento histórico desarrollado, a partir de esta fecha he extendido mi estudio alrededor de los conceptos teóricos de expansión y deconstrucción del lenguaje del jazz insertados a lo largo del análisis de las estéticas de los principales protagonistas de mi relato. En añadidura, he intentado poner especial atención en determinar el reflejo de los acontecimientos sociales más destacados de la década de los 60 en las aproximaciones musicales desarrolladas por los principales creadores del periodo, extendiendo este argumento a sus amplias relaciones artísticas, sociales y profesionales hasta la muerte de John Coltrane en julio de 1967.

Retomando en este punto el argumento histórico general, para una última aproximación final, se hace necesario resaltar que la dinámica de reivindicación social que había ido en ascenso a partir de 1965 culminó en una protesta multitudinaria organizada por diferentes colectivos relacionados con la nueva izquierda en colaboración de los movimientos por los derechos civiles y que congregó a más de 100000 personas frente al monumento a Lincoln en Washington, para mostrar su oposición a la Guerra de Vietnam el 21 de octubre de 1967. Este acontecimiento supuso una demostración de fuerza que consolidó la influencia social de la contracultura en connivencia con las organizaciones por los derechos civiles, sin embargo la dinámica violenta del periodo haría saltar por los aires las ilusiones de cambio cuando tuvo lugar el tercer magnicidio de la década con el asesinato de Martin Luther King Jr. el 4 de abril de 1968 en Memphis, que acabó en muchos aspectos con una revolución social que había marcado prácticamente dos décadas de la historia de los EEUU a nivel interno. Una semana después del asesinato de King, y tras una oleada de disturbios que recorrió todo el país, el presidente Lyndon B. Johnson aprobó una nueva Ley de Derechos Civiles que recogió muchas de la reivindicaciones de los movimientos sociales, que poco a poco comenzaron a resquebrajarse y algunas de sus facciones a abrazar posiciones más radicales. Pocos meses después de este asesinato, el candidato demócrata a la Casa Blanca Robert F. Kennedy fue tiroteado en California acabando con las esperanzas de la izquierda de mantener su posición de dominancia al frente del país y, el 5 de noviembre de este mismo año, el candidato republicano

Richard Nixon ganó las elecciones presidenciales dando paso a un cambio radical en las políticas del gobierno de EEUU. Nixon inició el final de una época de políticas de apoyo social, a pesar del maquillaje de algunas de sus medidas, e inició una progresiva estrategia de represión interna de los movimientos sociales escorados a la izquierda que fomentó la progresiva radicalización de muchas organizaciones repartidas por todo el país. En julio de 1969, el poderío de los EEUU se vio reforzado a nivel global por la llegada del primer hombre a la Luna, en 1972 la Guerra de Vietnam llegó a su fin con la retirada progresiva de las tropas estadounidenses del conflicto y en 1974 Richard Nixon presentó su dimisión como presidente de los EEUU acorralado por los casos de corrupción. Lo que parecía una victoria de la contracultura se convirtió en una derrota duradera, la historia general de los EEUU ha determinado esta fecha como el comienzo de la llamada “Contrarrevolución Conservadora” (Grant, 2014), que dio paso a un largo periodo de dominio político por parte del partido republicano que ejerció diversas políticas de corte ultraliberal. En este sentido, parece lícito determinar los orígenes de ese profundo cambio sociológico en torno a la primera elección de Richard Nixon como presidente de los EEUU a finales de 1968.

En definitiva, los últimos años de la década de los 60 fueron testigos de un punto de inflexión sociológico, histórico y cultural que afectó de forma transversal a muchos estamentos de la sociedad norteamericana con el protagonismo histórico destacado del asesinato de Martin Luther King Jr. en el ámbito de los movimientos por los derechos civiles, de la culminación de las protestas contra la Guerra de Vietnam como principal referente generacional de la contracultura y con la elección presidencial de Richard Nixon en 1968. En el caso de mi objeto de estudio, 1967 fue el año de referencia histórica por el conjunto de sucesos que alcanzaron una relevancia esencial para el desarrollo de la historia del jazz moderno y la transformación de su lenguaje. Por un lado, la fecha de la muerte de John Coltrane marcó el devenir de la década por la trascendencia histórica de su legado y por la consolidación de su figura como el referente espiritual de los movimientos de vanguardia. Por otro lado, a partir de 1965 el rock se convirtió en el referente principal de la música popular en EEUU relegando definitivamente a jazz a un plano secundario, con la fecha de 1967 como punto de inflexión histórico con la celebración ese verano del primer festival de rock de la historia en Monterrey bajo el apelativo de *Monterrey International Pop Music Festival* y con la creación de la influyente revista *Rolling Stone* en noviembre de ese mismo año. Finalmente y de forma general, las trayectorias de los músicos que han guiado el relato histórico, sufrieron cambios lo suficientemente relevantes como para señalar un punto de inflexión común en sus carreras en torno a la fecha de la muerte de John Coltrane en 1967. Miles Davis inició un periodo de transición estilística que le llevó hacia su última estética de texturas eléctricas y psicodélicas, tras la grabación de su álbum *Nefertiti* al frente de su segundo quinteto clásico durante este año 1967. Charles

Mingus disolvió su clásico *workshop* en enero para, poco después, retirarse temporalmente de la escena e iniciar la cuesta abajo de su producción artística. Thelonious Monk grabó a finales de 1967 el disco *Underground*, su último gran trabajo al amparo de una gran compañía discográfica, y pocos años después se retiró de forma definitiva de la actividad profesional. Duke Ellington inició su última etapa profesional tras la muerte de Billy Strayhorn en la primavera de 1967, su principal compañero de trabajo. En último lugar, ese mismo año Ornette Coleman trascendió los límites de su proyección artística siendo reconocido por una organización tan influyente en el ámbito del arte contemporáneo como la fundación Guggenheim de Nueva York. En resumen y con más relevancia en la logística que ha guiado mi trabajo, el desarrollo de los novedosos procedimientos musicales, impulsados por los principales protagonistas del relato y que afectaron directamente a la transformación del lenguaje del jazz moderno, entró en un periodo de estancamiento a partir de 1967, que sin embargo no afectó a la progresiva sofisticación de las metodologías creativas de composición espontánea desarrolladas por la nuevas generaciones. A partir de este momento, las exploraciones sonoras, la expansión temática y las investigaciones con los nuevos recursos electrónicos aportaron las novedades más relevantes en el ámbito de la expresión musical asociado al jazz y a las músicas improvisadas.

En definitiva, una vez más los acontecimientos musicales, sociológicos e históricos se pusieron de acuerdo para determinar un punto de inflexión de referencia que me ha ayudado a determinar el final del periodo de la libertad en el jazz como etapa histórica consolidada dentro del jazz moderno en torno a 1967, lo que me permite cumplir con uno de los principales objetivos de este trabajo. Si el asesinato de Martin Luther King Jr. apagó la luz y el alma de la revolución afronorteamericana, la muerte de John Coltrane dejó sin faro a toda una nueva generación de músicos que quedaron huérfanos y empujados a embarcarse en una diáspora en busca de nuevos lenguajes de expresión musical que llevarían al género más allá de sus propias fronteras.

3. 2. Hibridación: El periodo de la consolidación de los subgéneros (1970- actualidad).

3. 2. 1. Los conceptos de género, corriente y movimiento musical en la actualidad.

Llegado a este punto en la exposición de este trabajo y tras haber transitado con eficiencia la sección más delicada del mismo, que he dedicado a la consecución de una parte muy relevante de los objetivos marcados dentro del ámbito histórico y estético, creo conveniente dedicar un pequeño espacio a la introducción del apartado que a continuación será desarrollado. Me gustaría exponer mi posición en cuanto al área de estudio que me dispongo a analizar y en la que pretendo establecer una serie de propuestas relativas al establecimiento de subcategorías de género en el ámbito del jazz moderno en la segunda mitad del siglo XX. Hasta este momento, el análisis realizado ha integrado elementos históricos, sociológicos y musicales, habiendo navegado con cierta fluidez por los acontecimientos más relevantes del periodo dentro del contexto mucho más amplio de la denominada Modernidad y apoyándome en diversos análisis consolidados procedentes de la musicología histórica y la antropología cultural. Sin embargo y atendiendo a la mayor parte de los especialistas consultados (Bauman, 1996: 81), el ecuador de la década de los 1960 marcó la fecha en la que la denominada Posmodernidad comenzó a tomar relevancia como fenómeno sociológico y con ello se dio por inaugurado también un periodo de cierta desorientación general, asociada a los trabajos dedicados a retratar las transformaciones experimentadas por la música popular como fenómeno cultural. Este proceso de inestabilidad fue progresivo, tuvo lugar durante las últimas décadas del siglo XX y se caracterizó por un alto grado de hibridación en el ámbito de las artes en general y de la música popular en particular. Siendo consciente de la complejidad y la polémica asociada al objetivo que me he marcado en esta sección, me permitiré la licencia de argumentar mi propuesta dando una estructura de ensayo a este apartado y, por tanto, dejando conscientemente en construcción las posibles conclusiones derivadas del mismo. Con el objeto de contextualizar adecuadamente este ensayo, considero lícito pasar a analizar brevemente una serie de elementos fundamentales en torno al los conceptos de Modernidad, Posmodernidad, género musical, corriente musical y movimiento cultural/musical, que me servirán para establecer los puntales para el desarrollo de mi propuesta de categorización abierta de los subgéneros del jazz en la segunda mitad del siglo XX.

En sus influyentes trabajos teóricos en torno a la materia, el sociólogo y filósofo Zygmunt Bauman ha asociado a la Modernidad y la Posmodernidad las siguientes características generales:

«La primera se caracterizaba por su tendencia al universalismo, la unidad y la claridad; la segunda se distingue por su pluralismo, diversidad, casualidad y ambivalencia» (Bauman, 1996: 81). Esta descripción proviene de la disciplina sociológica y es perfectamente extensible al conjunto de conclusiones que los círculos de investigación musicológica han venido obteniendo en torno al análisis de los movimientos estéticos y los fenómenos musicales acaecidos durante la segunda mitad del siglo XX en el mundo occidental. A pesar de que los movimientos artísticos solían adquirir entidad en la música occidental con un cierto grado de retraso durante el periodo moderno, que se inició en la segunda mitad del siglo XIX en occidente, tras el comienzo de la Posmodernidad el nivel de sincronía de los sucesos y su expresión cultural a través de la música alcanzaron un grado de correlación progresivamente mayor en el eje temporal a partir del comienzo de su consolidación como periodo sociológico en torno a la segunda mitad del siglo XX. Por otro lado, y de forma paulatina, las investigaciones dedicadas a las músicas populares han ido dejando a un lado el análisis del jazz como género dentro de la música popular en favor de análisis dedicados al rock, como fenómeno musical fundamental que ha catalizado la mayoría de los estudios sociológicos y culturales a partir de los años 60 del pasado siglo. Las principales razones de esta afirmación están relacionadas con la indeterminación del jazz como música popular, dada su consideración como expresión artística de una parte importante de su espectro de manifestación, por la complejidad relacionada con sus orígenes como música tradicional o folclórica y por las cuestiones identitarias asociadas al mismo que emergieron en torno al ecuador del siglo XX y que tuvieron un reflejo difuso tanto en el ámbito nacional de EEUU como en el plano internacional. Desde luego, la indeterminación en la descripción del fenómeno del jazz moderno es evidente, probablemente el único acuerdo generalizado, en torno a la definición de los dos periodos históricos principales del jazz, ha sido definido por la fecha del final de la Segunda Guerra Mundial como frontera entre el jazz clásico y el jazz moderno. Este hecho no sólo ratifica el retraso evidente de la influencia de la Modernidad en el jazz, sino que también consolida la rápida absorción de las consecuencias de la misma asumiendo los efectos de la Posmodernidad a partir de la década de los 70 en muy poco tiempo, por lo que el propio concepto de jazz moderno como periodo histórico se expresó dentro de unos límites temporales muy reducidos en comparación con otras disciplinas artísticas. En definitiva, las principales características, ya mencionadas por Bauman al principio de este párrafo, para definir de forma general tanto la Modernidad como la Posmodernidad; tuvieron un reflejo claro en el desarrollo histórico del jazz a partir de la Segunda Guerra Mundial y en el proceso de transformación del lenguaje musical asociado al mismo. Tanto los principales representantes de la culminación de la construcción de lenguaje del jazz moderno durante el periodo del *be bop*, como los artistas seleccionados como guía en el desarrollo de este estudio dedicado a la extensión y

deconstrucción de ese mismo lenguaje; comparten la características generales de universalidad, unidad y claridad que definen la Modernidad desde una perspectiva sociológica extendida al ámbito musicológico. Con la perspectiva histórica actual, me atrevo a afirmar que las estéticas y trayectorias de los artistas, que he tomado como referencia en este trabajo, han trascendido en muchos aspectos las categorías del propio género, llevando las características expresivas del lenguaje musical del jazz hasta sus últimos límites y cuyos legados han pasado a formar parte de la música moderna universal del siglo XX. Por tanto, el comienzo de la Posmodernidad en mi ámbito de estudio inició su consolidación alrededor de la frontera final del ya denominado periodo de libertad en el jazz, cuyo desarrollo fundamental tuvo lugar todavía dentro de los márgenes de la etapa moderna.

El siguiente paso en la tarea de arrojar luces sobre algunos elementos muy importantes para la estabilidad argumental de este ensayo pasa por analizar el polémico concepto de género. El origen de esta tipología de categorización aplicado a las artes en general estuvo íntimamente ligada al mismo comienzo de la Modernidad en el ecuador del siglo XIX, cuando fue creada para desarrollar una descripción más concisa de las artes en su contexto social y la relación de las mismas con la generación de identidades comunes en base a legados tradicionales compartidos (Holt, 2007). A lo largo de la primera mitad del siglo XX, el éxito en la descripción de géneros ha sido eficiente cuando se ha aplicado a las disciplinas artísticas en general, sin embargo en el caso de la música las propuestas de género nunca terminaron de alcanzar un consenso generalizado en los ámbitos de investigación. En este sentido, la histórica complejidad derivada de la categorización de los géneros musicales alcanzó su máxima expresión con la explosión de la Posmodernidad y la consecuente instauración de la hibridación como principal guía de referencia en la descripción de la música popular en la segunda mitad del siglo XX. Si bien los círculos de investigación no han cesado en su labor de descripción de los acontecimientos musicales e históricos desde los años 60, no ha sido hasta los años 90 cuando retomaron el interés por la categorización de los géneros musicales, de nuevo probablemente influenciados por la consolidación progresiva de metodologías de investigación musical más integrales como la etnomusicología. En este ámbito de especialización, Fabian Holt ha realizado un trabajo muy importante en torno a los géneros en la música popular en el que, apoyándose en los estudios de Simon Frith y Keith Negus, proponía la aplicación metodológica del concepto de la «cultura de género»:

... como concepto general asociado a la identidad de la construcción cultural sobre la que un género está constituido. Tiene sentido por tanto visualizar los géneros de la música popular como pequeñas culturas, ya que están definidos en relación a muchos aspectos comunes a la cultura general. Los géneros no sólo están

identificados con la música, sino también con algunos valores culturales, rituales, prácticas, territorios, tradiciones y grupos de personas... Las culturas de género se expresan a través de redes transnacionales, pero desde una perspectiva cultural general se han organizado en torno a varios niveles territoriales (Holt, 2007: 19).⁵³⁹

El mismo autor también revela información interesante sobre otro concepto muy relacionado con el género: el concepto de corriente musical. A pesar de ser tendencias estilísticas de carácter transitorio, las corrientes musicales han tenido una incidencia muy importante en el desarrollo de la historia de la música popular, ya que han sido las responsables de establecer importantes consecuencias para la pervivencia de los géneros asociados a la música de la segunda mitad del siglo XX tras la explosión del mercado discográfico a mediados de 1950. En muchos aspectos, las corrientes musicales son un testigo más que evidente de la influencia del capitalismo en la generación de la Posmodernidad y la extensión de sus consecuencias por la instauración de la dictadura de la variable comercial y la cultura de masas.

La relación entre corriente y género es compleja y debe entenderse en contextos particulares. A menudo, la naturaleza de esta vinculación tiene que ver con las relaciones que se establecen entre una cultura más pequeña con una identidad distintiva y un mercado más amplio relacionado con la cultura dominante. El término corriente está asociado a canciones de éxito, estrellas y producción corporativa. Es un palabra clave en los discursos sobre el arte de alto nivel y la autenticidad *underground*, en los que la corriente es percibida como un síntoma de conformidad, predictibilidad y superficialidad... La música identificada como “híbrida” normalmente se localiza en la otra parte de este espectro de expresión por la percepción de su poder para trascender las categorías de género. Estas músicas están unidas a las culturas de género por la sofisticación de su construcción. La otra cara de este planteamiento lógico surge cuando la hibridación es vista como una disolución, una pérdida (Holt, 2007: 17).⁵⁴⁰

Finalmente, me queda por exponer brevemente el concepto de movimiento musical, extendiendo ciertos análisis más concretos procedentes de la historia del arte. Los movimientos musicales son tendencias estéticas que comparten metodología creativa, unidad temática y desarrollos conceptuales. Se diferencian claramente de las corrientes musicales por su estabilidad en el tiempo, por su independencia de consideraciones comerciales relacionadas con el mercado

539 ... as a concept for the overall identity of the cultural formations in which a genre is constituted. It makes sense to view popular music genres as small cultures because they are defined in relation to many of the same aspects as general culture. Genres are identified not only with music, but also with certain cultural values, rituals, practices, territories, traditions, and groups of people... Genre cultures have a transnational network, but like culture in general they have structured on various territorial levels [Traducción propia].

540 The relation between mainstream and genre is complex and must be understood in particular contexts. It often involves a relation between a smaller culture with a distinct identity and a larger market or a dominant culture. The term mainstream is associated with hits, stars, and corporate production. It is a keyword in discourses of high art and underground authenticity, in which it denotes conformity, predictability, and superficiality... Music identified as “hybrid” usually reside at the other end of the spectrum because of their perceived power to transcend genre. They are attached to genre cultures as more sophisticated formations. The flip side of this logic is when hybridity is viewed as a dilution, a loss [Traducción propia].

discográfico y por su relación de interacción con el contexto social de su época. La relación entre los movimientos artísticos y los movimientos sociales ha sido estudiada por la sociología cultural en diversos trabajos donde la década de los años 60 ha tenido un protagonismo fundamental, dados los importantes sucesos de reivindicación política que se sucedieron, que terminaron por extenderse al mundo accidental y donde la música tuvo un protagonismo destacado como vehículo de expresión de los mismos. La canción protesta integrada en los estilos procedentes del folk y del rock ha centrado la mayor parte de los análisis en los que el jazz es mencionado de forma residual, a pesar de haber protagonizado evidentes acontecimientos de importancia histórica y estética que analizaremos con más profundidad en este trabajo más adelante. En sus trabajos dedicados a la música y los movimientos sociales, autores como Fabian Holt (2007), Ron Eyerman y Andrew Jamison (1998) han coincidido en destacar la importancia de la movilización de la tradición en los complejos procesos que dan lugar a la estructuración de los géneros musicales. En añadidura, estos dos últimos autores han desarrollado su concepto de «praxis cognitiva» (Eyerman/Jamison, 1998: 160) para argumentar una explicación al proceso de generación de los movimientos sociales durante la segunda mitad el siglo XX y han subrayado la influencia recíproca entre movimientos sociales y movimientos artísticos en dicho proceso, sobre todo a partir del comienzo de la Posmodernidad.

En la música, en el arte y en la literatura, los movimientos sociales proporcionan regularmente una importante fuente de renovación y rejuvenecimiento, a través de la implantación de nuevos significados y reconstituyendo formas estéticas y géneros ya establecidos. En términos más generales y a través de un creciente impacto sobre la cultura general y sus gustos, los movimientos sociales lideran la reconstrucción de los procesos de interacción social y de la formación de la identidad colectiva (Eyerman/Jamison, 1998: 10).⁵⁴¹

Una vez expuesta brevemente la estructura teórica general de este apartado, llega el momento de extender el análisis desarrollado al caso concreto del jazz moderno. Personalmente, creo que la definición del jazz como un género dentro de la categoría de la música popular conlleva diversos problemas conceptuales, lo que me lleva en principio a señalar su compleja relación con la variable de mercado que definió a las corrientes musicales y que se expresó de forma limitada dentro del jazz a partir de 1955, cuando el mismo género comenzó a perder progresivamente su protagonismo dentro del mercado discográfico. Sin embargo, y con el objeto de integrar este trabajo en armonía con las publicaciones consultadas ya mencionadas, asumiré dicha categorización por cuestiones logísticas, admitiendo la validez de las excelentes argumentaciones desarrolladas por los especialistas consultados. En este sentido, tomaré de nuevo los trabajos de Fabian Holt al respecto:

⁵⁴¹ In music, art and literature, social movements periodically provide an important source of renewal and rejuvenation, by implanting new meanings and reconstituting established aesthetic forms and genres. In more general terms, through their impact on popular culture, mores, and tastes, social movements lead to a reconstruction of processes of social interaction and collective identity formation [Traducción propia].

«El término jazz fue desestabilizado por el boom del *swing* y por el movimiento *be bop*, y no fue hasta los 50 cuando el jazz se consolidó como género con una narrativa que conectaba varios estilos del pasado y del presente en un canon (Holt, 2007: 521)⁵⁴². Atendiendo a esta afirmación, mi análisis dedicado a la consolidación del lenguaje del jazz moderno, durante el denominado periodo del *be bop* y el comienzo de la integración del género como expresión artística, toma entidad. El *be bop* transformó un lenguaje en base a los preceptos del jazz clásico que le precedió que en su momento fue percibido como una ruptura, al igual que los procedimientos de extensión y deconstrucción de dicho lenguaje desarrollados con posterioridad durante el periodo de la libertad en el jazz. El resultado final fue la consolidación de la universalidad del jazz como género dentro de la música popular justamente en los últimos estertores del periodo moderno.

A pesar de esta argumentación, la controversia todavía hoy está presente en los círculos de investigación, la crítica especializada y los propios músicos de jazz. Una polémica que afecta directamente tanto a la propia definición del género como a la determinación de corrientes, movimientos estéticos y periodos históricos asociados al mismo. Sirva como ejemplo la siguiente comparativa: ningún círculo especializado duda hoy de la conversión del movimiento *be bop* en periodo histórico, pero en su época fue considerado como corriente. En contraste, existe cierto consenso en torno a la consideración del *swing* como periodo histórico cuando, sin embargo, posee más características para su definición como corriente. Por otro lado, y añadiendo más confusión al debate, desde una perspectiva histórica durante la década de los años 60 los principales músicos del periodo se negaron frontalmente a asumir el jazz como género, como si de un augurio posmoderno se tratara, e impulsaron definitivamente la consideración de su actividad creativa como una disciplina de expresión artística independiente. La crisis en la que se vio inmerso el jazz como género comercial a partir de 1965 también afectó a la propia definición de su terminología, debido a la influencia de algunas corrientes sociológicas de la época que tuvieron una incidencia muy destacada en los músicos implicados en el movimiento de la *New Thing*. La nueva generación fraguada al abrigo del *be bop*, la cultura *beat* y asentada en los márgenes de la contracultura, renegó de la etiqueta aludiendo a su origen comercial durante los años 20 y que asociaban a los estereotipos raciales en los que se apoyaba la discriminación social del colectivo afroamericano. Éste fue el punto culminante de un proceso histórico de negación del término, que había comenzado durante la generación del orgullo por la identidad africana durante el “Renacimiento de Harlem”, que había ido tomando forma durante el periodo de entre guerras y que finalmente se impulsó en el periodo del *be bop* hasta alcanzar su máxima expresión en los años 60. Las siguientes declaraciones

542 The term jazz was destabilized by the swing boom and the be bop movement, and it was not until the 1950's that jazz was consolidated as a genre with a narrative that connected various styles of the past and the present in a canon [Traducción propia].

procedentes de algunos de los artistas de referencia en el género son representativas de esta afirmación:

Duke Ellington en 1939: Nuestra reivindicación siempre ha sido el desarrollo de una música auténtica de negros, de la cual el *swing* es sólo un elemento. No estamos interesados principalmente en tocar jazz o música *swing*, sino en producir una contribución genuina de nuestra raza. Siempre hemos intentado que nuestra música sea definitiva y puramente racial (Porter. E, 2002: 1).⁵⁴³

Dizzy Gillespie sobre le periodo del *be bop*: No salíamos y dábamos discursos o decíamos: “vamos a tocar diez compases de protesta”. Simplemente tocábamos nuestra música y nos dejábamos llevar. La música proclamaba nuestra identidad; declaraba lo que nosotros de verdad queríamos hacer (Porter. E, 2002: 58).⁵⁴⁴

John Coltrane en 1962: Yo mismo no reconozco la palabra jazz. Quiero decir que estamos vendidos bajo su nombre, pero para mí, la palabra no existe. Solamente siento que toco John Coltrane (De Vito, 2010: 266/267).⁵⁴⁵

Charles Mingus en 1964: No quiero que mi música sea llamada jazz. ¿Sabe usted lo que quiere decir jazz? En Nueva Orleans, “to jazz your lady” quiere decir “follar a tu chica”. No quiero que los críticos apliquen esta palabra a mi música... ¡Mi música es una obra de belleza que no tiene nada que ver con esto!⁵⁴⁶

Miles Davis a finales de los 60: El jazz es una palabra del tío Tom. Deberían dejar de utilizar esa palabra para vender (Maher, 2009: 58)⁵⁴⁷. Siempre pensé que la música no tenía fronteras, límites donde crecer o llegar, ni restricciones en su creatividad. La buena música es buena sin importar qué tipo de música sea. Y siempre odié las categorías. Nunca pensé que tuvieran lugar en la música (Miles, 1989: 205)⁵⁴⁸. Jazz es una palabra de negratos (Maher, 2009: 1)⁵⁴⁹.

En definitiva, la argumentación desarrollada hasta este momento me conduce directamente a la siguiente encrucijada: si tanto en su desarrollo histórico como en la actualidad la definición del jazz como género está caracterizada por su inestabilidad, ¿qué podemos esperar en cuanto a la consecución del objetivo de este capítulo dedicado al diseño de una propuesta de definición de los

543 Our claim has always been the development of an authentic Negro music, of which swing is only one element. We are not interested primarily in the playing of jazz or swing music, but in producing a genuine contribution from our race. Our music is always intended to be definitely and purely racial [Traducción propia].

544 We didn't go out and make speeches or say, “let's play eight bars of protest”. We just played our music and let it go at that. The music proclaimed our identity; it made every statement we truly wanted to make [Traducción propia].

545 I myself don't recognize the word “jazz. I mean we are sold under his name, but to me, the word doesn't exist. I just feel that I play John Coltrane [Traducción propia].

546 Extracto de la entrevista realizada por la revista *Jazz Magazine* a Charles Mingus en 1964. Fuente: <http://www.tomajazz.com/web/?p=11032> [consultada el 06/12/2016].

547 Jazz is an uncle Tom word. They should stop using that word for selling [Traducción propia].

548 I always thought that music had no boundaries, no limits to where it could grow and go, no restrictions on its creativity. Good music is good no matter what kind of music it is. And I always hated categories. Always. Never thought it had any place in music [Traducción propia].

549 Jazz in a nigger word [Traducción propia].

subgéneros derivados del jazz moderno? A pesar de esta perspectiva inicial ciertamente desalentadora, me escudaré en la concepción ensayística de este apartado para intentar desarrollar propuestas asentadas sobre la estabilidad metodológica y atendiendo a la amplia perspectiva histórica que me concede poder disponer en la actualidad de numerosos trabajos de investigación en torno al género. A lo largo de su recorrido histórico, el jazz ha tenido una relación controvertida con los conceptos de corriente, movimiento y por supuesto de género, como ya he señalado, por lo que inicialmente para el desarrollo de este apartado intentaré analizar cada uno de estos elementos de forma aislada en su contexto social e histórico, siguiendo las recomendaciones de los especialistas consultados como Fabian Holt.

Una explicación más directa para el limitado interés por los géneros mostrado por la teoría cultural contemporánea de la música, se debe al marcado interés de la misma por los procesos de hibridación, lo que ha desviado la atención del estudio de las categorías... Sin embargo, tanto la postura antifundacional del Posmodernismo como la excesiva dedicación a la hibridación no nos llevan muy lejos. En los estudios sobre música popular, Hesmondhalg recientemente ha afirmado: “Necesitamos saber de qué manera están constituidas las fronteras, más allá de su progresiva difuminación como diversos escritores ya han asumido” (Holt, 2007: 5/6).⁵⁵⁰

A continuación, tomaré estos primeros resultados de este análisis para, posteriormente, estructurar los principios fundamentales de mi propuesta, ponderando la importancia de la expresión de los elementos inherentes al lenguaje del jazz moderno en cada uno de los subgéneros señalados. En última instancia, espero que esta aproximación sirva para apoyar las últimas tendencias de investigación en el ámbito etnomusicológico que ya han comenzado a retomar el interés por las categorías musicales como centros generadores de información para la interpretación de la música popular desde una perspectiva cultural.

3. 2. 2. De la instauración del eclecticismo a la consolidación de los subgéneros en la Posmodernidad: *post bop, latin jazz, jazz fusión, avantgarde jazz y world jazz.*

Durante la década de los 50, el jazz sufrió una heterogénea oleada de tendencias estilísticas que integraron un conjunto de acontecimientos que dieron lugar a la instauración del eclecticismo temático durante los años 60. En este sentido y siguiendo las recomendaciones metodológicas ya señaladas, que me orientan a analizar cada fenómeno musical de forma concreta en su contexto

550 A more direct explanation for the limited interest in genre in contemporary cultural theory of music is that the strong interest in hybridity has drawn attention away from categories... Moreover, the antifoundational stance of postmodernism and the fetishization of hybridity do not get us very far. In popular music studies, Hesmondhalg has recently stated: “We need to know how boundaries are constituted, not simply that they are fuzzier than various writers had assumed [Traducción propia].”

histórico y social, a continuación pasaré a desarrollar el análisis independiente de cada una de las corrientes acaecidas en el seno de la década de los 50. Mi primer objetivo pasa por desarrollar previamente una estructura logística adecuada y actual para, posteriormente, poder argumentar adecuadamente mi propia propuesta de subgéneros asociados al jazz moderno.

El movimiento del jazz afrocaribeño.

Siguiendo con el criterio cronológico en la conducción de mis argumentos, empezaré por analizar la relación del jazz con las músicas iberoamericanas, por constituir un proceso de interacción transcultural más longevo desde una perspectiva histórica. Sin embargo, dicha relación ha sido menos analizada por la historiografía del jazz, probablemente por el desarrollo independiente del enorme legado del denominado género latino americano. En este sentido y atendiendo a uno de los objetivos específicos de este trabajo, a continuación dedicaré un espacio mayor en el análisis de este apartado para intentar aportar datos sobre la influencia de la cultura y las músicas caribeñas en el proceso de transformación del jazz moderno y la posterior concreción del *latin jazz* como un subgénero independiente.

La influencia en América de las músicas tradicionales procedentes del mediterráneo, y más concretamente de la península ibérica tras la época de las colonizaciones, es un ámbito de investigación en continuo desarrollo debido sobre todo a la ingente cantidad de fenómenos musicales híbridos derivados de la interacción cultural e histórica de las músicas africanas, peninsulares e indígenas sudamericanas, músicas que ya por separado gozaban de un nutrido crisol de elementos étnicos y culturales. El complejo legado del laberinto estilístico de las músicas tradicionales brasileñas, la familia de los palos de “ida y vuelta” del flamenco o la inmensa diversidad asociada a las músicas caribeñas, son sólo algunos ejemplos de la extensa maraña de músicas derivadas del proceso de colonización del continente americano a partir de 1492.

En el caso del jazz y su relación con las músicas latinoamericanas, los estudios históricos nos remontan directamente a sus orígenes como género en la ciudad de Nueva Orleans y la generación de la cultura criolla (Leymarie, 2005) y (Fernández, 2002). La influencia española, durante su largo e intermitente periodo de dominio sobre el extenso territorio histórico de Luisiana, convirtió el puerto de Nueva Orleans en la principal conexión para el tránsito de esclavos entre las posesiones de la corona española en el caribe y el norte del continente americano. En este sentido, fue probablemente la actividad comercial de esclavos la que fomentó la introducción paulatina de elementos musicales procedentes no sólo del África subsahariana, sino también de la influencia mediterránea asociada al Magreb. Con el avance de la historia, el puerto de Nueva Orleans se convirtió en el referente en el continente de la inmigración procedente de Méjico y el Caribe, que

siguió bajo influencia española, y en la principal causa de la creación en la ciudad de una amalgama cultural que integraba elementos de los países del sur de Europa en interacción con un diverso sustrato de etnias africanas.

Los primeros testigos directos documentados que relacionan el jazz con las músicas latinas han sido recogidos por el especialista Raúl Fernández (2006) en torno a las primeras décadas del siglo XIX. La documentación establece conexiones históricas con la residencia en uno de los teatros de Nueva Orleans de una compañía de ópera procedente de La Habana, dirigida por un director musical italiano llamado Luigi Gabici, que acabó por instalarse en la ciudad a partir de 1836. Según Raúl Fernández, este maestro italiano inició una actividad de enseñanza estable influyendo notablemente en una saga familiar de origen mejicano/cubano de la ciudad, que estuvo dedicada a la interpretación del clarinete. Lorenzo Tio Jr. fue el músico más destacado de esta familia llegando a formar parte de distintas formaciones profesionales como la *Piron's New Orleans Orchestra* de finales del siglo XIX, a la vez que desarrolló su actividad didáctica acogiendo en su disciplina a músicos tan importantes como: Sidney Bechet, Barney Bigard, Jimmie Noone o Johnny Dodds. «En su vejez, Tio Jr. vendió fragmentos de canciones a músicos de jazz. Vendió cosas a Barney Bigard y a Duke Ellington, incluyendo “Mood Indigo”» (Fernández, 2003: 4)⁵⁵¹. Otros músicos destacados con orígenes caribeños que tuvieron actividad durante este periodo en la ciudad de Nueva Orleans fueron: el cornetista Manuel Pérez, que formó parte de la *Oward Brass Band*, y el también cornetista Manuel Mello, que se integró en la *Reliance Brass Band*, en la que también trabajaba el clarinetista Alcide “Yellow” Nuñez, y que posteriormente también formó parte de la *Original Dixieland Jazz Band*. Sin embargo, los testimonios más relevantes recogidos en torno a la relación entre las músicas latinas y los orígenes del jazz a principios del siglo XX proceden directamente de dos protagonistas directos de la creación del estilo de Nueva Orleans:

Jerry Roll Morton (Pn): En una de mis primeras melodías, “New Orleans Blues”, se puede escuchar el matiz latino. De hecho, si no eres capaz de poner matices hispanos en tus melodías, nunca podrás tener el sabor justo, digo yo, para el jazz (Fernández, 2002: 23).

Warren “Baby” Dodds (Dr): En un principio, el blues se tocaba en Nueva Orleans muy, muy despacito, no como hoy, sino con un ritmo latino (Fernández, 2002: 20).

En este punto del análisis surge el primer conflicto en cuanto a intentar determinar la influencia de la música latina en el jazz, así como el comienzo del especial protagonismo de las músicas caribeñas durante las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, debo señalar los

551 In his later life, Tio Jr., sold sketches and fragments of tunes to jazz musicians. He sold some to Barney Bigard and to Duke Ellington, including “Mood Indigo” [Traducción propia].

siguientes acontecimientos determinantes, ocurridos a finales del siglo XIX, que podrían explicar la dispersión de las músicas procedentes del legado afrocaribeño e hispano durante la primera mitad del siglo XX. En primer lugar, resalta la influencia del romanticismo clásico que derivó en el periodo del nacionalismo musical y que acabó por provocar un renovado interés por las músicas de origen popular, étnico o folclórico por parte de las élites intelectuales de la alta sociedad. En segundo lugar, la invasión por parte de los EEUU de Cuba, en 1898, posibilitó el comienzo de relaciones culturales más estrechas y el inicio de corrientes migratorias que fomentaron la dispersión de repertorios y formas musicales hispano caribeñas como el bolero, la habanera, el danzón y la danza. En definitiva, no se puede afirmar que la música latina protagonizara una corriente musical, ya que la ausencia de la variable de mercado hace imposible esta determinación, pero si se puede alegar una moda o tendencia generalizada en la música popular de la época que pudo imprimir su influencia en los mismos años de la creación del jazz como género diferenciado y con un epicentro común en la ciudad de Nueva Orleans.

Como en el caso del jazz, durante las primeras décadas del siglo XX la música latina experimentó un auge de popularidad sin precedentes con el foco puesto en los países del sur del continente americano, fomentado por sus relaciones trasatlánticas con España y con cierta influencia en las principales ciudades de los EEUU, donde músicos emigrados de países del sur comenzaron a establecer pequeños nichos donde desarrollar su actividad profesional en base a sus propios repertorios de baile. En 1917, tras la adhesión de Puerto Rico a EEUU y la implicación del país en la Primera Guerra Mundial, la inmigración caribeña y su influencia musical sufrió un nuevo empuje gracias a la formación de la mítica orquesta de jazz que acompañó en la campaña bélica europea al regimiento segregado bautizado como los *Harlem Hell Fighters*, y que se convirtió en el principal medio de dispersión de los primeros sonidos del jazz clásico por Europa según la historiografía oficial del jazz (Riis, 200: 60). El compositor y director de orquesta James Reese fue el encargado de organizar una formación que reclutó en Puerto Rico a una parte muy importante de sus componentes y que incluyó al compositor Rafael Hernández, que a su vuelta desarrolló una muy influyente carrera tanto en EEUU como en Méjico, siendo responsable de algunas de las composiciones más populares del género latino de la época. Otros músicos originarios de Puerto Rico que destacaron en el ámbito del jazz durante la década de los años 20 fueron Juan Tizol (Tb), cuya carrera junto a Duke Ellington es más que influyente, y Rafael Escudero (Tb y Cb) que entre otras orquestas formó parte de la banda de Fletcher Henderson. Por otro lado, el pianista y arreglista panameño Luis Russell se estableció junto a su familia en la ciudad de Nueva Orleans en 1919 desarrollando una muy activa carrera musical que le llevó a ejercer el puesto de director musical de la orquesta de Louis Armstrong durante años. Durante los años 20, las músicas de influencia

latinoamericana fueron ganando protagonismo en los repertorios de la época gracias a la introducción paulatina del tango, el son o la rumba, junto con otras formas musicales procedentes de la charanga cubana durante la década dorada del jazz. En este momento, la popularidad del director de orquesta de origen español criado en Cuba, Xabier Cugat, creció exponencialmente y alcanzó su máxima expresión en los primeros años de la década de 30 en plena explosión del *swing*, junto a otras figuras del periodo como Duke Ellington o Benny Goodman. Otros directores de orquesta responsables del ascenso de la música latina en estos años en EEUU fueron Don Aspiazú y Desi Arnaz, ambos de origen cubano que llevaron la conga hacia altas cotas de popularidad. Los principales compositores clásicos de la época dedicados al jazz sinfónico también se hicieron eco de la tendencia latina, muestra de ello son las composiciones “Cuban Overture” de George Gershwin o el “Danzón Cubano” de Aaron Copland entre otras.

La fiebre por la música de baile durante la década de los 30 acabó por convertirse en una corriente musical que tuvo su máximo reflejo en la denominada época del *swing* dentro del género del jazz, pero que también gozó de una expresión similar en el ámbito de la música latina. Si ambos géneros habían tenido una evolución histórica paralela en las primeras décadas del siglo XX, los años 30 fueron testigo del noviazgo de ambas expresiones a través de un proceso progresivo de influencia recíproca que germinó gracias a la interacción entre músicos y repertorios comunes. Duke Ellington: «Tenemos también nuestras especialidades latinoamericanas. Cuando Tizol estaba en el conjunto siempre las sugería y nos ayudaba con ellas» (Dance, 1970: 30). Las principales figuras del *swing* integraron con frecuencia pinceladas latinas en sus repertorios. Desde los mismos comienzos de la década de los 30, una oleada de instrumentistas, compositores y directores de orquesta desembarcaron en Nueva York para sembrar las semillas del jazz afrocaribeño al calor de las orquestas de *swing*. El flautista y director de orquesta Alberto Socarrás, el compositor Moisés Simón, el saxofonista Filiberto Rico, el director de orquesta Alberto Iznaga, el trompetista y director de orquesta Mario Bauzá y el cantante Machito fueron algunas de las principales figuras cubanas que desarrollaron importantes carreras en EEUU durante los años 30, formando parte de las grandes formaciones de la época y también liderando sus propias orquestas especializadas en la música de baile afrocaribeña. En paralelo y con epicentro en los casinos de la misma isla de Cuba, una nueva generación de músicos se formaba en torno a los sonidos del jazz con la destacada labor del saxofonista Armando Romeu, el pianista Chucho Valdés, los hermanos Castro, la cantante Graciela, el vocalista Miguelito Valdés, el percusionista Chano Pozo, el contrabajista Israel “Cachao” López, el compositor Arsenio Rodríguez, el pianista Dámaso Pérez Prado o el arreglista Chico O' Farrill. Muchos de ellos desembarcaron en Nueva York a mediados de los años 40. Por otro lado, la orquesta del puertorriqueño Noro Morales alcanzó cierta popularidad en la ciudad de la

gran manzana y comenzó competir con la orquesta de Xabier Cugat, cuyo éxito era un hecho consolidado en todo el país. La influencia de las músicas caribeñas en el jazz fue en ascenso durante la década de los 30, algunos ejemplos representativos de este fenómeno fueron la grabación de Louis Armstrong de “El Manisero/Peanut Vendor”; “The Congo-Conga” por Cab Calloway; o las grabaciones de “Conga Brava”, “The Flaming Sword”, “Caravan”, “Mood Indigo” o “Perdido” por parte de Duke Ellington. No obstante, la tendencia latina en la composición de temas del repertorio de jazz fue más allá de grabaciones concretas, sobre todo en el ámbito de influencia de las ricas armonías de los boleros en la balada jazz.

La llegada de la década de los 40 trajo consigo un acontecimiento clave en el devenir del jazz afrocaribeño, cuando en 1940 Dizzy Gillespie y Mario Bauzá coincidieron en la sección de trompetas de la *big band* de Cab Calloway con la que ambos estuvieron girando por todo el país, compartiendo también habitación de hotel, y durante la cual establecieron una estrecha amistad. Gillespie ya se había interesado por la música latina, de hecho había formado parte de las orquestas de Alberto Socarrás y Alberto Iznaga, y también había tenido contactos previos con Bauzá en las sesiones jam de la ciudad tras instalarse en Nueva York a finales de los años 30. Poco más tarde, las formaciones creadas bajo la influencia de estos dos personajes tendrían un papel protagonista en la historia del jazz moderno. Por un lado, en esta gira Dizzy Gillespie conoció a Charlie Parker en Kansas City, con el que posteriormente revolucionaría el jazz; y por otro, a finales de 1941 Mario Bauzá entró a formar parte como director musical de la orquesta de Machito, junto a José “Buyú” Mangual, Carlos Vidal o Ubaldo Nieto entre otros y comenzaron a hacerse hueco en el ambiente profesional de la ciudad. El estallido de la Segunda Guerra Mundial y la implicación de EEUU en la misma a partir de 1941, trajo un periodo de reflexión en el mundo de la música, como ya ha sido relatado en el apartado histórico correspondiente, y que tuvo como consecuencia más destacada la generación en subterfugio del *be bop*. En muchos aspectos, el conjunto de cuestiones sociales, económicas y artísticas que fomentaron la generación del movimiento musical del *be bop* afectaron de forma sincrónica a la generación del denominado jazz afrocubano o *cubop*, que tuvo lugar en los mismos escenarios del barrio de Harlem y el bajo Bronx de la ciudad de Nueva York:

Max Roach: En los pequeños grupos que teníamos en la calle 52 tocaban músicos afrocubanos ya antes del regreso de las grandes bandas, y era estimulante escuchar a la sección rítmica. Por supuesto, fue Dizzy el que trajo a Chano para que tocara. Eso fue justo después del periodo de la calle 52. Cuando se trasladaron al norte, a Broadway. Pero tocaban con nosotros desde antes (Fraser, 2010: 256).

Con el final de la guerra y las huelgas de grabación, los acontecimientos en el mundo del jazz se sucedieron muy rápidamente hasta desembocar en el estallido del *be bop* en 1945. De forma

paralela, en el ámbito del género latino, el fenómeno popular del mambo comenzó a copar las salas de baile de la ciudad de Nueva York trayendo consigo a un hijo bastardo procedente de sus escarceos nocturnos con el jazz, que sería bautizado como jazz afrocubano, *cubop* o jazz afrocaribeño. En palabras de Ray Santos, saxofonista y arreglista de origen puertorriqueño nacido en Harlem y componente de la orquesta de Machito: «Había dos revoluciones produciéndose a la misma vez, una en la música afrocubana y otra en el jazz, y ambas se conocieron y tomaron cosas la una de la otra» (Austerlitz, 2016: xxxiii)⁵⁵². Machito había vuelto del servicio militar y se puso al frente de su orquesta, que había dejado en manos de Bauzá durante su ausencia, y comenzó una nueva etapa integrando en sus filas a músicos que se implicaron directamente en la realización de los arreglos como el pianista René Fernández, que acababa de llegar de Cuba en 1945, el compositor John Bartee o el saxofonista José “Pin” Madera. Aunque el jazz afrocubano había estado cociéndose durante los años de la guerra y con una presencia muy importante en los principales locales de Nueva York desde el comienzo de la década, no fue hasta la histórica fecha del 29 de septiembre de 1947 cuando el nuevo movimiento musical alcanzó relevancia para la prensa especializada y el público en general, apadrinado por los principales exponentes del *be bop* en las tablas del *Carnegie Hall* de Nueva York. En este concierto, reaparecieron juntos Dizzy Gillespie y Charlie Parker en formato de quinteto, a la vez que Gillespie presentó en sociedad su *big band* de *be bop*. El repertorio de la primera *big band* de Gillespie estaba centrado en parte en sus influencias latinas, integraba en sus filas al percusionista Chano Pozo y su sonoridad debía mucho a la disposición de las orquestas caribeñas. Los temas “Cubana Be”, “Cubana Bop” y “Manteca”, fueron los primeros testigos del movimiento del jazz afrocubano grabados en estudio días después de esta actuación por esta misma formación, gracias al trabajo conjunto de D. Gillespie, Chano Pozo y George Russell. Mario Bauzá, el otro protagonista de este breve relato y que había recomendado a Chano Pozo en 1946 al propio Gillespie, tendría que esperar un año para dar forma en el estudio al grueso de las ideas modernas que habían estado trabajando durante estos años de reflexión junto a la orquesta de Machito, la cual había estado más centrada en la grabación de su repertorio más popular tras el final de la guerra aprovechando el tirón del mambo y el bolero cantado con el protagonismo de la vocalista Graciela. El otro acontecimiento clave para el futuro del movimiento del jazz caribeño fue la llegada a la ciudad del compositor cubano con orígenes europeos Chico O' Farrill, que se instaló en Nueva York tras una gira Europea en 1947 como arreglista y trompetista de la orquesta de Isidro Pérez. El fuego del jazz caribeño ya se había extendido por la ciudad y Chico O' Farrill encontró inmediatamente trabajo como arreglista entre

552 You had like two revolutions going on at the same time, one in afrocuban music and one going on in jazz, and they both, like, met head-on and absorbed each other [Traducción propia].

otros de Noro Morales, Walter Gil Fuller, D. Gillespie, Count Basie y Benny Goodman, lo que extendió las sonoridades características de las orquestas caribeñas en un momento histórico en el que el jazz moderno estaba en plena expansión. El propio O' Farrill relataba así la primera vez que escuchó a la orquesta de Machito, con el que posteriormente también acabó trabajando como arreglista:

Cuando Gustavo Mas y yo estábamos en nueva York y escuchamos a la orquesta de Machito por primera vez, me quedé sin aire. Era la primera vez que escuchábamos música afrocubana con un toque de jazz... tan intenso... como el sonido de una orquesta grande con armonías, me quedé mudo (Hernández, 2002: 49).

Entre 1948 y 1950 la orquesta de Machito visitó los estudios de grabación bajo el auspicio de Norman Granz para dar forma a las primeras grabaciones de un legado muy heterogéneo, donde se puede escuchar el proceso de modernización estética del repertorio de la formación gracias a los arreglos de Mario Bauzá, René Hernández y Chico O' Farrill. Estas grabaciones fueron publicadas en numerosos *singles* y posteriormente en distintas ediciones en LP bajo los siguientes títulos: *Rhumba With Machito*, *Machito And His Afro Cuban Salseros/Mucho Macho*, *Machito/Latin-American Rhythms* y *Machito, Chico O'Farrill y Dizzy Gillespie/Afro-Cuban Jazz*. Sin embargo, los cortes específicos directamente relacionados con la generación del *cubop* fueron “No Noise”, “Mango Mangüé”, “Okiedoke” y “Tanga”, que se grabaron con la participación directa de Charlie Parker como solista. El tema “Tanga” de Mario Bauzá fue grabado en estudio por primera vez en enero de 1949 y está considerado como la primera composición de jazz afrocubano de la historia a pesar de que el tema “Manteca”, de Dizzy Gillespie y Chano Pozo, fue grabado por la *big band* de Gillespie con anterioridad en el estudio en 1947. Según los datos de actualidad recogidos por especialistas como Paul Austerlitz (2016), parece confirmarse la afirmación de que el tema “Tanga” formaba parte del repertorio de la orquesta de Machito con anterioridad a 1945. En cambio y atendiendo a los datos recogidos en las discografías consultadas, no he podido constatar la imagen concreta del arreglo hasta la grabación del mismo en 1949. Si se puede afirmar sin embargo; el punto de inflexión estético que supuso la composición de “Tanga” según las declaraciones directas de diversos músicos que se sintieron profundamente influenciados por los terrenos musicales visitados por dicho tema, al asistir a las actuaciones de la orquesta de Machito durante los primeros años 40. Otras publicaciones importantes para la historia del jazz latino, durante este periodo de referencia, fueron las grabaciones de esta misma orquesta con O'Farrill como arreglista en 1948, donde aparecieron el trompetista Howard McGhee y el saxofonista Brew Moore como solistas y que fueron editadas bajo los nombres de *Cubop City* y *Afro-Cubop*.

Siguiendo con la estela del nacimiento del jazz afrocaribeño, la confirmación de su

influencia vendría a suceder durante los primeros años de la década de los 50 con el protagonismo compartido de las dos principales figuras del movimiento del *be bop*, Charlie Parker y Dizzy Gillespie, en coalición con el círculo de músicos caribeños de la orquesta de Machito y con Chico O' Farril como principal referente a los arreglos. En primer lugar, el 21 de diciembre de 1950 se grabó el disco *Afro Cuban Jazz Suite*, compuesto y arreglado íntegramente por Chico O' Farril, con la aparición de Charlie Parker como solista principal y con la intervención de la orquesta de Machito. Posteriormente, entre mayo y junio de 1954, Dizzy Gillespie realizó dos sesiones de grabación con los mismos protagonistas ya mencionados, pero sin la aportación de Charlie Parker, para dar forma a dos álbumes que fueron publicados bajo el nombre de *Manteca* y *Afro*. Ambos trabajos pueden ser considerados como los principales exponentes de la consolidación del jazz afrocaribeño como un movimiento independiente del *be bop* más allá de su definición como corriente musical. Tanto la continuidad de la estética de Gillespie en torno a la música caribeña desarrollada por el trompetista en el seno de su *big band*, como las diferentes sesiones de estudio de Charlie Parker alrededor de esta misma temática, que están consideradas como trabajos menores por la crítica especializada (como el álbum *Fiesta* o el recopilatorio *The South of the Border*); son una buena muestra de la consolidación estilística ya argumentada y que tuvo una influencia notable en la generación de diversas grabaciones de *latin jazz* tanto en Nueva York como en la costa oeste durante los 50. A estas dos grabaciones históricas, también hay que añadir dos apuestas más de Norman Granz por la consolidación del jazz afrocubano con protagonistas exclusivamente de origen caribeño. Por un lado, los trabajos en solitario grabados por la orquesta de Chico O' Farril entre 1951 y 1954 publicadas bajo el nombre de *Afro Cuban Jazz*, *Jazz North And South Of The Border*, *Music From South America*, *Chico O'Farrill Jazz*, *Chico O'Farrill Afro Cuban* y *Mambo Latino Dances*. Posteriormente, muchos de estos materiales fueron publicados en un recopilatorio editado por *Verve Records* bajo el nombre de *Cuban Blues: Chico O' Farrill Sessions*. Finalmente, sólo queda por mencionar la grabación de la formación bautizada como *Adre's All Stars*, publicada por *Mercury Records* bajo el nombre de *Cubano* y con una formación integrada por músicos residentes en La Habana, en su mayoría, pero grabada en Miami en 1952 y que contó con Alejandro “El Negro” Vivar (Tp), Gustavo Mas (Tx), Bebo Valdés (Pn), Kiki Hernández (Cb), B. Barreto y Rolando Alfonso (Pc).

En los años 50, la fiebre del baile latino se extendió desde los principales locales de Nueva York a lo largo y ancho de EEUU, gracias primero a la popularidad de la orquesta de Machito, y posteriormente, también debido a la de las formaciones de Tito Puente y Tito Rodríguez, que sacaron provecho de nuevos repertorios derivados del trabajo de importantes compositores como el cubano Dámaso Pérez Prado, que convirtió el mambo en un fenómeno de escala mundial durante la

nueva década. D. Gillespie sobre el auge de la música latina en estos años: «Algunos locutores abandonaron el jazz moderno y se pasaron totalmente a la música latina» (Fraser, 2010: 382). En los años 50 y en el ámbito de la gran manzana, cabe destacar la unión al círculo de músicos ya consolidados en torno a la orquesta de Machito, de los importantes percusionistas Candido Camero y Carlos “Patato” Valdés, que trabajaron con las principales figuras del jazz interesadas por el género como Kenny Dorham, Herbie Mann, Dizzy Gillespie o Art Blackey. Frente al descenso de la popularidad del *be bop*, el jazz afrocaribeño se mantuvo en el candelero asumiendo las funciones del baile que el nuevo movimiento del jazz moderno más intelectual parecía desestimar. En consecuencia, el fenómeno se extendió hacia la costa oeste junto con una oleada de migraciones desde la gran manzana, protagonizadas principalmente por percusionistas cubanos como Armando Peraza, Willie Bobo, Francisco Aguabella y Mongo Santamaría, con la especial relevancia de este último músico que formó una influyente banda en San Francisco junto a los hermanos Duran y el percusionista Edgar Rosales. Estos músicos caribeños formarían parte de los conjuntos de algunas de las primeras figuras emergentes del jazz latino, como el vibrafonista Carl Tadjer o el pianista George Shearing, que grabaron diferentes trabajos a partir de estos años en torno a temáticas latinas entre los que destacaron *Latin Escapade* (1953). Otros músicos destacados con sede en Los Ángeles fueron el pianista de origen mejicano Eddie Cano y trompetista y arreglista Paul López.

Cuba se había convertido en un vergel inagotable de grandes instrumentistas, compositores y arreglistas que sustituyeron el tradicional puerto de Nueva Orleans por el puente de Brooklyn en su camino migratorio musical hacia EEUU. Sin embargo, hubo muchos músicos profesionales que decidieron quedarse en la isla y que mantuvieron una dinámica actividad en contacto directo con lo que sucedía en Nueva York en torno al contacto cultural entre la música cubana y el jazz, alimentados por las continuas giras de los principales protagonistas del jazz de la época por los principales locales de ocio de La Habana. Entre 1952 y 1959 se grabaron los primeros discos de jazz afrocubano procesados íntegramente en la isla de Cuba, entre los que se incluyeron *Cuban Jam Session* bajo la dirección de Julio Gutiérrez y el disco *Descargas de Cachao y su Ritmo Caliente* publicados ambos por *Panart Records*. Por otro lado estarían los álbumes *Descarga Caliente* y *Your Musical Holiday In Havana* del pianista Bebo Valdés y sus *Havana All Stars*. Otra banda importante en la isla de la época fueron los *Loquibambia Swing Boys* del pianista Emilio Flynn, que contaba con Omara Portuondo como cantante. Todo este movimiento de jazz en la isla acabó cristalizando con la creación en 1958 del “Club Cubano de Jazz”, que tras un periodo de transición tras la explosión de la “Revolución Cubana” en 1959, acabó por potenciar la formación de la Orquesta Cubana de Música Moderna en 1967 con financiación pública del gobierno cubano y dirigida por el saxofonista Armando Romeu. Esta formación se convertiría con los años en la

principal plataforma para el desarrollo de, probablemente, la generación de músicos de jazz cubanos más importante de la segunda mitad del siglo XX con Chucho Valdés, Paquito de Rivera, Arturo Sandoval o Carlos del Puerto como principales referentes.

En definitiva, si durante los años 30 las músicas latinas y el jazz clásico habían vivido un periodo de noviazgo, tras el final de la Segunda Guerra Mundial la relación alcanzó la categoría de confirmación. Dizzy Gillespie y Mario Bauzá fueron los principales padrinos del acontecimiento junto con una corte de músicos caribeños que fueron desembarcando en Nueva York en torno a los años 40 y que acabaron por responsabilizarse de la maduración de una tendencia musical que se desarrolló en el mismo seno del movimiento del *be bop* y en connivencia con los principales protagonistas del mismo. La estrecha relación fue más allá del desarrollo de una estética de reivindicación urbana bautizada como *zoot suit*, ya que la historiografía del jazz ha recogido diversos testimonios vertidos por los principales músicos que apadrinaron la explosión de la Modernidad, asumiendo la influencia de las músicas latinas en el proceso de consolidación de la construcción del lenguaje del jazz moderno. A pesar de que dicha influencia tiene un reflejo difuso tanto en el legado de Charlie Parker como en el de Thelonious Monk, en el caso de Dizzy Gillespie los colores afrocaribeños en sus producción son más que evidentes. Además de los temas del repertorio latino de la orquesta de Duke Ellington como “Caravan”, “Perdido” o “Mood Indigo”, que fueron inmediatamente asumidos por los músicos modernos en sincronía histórica, muchos temas de cabecera del repertorio clásico del *be bop* tienen claras influencias latinas como “A Night in Tunisia”, “Con Alma” o “Manteca” de Gillespie; “Barbados” de Parker; o “Bemsha Swing”, “Bye ya” y la famosa intro de “Round Midnight” de T. Monk. En el caso de Monk y su papel en la creación del esqueleto armónico del *be bop*, se podría señalar una influencia oculta de la rítmica caribeña en las maneras del pianista, directamente relacionadas con el uso de la subdivisión ternaria y la localización de sus *breaks* rítmicos. Fue precisamente en el ámbito polirrítmico introducido por el *be bop* donde parecen surgir las relaciones más directas entre la articulación del jazz moderno y las músicas latinoamericanas, un ámbito en ciertos aspectos ya desarrollado en Nueva Orleans a principios de siglo con el denominado toque español ya especificado por Jerry Roll Morton y Warren “Baby” Dodds. Poco más tarde, la explosión de las aproximaciones modales me remiten directamente a unas herramientas musicales habituales de las músicas del caribe, aunque debo destacar que estos procedimientos también son comunes a la mayor parte de las músicas tradicionales del mundo.

A partir de los años 50, las músicas latinas tuvieron un eco importante en la mayor parte de las grandes urbes del país donde el jazz moderno estaba comenzando a marcar de forma definitiva a la nueva generación de músicos de jazz. Lewis Porter recogió, en declaraciones de Aisha Tyner, la

consolidación de la temática afrocaribeña en Filadelfia durante los 50, una ciudad que se postuló junto con Nueva York y Detroit como uno de los centros más importantes de producción para la nueva generación de jazzistas: «... formalmente casada con McCoy, recuerda que había mucha música latina en la ciudad. La gente estaba familiarizada con Machito, uno de los pioneros en fusionar la música latina y el be bop, y ella comentó: “Todo el mundo desde Philly conoce el Merengue” y otros bailes latinos» (Porter. L, 1999: 54)⁵⁵³. Por otro lado, los principales solistas fraguados en el *be bop* instalados en la ciudad de Nueva York empezaron a trabajar de forma habitual con las orquestas de música afrocaribeña como en los casos de Fats Navarro, Stan Getz, Zoot Sims, Cannonball Adderley, Lee Konitz o Dexter Gordon; dando el pistoletazo de salida a la instauración de la temática latina como parte indispensable de la paleta de recursos a dominar por los músicos de jazz moderno. Tras la muerte de Charlie Parker en 1955, que dio por clausurado el periodo del *be bop* desde una perspectiva histórica, la nueva generación de jóvenes jazzistas como Sonny Rollins, John Coltrane, Charles Mingus, Kenny Dorham, Art Blackey, Max Roach, Horace Silver y otros músicos de su ámbito de influencia, asumieron la temática latina como algo habitual en la selección de sus materiales de trabajo de forma natural durante el desarrollo del denominado *hard bop*. Para apoyar esta conclusión, no hay más que analizar superficialmente el legado discográfico desarrollado por las principales figuras del género a partir de 1955 para concluir que la influencia latina no hizo más que extenderse y consolidarse, manteniendo su posición de dominancia frente a la explosión del eclecticismo temático que sufrió el jazz a partir de los años 60. En muchos aspectos, la relación prolongada de ambos géneros dio lugar a un proceso de interacción transcultural que alcanzó un punto de inflexión estético y común marcado por la generación del *be bop*, lo que ha llevado a que lo caribeño o latino no sea percibido como una contaminación del género incluso desde la perspectiva clásica más purista.

En este sentido y atendiendo a los parámetros estructurales definidos al principio de este capítulo, me quedaría por decidir en que categoría colocamos al *cubop*, jazz afrocubano o jazz afrocaribeño, como yo defiendo llamarlo por ser un término más integrador asumiendo la importancia histórica de los músicos cubanos en su proceso de generación. En primer lugar, el jazz afrocaribeño no puede ser encuadrado dentro de la categoría de género al no integrar las amplias exigencias territoriales, identitarias y culturales que definen esta categoría y que sin embargo si es alcanzada por la música latinoamericana. En segundo lugar, tampoco se ajusta a la definición dada de corriente y que se debe adaptar al caso del jazz como ya he señalado. Aunque el género latino americano sufrió una explosión de ventas en los años 50, el jazz afrocaribeño se mantuvo dentro de

553 ... formerly married to McCoy, recalls that there was also a lot of Latin music in town. People were familiar with Machito, one of the pioners of fusing Latin Music with be bop, and she says: “Everyone from Philly knows the Merenge” and other latin dances [Traducción propia].

los circuitos clásicos de producción comercial e independiente asociados al jazz moderno. Es cierto que el jazz afrocaribeño transitó la crisis de popularidad del *be bop* a principios de los 50 con mejor fortuna por el mantenimiento de su vertiente asociada al baile, sin embargo el nivel de sus ventas no es comparable a los fenómenos sincrónicos del primer *rock & roll* o el mambo, más relacionados con el concepto de corriente por su éxito comercial. Además, la presencia de los artistas de jazz afrocaribeño en la prensa especializada y los principales circuitos de jazz del país fue muy limitada, salvo en el caso de las distintas formaciones de Dizzy Gillespie. Finalmente, el jazz afrocaribeño se ajusta con más eficiencia al concepto de movimiento musical directamente relacionada con el *be bop* tanto en su perspectiva histórica como en los elementos que perfilaron una serie de desarrollos musicales comunes a su lenguaje, que terminaron por conceptualizar unas características temáticas, estructurales, armónicas y formales que se han mantenido con estabilidad en la imagen del jazz afrocaribeño de la actualidad. En muchos aspectos, el proceso de consolidación del jazz afrocaribeño de la mano del *be bop* protagonizó el primer atisbo claro de la consideración del jazz como vehículo de integración de la identidad multicultural de EEUU, con más importancia tras su posterior relación con los movimientos sociales y culturales acaecidos durante la década de los 50. Este último elemento termina de apoyar mi propuesta de consideración del jazz afrocaribeño como un movimiento musical dentro del jazz moderno, asumiendo también la siguiente afirmación de Paul Austerlitz recogida en su reciente trabajo dedicado a la materia del año 2016:

Esta postura pan africana ayudó a cambiar los estereotipos negativos de la cultura afro latina y sirvió como un bálsamo sanador para el racismo, trabajando conjuntamente con desarrollos similares en los Derechos Civiles y en los movimientos nacionalistas negros. Machito una vez dijo que tocar para bailarines afroamericanos en Harlem “era emocionante”, porque esto “era música negra.....no necesitas dar ninguna explicación (sobre nuestra música) a una persona negra” (Austerlitz, 2016: xlvii).⁵⁵⁴

En torno al fallecimiento de Charlie Parker y la llegada del periodo de la libertad en el jazz en 1955, una serie de aproximaciones musicales novedosas que habían estado tomando posiciones de forma tímida en los últimos años de la década de los 40 consiguieron alcanzar un grado de visibilidad destacado para la crítica y el público del jazz moderno. La historiografía del jazz (Gioia, 2010) de forma tradicional ha venido mencionando como corrientes a tres tendencias fundamentales desarrolladas en el seno de los años 50, aunque sin entrar a desarrollar una definición consensuada de las mismas: el *cool o west coast jazz*, la “tercera ola” y el *hard bop*. Las tres tendencias compartían algunos de los principios fundamentales desarrollados por el lenguaje del *be bop*, en

554 This pan-African stance helped subvert negative stereotypes of Afro-Latin culture and served as a healing salve in the face of racism, working in tandem with cognate developments in the Civil Rights and black nationalist movements. Machito once said that playing for African American dancers in Harlem “was exciting,” because this “was black music... you didn’t need to make no explanation (about our music) to a black person [Traducción propia].

mayor o menor medida, en sus formas de expresión y de manera más concisa en cuanto a la implicación de sus principales figuras con el lenguaje desarrollado por el mismo. Todas ellas surgieron como alternativas creativas a un lenguaje musical complejo y barroco como el del *be bop*, que exigía de un nivel de dedicación instrumental casi extremo y cuyo virtuosismo derivado parecía haber llevado al jazz a su forma de expresión más elevadas a costa de un paulatino distanciamiento de su popularidad dentro del gran público. En muchos aspectos, esta ola de corrientes asentadas en el seno de la década de los años 50 fue la principal responsable de sembrar las semillas de los importantes acontecimientos que tendrían lugar a partir de los 60, con una especial incidencia en la instauración del eclecticismo temático y cuyos fundamentos me dispongo a analizar de forma independiente atendiendo a la estructura logística que está guiando este ensayo. Antes de continuar, es necesario señalar que estas tres corrientes se desarrollaron en sincronía histórica, con un grado importante de relación entre las principales figuras responsables de su establecimiento, a través de proyectos compartidos de forma habitual y en un muy corto periodo de tiempo, por lo que me veo obligado a asumir un principio de dinamismo fronterizo en la definición de los límites de dichas tendencias estilísticas.

El jazz y la música clásica: la llegada de la “tercera ola”.

A continuación pasaré a analizar brevemente la relación entre el jazz y la música clásica, atendiendo a la consolidación de la denominada “tercera ola” en torno al ecuador de la década de los 50. Los datos históricos consultados (Hentoff, 1961: 170) me remontan directamente a las grabaciones realizadas por el *Modern Jazz Quartet* de John Lewis en 1955, momento en el que la formación comenzó a madurar un concepto de espectáculo de jazz para salas de concierto de música formal. En el repertorio de la banda se incluyeron algunos cortes en los que John Lewis experimentaba con técnicas procedentes de la disciplina clásica, como la fuga, y que fueron publicados originalmente en los álbumes *Concorde* y *Classic Concepts*. Los componentes originales de la banda eran todos músicos que habían estado directamente involucrados en la generación del *be bop* como John Lewis (Pn), Milt Jackson (Vb), Percy Heath (Cb) y Kenny Clarke (Dr), y que habían comenzado su actividad a principios de los 50 en forma de colectivo profesional, tras trabajar asiduamente con las figuras más destacadas del género durante años. Tras la muerte de Parker, optaron por dirigir su interpretación hacia un sonido más balanceado alrededor de un repertorio del jazz precedente y con la aplicación de arreglos muy cuidados con una orientación musical elegante y depurada. El ideólogo y líder de la banda era John Lewis, el cual puso todo su empeño en proyectar su música dentro de las artes creativas a la altura de la música clásica formal y

consiguió diseñar una imagen de conjunto muy cuidada. La apuesta de Lewis por llegar a un público más amplio fue un rotundo éxito, cosechó buenas críticas en sus periódicas giras que realizó tanto en EEUU como en Europa y acabó por convertir a su *Modern Jazz Quartet* en una de las formaciones más longevas y populares de la historia del jazz moderno.

John Lewis se había forjado una merecida fama de ávido oportunista en el ambiente de jazz de la ciudad de Nueva York, por lo que sus activas relaciones sociales le llevaron a involucrase tempranamente en los comienzos de la introducción del jazz en el ámbito académico formal. Durante el mismo año 1955, fundó la Sociedad de Jazz y Música Clásica⁵⁵⁵ junto a Gunther Schuller, un joven músico y compositor procedente de la disciplina clásica muy interesado por las posibilidades expresivas asociadas al jazz moderno. La intención de ambos músicos pasaba por crear un espacio de apoyo para proyectos de creación dentro del jazz desde una perspectiva estrictamente artística, con independencia de la siempre condicionante variable comercial, y de donde pudieran surgir propuestas musicales relacionadas con la música contemporánea desde un ámbito compartido y común tanto al jazz como a la música clásica occidental. Entre 1955 y 1956 la organización produjo sus dos primeras grabaciones en diferentes formatos de ensemble orquestal, con composiciones originales de Gunther Schuller, John Lewis, Jimmy Giuffre y J. J. Johnson; donde participaron solistas como Stan Getz, Lucky Thompson, el mismo J. J. Johnson o Miles Davis y que fueron publicadas originalmente en los álbumes bajo el nombre de *The Modern Jazz Society* y *Music For Brass*. Estas grabaciones de estudio fueron los primeros esbozos de un proyecto que acabaría por cristalizar de forma estable cuando la Universidad de Brandeis, inspirada por los principios fundamentales de la sociedad creada por Schuller y Lewis, realizó varios encargos específicos a compositores estadounidenses destacados de ambos ámbitos. Entre los creadores que aportaron composiciones originales se encontraban Jimmy Giuffre, Charles Mingus, George Russell, Milton Babbitt, Gunther Schuller y Harold Shapero, que fueron interpretadas y grabadas en directo, el 6 de junio de 1957, en el mismo festival de jazz de Brandeis con una formación de orquesta clásica. Los contenidos más relevantes de estos materiales fueron publicados inicialmente bajo el nombre de *Modern Jazz Concert* en el seno de *Columbia Records*. A partir de esta fecha, el concepto de “tercera ola” pasó a alcanzar cierta relevancia en la prensa especializada, los círculos de discusión académica y entre los propios músicos de jazz. Los autores ya mencionados siguieron manteniendo una actividad de creación y grabación con continuidad durante toda la década los años 60 e incluyeron en sus formaciones a los músicos más representativos del jazz del periodo como John Coltrane, Dizzy Gillespie, Eric Dolphy, Charles Mingus, Stan Getz, Ornette Coleman, etc.. Algunas de estas colaboraciones ya han sido destacadas de forma específica

555 Jazz and Classical Music Society.

en apartados precedentes.

Aunque la iniciativa creó un revuelo considerable durante el periodo de estudio que nos atañe, el comienzo de la relación entre ambos géneros venía de lejos y se remontaba a las primeras décadas del siglo XX a través de dos conjuntos de aproximaciones musicales diferenciadas. La primera aproximación fue una consecuencia directa de las aperturas estéticas del periodo romántico y el nacionalismo musical, que trajeron consigo un acercamiento desde la música culta hacia materiales folclóricos del blues y el jazz. Aunque los primeros testigos de este interés aparecieron en la segunda mitad del siglo XIX en Nueva Orleans, de la pluma de Louis Gottschalk, que también trabajó con temáticas caribeñas, y de ciertos trabajos menores de Erik Satie y Percy Grainger a principios del siglo XX. No fue hasta las primeras décadas del siglo cuando Claude Debussy (“Golliwog's Calkewalk”), Igor Stravinsky (“L'Historie du soldat”, “*Ragtime*” y “Piano Rag Music”) y Paul Hindemith (“Suite 1922”) dieron cierta relevancia al jazz como elemento inspirador ya en los primeros años de su andadura como género. Más tarde con el avance de los años 30, otros compositores importantes se fueron uniendo a la tendencia y escribieron obras con ecos del jazz como los Dimitri Shostakovich o Maurice Ravel. Por otro lado, en EEUU, varios compositores procedentes de la disciplina clásica dieron lugar al denominado jazz sinfónico en su relación con su trabajo en el ámbito de los musicales. George Gershwin y Aaron Copland fueron las figuras más destacadas de este fenómeno, junto con otros compositores emigrantes como Kurt Weill o Darius Milhaud, dando lugar a una dinámica de trabajo de la que cogería el relevo Leonard Bernstein. Es importante destacar en este apartado que tres de los compositores más influyentes de la música clásica contemporánea del siglo XX acabaron residiendo en EEUU a partir de los años 40: Arnold Schoenberg, Bela Bartok e Igor Stravinsky. De los tres, fue Stravinsky el que mostró un interés más marcado por el jazz, dando continuidad a sus primeros trabajos con la composición en 1945 de un concierto para Woody Herman bautizado como “*Ebony Concerto*”, por su afición por la música de Art Tatum y por su fascinación en la distancia por la música de Charlie Parker, quien de forma recíproca también le profesaba un gran respeto y admiración.

Por otro lado, la segunda aproximación musical que relacionó a la música clásica occidental con el jazz tuvo una dirección diametralmente opuesta a la primera y partió directamente desde la música popular hacia la música culta, con el jazz y sus actores como principales protagonistas. Los primeros compositores destacados históricamente relacionados directamente con los elementos musicales folclóricos que dieron lugar al jazz y que extendieron sus conocimientos dentro de la disciplina clásica fueron: Henry Thacker Burleigh, William H. Tyers, James Reece y William Marion Cook, que desarrollaron su actividad a finales del siglo XIX y principios del XX en Nueva York. Estos fueron los protagonistas más destacados de una generación de músicos bien formados

que acabaron trabajando como arreglistas y compositores para los espectáculos de variedades segregados de Nueva York durante las primeras décadas de los años 20. William Marion Cook desarrolló una muy destacada carrera como violinista clásico, extendió sus conocimientos en el conservatorio de Berlín, estudió composición con Antonin Dvorak en el Conservatorio Nacional de Nueva York y más tarde, acogió a un joven Duke Ellington bajo su tutela a su llegada a Nueva York en los años 20, al que instruyó en materias de composición y orquestación. Fue precisamente Duke Ellington el referente de una nueva generación de músicos de jazz que extendieron sus conocimientos dentro de la disciplina clásica durante los años 20, desarrollando sus ideas en el seno de la explosión de las principales *big bands* como la de Paul Whiteman, Fletcher Henderson o Jimmie Lunceford, y poniendo algunas de las bases de la revolución del *be bop*. Los trabajos de influencia clásica en la música de Ellington son históricamente muy importantes, así como la instauración de esta opción estética de progresivo avance conceptual tras el inicio de su trabajo con Billy Strayhorn. Otros solistas de jazz importantes que desarrollaron formas clásicas dentro de su actividad personal fueron los pianistas Art Tatum y James P. Johnson. Tras la época del *swing*, la nueva generación de músicos de jazz estaba formada en los preceptos básicos de la música clásica, sin embargo este sector profesional estaba todavía vetado para los músicos de origen afroamericano, quienes se vieron obligados a virar sus carreras hacia otras disciplinas con el jazz como principal referente profesional. Muy representativos históricamente fueron los casos de Charles Mingus y Eric Dolphy, cuyas declaraciones recogidas por la historiografía del jazz han revelado su inicial intención de formar parte del mundo de la orquesta sinfónica (Mingus, 2000) y Hylkema (1991).

Este análisis podría llevar a la conclusión de que “la tercera ola” no era nada realmente novedoso, pero sí que aportó avances muy importantes desde una perspectiva sociológica y musicológica. A diferencia de las aproximaciones anteriores que establecieron los primeros vínculos entre jazz y música clásica, para el desarrollo de “la tercera ola” la propuesta de trabajo partió desde un marco de interrelación común en el que ambas manifestaciones creativas aportaron materiales de trabajo desde una posición de relevancia equitativa. En muchos aspectos, y atendiendo al habitual elitismo que siempre ha rodeado al mundo de la música clásica, para muchos de los círculos de influencia de la música formal el mero hecho de considerar el jazz como un género de pleno derecho dentro de su disciplina suponía apoyar posiciones estéticas cercanas a la subversión. La explosión del *be bop* y el comienzo de la consideración del jazz como una forma de expresión artística alejada de su vertiente más popular, dio lugar al inicio del interés por parte de los círculos de intelectuales por el fenómeno, lo que terminó por llamar la atención también del parte del academicismo tradicional que encontró en la “tercera ola” su manera de establecer un vínculo

más consolidado sobre el que estructurar sus objetivos de integración. De esta manera, los mecanismos de improvisación, algunos elementos de la dinámica de conjunto, variadas características de la conducción rítmica, la articulación y ciertos desarrollos melódicos procedentes del jazz, comenzaron a integrarse entre el conjunto de herramientas disponibles en la composición de la música contemporánea de corte clásico y también dentro de las materias de la enseñanza tradicional de la música occidental formal en EEUU.

Llegado este momento de mi argumento, daré paso a la categorización de la “tercera ola” atendiendo a las bases fundamentales desarrolladas el principio del capítulo y asumiendo las diferentes dificultades de corte logístico que se derivan. En principio, la relación de esta tendencia con el movimiento del *be bop* fue difusa y, aunque podría considerarse como una consecuencia directa de la onda expansiva provocada por el mismo tanto en términos sociológicos como musicales, no puedo incluirla dentro del mismo movimiento por no compartir los principios fundamentales relativos a su lenguaje musical. Tampoco creo que se pueda definir como movimiento musical independiente, ya que no cumple con la exigencia de integrar argumentos metodológicos, temáticos y conceptuales comunes al conjunto de músicos y compositores implicados en la misma. Por otra parte, ese teórico conjunto de músicos aglutinados bajo esta etiqueta no es integrador desde una perspectiva histórica, ya que en sincronía, una parte de las nuevas generaciones de músicos formadas en el ámbito clásico y con un especial interés por las corrientes de vanguardia como el dodecafonismo, el serialismo, la atonalidad, la música aleatoria o la creación sonora, también encontraron en el jazz moderno una manera de expresar sus intereses estéticos. Charles Mingus, Teo Macero, Paul Bley, Lennie Tristano, Lee Konitz, Dave Brubeck o Bill Evans, por mencionar sólo a algunos, no estuvieron directamente relacionados con la denominada “tercera ola”, cuyos representantes más destacados fueron entre otros John Lewis, Gunther Schuller, William Russo y George Russell. Aunque los ámbitos intelectuales del periodo y la prensa especializada prestaron mucha atención a esa generación, la “tercera ola” tampoco cumple con los requerimientos relacionados con el mercado discográfico para considerarla como una corriente musical, a pesar del éxito a nivel comercial y a la popularidad del *Modern Jazz Quartet*. No obstante, por el bagaje histórico del propio término, por el papel jugado en su ámbito de influencia en el apoyo a parte del movimiento de la *New Thing* y por su protagonismo en la introducción del jazz en el ámbito académico oficial; consideraré la “tercera ola” como una corriente musical dentro del jazz moderno a efectos prácticos y teóricos, pese a que su trascendencia ha tenido un mayor calado histórico dentro de la música clásica contemporánea que en el propio desarrollo del jazz.

La corriente del cool jazz.

A mediados de los 50 surgió otra tendencia estilística denominada como *cool jazz* o jazz de la costa oeste, gestada en íntima relación con la “tercera ola” tanto en cuanto a su sincronía histórica, como a la estrecha relación profesional y creativa establecida entre algunos de sus principales protagonistas. Dizzy Gillespie definía muy significativamente de esta manera la generación “*cool*” jazz:

Y nuestra música, el jazz moderno, se mantuvo y creció. Miles introdujo una innovación que la prensa inmediatamente mancilló con el nombre de “*cool*” jazz. Fue a consecuencia de una sesión de grabación que Miles tuvo con Gerry Mulligan y Johnny Carisi, que habían escrito algunas cosas para él. El disco se tituló “*Birth of the Cool*” porque la gente California no tocaba ardientemente, sino de forma relajada (*coolish*). Su estilo era menos incendiario que el nuestro: daban menos notas, iban más lentos, dejando más espacios y haciendo hincapié en la calidad del tono... De todas formas, Miles no tocaba esa clase de *cool*. Miles procede de la zona de San Luis de donde salió el blues, sólo que parte de su música se toca así, relajada. Se llevaron esa parte, el *cool*, pero se dejaron el resto, el blues, o no lo vieron (Fraser, 2010: 382/383).

Tal y como revelan estas declaraciones, la creación de la etiqueta *cool* estuvo relacionada directamente con las sesiones de grabación realizadas por el noneto de Miles Davis entre enero de 1949 y marzo de 1950, publicadas progresivamente a partir de 1950 en ediciones de single por *Capitol Records*. El repertorio grabado contó con varios temas procedentes del repertorio popular y composiciones de John Lewis, Gerry Mulligan, John Carisi y Miles Davis; en cuyos arreglos tuvieron un papel muy destacado Gil Evans y Gerry Mulligan. En el noneto participaron además de los ya mencionados, otros músicos como J.J. Johnson (Tb), Lee Konitz (Ax), Gunther Schuller (Tr), Max Roach (Dr) o Kenny Clarke (Dr). En un principio, las grabaciones no llamaron la atención de la prensa especializada y del público en general hasta que fueron reeditadas, en 1955, bajo el título genérico de *The Birth of the Cool*, coincidiendo con el ascenso a la fama de Miles Davis. La prensa se encargó de bautizar una tendencia que había comenzado a tomar posiciones en el ambiente de jazz del país a principios de la década de los 50 y que alcanzó una especial relevancia por el protagonismo de músicos afincados en California.

El mismo año de la muerte de Charlie Parker y en el mismo escenario donde Miles Davis apuntaló su asalto definitivo a la cumbre del jazz moderno en el verano de 1955 durante el festival de jazz de Newport, George Wein programó un concierto que reunió al cuarteto de Dave Brubeck junto a las principales figuras del jazz de la costa oeste como invitados de excepción, con la intervención de Chet Baker, Gerry Mulligan y Clifford Brown. El jazz de la costa oeste tomaba posiciones gracias a su presentación para el gran público en Newport, aprovechando el lanzamiento de la etiqueta *cool* por parte de la prensa especializada. A pesar de la diversidad de opiniones con

respecto a la corriente *cool*, la historiografía del jazz (Gioia, 1992) parece coincidir en señalar las actividades de las formaciones de algunos músicos imprescindibles, que desarrollaron su actividad en la costa oeste, para comprender el cariz estilístico de la corriente: Gerry Mulligan (Bx), Chet Baker (Tp), Stan Getz (Tx), Dave Brubeck (Pn) y Paul Desmond (Ax) entre otros; con el beneplácito de la alargada sombra de los trabajos de Miles Davis y Gil Evans con epicentro en la ciudad de Nueva York.

Gerry Mulligan había estado instalado en Nueva York durante años, relacionándose directamente con los principales músicos de la ciudad y formando parte, entre otras, de la orquesta de Claude Thornhill, donde entabló amistad con Gil Evans y Lee Konitz. Su intención de hacerse hueco como arreglista de grandes formaciones no terminó de concretarse, por lo que en 1952 decidió trasladar su residencia a Los Ángeles. En pocos meses reunió un cuarteto que incluyó a un joven Chet Baker a la trompeta, Bob Whitlock al contrabajo y Chico Hamilton a la batería, visitando en distintas ocasiones los estudios de grabación y dando lugar, entre 1952 y 1953, a las primeras grabaciones clásicas del sonido de la costa oeste bajo el nombre de *Gerry Mulligan Quartet*, con el sello *Pacific Records*. El cuarteto alcanzó la popularidad rápidamente mientras trabajaban en el seno de formaciones más amplias como la de Shorty Rogers e invitando en numerosas ocasiones a Lee Konitz a participar en sus conciertos. Algunas de sus grabaciones destacadas de este cuarteto durante su corto periodo de trabajo fueron publicadas originalmente como: *The Genius Of Gerry Mulligan* y *Lee Konitz Plays With The Gerry Mulligan Quartet*, con posterioridad todo el trabajo del cuarteto fue publicado en un recopilatorio denominado *The Complete Pacific Jazz Recordings Of The Gerry Mulligan Quartet With Chet Baker*.

Durante el verano de 1953, Chet Baker se separó de Mulligan para realizar algunas grabaciones de directo, también para *Pacific Records*, coliderando un cuarteto con Stan Getz, lo que le permitió iniciar una carrera en solitario que lo convertiría en una de las figuras más populares del jazz de la costa oeste de los 50 y los primeros 60. Muy mimado por la crítica, Chet Baker trabajó con Charlie Parker, Art Pepper o Jack Monterouse y logró alcanzar una proyección internacional muy destacada. Sus primeros discos como líder *Chet Baker Quartet*, *Cool Baker Vol 1 y 2* y *West Coast Live* con Stan Getz son muy representativos de los comienzos de la corriente *cool*. Todos sus trabajos con diferentes formaciones a partir de 1955, siguieron una misma línea estilística en torno al sonido *cool* de un Chet Baker que estaba muy influenciado por el estilo de Miles Davis. La apuesta de sus productores por lanzarle en su faceta de cantante le llevó conseguir un importante éxito de ventas y una amplia popularidad con la publicación de discos como *Chet Baker Sings*. Por otro lado, Gerry Mulligan continuó con una actividad de grabación y de directo, alcanzando

también altas cotas de popularidad y manteniéndose en el altar de las figuras más influyentes del sonido *cool* durante años.

Stan Getz fue otro de los músicos considerados por la historiografía del jazz como uno de los referentes del sonido *cool*, en contraste gran parte de sus trabajos durante los años 50 estuvieron asociados a las principales figuras del *be bop*, un género dentro del que se ganó el respeto de la comunidad del jazz moderno del país. De hecho, su cuarteto de los 50 siempre estuvo formado por músicos referentes del *be bop* en sus correspondientes instrumentos, descubriendo al pianista Horace Silver, quien formó parte de su cuarteto en su bautismo en los estudios de grabación poco antes de que éste lanzara su carrera en los albores de los *Jazz Messengers* junto a Art Blakey. Fue, probablemente, su apuesta por un sonido limpio y por unas progresiones más cuidadas en sus trabajos como líder durante los primeros 50, lo que ha provocado su habitual introducción en una etiqueta que el propio Getz abrazó sin tapujos, empujado probablemente por ciertos intereses comerciales que se han asociado habitualmente a sus elecciones profesionales. Sin embargo, su sonido tuvo mucha influencia en una nueva generación de saxofonistas de la costa oeste como Bill Perkins o Richie Kamuca, aunque su estilo cuenta con muchos más adeptos fuera de las fronteras de EEUU. Sus trabajos al frente de su cuarteto a principios de los 50, con el sello *Roost Records*, son representativos de su primer sonido *cool* como *The Sound o The Getz Age*; grabaciones que fueron recopiladas con posterioridad bajo el nombre de *The Complete Roost Recordings*. A partir de 1955 y ya en plena explosión del *cool*, grabó para *Verve Records*: *Stan Getz And The cool Sounds* y *West Coast Jazz*. En 1958, decidió instalarse unos años en Europa donde apuntaló su gran popularidad en el continente, siempre a caballo de la corriente *cool* y de su extrema facilidad para desarrollar con soltura tanto el repertorio del *be bop* más genuino como el del *swing*.

Finalmente y en cuanto a la corriente *cool*, me queda por mencionar brevemente los trabajos del pianista y compositor Dave Brubeck en coalición con el saxofonista alto Paul Desmond, otros de los emblemas más reconocibles del jazz más popular de la costa oeste. Dave Brubeck fue un pianista que se formó en el ámbito clásico tras desarrollar estudios de composición bajo la tutela de Darius Milhaud y su relación con Paul Desmond se remontaba a sus años de instituto. Tras pasar los años 40 en la sombra y con la experiencia ganada durante su servicio militar en la Segunda Guerra Mundial al frente de una orquesta de jazz integrada, a finales de la década empezó a trabajar en formato de trío para ir depurando un concepto muy personal de jazz junto al bajista Ron Crotty y al batería Cal Tjader. Este proyecto dio lugar a una serie de trabajos publicados por el sello *Fantasy Records* y que posteriormente serían recopilados bajo el nombre de *Dave Brubeck trío*. A partir del verano de 1951, Brubeck se reencontró con Paul Desmond y fundó un nuevo cuarteto con el que comenzó a ganar popularidad en torno al nacimiento del sonido de la costa oeste en una serie de

trabajos publicados también por *Fantasy Records*. En 1954, su futuro y probablemente también el del sonido de la costa oeste, sufrió un empuje definitivo cuando fue contratado por *Columbia Records*, compañía para la que grabó su primer disco de estudio en octubre y que fue publicado bajo el título *Brubeck Time*. En años sucesivos, Dave Brubeck desarrollaría una fulgurante carrera empujado por su éxito como compositor y pianista al frente de su cuarteto, grabando varios discos de estudio como *Jazz Red Hot And Cool*, *Jazz Impressions of U.S.A.* o *Jazz Impressions of Eurasia*. En 1959, su disco *Time Out* rompió las listas de ventas situándolo definitivamente en el altar de los músicos más populares del periodo en, probablemente, el último gran año para las ventas del jazz dentro del mercado discográfico de la época. Si Chet Baker fue transformado por la industria musical en una especie de Elvis Presley del jazz con pinceladas de rebelde sin causa, Dave Brubeck fue sin duda el heredero directo de la popularidad de Benny Goodman en la época del *swing*.

La polémica asociada a la generación del *cool* o el jazz de la costa oeste, en torno a la trascendencia de esta tendencia musical dentro de jazz moderno, ha sido habitual tanto por parte de la crítica como de la historiografía del jazz (Gioia, 1992). Desde una perspectiva sincrónica, la corriente *cool* siempre estuvo contaminada por cuestiones raciales y por su orientación comercial, justamente en un momento histórico en el que la revolución afronorteamericana comenzaba a tomar forma y los músicos de jazz comenzaban también a reivindicar su espacio en un negocio musical, muy influenciado por la segregación en las ondas y en la prensa especializada. En muchos aspectos, la propia definición de la etiqueta no integró con eficiencia los sucesos musicales del periodo, sobre todo en su apelativo como jazz de la costa oeste, ya que dejó fuera a un número de artistas muy importantes para la historia del jazz. Errol Garner, Dexter Gordon, Clifford Brown, Charles Mingus o Eric Dolphy, por mencionar sólo a algunas figuras referentes, estuvieron localizados durante una parte considerable de sus carreras en la que he llamado la cara oculta de la costa oeste. En mi opinión, el *cool* jazz es probablemente la tendencia de los años 50 que mejor se adapta a la definición de corriente musical que hemos desarrollado al principio de este capítulo, por representar una de las primeras intentonas por sacar al jazz del proceso de decadencia comercial en el que estaba inmerso tras la explosión del *be bop*. A pesar de que las principales figuras de la corriente dieron lugar a grandes grabaciones para la historia del jazz moderno, el grado de implicación de las mismas en el proceso creativo de composición y arreglos fue muy limitado, y de forma habitual se trabajó sobre repertorios precedentes u obras por encargo de compositores del *be bop*, como Jimmy Heath entre otros. La novedad principal de las producciones asociadas a la corriente *cool*, fue el tipo de aproximación que se aplicó al arreglo de los temas, para intentar dar lugar a un producto de venta que pudiera llegar a un margen de público mucho más amplio desde una perspectiva de mercado. En este sentido, no hubo desarrollos orientados a una transformación clara de los elementos del

lenguaje musical asociados al *be bop*, que tomaron como punto de partida, salvo algunas apuestas aisladas en cuanto a formas, ritmos y armonías desarrolladas por Dave Brubeck y Gerry Mulligan. También debo señalar que gracias a esta corriente, el jazz instrumental protagonizó su última escapada, dentro del ámbito comercial, de la música popular del periodo, manteniendo los pilares básicos del jazz precedente, ampliando la proyección del género en el ámbito internacional y derribando también ciertas barreras raciales establecidas por la segregación asociada a los estilos de jazz, ya que influyó en algunas ramificaciones del denominado *hard bop* que se generó en sincronía histórica.

En mi opinión, a la larga la corriente *cool* se quedaría en lo que siempre fue desde un principio y que definía muy bien Dizzy Gillespie en su declaración al comienzo de esta sección: una forma de aproximación sonora más cálida que ya desde los mismos años dorados del género estaba presente y que contrastaba con la intensidad del *hot*, que quedó muy bien retratada por los músicos de *be bop*. Ted Gioia (2000: 332) ha señalado directamente al trompetista de jazz clásico Bix Beiderbecke como uno de los referentes clásicos en explotar esta posibilidad, posteriormente, y con una marcada influencia en la generación *bop*, debo destacar la inestimable aportación de Lester Young, que por otra parte quedó apartado de los laureles del periodo. En sincronía histórica y fuera en un principio de la corriente *cool*, también estarían algunos trabajos de Red Norvo, Lennie Tristano, Lee Konitz, el *Modern Jazz Quartet* y más tarde Bill Evans. Sin embargo, no es hasta la llegada de Miles Davis y sus trabajos junto a Gil Evans cuando esa aproximación melódica encontró un apoyo ideal en un sonido lírico totalmente personal, que se dinamizaba sobre un colchón armónico perfectamente adaptado y que convirtió la manipulación de los espacios armónicos en una seña de identidad de la estética de Davis para siempre. Desde la perspectiva histórica actual, el *cool* fue una corriente mitificada por la prensa que no llegó a alcanzar la estructura sociocultural básica para convertirse en movimiento, en muchos casos relacionada con la explosión de la industria musical y que ha sido engullida poco a poco por el propio mito de la obra y figura de Miles Davis, que vertía estas declaraciones al respecto en 1972:

En cuanto al *Birth of the Cool* de mierda, no entiendo cómo llegaron a llamarlo así. Simplemente alguien me puso esa etiqueta. Creo que a lo que realmente se refieren es a un sonido suave -que no es muy intenso-. Para tocar suave tienes que relajarte... no retrasar el ritmo, pero podías tocar secciones atresilladas sobre compases de cuatro tiempos, y eso es sonido retrasado. Si lo haces bien, no molestará a la sección de ritmo (Maher, 2009: 108).⁵⁵⁶

556 As for that Birth of the Cool shit, I don't understand how they came to call it that. Someone just dropped that label on me. I think that they really meant is a soft sound- not penetrating too much. To play soft you have to relax... you don't delay the beat, but you might play a quarter triplet against four beats, and thats sound delayed. If you do it right, it won't bother the rhythm section [Traducción propia].

El hard bop como legítimo heredero del movimiento be bop.

Volviendo de nuevo al ecuador de los años 50 como punto de inflexión de referencia en el desarrollo de mis pesquisas, a continuación pasaré a analizar una última tendencia que se desarrolló en el seno de la década y que vino a ser denominada como *hard bop*. Al igual que en el resto de corrientes ya analizadas con anterioridad, la diversidad de enfoques también está muy presente en los análisis esparcidos por la extensa bibliografía dedicada al género (Rosenthal, 1992), por lo que en este apartado intentaré desarrollar un argumento propio atendiendo a los diversos puntos en común encontrados. Mi principal objetivo pasa por esclarecer las características fundamentales de una tendencia que mantuvo unos lazos muy estrechos con el *be bop*, tanto en aspectos relativos a su lenguaje musical como en su expresión desde una perspectiva sociológica. Dizzy Gillespie definía así el *hard bop* en su autobiografía:

Frente a la escuela cool surgió otro movimiento que llamaron “hard bop”, porque reafirmaba la primacía del ritmo y del blues en nuestra música, y porque, al tocarlo, sudabas la gota gorda... El hard bop, con su sonido terrenal, que recordaba de la iglesia, le dio a nuestra música muchos nuevos aficionados negros, así que los dos movimientos, éste y el cool, ampliaron el alcance y la popularidad del jazz moderno (Fraser, 2010: 391).

El *hard bop* adquirió protagonismo como tendencia gracias a una serie de grabaciones realizadas entre 1954 y finales de 1955, que estuvieron protagonizadas por algunos músicos que se convertirían en los principales exponentes del fenómeno y que a continuación expondré en orden cronológico. Las primeras grabaciones de referencia se realizaron entre marzo y junio de 1954 bajo el liderazgo de Miles Davis, en las que participaron entre otros Horace Silver (Pn), Sonny Rollins, Percy Heath (Cb) y Art Blakey (Dr) y que fueron publicadas bajo los nombres de *Blue Haze*, *Walkin'* y *Miles Davis With Sonny Rollins*; en esta última publicación aparecieron los icónicos temas “Doxy”, “Airgein” y “Oleo” compuestos por S. Rollins. Durante el verano de este mismo año y con sede en Los Ángeles, la asociación formada por Clifford Brown y Max Roach junto con Harold Land (Tx), Richie Powell (Pn) y George Morrow (Cb), realizaron distintas sesiones de grabación para dar forma a su primer trabajo de estudio, bautizado como *Clifford Brown and Max Roach*, que se convirtió inmediatamente en un referente histórico de la nueva tendencia. La apuesta de esta formación liderada a dos bandas aportó una visión más avanzada de los conceptos del *be bop*, manteniendo el toque *hot* y añadiendo ciertos reflejos del denominado jazz de la costa oeste. Ese mismo verano Sonny Rollins dio forma a una grabación de transición estética, pero con importancia histórica, donde el saxofonista hizo gala de su poderío como influyente solista al saxofón tenor y que fue publicada como *Sonny Rollins Quintet*, con una banda que integró a Elmo Hope (Pn), Percy Heath (Cb) y Art Blakey (Dr). Tras ese mismo verano tuvo lugar el primer

encuentro histórico en los estudios de grabación de esencial importancia para la definición del *hard bop* cuando Art Blackey y Horace Silver, que habían venido desarrollando una importante actividad de forma independiente desde principios de la década, se unieron para generar otra de las formaciones más influyentes de la nueva tendencia. En noviembre de 1954 tuvo lugar la primera sesión de grabación del álbum *Horace Silver And The Jazz Messengers*, que más tarde sería completado en una sesión más en febrero de 1955 para *Blue Note Records*. Kenny Dorham (Tp), Hank Mobley (Tx) y Doug Watkins (Cb) fueron los integrantes originales de una formación de nuevo coliderada por Horace Silver (Pn) y Art Blakey (Dr). Finalmente y como colofón a las sesiones de este año 1954, Miles Davis cerró el círculo cuando visitó los estudios en diciembre junto a Thelonious Monk, Milt Jackson (Vb), Percy Heath (Cb) y Kenny Clarke (Dr), para dar forma a un disco bautizado como *Miles Davis And The Modern Jazz Giants* y que contó con la formación básica del *Modern Jazz Quartet*, de John Lewis.

Con este impulso inicial, el *hard bop* se fue consolidando a lo largo de 1955 gracias a una elástica actividad por parte de las formaciones ya señaladas. Por otro lado, una nueva generación de músicos, formada directamente el calor de los elementos del lenguaje desarrollado por el *be bop*, comenzaron a realizar sus primeras grabaciones bajo el paraguas de los músicos ya especificados, entre las que destacaron las siguientes por su nivel de madurez musical. En primer lugar, en marzo de 1955, tuvo lugar la grabación del debut como líder del saxofonista tenor Hank Mobley, que se publicó bajo el nombre de *Hank Mobley Quartet*. Dos días más tarde fue el turno del trompetista Kenny Dorham, que apuntaló la influencia del movimiento de jazz afrocaribeño grabando en los mismos albores del *hard bop* el disco *Afro-Cuban*, en formato de sexteto y con la participación de Carlos "Patato" Valdés a las congas. Otro músico muy relevante en la evolución de los desarrollos armónicos que se estaban produciendo en estos años fue el pianista de origen caribeño Herbie Nichols quien, a pesar de su corta carrera y de que ha sido más mencionado de forma habitual en torno a su influencia en las vanguardias, grabó su primer disco para *Blue Note Records* entre mayo y agosto de 1955, y que fue publicado bajo el título de *The Third World*. Por otro lado, en agosto de este mismo año, el contrabajista Oscar Pettiford visitó los estudios de grabación al frente de un octeto para dar forma a un disco que se publicó bajo el título de *Oscar Pettiford*, que incluyó exploraciones con el calipso y otros desarrollos muy avanzados que han pasado desapercibidos de forma habitual por la historiografía generalista consultada y que aquí pretendo reivindicar. Finalmente en octubre, los estudios de *Columbia Records* registraron la primera grabación de estudio de la historia de la formación de Miles Davis con John Coltrane como saxofonista tenor, donde se tomaron las composiciones ya referenciadas "Budo", "Two Bass Hit" y "Ah Leu Cha". Todos los temas contaron con la aplicación por parte de Miles Davis de aproximaciones musicales

avanzadas, aunque originalmente fueron compuestos por Powell, Gillespie y Parker respectivamente, lo que simbólicamente dio por inaugurado el periodo de expansión del lenguaje del jazz moderno tras la publicación del primer disco de Davis para *Columbia Records* bajo el título de *Round About Midnight*, tal y como he relatado de forma más específica en apartados anteriores dedicados al legado de Davis. El análisis de todas las grabaciones comentadas hasta este momento me lleva a concluir que en ellas se incluyeron muchos de los principios fundamentales que definirían la tendencia bautizada como *hard bop* y que desarrollaré de forma más específica más adelante.

Una vez más, los meses finales de 1955 vuelven a consolidarse como un punto de inflexión histórica con una estabilidad más que evidente para el futuro de la tendencia del *har bop*, en íntima relación con de la historia del jazz moderno en general. La casualidad o el destino hizo que Miles Davis se decidiera por incluir a Coltrane en su formación, tras haber realizado una oferta previa, en octubre de 1955, a Sonny Rollins que éste rechazó. La razón fundamental era que Rollins había comenzado a trabajar en asociación con Max Roach y Clifford Brown, para seguir extendiendo las exploraciones que ambos músicos estaban desarrollando genialmente tras la grabación de su primer disco de estudio en conjunto el año anterior y que les estaba impulsando, con el apoyo de la crítica especializada, a alcanzar una gran popularidad. Durante este periodo, la banda formada por estos tres nuevos titanes del jazz moderno dejó diferentes publicaciones de directo y estudio muy importantes históricamente para la definición del *hard bop*, una buena muestra de ello fueron las sesiones publicadas bajo el título de *Clifford Brown And Max Roach At Basin Street*. Por el camino, la estética propia de Sonny Rollins terminó por consolidarse en un estilo del que había dado muestra en sus primeras grabaciones como líder y que terminó de madurar con la grabación de *Saxophone Colossus* en el verano de 1956. Este trabajo se consolidó rápidamente como un disco de referencia histórica para el *hard bop* y para la historia el jazz moderno, además de convertirle en el saxofonista más influyente de los 50 hasta la explosión de John Coltrane a finales de la década. Cuatro días después de esta grabación, concretamente el 26 de junio de 1956, Clifford Brown murió en un accidente de tráfico junto a Richie Powell, otra de las jóvenes promesas de la época, hermano de Bud Powell y pianista habitual de las formaciones de Brown. Este dramático suceso acabó drásticamente con una de las alternativas creativas colectivas más sugerentes del periodo y que estaba fraguándose en los márgenes del dominio progresivo que estableció el quinteto de Miles Davis junto a Coltrane en torno al primer *hard bop*, con la grabación en 1957 de los discos *Milestones* de Davis y el referente *Blue Train* con Coltrane como líder.

Max Roach y Sonny Rollins fueron dos figuras de referencia en la construcción del *hard bop* y protagonizaron papeles principales en los acontecimientos históricos relacionados con el jazz

moderno tras el final de la era del *be bop*. A pesar del duro golpe que supuso la muerte de Clifford Brown, que acabó con un proyecto conjunto en el que ambos habían depositado gran parte de sus esperanzas estéticas y profesionales, siguieron trabajando juntos en diversas grabaciones hasta 1959. En ese momento, Rollins decidió retirarse de la escena en pleno éxtasis de popularidad para entrar en un periodo de reflexión personal y Roach se centró definitivamente en liderar sus propias formaciones en la misma línea que había venido trabajando dentro de los renovados cánones del *hard bop*. Con la llegada de la década de los 60 y la primera explosión del movimiento de vanguardia, ambos músicos respondieron al envite a través del lanzamiento de propuestas estéticas personales con un grado de madurez consolidado que les llevó a mantenerse dentro del grupo de artistas más relevantes de la década. Sin embargo, nunca llegaron a comprometerse de forma clara con los principios del movimiento de la *New Thing* y optaron por situarse en la retaguardia de la Modernidad junto a Charles Mingus y Thelonious Monk, desarrollando sus carreras de forma estable y sin hacer excesivas concesiones al eclecticismo dominante de la época.

Volviendo al verano de 1956, se hace necesario mencionar a la otra formación que estaba en plena expansión en estos años y que opuso cierta resistencia al reinado de Miles Davis. Art Blakey, Horace Silver y sus mensajeros, gozaban de un dulce periodo de popularidad tras llegar a un breve acuerdo con *Columbia Records*, lo que les llevó a alcanzar cierta relevancia en la misma gran compañía que contaba en su nómina con Miles Davis, Dave Brubeck y Duke Ellington. Al abrigo de *Columbia Records*, grabaron unos primeros trabajos que fueron publicados bajo los títulos de *The Jazz Messengers*, *Originally* y *hard bop*; además de colaborar con la cantante holandesa Rita Reys. Sin embargo, a partir de 1957 y tras este breve periodo de trabajo con una gran discográfica, volvieron al seno de *Blue Note Records* donde desarrollaron la mayor parte de su carrera ya por separado. Tras esta primera etapa, Art Blakey se quedó al frente de los famosos *Jazz Messengers* convirtiendo su seno en un vergel inagotable de nuevas figuras del jazz moderno y en la formación de referencia para el *hard bop* durante las siguientes décadas. Por otro lado, Horace Silver desarrolló una exitosa carrera en solitario además de convertirse en el pianista de cabecera del sello *Blue Note Records*, que apuntaló su leyenda gracias a su apuesta por los artistas más destacados del *hard bop* a los que Silver acompañó con frecuencia en sus grabaciones. Los primeros trabajos grabados para *Blue Note Records* por Horace Silver como líder de su quinteto, entre 1956 y 1958, fueron bautizados como: *6 Pieces Of Silver*, *The Stylings Of Silver* y *Further Explorations*. Todos ellos, sobre todo *Further Explorations*, fueron una muestra de una nueva aproximación en progresivo desarrollo que explotaría con mucho éxito durante los 60 y que definió muy claramente la ramificación más exitosa del *hard bop* del periodo.

Los artistas ya destacados fueron los principales exponentes de una tendencia que fue

ganando protagonismo con el avance de la década, sin embargo se hace necesario destacar a una nueva generación de músicos de jazz que, diseminados por todo el país, alcanzaron protagonismo a partir del final de la década con las figuras de Miles Davis y John Coltrane como referencia y de nuevo con la ciudad de Nueva York como principal exponente geográfico e integrador. Desde Filadelfia, la ciudad de Dizzy Gillespie, Percy Heath (Cb), Clifford Brown (Tp), Hank Mobley (Tx) y John Coltrane; a partir de 1958, las figuras de Lee Morgan (Tp), Benny Golson (Tx) y Bobby Timmons (Pn) alcanzaron un protagonismo fundamental en el seno de los *Jazz Messengers* de Blakey, sobre todo tras su participación en el álbum *Moaning* para *Blue Note Records* y, posteriormente, también con la promoción de sus carreras en solitario. De esta misma escena también surgieron Jimmy Heath (Tx), Reggie Workman, Ray Bryant y Jimmy Garrison (Cb), Philly Joe Jones y Albert “Tootie” Heath (Dr), McCoy Tyner (Pn) y Jimmy Smith y Shirley Scott (Org).

Desde la escena de la ciudad de Detroit, que en estos mismos años estaba acogiendo el nacimiento de la famosa discográfica de *soul Tamla/Motown Records*, aparecieron otras figuras adscritas inicialmente al *hard bop* como Joe Henderson, J.R. Monterose y Yusef Lateef (Tx), Donald Byrd y Thad Jones (Tp), Curtis Fuller y Franck Rosolino (Tb), Pepper Adams (Bx), Paul Chambers y Doug Watkins (Cb), Elvin Jones y Louis Hayes (Dr), Hank Jones, Roland Hanna, Barry Harris o Tommy Flanagan (Pn) y Kenny Burrell (Gt). Desde Chicago destacó su famosa triada de tenoristas de *hard bop* clásicos personificados por Johnny Griffin, Clifford Jordan y Gene Ammons, a los que se unieron los saxofonistas Lou Donaldson, Von Freeman y el joven pianista Herbie Hancock.

En general y procedentes de toda la geografía de EEUU, a continuación destacaré algunos de los músicos más representativos del periodo que desarrollaron trabajos de importancia histórica en solitario por secciones instrumentales. Los trompetistas Joe Gordon, Art Farmer, Clark Terry, Nat Adderley, Freddie Hubbard, Booker Little Jr. y Blue Mitchell. Los saxofonistas altos Cannonball Adderley, Sonny Criss, Gigi Gryce, Jackie McLean y Booker Ervin. Los saxofonistas tenores Harold Land, Tina Brooks, Stanley Turrentine y Wayne Shorter. El saxo barítono Nick Brignola. Los pianistas Walter Davis, Jr., Sonny Clark, Bobby Timmons, Freddie Redd, Kenny Drew, Cedar Walton, Duke Pearson, Joanne Brackeen, Mal Waldrom o Don Friedman. Los guitarristas Wes Montgomery y Grant Green. El organista Larry Young y el vibrafonista Bobby Hutcherson.

Entre los músicos clásicos directamente relacionados generacionalmente con el *be bop*, y que decidieron sumarse a la modernización protagonizada por la tendencia del *hard bop*, destacaron los saxofonistas tenores Dexter Gordon, Wardell Gray y Teddy Edwards, y el trombonista J. J. Johnson. Las grabaciones y los músicos ya mencionados trabajaron sobre un núcleo más importante

de elementos musicales que servirán para cincelar los márgenes fundamentales del *hard bop*. Sin embargo, para tener una visión más integral de este fenómeno que me sirva para establecer una definición adecuada dentro de las categorías señaladas al principio de este ensayo, debo remontarme al comienzo de la década de los 50 para vislumbrar con mayor eficacia los orígenes de la tendencia.

Por una lado, he encontrado una conexión entre los primeros trabajos en solitario de Thelonious Monk de finales de los años 40, los *Jazz Messengers* de Art Blakey y la compañía *Blue Note Records*. En esta línea, Robert D. G. Kelley (2010) ha argumentado que el origen de los *Messengers* se remonta a 1947, en relación directa con parte de los componente de la banda de estudio que acompañó a Thelonious Monk en sus primeras grabaciones como líder para *Blue Note Records*. Esta primera banda estaba formada en ocasiones por el trompetista Idress Suleiman, el saxofonista alto Sahib Shihab y un joven batería Art Blakey. Todos ellos tras las experiencias con Monk establecieron relaciones con los productores del sello y bautizaron un primer grupo independiente como *The Seventeen Messengers*, que tenía connotaciones religiosas directamente relacionadas con la dispersión del mensaje de la fe del islam. «Los musulmanes parecían reunirse alrededor de Monk durante su periodo en *Blue Note*, aunque él nunca contrató a nadie por su afiliación religiosa. A él sólo le interesaba el talento musical. A Monk siempre le había interesado en la forma de tocar batería de Blakey» (Kelley, 2009: 127)⁵⁵⁷. La influencia de las exploraciones armónicas de Monk en el jazz moderno, posterior al periodo del *be bop*, es un hecho más que comprobado a través de las argumentaciones ya esgrimidas, influencia habitualmente asociada a la vanguardia pero que tuvo un peso específico muy importante también en los artistas adscritos al *hard bop* a nivel armónico. Monk no sólo apadrinó inicialmente a Blakey, sino que también acogió bajo su disciplina primero a Miles Davis y Sonny Rollins y posteriormente a John Coltrane. Por supuesto, Bud Powell fue el otro pianista que condicionó notablemente los desarrollos pianísticos del *hard bop* sobre todo en el ámbito de la articulación melódica llevada a las teclas del piano, que procedía directamente de Charlie Parker como ya he alegado en apartados anteriores.

Por otro lado estarían Miles Davis y a Max Roach, que acompañaron a Charlie Parker en los estudios de grabación hasta el final de sus últimas aportaciones a su legado musical más trascendente. Max Roach además de convertirse rápidamente en una de las opciones preferentes de las formaciones de jazz moderno junto a Kenny Clarke, también se vio implicado en los 50 en una serie de propuestas musicales que dieron lugar a gran parte de la vías creativas de referencia en el periodo junto a Charles Mingus primero, y posteriormente, tanto en sus proyectos personales como en coalición con Clifford Brown y Sonny Rollins. Por otra parte, los trabajos de principios de los 50

⁵⁵⁷ Muslism seemed to congregate around Monk during his Blue Note period, yet he never hired anyone for his religious affiliation. He was only interested in musicianship. Monk had always dug Blakey's drumming [Traducción propia].

de Miles Davis junto con Sonny Rollins, ya mencionados en apartados anteriores, también establecieron una serie de alternativas estilísticas que tomaron cuerpo con posterioridad a mediados de la década ya en plena explosión del *hard bop*. Por supuesto, la influencia de Charlie Parker en todas las generaciones y estilos posteriores es de nuevo otra evidencia histórica más que recurrente.

Finalmente, queda por mencionar al último protagonista de la santa trinidad del *be bop*, personalizado en la figura de Dizzy Gillespie. El historiador Alyn Shipton (2001), ha señalado los orígenes del *hard bop* relacionando sus características fundamentales con algunos de los trabajos producidos por Dizzy Gillespie en torno a su fallido intento de independencia discográfica, a principios de la década de los 50, con la creación de su propio sello que bautizó como *Dee Gee Record*. Afirmación que apoyo tras la escucha de unos materiales que cabalgan entre un marcado enfoque comercial, cierto grado de experimentación con rítmicas del *calipso* y la aplicación de desarrollos más moderados en cuanto a la velocidad y el uso de armonías verticales aplicadas a la temática blues. Durante la redacción de este análisis dedicado al periodo de la libertad en el jazz, Gillespie ha aparecido en pocas ocasiones, ya que sus trabajos de creación musical se ciñeron a los principios fundamentales de una estética desarrollada durante el periodo del *be bop* y los primeros años 50. Sin embargo y a pesar de las críticas vertidas sobre su trayectoria, hay que resaltar que fue el pionero en comenzar un sello propio e independiente de la industria musical establecida de la época, además de ser uno de los padres fundadores del jazz afrocaribeño y uno de los trompetistas más influyentes de la historia del jazz, que convirtió su orquesta en una cantera de grandes instrumentistas. Su posición ante las tendencias en los 50 fue distante y, en torno a 1957, plasmó su visión musical del periodo junto a Sonny Rollins (Tx) y Sonny Stitt (Ax) en unas sesiones que la crítica especializada (Giner, 2006) ha considerado como lo mejor de su carrera, después de sus trabajos dentro del jazz afrocaribeño y sus grabaciones de los 40 en torno al *be bop*. Estas grabaciones fueron publicadas por *Verve Records* en varias ediciones bautizadas como *Sonny Side Up*, *Dizzy, Rollins And Stitt* y *Duets*, en las mismas la influencia latinoamericana sigue estando muy presente.

El desarrollo de esta argumentación me ha llevado a considerar el *hard bop* como una primera consecuencia de la expansión del lenguaje del *be bop* y de la exploración de la identidad afronorteamericana dentro del género a partir de 1955, coincidiendo con el inicio de los movimientos por los derechos civiles. En este sentido, me gustaría destacar que el *hard bop* compartía lazos muy estrechos tanto con el lenguaje del *be bop* como con el del jazz clásico, por lo que es necesario analizar el legado discográfico de los músicos señalados poniendo mucha atención en las fechas de grabación y en la diferenciación de aproximaciones musicales, ya que en muchos casos las fronteras estilísticas aparecen muy difusas. De hecho, composiciones procedentes tanto del

repertorio del jazz clásico como del *be bop* fueron retomadas y grabadas de forma habitual en los trabajos discográficos de los artistas del *hard bop* en múltiples ocasiones, dando lugar a resultados muy consistentes estéticamente, con desarrollos en las secciones de improvisación de un nivel muy avanzado y en algunos casos por encima de las originales. Atendiendo a estos hechos no puedo considerar el *hard bop* como una corriente musical, aunque históricamente protagonizó la resistencia del jazz en el nuevo panorama de mercado entre 1955 y 1967 junto a la corriente *cool*, ya que asentó la propia identidad del jazz como género dinamizando con éxito la combinación entre Modernidad y tradición con longevidad. Tampoco puedo considerarlo como corriente independiente al *be bop*, ya que ambas comparten los elementos fundamentales para definirse como tal en cuanto a conceptos temáticos y metodológicos, así como posibles interpretaciones sociológicas en su relación con los movimientos sociales. Por tanto, me inclino por encuadrar el *hard bop* como la expresión histórica del movimiento del *be bop* y sus principios musicales fundamentales durante el periodo justamente anterior a la Posmodernidad. En este sentido, los elementos asociados a la consolidación de la construcción del lenguaje del jazz moderno no sufrieron cambios radicales, pero sí fueron sometidos a procedimientos de reconstrucción y sofisticación en su forma de expresión; principalmente en torno a la combinación de desarrollos musicales que enfrentaban tensión y complejidad con simpleza y relajación, manteniendo los ingredientes fundamentales del *be bop* como veremos a continuación.

En un cara de la moneda, el *hard bop* mantuvo la complejidad asociada al *be bop* en cuanto a la investigación con las armonías verticales, el diseño de melodías sinuosas, el uso de las forma tradicionales y su articulación como norma. Los tiempos rápidos se mantuvieron pero fueron perdiendo paulatinamente protagonismo, aunque siguieron formando parte de la identidad de un movimiento musical que requería de una dedicación instrumental muy comprometida y donde el virtuosismo se mantuvo como una cualidad destacada entre los solistas. Éstos fueron los elementos relacionados con la vertiente *hard*, o dura, que siguió explorando los ámbitos polirrítmicos, desarrollando arreglos cada vez sofisticados y haciendo evolucionar los elementos de la dinámica de pequeño formato como principal motor de la interacción. En la otra cara de la moneda estaría la vertiente, que muchos especialistas han definido como *soul* (Shipton, 2001: 487), en relación directa con la progresiva preferencia por los medios tiempos y los tiempos muy lentos, así como el protagonismo de temáticas procedentes del gospel y del blues. Estas temáticas formaban parte de la misma esencia fundamental del jazz ya desde sus comienzos y sobre todo el *blues* había sido la estructura fundamental sobre la que se crearon los avances del *be bop*, sin embargo con el desarrollo del *hard bop* ambas temáticas alcanzaron una nueva dimensión. Los medios tiempos permitieron desarrollos rítmicos más dinámicos y comenzó a cincelarse una variante del concepto

de conducción dinámica denominada como *swing* hacia lo que algunos músicos han definido como *walking* y posteriormente al denominado como *groove*, donde la vertiente rítmica del *funk* y las músicas caribeñas tuvieron un protagonismo destacado, sobre todo a partir de los primeros años 60. Por otro lado, la habitual sobrecarga de adornos melódicos derivados del *be bop* comenzó a perder protagonismo en la concepción de melodías principales, sin embargo siguieron estando muy presentes en el lenguaje de los solistas que siguieron explotando sus posibilidades musicales con frecuencia aunque paulatinamente se fue imponiendo la limpieza impoluta también en las secciones de improvisación. En general, el grado de sofisticación fue en aumento progresivo a la vez que la doble cara de la moneda, ya descrita, se dinamizaba con creatividad. Fue común la exposición de temas minimalistas sin florituras sobre texturas armónicas verticales y complejas, que daban paso a secciones de improvisación extenuantes tanto en tiempos rápidos, como medios tiempos o temas muy lentos. También se pusieron en contraste el uso de espacios armónicos muy abiertos, donde se podía primar el sonido y la expresión, con ruedas armónicas absolutamente comprimidas, donde no existía margen de relajación o respiro. Sentimientos encontrados, vértigo frente a éxtasis, aliento contenido ante respiración motora, amor contra violencia, sin duda un reflejo musical adecuado para una época.

Junto con los músicos ya destacados y aunque sus trayectorias artísticas no se adaptaban a tendencias establecidas tal y como ya he señalado en capítulos precedentes, hasta 1960 las dos figuras principales de referencia para la generación de músicos adscrita al *hard bop* fueron Miles Davis y John Coltrane, cuyos estilos se adaptaban perfectamente a las dos caras de la moneda ya comentada. El álbum *Kind of Blue* de Miles Davis, grabado entre marzo y abril de 1959, y el álbum *Giant Steps* de Coltrane, grabado en octubre de ese mismo año, fueron una muestra inequívoca de las dos aproximaciones musicales que me han servido para definir el *hard bop* y que se convirtieron en dos acontecimientos de referencia estética para el futuro del jazz moderno. Por otro lado, Charles Mingus y Ornette Coleman también compartieron muchos de los principios fundamentales del *hard bop* en sus trabajos de finales de los 50, con la especial relevancia histórica de las grabaciones *Mingus Ah Um*, en mayo de 1959, y *The Change of the Century* por parte de Coleman en octubre del mismo año. Sin embargo, históricamente a ambos músicos se les ha distanciado de esta tendencia por la trascendencia de su legado artístico personal en el ámbito de las vanguardias. En definitiva, el movimiento del *be bop*, junto con su extensión más íntima representada por el *hard bop* alcanzó otro punto de inflexión apenas pasados cinco años de la muerte de Charlie Parker, justamente en torno a la franja fronteriza marcada por el comienzo de la nueva década de los 60.

La instauración del eclecticismo en los primeros años 60.

Hasta ahora, he analizado la ola de corrientes y movimientos que se desarrollaron en el seno del jazz moderno durante la década de los 50 poniendo especial atención a su contexto histórico, social y en la definición de sus características estilísticas, nombrando a los principales músicos de referencia en cada una de ellas. Sin embargo, no he señalado las principales consecuencias de dichos acontecimientos que tomaron forma en torno a dos sucesos fundamentales: la instauración del eclecticismo temático y la explosión del movimiento de la *New Thing*. Estas dos tendencias se desarrollaron durante la última década asociada a la Modernidad y anticiparon el último periodo histórico del jazz moderno caracterizado por la hibridación, ya en pleno desarrollo en el marco ampliado de la etapa posmoderna.

A principios de los años 60, la temática tradicional en la que se asentaba el jazz moderno parecía haber alcanzado un punto álgido debido a un fugaz ascenso del nivel de ventas del género dentro del mercado discográfico de la época. No obstante, la tendencia era negativa y los músicos de jazz comenzaron a buscar alternativas para el mantenimiento de sus carreras profesionales, probablemente condicionados por las exigencias de producción de sus respectivos sellos discográficos en unos casos y/o por propio interés personal en otros. Las opciones estilísticas elegidas se orientaron por un lado, hacia las tres vías tradicionales de inspiración enfocadas en la búsqueda de alternativas dentro del repertorio de canción popular estadounidense, del legado blues y del gospel; y por otro por, en una novedosa apertura a otras músicas del mundo con cierto protagonismo de las músicas latinoamericanas, asiáticas y africanas, que fueron las temáticas de referencia en la instauración del eclecticismo. Además, otra de las consecuencias de este periodo fue la generación del denominado *smooth jazz*, que tomó forma definitiva a principios de los 70 como una corriente que terminaría por aglutinar las aproximaciones asociadas al jazz de orientación muy comercial. Originariamente esta aproximación fue descrita por Duke Ellington como «música para acompañar a la conversación» (Teachout, 2013: 31)⁵⁵⁸ para definir la música que tocaba en algunos de sus primeros trabajos de amenización para fiestas privadas de la alta sociedad de Washington ya a principios de los años 20. Fabian Holt (2007) ha atribuido su bautismo oficial, a mediados de los años 60, al productor Creed Taylor, que entre otros trabajos produjo las exitosas sesiones de Stan Getz dedicadas a la *bossa nova*: «El productor de discos Creed Taylor fue una figura importante en cuanto a la renovación del viejo modelo de mezclar jazz y pop poniendo a un solista de jazz tocando sobre arreglos de pop. Lo desarrolló en la forma de jazz-pop que sería denominada *smooth jazz* e incluida en estilos contemporáneos de pop, y no sólo a través de los

558 Under-conversation music [Traducción propia].

viejos estilos de Tin Pan Alley» (Holt, 2007: 588)⁵⁵⁹.

En un ámbito de expresión muy relacionado con los aspectos comerciales ya expuestos asociados al jazz, de forma breve se hace necesario mencionar el especial caso de jazz vocal y su habitual desarrollo dentro de los canales de mayor popularización del género. En este sentido, el jazz vocal siempre ha mantenido una estrecha relación con los repertorios de la canción popular estadounidense y del blues, al igual que el jazz tradicional; sin embargo, los procesos de modernización desarrollados en el periodo tuvieron un efecto muy limitado, salvo en los casos ya especificados, como para poder considerarlo desde una perspectiva analítica dentro de los objetivos de este estudio dedicado al jazz moderno. Excepto en los casos de la intervención experimental de los vocalistas y poetas que empezaron a tomar una importancia más relevante a partir de 1965 en relación directa con el movimiento de la *New Thing*, mi posición en este ámbito pasa por considerar el jazz vocal como un estilo asociado a la canción popular estadounidense de forma general. Tras esta aclaración y con la intención de seguir aportando datos significativos relativos a la instauración del eclecticismo en los años 60, volveré a retomar algunos datos ya mencionados en el grueso del apartado histórico guiado por las trayectorias de los principales artistas seleccionados que me han servido como base en el desarrollo de mis argumentos.

Tomando en primer lugar la estela de la trayectoria de un Duke Ellington, cuya popularidad no había dejado de ascender desde 1956, he podido observar como el conjunto de movimientos y corrientes ya señaladas tuvieron un especial reflejo en su producción como ya venía siendo habitual. La música de Duke Ellington y Billy Strayhorn estuvo escasamente influenciada por el *be bop*, anticipó muchos de los procedimientos del *cool*, la “tercera ola” y el *hard bop*, y había desestimado radicalmente los procedimientos de las vanguardias. Sin embargo, durante la década de los 60 la producción artística de la orquesta de Ellington sí se vio influenciada por el eclecticismo dominante que le llevó a profundizar en las músicas latinoamericanas, que siempre formaron parte de su repertorio, desarrollando diferentes temáticas en torno a las músicas asiáticas y africanas, y mostrando también un especial interés por la temática religiosa, tal y como reflejan los trabajos ya destacados en secciones anteriores.

Los trabajos de Miles Davis y John Coltrane, como principales protagonistas de los procedimientos de extensión del lenguaje del jazz moderno, fueron también una referencia clara de la apertura temática de los 60. El interés de ambos músicos en el ámbito del flamenco tuvo una influencia muy importante a nivel generacional, posteriormente sus intereses se diferenciaron

559 The record producer Creed Taylor was an important figure in renewing the old model of mixing jazz and pop by having a jazz soloist play against pop arrangements. He developed it into the form of jazz- pop that would be termed smooth jazz and included contemporary pop styles, not only older Tin Pan Alley styles [Traducción propia].

claramente tras romper su relación de trabajo en 1960. John Coltrane, tras asentar su liderazgo dentro del *hard bop*, amplió intereses estéticos a través del desarrollo de temáticas latinoamericanas, asiáticas y orientales, convirtiendo su apuesta por investigar las músicas del mundo y en el desarrollo de la espiritualidad en un ámbito que pasó a ser una referencia para parte de los músicos que se organizaron en torno a la *New Thing*. Miles Davis, tras unos intentos fallidos por trabajar dentro de temáticas procedentes de la música brasileña junto con Gil Evans y tras empujar al *hard bop* hasta sus últimos límites, con la dirección de su último quinteto clásico a mediados de los 60 acabó por protagonizar una última revolución estética con su apuesta por investigar con los sonidos eléctricos procedentes del rock y apostó su visión personal de vanguardia a la generación de la psicodelia.

Finalmente, solamente T. Monk, D. Gillespie, Charles Mingus y Ornette Coleman quedarían impasibles estéticamente ante el eclecticismo dominante de los años 60, aunque Coleman extendió más tarde sus intereses, a partir de los 70, tanto hacia las músicas del mundo como hacia algunos procedimientos del rock y del *funk*. También hay que mencionar que las músicas latinoamericanas siempre habían tenido presencia como elementos de pleno derecho en las estéticas personales de todos ellos, como ya he señalado de forma específica al repasar sus trayectorias en apartados anteriores. El análisis de la influencia de las trayectorias de los artistas mencionados me ha servido para constatar el origen del eclecticismo dominante del periodo, y sólo hay que acudir al legado discográfico del resto de músicos importantes de la época para constatar la extensión del fenómeno a las principales formaciones y líderes enmarcados dentro del jazz moderno de la década de los 60. Muchos de ellos dieron lugar a trabajos ciertamente inestables y considerados como menores por la crítica tradicionalista, pero a la vez parte de la discografía del periodo también goza de ese sabor de autenticidad derivado del atrevimiento experimental, llegando a lograr resultados muy consolidados tanto dentro de las temáticas latinoamericanas como en los casos de la exploración del *calipso*, el *bogalo*, la *bossa nova* o del primer *funk*. De forma general, el periodo de los 60 y el eclecticismo temático asociado al mismo, ha sido visto en ocasiones como una señal de agotamiento del jazz o incluso como un augurio de su desintegración como género, sobre todo a partir de 1967 tras la muerte de John Coltrane. Sin embargo, y como si de una reacción a la dinámica establecida en relación directa con los acontecimientos sociales del periodo, la explosión del movimiento de la *New Thing* vino a demostrar que el jazz no sólo podía extender sus modos de expresión tradicional más allá de las fronteras de su propio legado, sino que también se atrevió a poner en duda hasta los mismos pilares fundamentales del género y renegó frontalmente de consideraciones comerciales.

El movimiento de la New Thing.

El movimiento de la *New Thing*, *Free Jazz* o *New Black Music* ha servido a la historiografía del jazz para retratar el conjunto de sucesos creativos más importante sufridos por el jazz moderno durante la década de los 60, relacionados directamente con la explosión de las vanguardias y que tuvieron un reflejo muy trascendente tanto en las nuevas generaciones de jazzistas estadounidenses como europeos (Jost, 1974), (Wilmer, 1992) y (Litweiler, 1984). De los tres términos más habituales repartidos por la bibliografía especializada me inclino por usar el de *New Thing*, por ser el más integrador, por surgir históricamente con anterioridad al resto, ya que empezó a tomar forma a finales de los 50, y por ser una categoría que suele despertar menos recelos entre los músicos directamente implicados estéticamente con el movimiento, debido a su relatividad implícita. Para tener una contextualización adecuada en esta sección y con el objeto de evitar la redundancia, dado que ya he señalado con cierto detenimiento sus características fundamentales en el apartado histórico principal de este trabajo, a continuación solamente recordaré las líneas históricas definitorias del último movimiento musical que se desarrolló en el seno del jazz durante el periodo moderno.

El movimiento de la *New Thing* se consolidó gracias a la organización de colectivos creativos tras el establecimiento de relaciones artísticas derivadas de varios sucesos históricos fundamentales y bajo la influencia estética de dos grabaciones de referencia realizadas por Ornette Coleman y John Coltrane, las principales figuras inspiradoras del movimiento. En este sentido y de forma cronológica, el primer suceso relevante nos remonta a agosto de 1959, cuando Ornette Coleman y Don Cherry participaron en los seminarios de verano de la escuela Lenox. Alrededor de estos seminarios, entraron en contacto con los principales representantes de la “tercera ola” como John Lewis, George Russell y Gunther Schuller, lo que en muchos aspectos pavimentó el impulso definitivo de la carrera de Coleman en Nueva York a finales de este mismo año. Posteriormente en diciembre de 1960 tuvo lugar la grabación del álbum *Free Jazz* por parte de un colectivo de músicos bajo la dirección del mismo Ornette Coleman. Esta grabación tuvo una influencia clave sobre el devenir de los acontecimientos para el nuevo movimiento e influyó notablemente en su posterior denominación. Otros sucesos históricos de referencia para la consecución del movimiento de la *New Thing* fueron: la organización de la “Revolución de Octubre” en el jazz por parte del trompetista Bill Dixon con sede en el *Cellar Café* de Nueva York en octubre de 1964; la organización del concierto benéfico, que sirvió para conceptualizar la denominada *New Black Music*, por parte de Amir Baraka; y la creación del AACM en Chicago, de la mano de Muhal Richard Abrams en la primavera de 1965. Por otro lado, la deriva vanguardista seguida por John

Coltrane a partir de 1960 tomó forma en el verano de 1965 con la grabación del disco de improvisación colectiva *Ascensión*, que terminó por convertirse en el otro trabajo de referencia para el movimiento de la *New Thing* y sus extensiones europeas. Las primeras investigaciones desarrolladas por el academicismo en torno a esta materia en concreto fueron realizadas por Ekkehard Jost, en 1974, en su libro *Free Jazz*, y por Valerie Wilmer, en 1978, en su libro *As Serious As Your Life: The Story of the New Jazz*. Ambos trabajos fueron dos referencias ineludibles en la materia, siguen estando muy bien considerados por los círculos de investigación actual y coincidieron en señalar a las siguientes figuras como las más importantes del movimiento de la *New Thing*: John Coltrane, Charles Mingus, Ornette Coleman, Cecil Taylor, Eric Dolphy, Don Cherry, Albert Ayler, Archie Shepp, Sun Ra y la AACM. Sin embargo, el espectro de influencia de la misma fue mucho más amplio y será analizado de forma más específica en el capítulo 4 de este trabajo dedicado a la nueva generación de jazzistas relacionados con las vanguardias de los 60.

Por otra parte, la historia del movimiento de la *New Thing* ha dejado algunos datos muy reveladores en cuanto a las relaciones establecidas entre algunos de los principales protagonistas del periodo. El estudio de estas relaciones me ha servido para reflejar un proceso de ruptura natural con muchos de los convencionalismos asociados a las barreras establecidas entre la música popular y la música culta a continuación brevemente expuesto. En primer lugar, la relaciones creativas establecidas entre personalidades de referencia relacionadas con la “tercera ola” como Gunther Schuller o John Lewis y Ornette Coleman siempre fueron muy estrechas y, en muchos aspectos, fueron el apoyo fundamental sobre el que se estructuraron las primeras piedras del movimiento de la *New Thing*. Ornette Coleman había tenido acceso a una formación musical muy limitada, de hecho los diversos testimonios recogidos por la historiografía del jazz atestiguan sus habituales lagunas en algunos de los principios básicos de organización musical. A pesar de ello, su interés por la música contemporánea, su confianza ciega en su propia estética sonora asentada en el grito desnudo y su empeño por continuar ampliando sus conocimientos musicales, le llevaron a liderar probablemente la última gran revolución sufrida por el jazz moderno, desde un posicionamiento prácticamente instintivo desde sus comienzos. Tras instalarse en Nueva York a principios de los 60, habiendo asentado ya buena parte de sus carrera como compositor e improvisador, Ornette Coleman, impulsado por una necesidad de aprendizaje, comenzó a recibir clases de notación y lectura musical por parte de Gunther Schuller, con el que había coincidido en la escuela de verano de Lenox. El propio Schuller relataba así su experiencia:

Venía religiosamente cada semana a mi apartamento durante más o menos ocho meses -nunca llegó tarde-. Nada de esa enseñanza normal que había tenido de niño en la escuela había funcionado, así que sabía que tenía que pensar en algo nuevo, alguna manera ingeniosa de romper con la barrera mental que tenía. Eso nunca

ocurrió. Fue un momento increíble cuando sentí que estaba haciendo un buen progreso que estaba comenzando a entender. Sentí que era como una luz que iba a su cerebro. De repente me miró y dijo: “Creo que me encuentro mal” y empezó a gemir. Se levantó rápidamente y corrió hacia el baño y estuvo vomitando durante diez minutos. Fue increíble. Después de eso volvió y dijo, “Vaya, lo siento, Gunther, no sé qué ha pasado, pero me he dado cuenta de algo en lo que antes no había caído, y me ha dolido de verdad”. Sus ojos parecían llenos de terror -si un hombre negro puede volverse blanco, él se volvió blanco-. Eso no es sólo una pequeña experiencia casual, para él fue una experiencia aplastante, trascendental. Nunca volvió para dar otra clase (Litweiler, 1992: 94).⁵⁶⁰

Posteriormente, el mismo Gunther Schuller publicó en 1961 el primer libro de transcripciones con nueve composiciones de Ornette Coleman y el mismo saxofonista no tardaría en iniciar su bagaje dentro de la música de cámara con cierta trascendencia. Las colaboraciones entre ambos músicos fueron habituales a lo largo de toda su carrera.

En contraste, y de forma sincrónica a estas reveladoras relaciones educativas, en torno a los primeros meses de 1960, John Coltrane, icono del estudio técnico y de la exploración teórica de la época comenzó a recibir clases de Ornette Coleman tras mostrar un profundo interés por sus aproximaciones musicales. El propio Coleman recordaba así el acontecimiento: «A principios de los sesenta él estaba estudiando conmigo... Le interesaba tocar sin acordes, y yo ya me había iniciado en eso. Después me envió una carta que llevaba treinta dólares por cada lección y me lo agradeció» (Lewis, 1999: 204)⁵⁶¹. Meses más tarde, en junio de 1961, Coltrane grabó varias composiciones de Coleman junto a su banda de acompañamiento y en noviembre participó en una sesión junto al saxofonista tejano que Coltrane recordaba así: «Sólo toqué con él una vez en toda mi vida. Fui a escucharle a un club y me pidió que me uniera a él. Tocamos dos temas -exactamente doce minutos- pero creo que éste fue definitivamente el momento más intenso de mi vida» (Lewis, 1999: 204)⁵⁶². Ambos músicos iniciaron una relación artística duradera que les llevaría a convertirse en las principales figuras de referencia estética y filosófica del movimiento de la *New Thing*.

560 He came to my apartment religiously every week for something like eight months- he never was late. All of that ordinary teaching he had gotten as a kid in school, none of that had worked, so I knew I had to think of some new, ingenious ways of breaking through this mental barrier that he had. It never quite happened. There was one incredible moment when I felt I was making good progress and he was beginning to understand- I felt that the was like a light going on his brain. Suddenly he stared at me and said, “I think I’m feeling sick”, and he stared to groan- He quickly got up and rushed into the bathroom and vomited for about ten minutes- it was unbelievable. Then afterwards he came back and said, “Gee, I’m sorry, Gunther, I don’t know what happened, but I realized something that I never realized before, and it really hurt me”. His eyes were full of terror- if a black man can turn white, he turned white. That’s not just some casual little experience, that was a mind- blowing, earth shaking experience for him. He never came back for another lesson [Traducción propia].

561 In the early sixties he was studying with me... He was interested in non chordal playing, and I had cut my teeth on that stuff. He later sent me a letter which included thirty dollars for each lesson, and thanked me [Traducción propia].

562 I only played with him once in my life. I went to hear him in a club and he asked me to join him. We played two pieces- exactly twelve minutes- but I think this was definitely the most intense moment of my life [Traducción propia].

Desde el principio de esta argumentación he venido definiendo la *New Thing* como movimiento musical dentro del jazz moderno, ya que sus características se adaptan perfectamente a los parámetros de los que me he servido para definir los movimientos musicales al principio de esta sección. A continuación, pasaré a comentar la especial relación de la *New Thing* con la industria discográfica de la época, sobre todo debido al protagonismo de esta corriente en el divorcio definitivo de la concepción del jazz como música de entretenimiento. En este sentido, la variable de mercado asociada a una posible consideración de la *New Thing* como corriente musical se postula como ilícita, más teniendo en cuenta la mínima cota de mercado que llegó a cubrir el movimiento, incluso en su periodo más popular a mediados de los 60 y gracias sobre todo a la proyección de sus principales figuras. Por otro lado, el movimiento sí contó con la atención de la prensa especializada y con una presencia destacada en las programaciones de los principales festivales de jazz sobre todo en Europa, donde la *New Thing* tuvo una acogida muy importante hasta mediados de los años 70. Otra de las principales características de este movimiento, directamente relacionada con el mercado discográfico, fue su canalización a través de circuitos, productoras, sellos y distribuidores independientes, que se fueron construyendo a la par de la extensión de su desarrollo histórico. Sin embargo, las principales figuras de la *New Thing* sí contaron con el lanzamiento de sus trayectorias al abrigo de diversas compañías discográficas y mecanismos de distribución más consolidados.

Por otro lado, es imprescindible analizar brevemente la relación de la *New Thing* con los movimientos sociales del periodo para terminar de dar peso a su definición como movimiento musical. Su generación coincidió con el comienzo de la compulsa década de los 60, por lo que en muchos aspectos reflejó las tensiones políticas del periodo de mayor fricción social interna de la historia moderna de los EEUU. En 1955, los movimientos por los derechos civiles comenzaron a organizarse con el apoyo de la “Generación Beat”, el orgullo por la identidad africana comenzó a tomar importancia dentro del colectivo de origen afronorteamericano y muchas de las principales figuras del jazz se implicaron directamente en los acontecimientos retratando a través de su música muchos de los sucesos que estaban ocurriendo. El empuje por la igualdad de derechos era imparable y los acontecimientos violentos, que comenzaron a sucederse de manera más radical a partir de 1960, tuvieron un reflejo nítido con la generación de la *New Thing* y en su expresión dentro del espectro de reivindicaciones sociales de la época. El nuevo movimiento tomó las principales reivindicaciones de los músicos de *be bop* con respecto a la exigencia de su consideración como artistas y las llevaron hasta sus últimos extremos, se posicionaron frontalmente contra los estereotipos raciales asociados al jazz, iniciaron proyectos de gestión independiente a la industria establecida y comenzaron a renegar de los principios generales del género trabajando por crear una música propia exenta de condicionamientos históricos relacionados con la segregación. A pesar de

lo que pueda parecer, la *New Thing* acogió bajo su paraguas a un conjunto muy heterogéneo de corrientes políticas que integraban ideas procedentes del nacionalismo africano radical, el poder negro, la nueva izquierda, la nueva concepción espiritualidad o del pacifismo, tendencias que en muchos aspectos habían estado tomando forma tras la Segunda Guerra Mundial. A partir de la muerte de John Coltrane en 1967 y el asesinato de Martin Luther King en 1968, la colisión generacional entre músicos más relacionados con la “Generación Beat” y los más jóvenes, ya influenciados por las diferentes tendencias encuadradas en plena expansión de la contracultura, se hizo más evidente, y fomentada en muchos aspectos por los violentos acontecimientos sociales del periodo. El conflicto fue más allá de consideraciones exclusivamente políticas, ya que integraba conceptos relacionados con una nueva estética de vanguardia, que parecía radicalizarse en exceso a los ojos de los principales músicos de las primeras generaciones del jazz moderno y que provocó un cisma todavía hoy muy presente en los círculos de discusión asociados al jazz. Este conflicto se produjo precisamente en los albores de la Posmodernidad, lo que pareció condenar al movimiento de la *New Thing* al ostracismo histórico, pero su trascendencia y longevidad hoy en día es un hecho más que evidente a pesar de seguir expresándose en un ámbito *underground* e independiente que muchos críticos, músicos e investigadores no están dispuestos a visitar.

En cuanto a temática musical, el movimiento de la *New Thing* tuvo varias ramificaciones, comunes al colectivo de artistas implicados en el mismo, expuestas a continuación por orden de importancia: la música tradicional del legado asociado al blues y el jazz, la concepción espiritual, las músicas del continente africano y las músicas del mundo. En este ámbito también podríamos encuadrar la improvisación radical, la textura sonora, la abstracción, la experimentación y las propuestas conceptuales como áreas temáticas por sí mismas que fueron tomadas como puntos de partida de pleno derecho en el proceso creativo.

Atendiendo a la definición de una metodología de creación común al movimiento, puedo exponer algunas de las aproximaciones más habituales trabajadas por los músicos de la *New Thing*. En primer lugar destaco la principal característica de la primera estética de Ornette Coleman en la que desarrolló técnicas de deconstrucción de los principales elementos del jazz moderno y que, tras el avance del movimiento, se convirtió en una aproximación habitual abierta a ser aplicada a cualquiera de los elementos esenciales del lenguaje del jazz precedente sin excepciones. Otras aproximaciones metodológicas habituales pasaron por la aceptación de técnicas desarrolladas por el atonalismo y el serialismo de Arnold Schoenberg y Alban Berg, así como de los desarrollos experimentales sonoros de otros autores de las vanguardias clásicas posteriores como John Cage, Karlheinz Stockhausen y Pierre Boulez. La integración en el proceso de creación de múltiples disciplinas artísticas no exclusivas del ámbito musical como las artes visuales, el teatro, la danza o

la poesía, también fueron habituales en los métodos de trabajo explorados por los creadores adscritos a la *New Thing*. Todos los procedimientos metodológicos mencionados hasta ahora tuvieron un papel muy relevante, sin embargo la metodología de referencia para el movimiento de la *New Thing* fue sin duda la exploración de la improvisación o creación espontánea en su interacción con las formas de composición colectiva y/o individual, con diferentes grados de expresión y dinamización como método habitual de trabajo.

Conceptualmente, el movimiento de la *New Thing* se dedicó a intentar construir, a través de la exploración de la improvisación interactiva y de la conexión universal en el ámbito individual y colectivo, una forma de expresión artística de libertad absoluta abrazando, según los casos, connotaciones espirituales y/o metafísicas.

La propuesta de categorización de los subgéneros del jazz moderno.

Llegado a este punto en el que ya he hecho un retrato adecuado de las tendencias principales que tuvieron lugar en la década de los 50 y los primeros 60, es el momento de argumentar mi propuesta de categorización que pasa por enmarcar el periodo de la hibridación de los subgéneros durante las últimas décadas del siglo XX, ya en plena Posmodernidad. Históricamente los años 70 se caracterizaron por ser los más duros de la crisis del jazz moderno, dadas las consecuencias derivadas de la explosión del rock, el surgimiento de la cultura popular de masas y de la creación del sistema de estrellas que también afectó al jazz. Una de las razones principales de esta crisis se debió a que, a partir de los años 70, el oficio del músico de jazz dejó de ser rentable y la proliferación de otros nichos profesionales asociados al *soul*, al *funk*, al *rap* y al rock condenaron al jazz a un papel muy secundario entre las preferencias musicales de las nuevas generaciones de músicos. Según Fabian Holt: «La economía del jazz dio un gran paso en los 60 y alcanzó un punto bajo sobre 1972 con una parte del 1,3 por ciento total de ventas de discos. Algunos clubs de jazz de todo el país también cerraron como consecuencia de nuevos proyectos urbanos. Sólo en Manhattan, el número de clubs se redujo de casi treinta a seis» (Holt, 2007: 87)⁵⁶³. La independencia del jazz del ámbito del entretenimiento y su viraje al mundo de las artes casi consiguió terminar con un género que en muchos aspectos pasó a depender del apoyo institucional, académico y de un nutrido número de fieles seguidores muy alejados de las corrientes de la música popular tanto en EEUU como en Europa. Durante los años 80, el jazz vivió un periodo de cierta recuperación con respecto a su decadencia comercial durante los 70, momento en el que algunas grandes compañías discográficas volvieron a apostar por artistas del ámbito del jazz pero siempre de una forma

⁵⁶³ The jazz economy took a step dive in the 1960s and reached a low point around 1972 with a share of 1.3 percent of total records sales. Jazz clubs around the country also closed as a consequence of urban renewal projects. In Mahattan alone, the number of clubs was reduced from almost thirty to six [Traducción propia].

residual, ya que la mayor parte de la producción discográfica se concentró entre unos pocos sellos clásicos supervivientes de los 70 y un gran número de discográficas independientes que proliferaron por todo el mundo. La recuperación se consolidó durante los años 90, cuando se produjo un renacimiento del género de la mano de una nueva generación de músicos que reivindicaron su protagonismo en el escenario nacional e internacional, gracias al desarrollo de proyectos de muy alto nivel artístico y creativo. Durante el avance de las últimas décadas del siglo XX, los principales músicos dedicados al jazz moderno han seguido perfilando carreras con una orientación muy ecléctica, participando en proyectos de muy distinta índole y se han mantenido en una tendencia estética en armonía con la dinámica posmodernista, lo que también ha servido para perfilar progresivamente el contorno de los subgéneros del jazz de forma más clara. En mi opinión, y sobre la base de las aproximaciones repartidas por la bibliografía específica consultada, los subgéneros derivados de esta evolución histórica son los siguientes: *latin jazz*, *post bop*, *avantgarde jazz* y *world jazz*

La primera tendencia analizada ha pasado por centrarme en torno al que se ha definido como el movimiento del jazz afrocaribeño, que alcanzó su máxima expresión estética de la mano del *be bop* a mediados de la década de los 50. Este movimiento fue el único que sobrevivió con solvencia estética durante el periodo del eclecticismo temático los 60, junto con el *hard bop*, probablemente debido a su mayor bagaje histórico y una estabilidad estética consolidada. Como ya he argumentado, el jazz y las músicas caribeñas, al ser eminentemente rítmicas, convivieron y se interrelacionaron de forma más natural, una muy buena muestra de ello fue la presencia de la temática latinoamericana en prácticamente la totalidad de los trabajos de los principales músicos del género jazzístico durante la década de los 50 y los 60. Durante los 70, el jazz afrocaribeño sufrió un breve periodo de crisis por la explosión de la salsa, que absorbió a muchos de los músicos y profesionales que habían estado directamente relacionados con el movimiento. Sin embargo, algunos de ellos muy relevantes y relacionados con la *New Thing*, extendieron el espectro temático latinoamericano en su proceso de apertura a otras músicas del mundo. La consolidación del movimiento de jazz afrocaribeño como subgénero y su transformación hacia la denominación más integral de jazz latino o *latin jazz* fue lenta y surgió en el seno de los años 80 gracias a la ampliación de su ámbito temático con la introducción elementos musicales más allá de la influencia caribeña o brasileña. Este proceso estuvo impulsado por el compromiso de una nueva generación de músicos que consiguieron deshacerse de encadenamientos comerciales para dar lugar a estéticas propias consolidadas dentro de un ámbito de expresión netamente artístico.

Siguiendo con la corriente *cool* o jazz de la costa oeste, esta tendencia pasó de ser importante a finales de los 50 a ser completamente desdibujada por los acontecimientos ocurridos

durante los años 60 y su eclecticismo asociado, aunque los músicos implicados en la misma continuaron teniendo una actividad importante derivada de su popularidad sobre todo en Europa. Lo más destacado de esta corriente estilística, a lo largo de las últimas décadas del siglo XX, fue que promovió su independencia alejando definitivamente la alargada sombra de los estereotipos raciales asociados con el estilo, gracias a la internacionalización definitiva del género. A partir de los 60, el estilo *cool* se extendió definitivamente como una alternativa estilística más dentro de la paleta de recursos de los músicos de jazz con independencia de su origen, color de piel o preferencia estética.

Otra corriente analizada en este trabajo es la “tercera ola”, que consiguió consolidarse oficialmente dentro de las instituciones académicas de EEUU con la creación de un departamento exclusivo dedicado a su desarrollo en el Conservatorio de Música de Nueva Inglaterra en 1973, dirigido por Gunther Schuller y Ran Blake. El alcance de su influencia ha estado muy limitado, aunque continuó su desarrollo durante las últimas décadas del siglo XX gracias al trabajo de diferentes compositores que se han dedicado al mantenimiento de sus principios sin llegar a consolidar ninguna escuela ni movimiento estético en concreto. No obstante, parece que en las primeras décadas del siglo XXI sus principios fundamentales están siendo retomados gracias a la lenta adaptación de la disciplina jazzística al academicismo formal y al proceso de independencia que ha estado afectando a la improvisación eminentemente rítmica como elemento de pleno derecho en el ámbito clásico. En este sentido, la “tercera ola” comparte la responsabilidad de este importante acontecimiento directamente con el movimiento de la *New Thing*, que con el avance de la segunda mitad del siglo XX fue el principal exponente sobre el que se estructuró el subgénero del jazz que se ha denominado como *avant-garde*.

Siguiendo con el orden establecido con anterioridad, es el turno de argumentar mi propuesta de denominación del *post bop* como subgénero de jazz moderno, dada su relación directa con la evolución de los elementos musicales fundamentales del *hard bop*. En muchos aspectos, este subgénero fue el que integró de manera más evidente los elementos folclóricos del colectivo afronorteamericano, ya que ha dinamizado con mayor éxito la combinación de los componentes tradicionales asociados al jazz clásico y los componentes modernistas asociados al movimiento musical del *be bop* y su extensión, de finales de los 50, hacia el *hard bop*. Probablemente, ya podríamos hablar de *post bop* a partir de 1959, pero desde una perspectiva histórica no es hasta la muerte de John Coltrane en 1967 y la publicación de los trabajos del segundo quinteto clásico de Miles Davis en torno a esa fecha, cuando el movimiento del *hard bop* comenzó a absorber una serie de procedimientos musicales derivados de los mecanismos de expansión del lenguaje del jazz moderno y de las aperturas armónicas de la *New Thing* que finalmente caracterizarían su imagen como subgénero del jazz moderno. A principios de los 70, su contorno fundamental estaba

establecido, sin embargo durante esa década sufrió especialmente el cambio de régimen, quedando varado entre los márgenes del auge del *jazz fusión*, que absorbió a la parte más creativa de la nueva generación de jazzistas, y del *hard bop* más clásico, que quedó al cuidado de la generación de supervivientes de los 50. Durante los años 80, las nuevas generaciones de músicos de jazz, junto con algunos referentes de la generación anterior, retomaron muchos de los principios asociados a los orígenes del jazz moderno concretando una especie de movimiento reivindicativo que terminó de asentar el subgénero del *post bop* como una alternativa creativa de total actualidad y que acabó por consolidarse durante los años 90. El subgénero mantuvo los principios fundamentales ya señalados para el *hard bop* pero se inclinó más por retomar los desarrollos complejos, la importancia de las velocidades de vértigo, la investigación con armonías verticales en combinación con el uso de técnicas modales, las melodías sinuosas con desarrollos angulares, la investigación rítmica y formal, y en definitiva, los elementos *hard* que llevaron al subgénero a ponderar el virtuosismo instrumental como elemento fundamental de su vertiente interpretativa. Este proceso de transformación llevó al jazz moderno a adoptar una imagen más dinámica y adaptada al ámbito de la música contemporánea de finales del siglo XX, llegando incluso a asumir la responsabilidad de su desarrollo estético e histórico con un cierto totalitarismo crítico, tanto por parte de algunos sectores del academicismo clásico como de algunos colectivos de músicos asociados al mismo. Probablemente, y justamente en la cara opuesta de esta polémica histórica, podría encuadrar al siguiente subgénero propuesto y definido como *avantgarde jazz*.

El subgénero del jazz moderno denominado como *avantgarde* tiene sus raíces ancladas en el movimiento de la *New Thing* y ciertos elementos procedentes de la “tercera ola”, por su relación con las metodologías de las vanguardias clásicas ya mencionadas. En este sentido, el movimiento de la *New Thing* tuvo una expresión muy importante hasta mediados de los 70 y a partir de ese momento pareció perder visibilidad en los ámbitos de exposición pública más generalista, sin embargo se mantuvo con fuerza en los ámbitos artísticos del *underground*. Al ser una expresión eminentemente artística y radicalmente independiente de la variable de mercado, su proceso de transformación a lo largo de las últimas décadas del siglo XX fue más estable y asentó la mayor parte de los principios fundamentales ya definidos para el movimiento de la *New Thing*, su precedente más directo. Durante los años 80 encontró un nicho creativo con el que desenvolverse con naturalidad tras la explosión del *hip hop*, el movimiento *punk* y la electrónica, dando lugar a diversos trabajos muy destacados, al igual que continuó explotando su relación directa con las músicas del mundo hasta la independencia progresiva de esta última alternativa temática. Los referentes creativos siguieron estando asociados a los principales artistas de la *New Thing* y los principios fundamentales del movimiento se mantuvieron ponderando progresivamente la

importancia de la experimentación, la improvisación libre, la interacción colectiva y la investigación sonora, elementos principales a los que se les unió por el camino la exploración con la música electrónica y la invención de instrumentos de nueva generación. Algunos autores y músicos relacionados con el *avantgarde jazz* han abogado por una independencia total del género jazzístico de sus expresiones artísticas individuales, pero otros círculos creativos siguen apostando por mantener sus lazos originales dentro de este subgénero. Para más confusión al respecto, a esta polémica interna se une la posición de los círculos más puristas del jazz que reniegan con frecuencia de cualquier tipo de relación genérica. En mi opinión, y aceptando el hecho de que la improvisación como elemento creativo ha sufrido un definitivo proceso de independencia total de cualquier tipo de anclaje categórico o estilístico, sin lugar a dudas, el origen de este proceso de sedición es históricamente el jazz moderno, sus principales actores y su amplio margen de influencia, con un protagonismo más que destacado del movimiento de la *New Thing*;

El subgénero del jazz moderno más representativo de la época posmoderna de todas las categorías propuestas es sin duda alguna el *jazz fusión*, ya que integró entre sus características fundamentales una expresión híbrida de forma muy clara que lo convirtió en un subgénero referente del periodo. Por un lado, este subgénero comenzó a tomar forma a finales de 1960 coincidiendo con el final del Modernismo, fue impulsado por Miles Davis, que está considerado como el icono del eclecticismo por definición del jazz posmoderno, y finalmente, se desarrolló históricamente en el seno de la explosión del rock psicodélico de forma sincrónica. En su ámbito de manifestación, el *jazz fusión* integró bajo su paraguas a los músicos de jazz más creativos de la nueva generación que decidieron distanciarse del movimiento de la *New Thing*, con el que sin embargo compartían algunas de sus avanzadas propuestas. De nuevo el contorno básico de lo que sería el subgénero también llamado habitualmente como *jazz rock*, tenía una constitución muy avanzada ya a principios de los 70 y muchos de los músicos implicados en este periodo en las formaciones de Davis fueron los responsables de la consolidación del mismo. Durante las siguientes décadas, el subgénero del *jazz fusión* se convirtió en un hervidero de propuestas creativas que tuvieron una gran influencia sobre las nuevas generaciones y que se mantuvo con altas cotas de popularidad. En los años 90 sus principales figuras comenzaron a abrazar otras alternativas creativas con una vuelta hacia el sonido acústico. Las características fundamentales del *jazz fusión* se pueden resumir brevemente en: heterogeneidad temática abierta a las músicas del mundo y dominancia rítmica alejada del *swing*, con preferencia por los ritmos *funk* y la sonoridad eléctrica radical. De su relación con las vanguardias mantuvo los mecanismos de interacción grupal, la abstracción y la experimentación formal, sonora y rítmica como principio básico. Inicialmente, el virtuosismo instrumental perdió cierta importancia en su desarrollo durante los años 70, pero fue retomado

nuevamente un protagonismo muy destacado durante los años 80 a la vez que fue abandonando paulatinamente la vertiente experimental de sus orígenes. El *jazz fusión* fue el principal representante de la integración de los procedimientos de postproducción sonora como parte indisoluble del proceso de creación colectiva, de hecho actualmente existe una sonoridad muy característica asociada a este subgénero que se mantuvo en el candelero de la popularidad durante probablemente las dos décadas más críticas de la historia del jazz moderno.

El eclecticismo temático de los 60 junto con las aperturas realizadas por la *New Thing*, el *jazz fusión* y la dinámica híbrida de los últimos años del siglo XX, dieron lugar a la creación del último subgénero del jazz integrado en esta propuesta y que se ha denominado como *world jazz*. Desde los mismos comienzos de la instauración del eclecticismo, la apertura a músicas procedentes de otras zonas geográficas fue percibida como una especie de exploración exótica pasajera, salvo en los casos de las temáticas latinoamericanas y africanas, que se visitaron con mayor profundidad por cuestiones asociadas al proceso sociológico de formación de identidades relacionadas con las minorías étnicas dentro de EEUU. Durante los años 70, el número de propuestas que se centraron en explorar los legados musicales tradicionales de otros países del mundo desde la perspectiva del jazz moderno fue muy habitual, lo que dio lugar a diferentes aproximaciones que se repartieron por toda la geografía occidental en dos direcciones muy determinadas. Por un lado, músicos interesados por el jazz nacidos en países de todo el mundo comenzaron a tomar sus propios legados musicales tradicionales para crear aproximaciones propias, tomando los principios fundamentales del jazz moderno como guía para el desarrollo de la improvisación tanto en sus propios países como en otras geografías a las que accedieron por procesos derivados de la inmigración. Por otro lado, los músicos de jazz residentes en EEUU continuaron interesándose por músicas inicialmente ajenas a la geografía norteamericana, bien por contacto directo con músicos emigrados al país o por el desarrollo de periodos de exploración musical directamente en los países de origen. La dinámica de exploración en torno a las músicas del mundo sobrevivió a su transición exótica durante los años 70 y, más tarde con el avance de los años 80, esos intereses iniciales fueron tomando entidad estética hasta derivar en un subgénero dentro del jazz moderno que se consolidó durante los años 90, como consecuencia de la explosión del fenómeno de la *world music*. El resultado de este proceso de interacción no es exclusivo del género del jazz, ya que ha dado lugar a multitud de manifestaciones musicales híbridas derivadas de la interacción de repertorios y músicos de distinto origen encuadradas habitualmente en el ámbito de las músicas urbanas. Ésta es sin duda una materia de estudio de actualidad que sigue siendo explorada desde la perspectiva de la transculturación musical como principal referente en el desarrollo de métodos y procedimientos de análisis musicológicos.

Con el objeto de dar por concluido este ensayo y una vez definida mi propuesta de subgéneros, queda ahora por determinar la parte más polémica de este ensayo relativa al establecimiento de las fronteras entre los mismos y su relación de interacción en comunión con el jazz moderno. El proceso de reflexión desarrollado hasta el momento en esta sección me ha llevado directamente a valorar la percepción que actualmente los diferentes colectivos implicados en el mismo tienen de la imagen del jazz de la segunda mitad del siglo XX. En este sentido, el debate ha estado polarizado de forma general en dos tendencias fundamentales directamente enfrentadas: por un lado la tendencia clasicista, que aboga porque el género quedó definido a finales de los años 50 y que por tanto los acontecimientos posteriores no son trascendentes; y por otro la tendencia expansionista, que defiende la apertura por definición de sus fronteras estéticas como un género que se nutre de los sucesos sociológicos de cada época histórica y que por tanto tiende a reflejarlos en sus diferentes modos de expresión. El desarrollo argumental de este trabajo, en su totalidad, está orientado a apoyar esta segunda tendencia expansionista; sin embargo, las dificultades inherentes al objetivo de analizar la complejidad asociada al periodo posmoderno, conlleva aceptar una serie de riesgos en el desarrollo de ciertas conclusiones. Admitamos que la perspectiva occidental obvia por norma, nivel de complejidad o por incapacidad operativa, la extensión de los análisis de los fenómenos musicales asociados a la música popular del siglo XX en otros territorios fuera de su margen de influencia, que habitualmente están asociados al ámbito urbano. En este sentido y atendiendo a mi argumento, la bibliografía especialista se ha encargado de señalar a las principales figuras de referencia ligadas a cada subgénero, todas ellas del ámbito occidental y sobre todo norteamericano (Kirchner, 2000), (Shipton 2001) o (Gioia, 2010). Sin embargo, podrían desarrollarse análisis específicos de cada subgénero en ámbitos geográficos dispares y probablemente encontraríamos tanto elementos comunes como tendencias varias, a pesar de la globalización de la información establecida. La principal causa es que el jazz moderno ha estado canalizándose durante décadas a través de circuitos independientes y pequeños nichos creativos de carácter local, en unos desarrollos derivados del proceso de hibridación asociado a la Posmodernidad que a la vez trajo consigo también la expansión del contexto biogeográfico de la expresión del género a nivel global. Podrían realizarse análisis del subgénero del *latin jazz* en Dinamarca, Holanda, Francia, Japón, Australia, Sudáfrica, China, Italia, etc., al igual que con cada subgénero propuesto, encontrando una inmensa diversidad de aproximaciones, referentes y figuras de proyección nacional en cada ámbito. No obstante, ciertos elementos íntimamente relacionados con el jazz se mantienen comunes a todos ellos y por tanto son los encargados de dar estabilidad a dichos subgéneros. Además, desde los años 90 los músicos de jazz moderno se han caracterizado por un eclecticismo estilístico consolidado, junto con una apuesta por una estética individual muy

marcada y ajena a ser incluida en categorías o subgéneros; aunque durante el desarrollo de proyectos compartidos los contornos estéticos de los subgéneros tratados han sido perfilados con claridad. La cuestión es, por consiguiente, cómo diferenciar los fenómenos y cómo determinar la relación de los mismos con el lenguaje del jazz moderno. Con la intención de arrojar algunas luces a este argumento expondré una reveladora declaración recogida por Nat Hentoff en su publicación *Jazz Is* de 1974:

Un músico americano acababa de llegar de una gira por Europa del este patrocinada por el departamento de estado. “El tío era de Bulgaria”, dijo. “Nunca supe su nombre”. Se sentó en una sesión y, tío, nunca he oído un piano como ese. Era jazz; quiero decir, lo había oído todo, de Jelly Roll a Monk, pero también había algunas cosas salvajes al estilo de Bartok y sonidos gitanos y ritmos y su propia música folk. De alguna manera todo venía junto. No como un popurrí, sabes, sino junto de verdad, realmente a su manera. Daba miedo. Muchos de esos tíos, sabes, intentan tocar como nosotros, y a algunos les sale bien. Pero este músico es original. ¿Cuántos más como éste hay en el mundo? (Hentoff, 1974: 235).⁵⁶⁴

Para terminar, tomaré como ejemplo la habitual polémica que rodea a la definición del *avantgarde jazz*, por ser un subgénero donde las distancias con los elementos tradicionales son más evidentes. En este sentido, intentar establecer una diferenciación clara entre el jazz de vanguardia y las músicas improvisadas de vanguardia pasa por establecer un análisis del grado de importancia que los elementos propios del lenguaje del jazz moderno protagonizan en un ámbito de expresión musical concreto y en relación directa con sus atributos culturales, geográficos e identitarios de cada músico de forma individual. Consecuencia que por otro lado siempre estará subyugada a la decisión individual de los artistas y nunca por elementos ajenos al propio proceso creativo. De la misma manera, puedo extender dicho proceso de comprobación estilística o estética a cualquier manifestación musical relacionada con el jazz moderno o cualquiera de sus subgéneros. En definitiva, superar la crisis de la Posmodernidad desde la perspectiva académica podría pasar por ampliar los contextos biogeográficos, identitarios y culturales, sometidos a análisis en relación con los elementos estéticos íntimamente relacionados con el lenguaje musical como principal variable en cualquier ecuación que implique la definición de categorías. A pesar de que en este apartado no contamos con el espacio y el tiempo suficiente para un desarrollo más específico de la materia, creo haber aportado una argumentación estable, partiendo de las premisas ya mencionadas, además de haber concretado una propuesta estable de subgéneros del jazz moderno a través de este ensayo.

564 An American musician just back from a State Department-sponsored tour of Eastern Europe. “The guy was from Bulgaria”, he said. “I never got his name. He sat in a session and man, I’ve never heard a piano like that. It was jazz; I mean, he’d heard it all, from Jelly Roll to Monk, but there was also some wild Bartok-like things and gypsy sounds and rhythms and his own folk music. Somehow it all came together. Not like a pastiche, you know, but really together, really his own. It was scary. Most of those guys, you know, they try to sound like us, and some are very good at it. Buy this cat is an original. How many more of them are there around the world?” [Traducción propia].

4. LA GENERACIÓN DE LA DIÁSPORA: MÁS ALLÁ DEL GÉNERO.

Tras el desarrollo del contexto histórico más general centrado en las trayectorias y las aportaciones estéticas de los principales músicos que han guiado el núcleo más importante de mis pesquisas, llega el momento de pasar a analizar a las figuras fundamentales de una nueva generación que tomó el testigo en la búsqueda de nuevos caminos creativos dentro de los márgenes del periodo de estudio seleccionado. En este sentido, se hace necesario destacar el papel protagonista jugado por el conjunto de músicos y colectivos relacionados directamente con el movimiento de la *New Thing* en los procesos de extensión y deconstrucción del lenguaje del jazz moderno, que se desarrollaron bajo la influencia fundamental de John Coltrane y Ornette Coleman. En este ámbito estético, la historiografía especialista ha desarrollado diferentes argumentos teóricos para la definición de las escuelas, las tendencias o las características de la evolución estética dentro del mismo movimiento de la *New Thing* y su ámbito de influencia.

Por un lado estarían las propuestas que abogan por la definición de dos corrientes de vanguardia diferenciadas: los músicos y colectivos con actividad destacada en la primera mitad de la década habitualmente asociados al ámbito de influencia de Nueva York; y el conjunto de colectivos y sus principales protagonistas, generados a partir de 1965 bajo la influencia de la AACM de Chicago. Esta es la línea argumental defendida tradicionalmente por la historiografía especialista (Litweiler, 1984) (Wilmer, 1992) y la opción defendida por el autor George E. Lewis, cuyo posicionamiento teórico va más lejos, ya que plantea la división de la segunda generación de músicos de la *New Thing* en «las dos vanguardias» (Lewis E, 2004: 2)⁵⁶⁵ en relación directa con su desarrollo distintivo tanto estética como geográficamente en Europa y EEUU a partir de 1967.

Por otro lado, estarían los argumentos desgranados por el alemán Ekkehard Jost, que apostó originariamente por la definición de tres tendencias históricas marcadas por las metodologías creativas desarrolladas por las principales figuras del movimiento. En su pionero trabajo de principios de los años 70 bautizado como *Free Jazz* (Jost, 1974), este autor diferenció, a través de un acertado análisis musical, entre una primera tendencia relacionada con los trabajos de Ornette Coleman, John Coltrane, Cecil Taylor y Charles Mingus hasta 1960; una segunda generación que tomó los principales desarrollos creativos de esta primera ola como base en la creación de nuevas vías de expresión a partir de 1960; y, finalmente, una tercera generación que se fue distanciando paulatinamente de la influencia de las metodologías originarias para extender sus procedimientos creativos de forma independiente a partir de 1965. Aunque este último autor revelaba ciertas características comunes en cuanto a las metodologías creativas desarrollados por las diferentes

565 The Two Avant-gardes [Traducción propia].

corrientes, el conjunto de técnicas y métodos musicales desarrollados por los músicos y colectivos destacados históricamente es demasiado heterogéneo para dar forma a un criterio de categorización estable. De hecho, el mismo autor insinuaba una posible organización de la tercera generación de la *New Thing* en dos escuelas distintivas geográficamente localizadas en Nueva York y Chicago; sin embargo, la misma complejidad del argumento hizo que el autor se escudara en los análisis específicos de cada músico seleccionado y en su influencia antes que en la categorización de estilos desde una perspectiva local. En muchos aspectos, la variable geográfica resulta ciertamente difusa tanto por la heterogeneidad de aproximaciones musicales como por la relación continuada entre los músicos adscritos al movimiento de vanguardia que encontraron en Nueva York el principal contexto de relación y el trampolín fundamental para el establecimiento de relaciones artísticas, comerciales y profesionales con la efervescente escena europea a partir de 1965. En esta misma línea, que apostó por las tres generaciones de la *New Thing* mencionadas, se ha situado también el autor Ian Anderson en su trabajo *This is Our Music* (Anderson, 2009), integrando los últimos análisis de actualidad en torno a la materia, aunque los aspectos relativos a la descripción de la variable generacional siguen gozando de cierta inestabilidad en dicho trabajo.

Atendiendo a los precedentes mencionados y para la estructuración del análisis aplicado a continuación, he optado por integrar ambas aproximaciones y poner la atención en señalar el desarrollo de ciertos elementos comunes al periodo desde una perspectiva sociológica, musical e histórica de forma general y en relación directa con los principales acontecimientos históricos ya mencionados en apartados anteriores de forma más específica. Para la construcción de mi exposición, partiré de la variable generacional y de la trascendencia de los legados artísticos de los músicos seleccionados en base a su producción discográfica en sincronía histórica, persiguiendo el objetivo de integrar tanto al conjunto de sucesos que posibilitaron la generación del movimiento de la *New Thing* durante la década de los 50, como la influencia del mismo en el avance del lenguaje de jazz moderno durante la década de los 60. En definitiva, todo el análisis realizado hasta ahora ha estado enfocado en esta misma línea integradora ya definida como uno de los pilares fundamentales en la construcción de mi argumento histórico y en la logística fundamental de las pesquisas realizadas.

Finalmente y antes de pasar a desarrollar el seno de este apartado, debo señalar que la diáspora en la que se vieron inmersos los principales protagonistas de los procesos de extensión y deconstrucción del lenguaje del jazz moderno iniciados por los músicos de referencia ya analizados, se manifestó en dos espacios de acción intelectual bien diferenciados. Por un lado, un espacio filosófico y/o espiritual de búsqueda personal relacionado con la construcción identitaria a través de la expresión libre de sus estéticas creativas. Por otro, un espacio físico que empujó a muchos de los

protagonistas de este relato a embarcarse en una búsqueda de nuevos lenguajes de expresión que les llevó a visitar o establecerse sobre todo en Europa y Africa, llegando incluso en algunos casos a trascender las fronteras del cosmos y del espacio interplanetario desde una perspectiva metafísica.

4. 1. Contexto estadounidense.

4. 1. 1. El discurso intergeneracional y sus protagonistas.

La primera conclusión general subyacente del análisis histórico desarrollado hasta ahora, es que los acontecimientos más importantes ocurridos durante el periodo de estudio seleccionado relacionados con los avances estéticos del jazz moderno en EEUU no sucedieron de forma aislada y tuvieron una expresión, en muchos casos, con un carácter intergeneracional muy marcado. Aunque la naturaleza transversal de la influencia de los acontecimientos sociológicos más importantes del periodo en el colectivo de músicos estadounidenses dedicados al jazz es evidente, el interés por la búsqueda de nuevas formas de expresión musical tuvo una incidencia prácticamente nula en el conjunto de músicos adscritos al jazz clásico y limitada en la nueva generación de músicos adscritos al *hard bop* que explotaron en la década de los 50. En este sentido y como complemento a los análisis ya desarrollados en apartados anteriores, a continuación pasaré a mencionar por orden de importancia a los principales músicos que se desarrollaron generacionalmente durante la década de los 50 y que contribuyeron con determinación a los acontecimientos estéticos que tendrían lugar en la década de los 60.

Cecil Taylor.

Según Christopher Felver (2011), Cecil Taylor nació el 15 de marzo de 1933 en Long Island en un barrio de clase media y en el seno de una familia acomodada, que se preocupó por inculcarle los valores de la música culta occidental desde el mismo momento en el que comenzó sus clases de piano con apenas cinco años de edad. Durante su adolescencia comenzó a interesarse por los sonidos de las grandes bandas de *swing* y aprovechó su buena situación económica y familiar para escuchar en directo a las orquestas de Duke Ellington, Count Basie o Jimmy Lunceford. Sin embargo, tras iniciar sus estudios musicales, primero en la Universidad de Nueva York y posteriormente con 18 años en el Conservatorio de Nueva Inglaterra de Boston, sus intereses musicales se orientaron a los compositores clásicos. Bajo la disciplina de este conservatorio se inició como intérprete en los trabajos de Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern, Bela Bartok e Igor Stravinsky; además de formarse en el ámbito de la teoría y la composición clásica.

Una vez instalado en Boston y lejos de la influencia de su familia, Taylor comenzó a relacionarse con el ambiente de jazz de la ciudad acudiendo con frecuencia a los conciertos de las principales figuras del *be bop* que pasaban por la ciudad e interesándose de forma decidida por los sonidos del jazz moderno, lo que le llevó a abandonar sus estudios al final de su tercer año y a localizar su residencia en la ciudad de Nueva York hacia mediados de la década de los 50. Fats Waller, Errol Gardner, Dave Brubeck y sobre todo Thelonious Monk y Lennie Tristano, junto con algunos autores clásicos como Bela Bartok e Igor Stravinsky, fueron sus influencias más destacadas en sus primeros años de formación. Durante esta etapa de maduración, Taylor desarrolló diferentes oficios de perfil bajo con los que poder mantener su actividad creativa, además de iniciarse profesionalmente trabajando como pianista acompañante para Hot Lips Page o Johnny Hodges entre otros.

En septiembre 1956 Cecil Taylor ensambló su primer cuarteto formado originalmente por Steve Lacy (Sx), Buell Neidlinger (Cb) y Dennis Charles (Dr) para debutar en los estudios de grabación y dando lugar a su primer trabajo discográfico titulado *Jazz Advance*. Un análisis general de esta primera grabación revela una clara declaración de intenciones por parte de Cecil Taylor, ya que desgranó un primer estilo a caballo entre sus influencias derivadas de las vanguardias clásicas, genialmente dibujadas en sus temas a solo o en trío, y su intención por manejar los elementos fundamentales del piano moderno, que no consiguió terminar de manejar con soltura en sus desarrollos como acompañante dado su gusto por la extravagancia rítmica y armónica. Esta grabación llamó la atención del colectivo del jazz más avanzado de la ciudad de Nueva York y le llevó a conseguir su primer trabajo estable en las tablas del *Five Spot* de la ciudad entre noviembre de 1956 y enero de 1957, un club que comenzaba su andadura en estas fechas para convertirse en pocos meses en el local de referencia para las vanguardias del periodo. En años sucesivos aparecería de forma periódica en el cartel del local junto con las bandas de Charles Mingus, Thelonious Monk, John Coltrane o Herbie Nichols entre otros. Ese mismo verano de 1957, la carrera del pianista sufrió un empuje de cara a los medios especializados cuando George Wein incluyó a su primer cuarteto en las sesiones de tarde del festival de jazz de Newport. Sin embargo, su capacidad de encontrar trabajo seguía estando muy limitada y solamente un profundo convencimiento en su música le permitió seguir manteniendo sus bandas a flote, obteniendo financiación de los lugares más insospechados.

Durante este primer periodo de desarrollo creativo, Cecil Taylor mantuvo con algunos cambios puntuales a la sección de ritmo ya mencionada a la que fue añadiendo diferentes músicos solistas que dieron lugar a variados trabajos discográficos. En 1958, realizó dos sesiones de estudio con desigual resultado en lo que pareció un empeño por adecuarse a la ortodoxia del *hard bop* de la

época. Por un lado grabó el disco *Looking Ahead!* junto al vibrafonista Earl Griffith, que supuso una muy cuidada aportación a los cánones de la época dejando a un lado temporalmente sus desarrollos más arriesgados. Por otro lado, grabó el disco *Hard Driving Jazz* junto a Kenny Dorham y John Coltrane, donde sus intentos por adecuarse al acompañamiento más tradicional cayeron en saco roto, probablemente por el cambio de sección de ritmo y la responsabilidad de trabajar con dos de los solistas más importantes del momento. El mismo John Coltrane definía la experiencia de la siguiente manera: «Personalmente prefiero tocar con pianista, porque te da un apoyo certero, pero no es así cuando el pianista se llama ¡Cecil Taylor!. He tocado con Cecil. Es demasiado complicado» (De Vito, 2010: 135).⁵⁶⁶ En la primavera de 1959, Taylor grabó su última aportación dentro de esta línea más ortodoxa grabando en formato de quinteto el disco *Love For Sale* junto a Ted Curson (Tp) y Bill Barron (Tx) como solistas y donde la música volvió a fluir de forma más natural. Durante este primer periodo de transición estética, Cecil Taylor apostó por depurar sus desarrollos dentro de la ortodoxia del *hard bop* de la época, tanto en el ámbito armónico como rítmico y formal, manteniendo su característico acompañamiento en una versión moderada y extirpando casi completamente los elementos procedentes de las vanguardias clásicas presentes en su primer trabajo discográfico. Su estilo en esta época bebía directamente de los ecos armónicos de sus experiencias en el *Five Spot*, donde las figuras de los pianistas Herbie Nichols y Thelonious Monk eran una referencia en la programación, y en el que ya se evidencia el inicio de su personal articulación y concepción rítmica que algunos especialistas (Jost, 1974: 68) han asociado al gusto de Taylor por la elasticidad interpretativa de Horace Silver .

La presentación del cuarteto de Ornette Coleman a finales de 1959 en el *Five Spot* de Nueva York marcó también un punto de inflexión en la carrera de Cecil Taylor, ya que pareció impulsar su apuesta por recuperar los elementos de vanguardia que caracterizarían su estética más trascendente y marcaría el comienzo de su aplicación de procedimientos de deconstrucción de los elementos del lenguaje del jazz moderno que el pianista había estado depurando desde finales de los años 50. Las formas se volvieron elásticas, los procesos composición colectiva empezaron a dominar la dinámica de la interacción de conjunto y las estructuras armónicas comenzaron a perder importancia frente a construcciones texturales por bloques temáticos. Todos estos elementos se consolidaron gracias a la inclusión en su banda de, probablemente, el primer solista que se adaptó con atrevimiento juvenil a su especial visión arquitectónica y sonora: el saxofonista tenor Archie Shepp. Los discos *The World Of Cecil Taylor* y *Air*, grabados a finales de 1960, fueron los testigos directos de los trabajos de este primer cuarteto tras la explosión de Ornette Coleman y el primer escalón a la consecución de la más

⁵⁶⁶ I personally prefer to play with a pianist, because he gives you a certain support, but not when the pianist is named Cecyl Taylor! I have played with Cecil. It's too complicated [Traducción propia].

personal e influyente estética de Cecil Taylor.

En 1961, el fallecimiento de su padre provocó un nuevo giro en la trayectoria de Cecil Taylor que se decidió por explotar de forma definitiva sus nuevas ideas de vanguardia dando forma a la base de su histórica banda de cabecera la *Cecil Taylor Unit*, junto con Henry Grimes (Cb) y Sonny Murray (Dr) en la sección de ritmo e inicialmente con Ted Curson (Tp), Roswell Rudd (Tb), Jimmy Lyons (Ax) y Archie Shepp (Tx). Con esta formación participó en la grabación del disco de *The Gil Evans Orchestra* bautizado como *Into The Hot* y a cuyo repertorio contribuyó con los temas “Mixed”, “Pots” y “Bulbs”. Aunque esta grabación inicial se desarrolló en un formato de ensemble, Cecil Taylor estaba trabajando sus conceptos estéticos en pequeño formato y cuando, a principios de 1962, le surgió la posibilidad de viajar a Europa, no dudó en aprovechar la ocasión para continuar extendiendo su visión más personal en formato de trío junto al batería Sonny Murray y al saxofonista alto Jimmy Lyons, dos de sus más fieles apoyos musicales. En Europa, el trío desarrolló un intenso periodo de trabajo ininterrumpido durante seis meses, que sirvió para, por un lado, asentar la gran influencia que Cecil Taylor tuvo en la nueva generación de pianistas de vanguardia europeos y por otro, para acreditar una carrera personal que a partir de este momento siempre tendría una calurosa acogida en Europa, con una especial relevancia en París y su ámbito de influencia. Esta etapa fue bien recogida en dos discos de directo grabados en el club *Montmartre* de Copenhague, que se han convertido en dos clásicos imprescindibles para las vanguardias y que fueron publicados por el sello *Debut* danés bajo los títulos de *Nefertiti*, *The Beautiful One Has Come* y *Live At The Café Montmartre*.

Tras este periodo europeo, los principios fundamentales que Cecil Taylor había venido madurando desde 1960 alcanzaron una entidad casi definitiva con el abandono de la dinámica de conducción rítmica asociada a *swing* en favor de una nueva y característica conducción libre sin métrica, pero con pulso rítmico, que se alternaba con pasajes completamente exentos de principio rítmicos pero no de dinámica, matiz y estructura. El uso de los espacios sonoros minimalistas se convirtió en un recurso habitual, así como la aplicación de texturas sonoras a través de melodías encadenadas desarrolladas a través de una articulación muy característica, que bebía en ciertos aspectos de la ampliación personal de algunos desarrollos de Herbie Nichols, y que se convirtió en un sello muy reconocible del estilo del pianista. También abandonó el concepto de acompañamiento clásico en favor de la interacción continua y comenzó a organizar sus composiciones en grandes estructuras formales elásticas más características de la música clásica que del jazz. Probablemente, el único elemento del lenguaje del jazz moderno que no fue sometido a deconstrucción fue la articulación rítmica que nunca abandonó y que alternaba con la aplicación de esa especie de crisol sonoro de retazos melódicos encadenados que ya he comentado, ambos recursos fueron la base de

su característico estilo energético. A partir de este momento, los desarrollos de Taylor adquirieron una entidad lo suficientemente alejada de los elementos del lenguaje del jazz moderno que inspiraron sus primeras aproximaciones deconstructivas, para iniciar de forma radical un proceso de construcción estética propia donde el jazz solamente alcanzaba cierto protagonismo como elemento simbólico y/o conceptual a través de la improvisación colectiva.

A su vuelta a Nueva York, Cecil Taylor continuó trabajando en el ámbito de la composición y en el desarrollo de su estética en el ámbito privado sin prodigarse mucho en el directo. En octubre de 1964, tras participar en la presentación de las vanguardias en el festival de jazz de Newport ese verano, el pianista, junto a Bill Dixon, fue uno de los ideólogos de la “Revolución de Octubre” en el jazz. A principios de 1965 formó parte del grupo de artistas y músicos que integraron la *Jazz Composers Guild* y más tarde también de la *Jazz Composers Orchestra* de Mike Mantler y Carla Bley, la formación que se derivó tras la escisión del primer intento de organización colectiva. 1966 fue el año de la consolidación de Cecil Taylor cuando grabó *Unit Structures* y *Conquistador*, sus dos álbumes clásicos para *Blue Note Records*, donde desgranó una estética ya consolidada con un grado de sofisticación y abstracción muy importante. Las sesiones de grabación dieron lugar a dos retratos fieles de los principios fundamentales de su música en formatos ampliados de sexteto y septeto, donde los contrabajistas Alan Silva y Henry Grimes junto con el batería Andrew Cyrille, que substituyó de forma definitiva a Sonny Murray en su formación básica, alcanzaron un protagonismo muy destacado junto con su ya clásico compañero Jimmy Lyons al saxofón alto y otros invitados solistas como el trompetista Bill Dixon. En 1968, realizó su última visita al estudio dentro del periodo de investigación seleccionado integrado en la *Jazz Composers Orchestra* para grabar su disco de debut *The Jazz Composer's Orchestra* y no volvería a los estudios de grabación hasta casi 10 años después.

A partir de 1970, Cecil Taylor comenzó a desarrollar su actividad didáctica en el seno de distintas universidades estadounidenses, que acogieron y apoyaron tanto su actividad creativa como la de sus formaciones, e inició una intensa actividad de directo girando periódicamente por Europa y Japón. Todo este periodo ha sido bien recogido en múltiples grabaciones de directo editadas con diferentes sellos con sede en Europa, donde contaba y cuenta con una legión de fieles seguidores. La historiografía especialista ha señalado con frecuencia a Cecil Taylor como otro de los responsables fundamentales de la generación de las vanguardias del jazz, una afirmación que apoyo sin reservas en este trabajo. Sin embargo, debo matizar que la influencia de los desarrollos del pianista tuvieron lugar en el seno de la década de los 60, en el mismo momento de la consolidación de su estética y con una marcada incidencia en el ámbito europeo, por lo que históricamente decidí en su momento dejar sus trabajos fuera del contexto histórico generalista construido en apartados

anteriores de este trabajo. En un periodo histórico marcado por el movimiento de la *New Thing* y la explosión eléctrica, el piano perdió por primera vez cierto protagonismo desde su invención como instrumento de referencia dentro de los mecanismos de interacción y las apuestas sonoras que fueron desarrolladas dentro del jazz moderno. En este sentido, Cecil Taylor fue uno de los principales responsable de recuperar parte del orgullo perdido, gracias al desarrollo de una estética cuya trascendencia tuvo unos marcados ecos en la generación de la *New Thing* y en muchos de los desarrollos de las vanguardias del jazz en la actualidad.

Cecil Taylor: Improvisación, contenido y forma convertidos en uno... Mi música es constructorista, es así, está basada en un trabajo consciente que emerge a partir de un material previo (Jost, 1975: 75).⁵⁶⁷

Cecil Taylor: Cualquier música que alguien haga ha sido inventada a través de muchas cosas que no son musicales. La música es una actitud, un grupo de símbolos que marcan una manera de vivir, no tiene importancia si eres consciente o no de ello... Y por supuesto, refleja de forma natural las posiciones económicas, sociales y educativas de los músicos. Y esta es la razón por la que esos locos no creen que yo toque jazz (Wilmer, 1992: 45).⁵⁶⁸

Sun Ra y su Arkestra.

Según John Szwed (1997) y John Sinclair (2010), el pianista, arreglista, poeta y compositor Herman Poole Blount, más conocido como Sun Ra, nació el 22 de mayo de 1914 en el seno de una familia de pocos recursos en la localidad de Birmingham del estado de Alabama, probablemente la ciudad más marcada por la segregación racial del país. Cuando todavía era un niño, su padre abandonó el núcleo familiar y su madre inició una nueva relación sentimental dejando de lado a su hijo que quedó al cuidado de su abuela y otros familiares cercanos. Bajo la influencia de su abuela, comenzó frecuentar la iglesia bautista de su barrio, donde entró por primer vez en contacto con la música relacionada con el culto y a través de la cual comenzó a desarrollar un fuerte interés por las religiones. Durante sus años escolares destacó como alumno aventajado y se inició en la interpretación del piano en el instituto, momento en el que comenzó a componer y a desarrollar trabajos esporádicos como pianista en diferentes formaciones semiprofesionales de la ciudad trabajando en bailes, acompañando ballets y también en diferentes bandas dedicadas a la amenización del culto religioso. En 1932, se graduó en el instituto y trabajó profesionalmente como pianista tras asociarse al sindicato de músicos, hasta que en 1936 recibió una beca para desarrollar

⁵⁶⁷ Improvisation, content and shape becoming one... My music is constructionistic, that is, it is based on the conscious working- out of a given material [Traducción propia].

⁵⁶⁸ Anybody's music is made up of a lot of things that are not musical. Music is an Attitude, a group of symbols of a way of life, whether if you are conscious of it or not... And of course, it naturally reflects the social and economic and educational attitudes of the players. And that's why the fools don't think I play jazz [Traducción propia].

estudios universitarios como alumno interno en la escuela de magisterio de la ciudad. En este centro Sun Ra recibió su única educación musical formal bajo la tutela de Lula Hopkins Randall, quien le introdujo en la interpretación del repertorio clásico para piano, en los principios de composición, orquestación y en los conceptos fundamentales de teoría musical, y donde el joven Ra mostró una facilidad innata en todas las materias. Antes de graduarse, dejó sus estudios y se dedicó completamente al desarrollo de su faceta de arreglista para grandes formaciones, al frente de su propia orquesta y trabajando también para otras bandas profesionales de la ciudad de Birmingham a la vez que cultivaba su profundo interés por las religiones y el esoterismo. Durante este primer periodo como músico profesional Duke Ellington, Bessie Smith y Ethel Waters fueron los artistas que influenciaron tempranamente al joven Sun Ra. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial consiguió quedar exento del servicio militar, posteriormente con el final del conflicto bélico e impactado tras escuchar en la radio los primeros ecos del nuevo *be bop*, a principios del año 1946, compró un billete de ida para la ciudad de Chicago con la intención de ampliar sus horizontes profesionales.

En Chicago, su actividad como pianista y arreglista se diversificó de forma progresiva conforme iba alcanzando cierta popularidad en el ámbito profesional de la ciudad. En estos primeros años adoptó el nombre artístico de Le Sony'r Ra y, gracias a su trabajo como pianista acompañante de todo tipo de variedades en el *Club de Lisa* de la parte sur de la ciudad, comenzó a trabajar también como arreglista de las orquestas de Jesse Miller y Fletcher Henderson, que solían actuar en dicho club de forma periódica, a la vez que realizaba trabajos sueltos para cantantes como Sara Vaughan, Joe Williams o Dakota Staton. En 1948 debutó en los estudios de grabación como pianista de *Eugene Wright and his Dukes of Swing* en un single que fue publicado bajo el título de "*Pork'n Beans*" / "*Dawn Mist*". Durante estos primeros años localizado en la ciudad de Chicago, Sun Ra no solamente maduró sus conceptos musicales sino que también entró en contacto con personalidades y organizaciones relacionadas con los movimientos por los derechos civiles, adquiriendo un compromiso político con los principios de la lucha no violenta de Martin Luther King y con la reivindicación por la identidad afronorteamericana que le acompañarían a lo largo de toda su vida. Estos principios vitales junto con su marcado interés por las religiones, el esoterismo, los fenómenos extraterrestres, los viajes astrales y el desarrollo científico tecnológico, acabarían por dar forma a una filosofía muy particular que algunos especialistas han definido como "Afrofuturismo" (Vääänen, 2009). La maduración de este concepto acabó por cincelar su carismática figura y se convirtió en la base esencial de sus trabajos personales iniciados a partir de los primeros años 50, liderando formaciones con músicos como los saxofonistas Harold Ousley, Von Freeman o John Jenkins, el contrabajista Wilbur Ware y el batería Vernel Fournier. A partir de

1953, su primer cuarteto estable, ya bajo el seudónimo de Sun Ra, estaba formado por el saxofonista tenor John Gilmore, el contrabajista Richard Evans y el batería Robert Barry. En pocos meses la formación se amplió hasta dar lugar a una orquesta que con el avance de su actividad adoptaría las denominaciones de *Solar Arkestra*, *Myth Science Arkestra*, *Astro Infinity Arkestra* o *Intergalactic Research Arkestra*, etc., hasta que finalmente se redujo a *Arkestra* y que funcionó desde sus inicios en torno a un estricto modelo de organización colectiva bajo el indiscutible liderazgo artístico y estético de un excéntrico Sun Ra.

Los trabajos de estudio desarrollados por la formación entre 1956 y 1960 anticiparon claramente muchos de los principios estéticos fundamentales que Sun Ra y su *Arkestra* desarrollarían en años sucesivos. Los álbumes *Jazz by Sun Ra* y *Super-Sonic Jazz*, grabados en 1956, revelaron la maestría de Sun Ra en el desarrollo de un estilo orquestal anclado claramente en las preceptos generales de las grandes bandas de *swing*. Sin embargo, las armonías trabajadas son mucho más complejas, angulosas y originales, por lo que podría establecerse cierta influencia de Thelonious Monk y de Tadd Dameron o Jimmy Mundy, tal y como ha señalado John Sinclair (Sinclair, 2011: 13). En este periodo la influencia del *be bop* se reducía a los avances armónicos, a ciertos aspectos de la conducción rítmica y claramente al lenguaje de los solistas, pero no condicionó el estilo orquestal que mantuvo la personalidad de Ra de forma intacta, lo que dio lugar a un sonido de conjunto muy característico a caballo entre los sonidos de preguerra y ciertos elementos experimentales conducidos a través de interludios exóticos y surrealistas. La temática asociada a otras músicas del mundo apareció visitada de forma periódica junto con el blues, la música espiritual y la balada jazz. El uso de instrumentos de percusión de origen africano también estuvo muy presente junto con la temprana introducción de un piano eléctrico o sintetizador *Wurlitzer* por parte de Sun Ra. Entre 1958 y 1959, con la inclusión del saxofonista alto Marshall Allen en la formación, la banda grabó el álbum *Jazz in Silhouette*, donde los elementos ya mencionados siguieron siendo explotados junto con el protagonismo del uso de técnicas modales, el surgimiento en ocasiones de cierto estilo teatral y la introducción paulatina de temas de carácter experimental. En todos estos primeros trabajos, editados de forma sincrónica a su momento de grabación, la estabilidad de los arreglos y el nivel de las interpretaciones del conjunto son demoledoras. Las formas trabajadas así como la organización de las improvisaciones están dentro de los cánones clásicos del *be bop*, salvo en contadas ocasiones, y la heterogeneidad temática que revelan se convirtió en una característica central de las inquietudes estilísticas de la *Arkestra* en el futuro. Por otro lado, a partir de mediados de la década de los 60 se editaron un buen número de álbumes en una excelente colección de restos de cortes grabados en esta primera etapa chicogoense, repartidos en los siguientes trabajos: *Nubians of Plutonia*, *Angels and Demons at Play*, *Visits Planet*

Earth, We Travel The Space Ways, Interstellar Low Ways, Sound Of Joy y Sound Sun Pleasure!!. Aunque en estos materiales los principios estéticos gravitaron en torno a las características ya señaladas, en estas ediciones también se incluyeron algunos cortes e interludios muy experimentales como “Music From the World Tomorrow”, “Interplanetary Music” o “Rocket number 9”, donde los elementos incidentales, atonales y de exploración sonora trabajados podrían ser considerados como pioneros en el jazz más avanzado de la época. Estos trabajos situaron a Sun Ra y su *Arkestra* en un plano estético muy avanzado, aunque con un desarrollo todavía limitado de los mecanismos de improvisación colectiva.

De este periodo, es importante destacar que en 1957 Sun Ra dio un nuevo paso en cuanto a su apuesta por la autodeterminación y el trabajo colectivo, fundando junto a Alton Abraham el sello *Saturn Records* que, salvo en el caso de su primera publicación y algunos trabajos para *ESP Records*, acogió las ediciones de la mayor parte del legado discográfico de la orquesta hasta los primeros años 70. En estos años, Sun Ra coincidió con John Coltrane mientras éste estaba de gira en Chicago con el quinteto de Miles Davis, con el que trabó una amistad que les llevó a coincidir en Nueva York años más tarde gracias a sus intereses comunes en el ámbito musical, espiritual y filosófico. Entre 1960 y 1961, la formación visitó los estudios de grabación para dar por concluida esta primera etapa en Chicago, generando dos trabajos de transición estética: *The Futuristic Sounds Of Sun Ra* y *Fate in a Pleasant Mood*, éste último editado con posterioridad. En estos álbumes Sun Ra comenzó a deshacerse de sus influencias más clásicas en sus arreglos, enfocando su estilo progresivamente a un atonalismo más marcado y una mayor elasticidad rítmica en la ordenación de las voces. También aparecieron por primera vez interludios de improvisación colectiva y poemas cantados, y la investigación con elementos incidentales y el ruido fue tomando protagonismo de forma progresiva. En lo referente a la dinámica rítmica, se alternaron la investigación de ritmos latinos y africanos, con el *swing* y pasajes de compás suspendido o ausente. A pesar de lo que pueda deducirse de este análisis, la organización general de estos álbumes seguía estando dentro de la ortodoxia del jazz moderno de la época.

A finales de 1961 tras una problemática gira por Canadá, la *Arkestra* quedó varada en la ciudad de Nueva York sin recursos económicos suficientes para volver a Chicago, por lo que decidieron instalar su base de operaciones en la gran manzana para comenzar una nueva etapa que cambiaría la estética de Sun Ra de forma definitiva en el mismo epicentro de las vanguardias del jazz del momento. La organización de la banda en Nueva York fue de nuevo colectiva viviendo en comunidad y aportando el dinero que los diferentes componentes obtenían en trabajos de estudio, como arreglistas y como parte de otras formaciones. Aunque la *Arkestra* nunca consiguió trabajar con estabilidad, el objetivo común era el desarrollo del repertorio y la dinámica orgánica de la

formación, que no paró de ensayar y grabar hasta concretar un largo periodo de experimentación radical durante toda su etapa neoyorkina. Entre 1962 y 1964, la banda grabó un compendio de álbumes en progresivo ascenso experimental que fueron publicados sucesivamente con las siguientes denominaciones: *When Sun Comes Out*, *Secrets of the Sun*, *Art Forms of Dimensions Tomorrow*, *When Angels Speak of Love*, *Cosmic Tones for Mental Therapy* y *Other Planes of There*. Tomando el primer trabajo como referencia y los elementos estéticos de sus grabaciones anteriores ya destacados, lo más representativo de esta nueva etapa fue que el estilo orquestal desapareció como elemento de organización logístico fundamental en favor de la investigación sonora, rítmica y el uso de técnicas de organización tonal de vanguardia. En los primeros álbumes, la temática de las músicas del mundo y los recursos modales todavía están presentes, pero también fueron perdieron importancia progresiva con el avance de las exploraciones hacia terrenos cada vez más abstractos y atonales, quedando solamente su influencia rítmica y el uso de instrumentos de percusión y de viento como la Zurna norteafricana. La improvisación colectiva empezó a ser el elemento básico de la estética de la formación por encima de todo y los arreglos iniciales sobre temas de forma más ortodoxa fueron perdiendo protagonismo paulatinamente en favor de ideas melódicas sueltas o contextos sonoros de partida, que marcaban el ámbito de la improvisación siempre dentro de formas elásticas. El ruido como recurso sonoro, la exploración sonora instrumental, los recursos electrónicos, la investigación con texturas sonoras y el uso de elementos incidentales marcaron la dinámica creativa de la banda, que desarrolló prácticamente todos los nuevos procedimientos de las vanguardias desde una perspectiva muy original en formatos pequeños y amplios. La aplicación de dinámicas de tensión y relajación por bloques, el contraste entre densidad y minimalismo y la conexión casi total entre sus componentes durante las dinámicas de interacción colectiva se convirtieron en señas de identidad de la formación. El posicionamiento estético de vanguardia de la *Arkestra* alcanzó un punto culminante a partir de 1964, cuando intervino en los acontecimientos históricos más importantes del movimiento de la *New Thing*.

Sun Ra y su *Arkestra* participaron en los conciertos de la “Revolución de Octubre” en el jazz en 1964 y el pianista se integró en *The Jazz Composers Guild* hasta su disolución un año después. La formación también participó en los conciertos organizados por Amir Baraka en la primavera de 1965 que dieron lugar a la denominada *New Black Music*, con cuyos principios políticos fundamentales la *Arkestra* se sentía identificada. En torno a esas mismas fechas, la formación visitó los estudios de grabación para grabar un disco histórico para *ESP Records* bautizado como *The Heliocentric Worlds of Sun Ra Vol. 1 y 2.*, que supuso la consolidación de Sun Ra y su *Arkestra* como una de las formaciones más influyentes del movimiento de vanguardia de la época y donde la banda culminó un proceso de investigación que dio lugar a una obra maestra de la improvisación

colectiva en torno a temáticas abstractas y atonales. Las dinámicas de la interacción fueron conducidas con maestría por el propio Sun Ra, quien en las labores de dirección articuló la estructura orgánica de una serie de composiciones que desarrollaron conceptualmente y de forma oculta prácticamente todos los elementos musicales identitarios de la estética del conjunto. Este mismo año, los mismos conceptos tratados en este trabajo fueron de nuevo puestos en valor con la grabación de *The Magic City*, sin embargo tras la consolidación de la formación en el ámbito más experimental de la ciudad de Nueva York, la banda no consiguió estabilizarse laboralmente a pesar de los esfuerzos de sus integrantes y de su líder. A partir de ese momento la formación entró en un nuevo periodo de transición hasta su localización en Filadelfia a principios de los años 70.

Entre 1966 y 1970, Sun Ra y su *Arkestra* realizaron dos grabaciones de estudio en el ámbito de las vanguardias bautizadas como *Strange Strings* y *Atlantis*, y un álbum en el que volvieron a sus raíces más clásicas titulado *Holiday for Soul Dance*, en una imagen muy modernizada de sus intereses en el ámbito del jazz moderno más ortodoxo. Por otro lado, Sun Ra de forma independiente dio forma a su primer disco de piano a solo publicado bajo el título de *Monorails & Satellites* y profundizó en sus intereses poéticos colaborando con Amir Baraka y el malogrado poeta Henry Dumas, dando lugar a unos trabajos conjuntos que fueron publicados con posterioridad. En el verano de 1967, la *Arkestra* presentó en *Central Park* de Nueva York al aire libre un nuevo concepto de espectáculo de directo con elementos teatrales, integrando una gran orquesta con bailarines, cantantes y un gran despliegue audiovisual, lo que dio por inaugurada la excéntrica línea de trabajo que marcaría la trayectoria de la orquesta en décadas sucesivas. A esta nueva imagen se unió la conversión definitiva de la sonoridad de la orquesta hacia las texturas eléctricas y electrónicas, donde los componentes rítmicos tomaron el protagonismo definitivo como elementos básicos de adaptación al baile, junto con el mantenimiento de la improvisación colectiva y la exploración sonora como principios fundamentales. Los discos grabados a principios de los 70, *The Night of The Purple Moon* y *My Brother the Wind*, fueron los primeros testigos de la deriva estética de la banda que se mantuvo en transformación continua durante los años sucesivos. La primera gira europea de la formación en el otoño de 1970, bajo el auspicio de Joachim E. Berendt, catapultó a la formación al ámbito internacional iniciando un periodo de bonanza profesional a través de la realización de giras mundiales de forma periódica, tras su localización en la ciudad de Filadelfia en los primeros años 70. En este momento, Sun Ra empezó a desarrollar también una actividad didáctica destacada para la Universidad Estatal de San Francisco y para el Instituto Berkeley de La Universidad de California. Por otro lado y antes de pasar al epílogo de esta sección, creo importante destacar la gran influencia de dos de los principales solistas e improvisadores que acompañaron a Sun Ra durante todo su periplo intergaláctico: el saxofonista alto Marshall Allen y el saxofonista

tenor John Gilmore.

El saxofonista alto Marshall Allen nació el 25 de mayo de 1924 en la localidad de Louisville del estado de Kentucky y se inició en el clarinete a los diez años de edad. Tras alistarse en el ejército de forma voluntaria y pasar a formar parte de una banda militar como saxofonista, quedó destacado en París donde estableció su residencia tras la guerra trabajando con Don Byas o James Moody y donde más tarde desarrolló estudios oficiales en el conservatorio de la ciudad, antes de volver a EEUU a principios de los 50 para instalarse en Chicago. En 1956, se integró en la formación de Sun Ra y permaneció a su lado hasta después de su muerte en 1993, momento en el que tomó el testigo del liderazgo de la *Arkestra*. Muchos críticos han destacado la gran influencia y originalidad del estilo de Allen, que en muchos casos ha estado difuminado debido a su profundo compromiso con el proyecto colectivo liderado por Sun Ra, sin embargo sus trabajos junto a Olatunji y Paul Bley en los años 60 son una muestra inequívoca de un estilo progresivo muy representativo al saxofón alto de vanguardia al margen de la pesada influencia de Ornette Coleman.

El saxofonista tenor John Gilmore nació el 28 de octubre de 1931 en la localidad de Summit del estado de Misisipi. Con pocos años de edad se trasladó con su familia a Chicago, donde pasó su infancia y donde se inició en la interpretación del clarinete en su temprana adolescencia, hasta que se inició en el saxofón tenor durante cuatro años de servicio en diferentes bandas militares del ejército de los EEUU. A principios de los 50, volvió a Chicago e inmediatamente se puso a trabajar para la orquesta Earl Hines hasta que Sun Ra se cruzó en su camino en 1953, momento en el que se unió al proyecto colectivo del pianista tras quedar absolutamente prendado de su moderno concepto armónico y personal estilo musical. En 1957, John Gilmore colideró su primera grabación junto al trompetista Clifford Jordan y los principales responsables de la evolución de *hard bop* con Art Blakey, Horace Silver y Curley Russell en la sección de ritmo y que fue publicada por *Blue Note Records* bajo el nombre de *Blowing in from Chicago*, lo que le permitió alcanzar el estatus de joven promesa del jazz moderno del momento. Durante su estancia en Nueva York como parte de la *Arkestra* de Sun Ra en los años 60, participó en grabaciones de estudio junto a Paul Bley, Freddie Hubbard, McCoy Tyner, Elmo Hope, Andrew Hill, Art Blakey, Pete La Roca o Dizzy Reece, dando muestra de una marcada elasticidad en torno a la temática del *hard bop* y las vanguardias gracias al desarrollo de un estilo personal que el propio John Coltrane destacó con frecuencia entre sus influencias más notables. Al igual que Marshall Allen, John Gilmore dejó a un lado su carrera como líder para permanecer toda su vida como parte indispensable del proyecto colectivo de Sun Ra, donde también ejerció como clarinetista bajo, percusionista y vocalista.

En definitiva, las extravagancias asociadas al excéntrico personaje construido por el propio Sun Ra tuvieron un nítido reflejo en la imagen de la *Arkestra*, lo que ha provocado que en múltiples

ocasiones se le haya tildado de charlatán o impostor tanto por parte de la crítica especializada como por un sector del academicismo oficial. Sin embargo, su legado musical y su trayectoria se caracterizó por integrar en un mismo continente muchos de los elementos sociológicos que marcaron el periodo en EEUU como la paranoia nuclear, la era espacial y tecnológica, el resurgimiento espiritual, la explosión electrónica y la psicodelia. En el ámbito exclusivamente musical, Sun Ra redibujó el concepto de orquesta moderna que a partir de los años 60 comenzó a dirigir de forma dinámica a través de gestos, señales y métodos de organización de la interacción colectiva que podrían definirse en torno a parámetros de naturaleza orgánica, si se me permite la licencia. Sun Ra ejerció un liderazgo dentro de las grandes formaciones sólo comparable al de Duke Ellington, con el que compartía la orquesta como instrumento de cabecera y sus músicos como principales instigadores creativos; todos ellos mostraron un apoyo incondicional a la naturaleza creativa del colectivo a pesar de la habitual inoperancia económica del proyecto. Durante todas las etapas estéticas de su formación, la música de Sun Ra se caracterizó por gozar de una naturaleza absolutamente original que atravesó de forma transversal corrientes, movimientos y tendencias, dando lugar a una visión muy personal de los acontecimientos que sucedían a su alrededor y construyendo una trayectoria difícilmente clasificable, solamente comprensible a través de la escucha de su mastodónico legado discográfico por etapas históricas.

Sun Ra: El propósito real de esta música es coordinar las mentes de la gente para llegar de forma inteligente a conseguir un mundo mejor y una vida futura. Odiaría pasar por un planeta y no dejar un mundo mejor. Es ridículo gastar todo ese tiempo y energía y luego dejarlo de la misma manera que estaba. Lo que estoy haciendo está relacionado con la densidad de la humanidad y con lo que podría hacer para ayudar (Litweiler, 1984: 141).⁵⁶⁹

Sun Ra: Soy músico pero de otro tipo. Empleo la música como un medio de hablar a la gente. No soy sacerdote, ni filósofo, ni político, pertenezco a otra esfera. La música es lenguaje, sí, un lenguaje universal. (Sinclair, 2011: 7).

Herbie Nichols.

Siguiendo con la estela de los pianistas más influyentes en el ámbito de la extensión del lenguaje del jazz moderno localizados generacionalmente en las décadas previas a 1960, es importante señalar brevemente la trayectoria del pianista Herbie Nichols. Según John Litweiler (1984), Herbie Nichols nació el 3 de enero de 1919 en el barrio de San Juan Hill en Manhattan y se

⁵⁶⁹ The real aim of this music is to coordinate the minds of people into an intelligent reach for a better world, and an intelligent approach to the living future... I would hate to pass through a planet and not to leave a better place. It's ridiculous to spend all that time and energy and then leave it the way it was... What I'm doing... is about the density of humanity, and what I could possibly do to help [Traducción propia].

crió en Harlem en el seno de una familia humilde de origen afrocaribeño. Durante su etapa escolar recibió formación en el ámbito clásico y, tras liderar formaciones amateur en sus años de instituto, paso a profesionalizarse integrado en la *Royal Baron Orchestra*. Sus primeras influencias pasaron por James P. Johnson y Duke Ellington, aunque mantuvo durante toda su carrera una estrecha relación con la música de Erik Satie y Béla Bartok. A finales de los años 30, ejerció como pianista residente del *Minton's Play House*, además de iniciar su actividad como periodista especializado escribiendo crónicas y artículos para diferentes publicaciones como *Music Dial*, *New York Age* o *Rhythm*. A principios de los años 40 estableció unas curiosas relaciones con Thelonious Monk, siendo el primer escritor en destacar las actividades del titán del *be bop* cuando Monk empezaba a trabajar en el mismo club *Minton's* y, posteriormente también tras la guerra, apoyando su carrera escribiendo diferentes artículos alabando su música y característico estilo. Por otro lado Monk señaló al propio Nichols como una de sus primeras influencias durante sus años de formación. Probablemente la cortina de humo que mantuvo a Herbie Nichols fuera de los focos de la popularidad del periodo comenzó cuando en 1941 fue reclutado por el ejército de los EEUU, lo que le mantuvo fuera del ambiente del jazz de Nueva York durante los años de referencia histórica para la generación del jazz moderno. A su vuelta a la ciudad a finales de 1943, estableció una estrecha amistad con Monk con el que compartió numerosas sesiones de estudio y a través del cual inició también relaciones con la pianista Mary Lou Williams, esta última artista grabaría por primera vez en 1951 una de sus composiciones bautizada como "Opus Z" donde la originalidad de sus líneas melódicas es palpable.

Tras la guerra, Herbie Nichols se dedicó a trabajar como pianista en bandas de *dixieland* para sobrevivir y se convirtió en un impulsor en la sombra del movimiento del *be bop*, gracias a su apoyo directo a través de su actividad periodística. En 1952 visitó los estudios de grabación por primera vez para grabar algunos cortes de orientación clásica por encargo que se publicaron por *Hi-Lo Records* en formato de single y posteriormente en ediciones recopilatorias por *Savoy Records* que no tuvieron mucha trascendencia. Finalmente en 1955, su estilo ya maduro llamó la atención de *Blue Note Records* que lo contrató para la grabación de los primeros testigos de su legado musical que fueron inicialmente publicados bajo los nombres de *Herbie Nichols trio* y *The Third World*. Entre los diferentes cortes recogidos en estas sesiones, Herbie Nichols grabó la versión original de su composición "Lady Sings The Blues", que posteriormente en 1956 Billie Holiday convertiría en uno de sus temas fetiche tras escribir la letra y adaptar la música a su personal estilo. Estos acontecimientos le permitieron comenzar a trabajar como pianista del *Café Bohemia* y del *Five Spot* de Nueva York, dos de los club de referencia para las vanguardias del periodo, donde consolidó en subterfugio una marcada influencia en muchos de los principales referentes del movimiento de la

New Thing gracias al desarrollo de un estilo a caballo entre la influencia de Monk y un personal concepto armónico muy avanzado asentado sobre rítmicas de influencia caribeña. En noviembre de 1957, realizó su última visita a los estudios de grabación dando lugar a un álbum de orientación más comercial editado bajo el nombre de *Love, Gloom, Cash, Love*, y con la llegada de los años 60, su salud entró en declive hasta que falleció el 12 de abril de 1963 aquejado de leucemia. Herbie Nichols murió con 44 años de edad dejando un amplio legado de composiciones sin grabar que músicos adscritos a las vanguardias como Roswell Ruud, Misha Mengelberg o el *Jazz Composers Collective* de Nueva York han ido recuperando para la historia en diferentes grabaciones a partir de los años 90.

Eric Dolphy.

Según Hans Hylkema (1991), el multiinstrumentista y compositor Eric Dolphy nació en Los Ángeles el 20 de junio de 1928, en el seno de una familia religiosa que apoyó desde el principio sus tempranas aptitudes para la música. Durante sus años de educación escolar se inició en el clarinete y recibió clases particulares Lloyd Reese, el mismo profesor de Dexter Gordon, Ben Webster o Charles Mingus y más tarde, al acabar el instituto, recibió una beca para desarrollar estudios musicales universitarios. Al igual que Mingus, su gran ilusión pasaba por entrar a formar parte del ámbito de la música clásica, pero finalmente la discriminación laboral del sector sinfónico le llevó a profesionalizarse dentro del mundo del jazz. Inspirado por Charlie Parker, sus largas sesiones de estudio en el garaje de su casa familiar del barrio de Watts lo convirtieron rápidamente en una leyenda de la disciplina de estudio entre su círculo de conocidos y vecinos. Sus primeras visitas a los estudios de grabación datan del año 1948, junto a la banda del batería Roy Potter, y su progresión se vio cercenada cuando fue requerido para el servicio militar en 1950, lo que le mantuvo fuera de Los Ángeles hasta 1953.

A su vuelta del servicio militar, retomó su actividad musical de forma extenuante alcanzando un nivel muy alto en la interpretación del saxofón alto, el clarinete bajo y la flauta, e iniciando una vida dedicada al estudio alejado de las drogas, el alcohol y las compañías femeninas pasajeras, muy influenciado por los preceptos de Martin Luther King y Malcolm X. Durante estos años conoció personalmente a John Coltrane, a Max Roach y a Ornette Coleman, con los que estableció unos primeros contactos que más tarde extendería tras su localización en Nueva York. A finales de los años 50, Eric Dolphy ya era una figura consolidada del ambiente del jazz de la ciudad de Los Ángeles, lo que le llevó a integrarse en la formación liderada por el batería Chico Hamilton, con el que visitó los estudios de grabación alcanzando cierto reconocimiento nacional tras su actuación en el festival de jazz de Newport en el verano de 1958. En Los Ángeles las salidas

profesionales estaban enfocadas a los músicos de estudio y sus profesores le animaron a dar el salto a Nueva York para lanzar su trayectoria artística.

Eric Dolphy aterrizó en Nueva York, en noviembre de 1959, en el mismo momento del desembarco del cuarteto de Ornette Coleman en el club *Five Spot* de la ciudad, la cara oculta de la costa oeste comenzaba a mostrar su pólvora más allá de la corriente *cool*. En pocas semanas comenzó a trabajar junto al trompetista Ted Curson en el club *Mintons* de Harlem y en diciembre ya estaba integrado en el *workshop* de Charles Mingus de forma fija. En la primavera de 1960, grabó su primer disco como líder, bautizado como *Outward Bound*, un disco de *hard bop* tardío donde las armonías angulosas sostenían desarrollos melódicos sinuosos con tendencia a la atonalidad, donde las improvisaciones se ajustaban a los cánones de la época y donde Dolphy mostró tanto sus altas capacidades instrumentales y técnicas, como su original concepto de improvisación. Estos conceptos fueron de nuevo explotados en su siguiente disco como líder grabado ese mismo verano, *Out There*, donde la influencia de la música clásica contemporánea es más marcada. Esta primera etapa de madurez, que se extendió hasta 1961, daría lugar a una de las formaciones más sofisticadas de la ciudad cuando unió sus esfuerzos junto al trompetista Booker Little. Esta asociación dio lugar a dos discos clásicos del *hard bop* tardío: *Far Cry* y *Here And There*, donde mostraron desarrollos avanzados pero todavía marcando ciertas distancias con las corrientes de vanguardia en cuanto a formas, estructuras y dinámicas. Sin embargo, en cuanto al desarrollo de la improvisación, el especial tratamiento en la aplicación de recorridos abiertos sobre estructuras armónicas verticales complejas convirtieron el estilo de Dolphy en una influencia muy importante que llamó la atención del propio John Coltrane. Esta etapa de maduración personal acabó de forma dramática cuando el trompetista Booker Little, que se había convertido en su principal colaborador, murió por uremia en octubre de 1961 con sólo 23 años de edad, desapareciendo tempranamente otro de los músicos con mayor proyección del momento.

En paralelo a sus proyectos personales, Eric Dolphy se convirtió rápidamente en uno de los instrumentistas más demandados de la ciudad de Nueva York. Lo que dio lugar a tensiones entre Charles Mingus y John Coltrane, cuyas intenciones pasaron por contar con Dolphy siempre que era posible dentro de sus formaciones. Además de realizar distintas giras europeas y formar parte de algunas de las grabaciones más importantes de estos dos titanes del periodo, Eric Dolphy visitó los estudios como solista en grabaciones de Gunther Schuller, Max Roach, Oliver Nelson, Ken McIntyre, Abbey Lincoln, Ted Carson, George Russell, Mal Waldron, Ron Carter, John Lewis, Benny Golson, Freddie Hubbard, Pony Poindexter, Teddy Charles, Andrew Hill o Gil Evans. Además, también participó en el histórico ensemble que grabó el disco *Free Jazz* de Ornette Coleman y estableció relaciones estrechas con los músicos adscritos a la “tercera ola” y las

corrientes de vanguardia dentro del ámbito de la música clásica occidental.

Entre los veranos de 1961 y 1963, Eric Dolphy desarrolló una extenuante actividad grabando y girando por Europa con frecuencia con diferentes proyectos, mientras maduraba unos avances estéticos que le situarían a la vanguardia del movimiento. La primer muestra de esta nueva orientación vino con la grabación en el verano de 1963 del disco *Iron Man*, donde el proceso de apertura en melódico, armónico y formal es progresivo, pero ortodoxo en cuanto a las secciones de improvisación y estructura de los acompañamientos. La influencia de Mingus fue clara en cuanto a la exposición de temas sin compás, interludios de improvisación colectiva y algunas formas elásticas, sin embargo el contexto armónico general es mucho más atonal y en ocasiones el concepto rítmico de la formación bebía de ciertos desarrollos de Coltrane. La extensión de esta estética en progresiva transformación alcanzó su máxima expresión cuando un año más tarde Eric Dolphy grabó para *Blue Note Records* el disco *Out To Lunch!*, su trabajo personal más influyente, donde la tendencia al desarrollo de improvisaciones colectivas y a la aplicación de procedimientos de deconstrucción de los elementos asociados al lenguaje del jazz moderno fue mucho más clara.

En otoño de ese mismo año, participó en la histórica gira europea integrado en el sexteto de Charles Mingus y tras cumplir su compromisos profesionales decidió instalar su residencia en París para impulsar su carrera personal, muy a pesar del contrabajista que lo quería bajo su protección de forma fija y que le consideraba como el legítimo heredero de Charlie Parker frente al posicionamiento estético de Ornette Coleman. En Europa, Eric Dolphy fue muy bien acogido, en París comenzó a trabajar inmediatamente con el batería Daniel Humair y poco más tarde, durante el verano, entró a los estudios de grabación al frente de un combo de músicos holandeses para dar forma a lo que está considerado oficialmente como su último trabajo discográfico antes de su muerte, publicado como *Last Date*. El 29 de junio de 1964, estando de gira por Alemania, Eric Dolphy falleció a causa de un coma diabético en la habitación de su hotel en Berlín con sólo 36 años de edad, lo que acabó dramáticamente con una de las carreras con mayor proyección del jazz moderno del periodo, tal y como se muestra en el amplio número de publicaciones de directo editadas con posterioridad a su muerte.

Eric Dolphy fue un claro representante de la cara oculta de la costa oeste y uno de los instrumentistas técnicamente más completos de la historia del jazz moderno, que introdujo el clarinete bajo como instrumento de pleno derecho en el ámbito del jazz. Su estilo de improvisación, desarrollado con soltura tanto dentro como fuera de los márgenes armónicos verticales, los elementos vocales de su sonido, su capacidad de transmisión emocional y su facilidad para recorrer sin dificultad tanto estructuras armónicas complejas predeterminadas como pasajes completamente libres, le convirtieron en uno de los improvisadores más trascendentes del periodo. Tristemente, su

influencia como compositor estuvo relegada a un puñado de composiciones que quedaron como testigos de un proceso de consolidación estética personal de vanguardia todavía en construcción.

Eric Dolphy: Para aquél que escucha lo que está sucediendo y las creaciones que están surgiendo y su manera de construirse dentro de los propios músicos, en su interior: se darán cuenta que algo está pasando realmente. En realidad, pienso en todo esto como una manera de conectar con los artistas aquí y en cualquier sitio. No es una cuestión de tocar por encima o más que nadie, es solamente el hecho de estar trabajando en torno al mismo tipo de desarrollos (Feather, sin fecha).⁵⁷⁰

Bill Dixon.

Según Ben Young (1998), el trompetista, artista visual, coreógrafo y compositor Bill Dixon nació el 5 de octubre de 1925 en la localidad de Nantucket Island del estado de Massachusetts, donde pasó sus primeros años de infancia hasta que su familia se mudó, primero al barrio de Brooklyn, y posteriormente al corazón de Harlem en la ciudad de Nueva York a principios de los años 30. Ya durante sus años escolares mostró un fuerte interés por las disciplinas artísticas participando en funciones de teatro, en talleres de pintura y en la banda escolar que abandonó, ya que quería iniciarse en la trompeta pero lo obligaron a tocar el clarinete. Su interés por las artes visuales le llevaron a graduarse en la especialidad de artes en el Instituto de Comercio del barrio bajo de Nueva York, poco después estableció amistades con músicos caribeños del barrio de Harlem con los que se inició de forma autodidacta en la interpretación de una trompeta que compró a plazos en una casa de empeños. En junio de 1944, fue reclutado por el ejército de los EEUU y tras cumplir con el servicio obligatorio volvió a Nueva York donde contrajo matrimonio y aprovechó su pensión de veterano para matricularse en la Escuela de Música Hartnett de Manhattan, donde permaneció recibiendo formación en las áreas de interpretación, armonía y composición hasta 1951.

A finales de los años 40 y antes de haber terminado sus estudios, Bill Dixon ya trabajaba como copista, compositor y arreglista para diferentes formaciones amateur. En aquellos años se introdujo de lleno en el estudio del *be bop*, muy influenciado por Dizzy Gillespie, junto con diferentes amistades de su escuela como el contrabajista Harold Perkins, el pianista Mal Waldrom y otros músicos del área de influencia del distrito de Queens donde residía junto a su esposa. En 1951, inició una estrecha relación profesional y personal con el pianista Cecil Taylor, con el que compartió trabajos esporádicos e intereses comunes en la exploración de nuevos caminos creativos con el jazz como punto de partida. Tras pasar algunos años trabajando como músico profesional y

⁵⁷⁰ To the person that listens to the actual notes and the creation that's going on and the building within the players and within themselves, they'll notice that something is actually happening. So actually, I think that all this in a way has a connection with the artist over here, and everywhere; it's not a question of anybody trying to outdo them and stuff, it's just the fact that they're just going through the same development [Traducción propia].

liderando sus primeros proyectos personales, en 1956 decidió aceptar un trabajo en la secretaría de Naciones Unidas en Nueva York que le permitió obtener ingresos fijos con los que mantener a su familia e instalarse de nuevo en la gran manzana. En 1959, Bill Dixon creó junto al saxofonista Richard Jennings la Sociedad de Jazz de Naciones Unidas, una organización dedicada al fomento de conciertos y actividades tanto dentro como fuera de las fronteras de EEUU y convirtiendo el jazz en un elemento de cooperación diplomática en las relaciones de las Naciones Unidas con los países africanos. A finales de 1959 y tras vivir en primera persona la explosión del fenómeno de Ornette Coleman en la ciudad, Dixon decidió abandonar su trabajo en Naciones Unidas para volver a la primera línea de la escena *underground* inspirado por la estela estética del saxofonista tejano y su cuarteto. En este momento inició una intensa actividad que le llevó a establecer relaciones con los ambientes intelectuales de la ciudad y a iniciar una dinámica actividad de apoyo a la escena del jazz más avanzado del momento.

Gracias a sus relaciones con Cecil Taylor, Dixon comenzó a liderar un cuarteto y estableció una dinámica de trabajo estable junto al saxofonista tenor Archie Shepp, con el que compartía ciertos preceptos políticos relacionados con el marxismo (Jost, 1994:107), orientaciones estéticas inspiradas en las vanguardias de Ornette Coleman e intereses comunes en la exploración de otras disciplinas artísticas como el teatro, la poesía o la danza. Tras una primera gira europea durante el verano de 1962, supuestamente financiada por el partido comunista, ambos músicos lideraron una primera sesión de estudio que fue publicada por *Savoy Records* bajo el nombre genérico de *The Archie Shepp-Bill Dixon Quartet*, con composiciones de Bill Dixon, Ornette Coleman y Leonard Bernstein, en unas aproximaciones muy influenciadas por la música de Coleman. A partir de este momento, Bill Dixon se centró en el ámbito de la composición para formaciones más amplias junto con la integración estética de elementos coreográficos y poéticos, mientras Archie Shepp iniciaba nuevos proyectos colectivos. Esta primera etapa en el seno de *Savoy Records* concluyó con la grabación compartida del disco *Bill Dixon 7-Tette/Archie Shepp And The New York Contemporary* en el invierno de 1964, donde Bill Dixon extendió sus influencias colemanianas experimentando con técnicas modales, arreglos a varias voces de marcada influencia atonal y con mecanismos más avanzados de interacción colectiva.

En el verano de 1964, Bill Dixon llegó a un acuerdo con los gerentes del *Cellar Café* para encargarse de parte de la programación de un local que era un punto caliente del movimiento de la contracultura y la intelectualidad de la época. Tras cosechar cierto éxito apostando por algunas bandas de jazz de vanguardia para las sesiones de los domingos, consiguió organizar un festival de cuatro días de música y actividades sin interrupción que se denominó históricamente como la “Revolución de Octubre” en el jazz ,donde actuaron la plana mayor del jazz avanzado de la ciudad

entre los que se incluyeron: Bill Dixon Quartet, Paul Bley Quartet, Sun Ra y su *Arkestra*, el *Free Form Improvisational Ensemble* de Burton Greene, Pharoah Sanders, Giuseppe Logan, John Tchicai, Roswell Rudd, Archie Shepp, Cecil Taylor, Steve Lacy, David Izenzon, Milford Graves, Sonny Murray y Rashied Ali entre otros. En añadidura a los conciertos, se realizaron actividades relacionadas con la poesía, la danza y las artes visuales así como foros de debate en torno a temas relacionados con la segregación racial, la industria musical del momento, el declive del jazz frente al fenómeno folk y las nuevas técnicas de composición. Los objetivos de la propuesta de Dixon fueron: fomentar la creación de un tejido de locales de directo para el desarrollo de la música experimental y la vanguardia, el establecimiento de conexiones entre los ámbitos intelectuales y la comunidad afroamericana y la construcción colectiva de plataformas de autoproducción de conciertos y de proyectos discográficos (Anderson, 2007: 123). Ciertamente, la propuesta terminó de aglutinar un conjunto de reivindicaciones que habían venido fraguándose en la década anterior gracias a la labor destacada de Dizzy Gillespie, Mary Lou Williams, Charles Mingus, Max Roach, Ornette Coleman y Sun Ra entre otros, pero no fue hasta este momento cuando el contexto sociológico permitió la cosecha de resultados palpables. La prensa especializada se hizo eco del éxito de la propuesta alzando al nuevo movimiento de la *New Thing* y a sus principales figuras a alcanzar cierta popularidad dentro de la prensa de la época

La primera consecuencia de las relaciones establecidas durante el festival fue la formación de la orquesta de creación colectiva denominada como *Jazz Composers Guild*, que incluyó a Bill Dixon, Carla Bley, Paul Bley, Archie Shepp, John Tchicai, Roswell Rudd, Burton Greene, Michael Mantler, Alan Silva, Albert Ayler, Cecil Taylor y Sun Ra. Ornette Coleman fue invitado a participar en el colectivo, pero optó por continuar con su carrera de forma independiente inmerso en negociaciones con las grandes discográficas del momento. El proyecto no llegó a establecer un manifiesto oficial, pero sus objetivos estéticos pasaban por la improvisación colectiva, la integración de las corrientes de vanguardia clásica y la exploración con elementos procedentes del dadaísmo y el futurismo. La primera actividad del colectivo consistió en la organización de un pequeño festival en diciembre de 1964 en el *Judson Hall* de Nueva York que se llamó “Cuatro días en Diciembre” donde actuaron en directo tanto las bandas de sus integrantes por separado como la *Jazz Composers Guild Orchestra* bajo la dirección de Mike Mantler y Carla Bley por primera vez. A pesar de los esfuerzos integradores de Bill Dixon y Archie Shepp, las diferencias de carácter político se abrieron hueco tras la creación de la denominada *New Black Music* bajo el auspicio de Amir Baraka, lo que junto con el aumento progresivo de la popularidad de sus integrantes, el pronunciado choque de egos creativos y la generación de tensiones internas acerca de las líneas logísticas relativas a la organización colectiva, llevaron al proyecto a su disolución en menos de un

año. Sin embargo, a partir de este momento la mayoría de los músicos que estuvieron implicados en la formación acabaron lanzando sus carreras, algunos en el seno de grandes compañías discográficas de la época y otros directamente bajo el paraguas de *ESP Records*.

En este momento, la carrera de Bill Dixon despegó definitivamente y el trompetista hizo gala de cierta templanza para manejar el desarrollo de los acontecimientos de forma reflexiva y con un buen control de los tiempos, como si una extensión de su estilo a la trompeta se tratara. En el verano de 1965, apareció en el cartel principal del festival de jazz de Newport presentando junto a la bailarina Judith Dunn la composición "Pomegranate", en una pionera acción artística que integraba elementos musicales y coreográficos además de diversas secciones de composición colectiva, lo que dio lugar a un largo periodo de colaboración creativa. Mas tarde en octubre de 1966, formó parte del ensemble que Cecil Taylor llevó al estudio para la grabación de su histórico *Conquistador* para *Blue Note Records*. Finalmente en 1967, Bill Dixon entró al estudio para grabar su trabajo de varios años en el ámbito de la composición en un disco orquestal que fue bautizado como *Intents And Purposes*. En 1968 inició su actividad como didacta en la Universidad Bennington en Vermont, en 1969 colaboró con composiciones personales en diferentes proyectos como los liderados por Jacques Coursil o Marzette Watts y pasó la década de los 70 dedicado la creación del Departamento de Música Negra en el seno de dicha universidad sin volver a visitar los estudios de grabación hasta finales de la década.

Bill Dixon no está considerado por la historiografía especialista como uno de los grandes referentes estéticos del periodo de forma habitual y general. No obstante, su estilo moderado y reflexivo a la trompeta estableció una línea expresiva menos agresiva en contraste a las sonoridades de mayor densidad habituales en el periodo. Sus composiciones gozaban de una marcada estabilidad estructural y su uso de los espacios sonoros fue también muy destacado, todos estos elementos dieron forma a una estética siempre abierta a la integración de otras disciplinas artísticas. Por otro lado y desde la perspectiva histórica, en muchos aspectos Bill Dixon fue el principal responsable que desarrolló ese importante trabajo de organización entre bastidores que posibilitó el establecimiento de los canales necesarios para la consecución del movimiento de la *New Thing*, apoyando sin reservas a una nueva generación de músicos de jazz que tomó el relevo de la labor de exploración permanente.

Bill Dixon: Comienza desde donde estés. Para escribir una novela no tienes que estudiar a Charles Dickens- lo harás con el tiempo. Empezarás por llevar tus limitaciones al extremo- no lo olvides, la tradición te rodea. Te estás hundiendo en ella, la estás respirando, y no puedes escapar o resistirse a ella. Para imponerla como un

requisito previo, lo máximo que puedes sacar de ella es que se presente con un montón de hechos acerca de cómo se hacen las cosas que siempre te ha dado miedo hacer. El arte es eterno (Clifford, 2009).⁵⁷¹

4. 1. 2. Músicos y formaciones de especial relevancia dentro del movimiento de la *New Thing* en Nueva York.

Don Cherry.

Según John Litweiler (1984) y Valerie Wilmer (1992), el cornetista, trompetista y multiinstrumentista Don Cherry nació el 18 de noviembre de 1936 en Oklahoma City en el seno de una familia muy relacionada con la música. Su padre, además de tocar la trompeta, regentaba el *Cherry Blossom Club*, uno de los locales de jazz de directo más importantes de la ciudad, y su tío Tiger Nelson era pianista profesional de jazz con el que más tarde se iniciaría en sus primeras actuaciones. En 1940, la familia se trasladó al barrio de Watts en Los Ángeles en busca de mejores condiciones de vida e inmediatamente su padre se puso a trabajar en el *Plantation Club* del centro, donde Don Cherry experimentó lo que se cocía en el ambiente de jazz de la ciudad ya desde su primera infancia. En su etapa escolar se inició en la interpretación de diferentes instrumentos de viento y del piano, y durante sus estudios en el Instituto Jacob Riss conoció al batería Billy Higgins con el que más tarde iniciaría sus primeros proyectos personales.

Durante los primeros años 50, Don Cherry ya desarrollaba una actividad profesional destacada y se había convertido en uno de los trompetistas de jazz con más proyección de la escena de Los Ángeles inmerso en el estudio del *be bop* e inspirado por Fats Navarro, Miles Davis y Clifford Brown, que lo acogió bajo su protección y tutela. Durante estos primeros años de formación, trabajó como trompetista y en ocasiones como pianista con Art Farmer, James Clay y Dexter Gordon, y compartió algunas sesiones de estudio con Eric Dolphy. Durante el verano de 1956, Don Cherry invitó a los ensayos de su banda de *be bop*, los *Jazz Messiahs*, a un extravagante saxofonista alto que solía recorrer las sesiones jam de la ciudad sin mucho éxito, pero que había llamado la atención de Cherry dado su desgarrado sonido y sus inspiradoras líneas melódicas. Ese saxofonista era Ornette Coleman y este primer encuentro posibilitó el comienzo de una de las relaciones creativas más trascendentales para la historia del jazz moderno y para la generación del movimiento de la *New Thing*. Desde ese momento, sus carreras profesionales y creativas permanecieron íntimamente unidas bajo el liderazgo de un Ornette Coleman que encontró en Don

⁵⁷¹ You start from where you are. To write a novel, you don't have to study Charles Dickens -you'll do that in time. You'll exhaust your limitations first- don't forget, tradition is all around you. You're sinking in it, breathing it, and you can't escape it or resist it. To force it as a prerequisite—the most you can get out of it is that it presents you with such a phenomenal bunch of facts about how things are done that you're intimidated from ever doing anything. Art goes on forever [Traducción propia].

Cherry al compañero ideal con el que desarrollar sus ideas musicales. Don Cherry participó en todas las grabaciones de estudio lideradas por el saxofonista tejano y como parte de sus formaciones de directo hasta la primavera de 1961, cuando tras dar forma al disco *Ornette on Tenor*, Ornette Coleman disolvió su primer cuarteto clásico anticipando su retirada temporal de la primera línea de la escena musical en 1962. Durante todos estos años de trabajo, Don Cherry desarrolló un sonido propio muy característico gracias a la exploración de la corneta de mano de plástico, adaptando con éxito la articulación y la digitación de la trompeta a los característicos y complejos desarrollos melódicos de Ornette Coleman. En este ámbito exclusivamente técnico, en muchos aspectos Cherry realizó una labor similar a la que Dizzy Gillespie había desarrollado junto a Charlie Parker años antes en los albores del *be bop*. Sin embargo y aunque las técnicas de reformulación rítmica, superposición y traslación de motivos melódicos característicos del estilo de Coleman fueron explotados con frecuencia también por Cherry, este último desarrolló una aproximación a la improvisación desde una perspectiva más lineal y acorde con los desarrollos de los enlaces armónicos del *hard bop*, en ocasiones de forma dubitativa debido a cierta inmadurez en su primer estilo.

Tras la ruptura con Coleman, prácticamente todos los principales exponentes de la escena avanzada de Nueva York querían tener a Don Cherry en su banda, momento en el que el joven Cherry inició un progresivo proceso de transformación de su estética personal, que le llevó a convertirse en el trompetista más influyente del movimiento de la *New Thing*. Con la salvedad de la grabación del disco *The Avant-garde*, en el que compartió liderazgo con John Coltrane en 1960, Cherry había mantenido su carrera unida a la estela de Ornette Coleman y su segundo trabajo de estudio, ya de forma independiente, lo realizó en compañía del saxofonista soprano Steve Lacy en noviembre de 1961. El resultado de esta genial colaboración dio forma al disco *Evidence*, donde Cherry dio muestras de su dominio del repertorio de T. Monk y donde comenzó a mostrar su percepción estética en un trabajo cuya concepción abierta apuntaló algunos procedimientos que las vanguardias explotarían en el futuro. Más tarde en 1962, con la vuelta de Sonny Rollins a la actividad, el titán del saxofón tenor se unió a Don Cherry y otros músicos del ámbito de influencia de Ornette Coleman para iniciar una temporada de exploración que les mantuvo unidos hasta principios de 1963. Durante este periodo de trabajo la formación, integrada también por Billy Higgins (Dr) y de forma alterna por los contrabajistas Bob Cranshaw y Henry Grimes, giró con frecuencia por Europa y Sonny Rollins dio muestras de su versatilidad dentro de los nuevos conceptos musicales apadrinados por Ornette Coleman, dando lugar a variados álbumes en directo que recogieron la experiencia, entre los que destacó *Our Man In Jazz*. En todos estos discos se puede comprobar la estrecha relación entre los estilos de Coleman y Rollins en cuanto a los

mecanismos de variación rítmica de los motivos melódicos, gracias al desarrollo conjunto de una genial dinámica de interacción en todo momento con Don Cherry. En la primavera de 1963, Don Cherry grabó junto a Prince Lasha (Ax), Sonny Simmons (Ax) y Clifford Jordan (Tx) el disco *It Is Revealed*, a la vez que iniciaba un periodo creativo muy importante integrado en *The New York Contemporary Five*, junto a John Tchicai (Ax), Archie Shepp (Tx), Don Moore (Cb) y J.C. Moses (Dr). Esta formación dio lugar a diferentes trabajos discográficos entre los que destacaron *Consequences* y *New York Contemporary Five Vol 1 y 2*, grabados entre la actividad de la formación a caballo entre Nueva York y distintos periodos de residencia en el *Club Montmartre* de Copenhague. En estas grabaciones la influencia de Ornette Coleman y T. Monk en las aproximaciones estéticas de la formación es muy marcada, sin embargo las originales aportaciones de los solistas en las secciones de improvisación individual y colectiva fueron muy avanzadas, siempre sobre la base de los desarrollos formales y armónico/melódicos introducidos por Coleman. De vuelta en Nueva York, y a partir de la primavera de 1964, Don Cherry inició un periodo de trabajo integrado en el cuarteto de Albert Ayler, participando en los últimos discos de referencia del saxofonista en el ámbito de la vanguardia radical. Durante esta etapa grabó junto a Ayler el disco *New York Eye And Ear Control*, y en otoño partieron de nuevo de gira europea, durante la cual se grabaron en directo algunos trabajos que fueron publicados con posteridad, además de la colaboración de ambos en el primer disco como líder del batería Sonny Murray. Durante este primer periodo de exploración personal, Don Cherry extendió los principales conceptos improvisatorios desarrollados junto a Coleman, asentó casi definitivamente su propio sonido y alcanzó un gran nivel tanto en el desarrollo progresivo de los mecanismos de improvisación colectiva, como en su gran capacidad de adaptación a diferentes músicos y estéticas. Las dudas del pasado fueron olvidadas y la capacidad de expresión de Cherry terminó de madurar tras convertirse en un todo terreno de todo tipo de contextos armónicos, rítmicos y melódicos. A partir de ese momento, Don Cherry instaló su residencia en Suecia, donde más tarde contrajo matrimonio con la polifacética artista sueca Moki, e inició una actividad muy relevante a caballo entre Nueva York y algunas de las principales capitales europeas, donde formó parte de diferentes proyectos relacionados con los colectivos asociados al jazz de vanguardia en el viejo continente.

Entre 1965 y 1966, Don Cherry se decidió finalmente por liderar sus propias formaciones tras entrar en contacto con el saxofonista argentino Leandro “Gato” Barbieri, que estaba instalado en Roma y con el que inició una intensa actividad creativa junto a una banda formada habitualmente por el contrabajista francés J. F. Jenny Clark, el batería italiano Aldo Romano y el vibrafonista alemán Carl Berger. Cherry encontró en Leandro “Gato” Barbieri al compañero ideal para el desarrollo de sus composiciones y su concepto de interacción colectiva, de hecho el nivel de

comunicación alcanzado por ambos músicos durante este periodo de trabajo alcanzó altas cotas expresivas tal y como revela la discografía derivada. Desde su primer disco con John Coltrane, Don Cherry siempre había aportado materiales propios a los proyectos de los que había formado parte, pero no es hasta este momento en el que comenzó a desarrollar exclusivamente sus propias composiciones en paralelo a la maduración de su estilo a la trompeta, con la que comenzó a adentrarse en el ámbito de la exploración sonora de forma habitual. El disco *Togetherness*, grabado en la primavera de 1965 en dos sesiones de directo en París y Roma, fue el primer testigo de esta etapa en la que Cherry explotó su concepto de composición en forma de suite estructurada entre secciones de melodías largas compuestas y secciones de improvisación colectiva, todo ello dinamizado sobre la marcha por el propio Cherry, que lanzaba las transiciones entre secciones a las que el resto de músicos se acoplaban en el acto. La influencia de la estética de Ornette Coleman siguió estando presente pero con desarrollos progresivamente más personales, introduciendo en ocasiones elementos modales y jugando con secciones de dinámica rítmica con *swing* y secciones de tiempo suspendido. Don Cherry atravesaba los momentos más álgidos de su carrera en compañía de un “Gato” Barbieri absolutamente desatado, lo que llamó la atención de *Blue Notes Records* que contrato a Don Cherry para la realización de una serie de discos clásicos. En diciembre de 1965 ambos músicos grabaron *Complete Communion* junto Billy Higgins (Dr) y Henry Grimes (Cb) en una extensión de los conceptos ya descritos, tomando algunas secciones melódicas ya grabadas en su trabajo anterior y ponderando especialmente la dinámica rítmica del *swing*. Como su título indica, la conexión entre Barbieri y Cherry fue total, dando forma a un trabajo que testificó la consolidación de la maestría de Don Cherry al margen de la alargada sombra de Ornette Coleman aun manteniéndose dentro de su escuela. Si este primer trabajo para *Blue Note* había sido un alarde de dominio del formato de cuarteto clásico de vanguardia, para su siguiente visita al estudio Don Cherry integró su cuarteto americano y europeo junto con la participación de Pharoah Sanders (Tx), para dar lugar a su propia visión en términos de improvisación colectiva radical en formato amplio grabando el disco *Symphony For Improvisers* en noviembre de 1966. Finalmente, esta serie de discos para *Blue Note* terminó con la grabación de *Where Is Brooklyn?*, donde Cherry realizó una última grabación junto con la sección americana y Pharoah Sanders sustituyendo a Leandro “Gato” Barbieri como saxofonista tenor solista.

A partir de ese momento, Don Cherry entró en un periodo de reflexión estética que le llevó a seguir explorando los mecanismos de improvisación colectiva grabando en 1967 el disco *Movement Incorporated*, junto a una banda de músicos suecos e integrado en *The Jazz Composers Orchestra* en 1968, entre otras colaboraciones tanto en Europa como en EEUU. Sin embargo, el cambio más pronunciado vino de la mano del inicio de una búsqueda espiritual que llevó a Don Cherry a

interesarse por las religiones orientales y a virar temáticamente de forma progresiva hacia la experimentación con las músicas del mundo y la conexión universal en su trabajo personal. Esta nueva etapa, se inició musicalmente tras un encargo por parte de Joachim E. Berendt para la serie *Jazz Meets the World* integrada en el festival de jazz de Berlín en noviembre de 1968, donde grabó en directo el disco *Eternal Rhythm* con una formación amplia de grandes músicos europeos. Cherry aprovechó la ocasión para poner en práctica su concepto de “melodía infinita”, que se basaba en la improvisación en torno a grandes composiciones melódicas como punto de partida, en el diseño de secciones formales por bloques de orientación, en la experimentación con instrumentos de distinto origen y en la exploración colectiva de texturas sonoras en reverberación. Aunque ésta fue la línea que continuó explotando en los siguientes años tanto en pequeño como en grandes formatos, Don Cherry nunca abandonó el atonalismo como recurso sonoro de pleno derecho, retomando su interés por la interpretación al piano y adquiriendo conocimientos en el manejo de múltiples instrumentos de distinto origen.

A principios de 1969, Don Cherry volvió a trabajar con Ornette Coleman tras la reunión de su primer cuarteto para grabar tanto en estudio como en directo y también participó en grabaciones de Frank Zappa, Clifford Jordan, la *Music Liberation Orchestra* de Charlie Haden y en un proyecto que mezcló música y poesía experimental junto a Allen Ginsberg. Tras este breve interludio siguió con la exploración de su nueva apuesta estética y espiritual grabando en París el disco *Mu* a dúo con el batería Ed Blackwell y se trasladó a Marruecos para pasar un tiempo estudiando música sufi, en un proceso de investigación que cristalizó en los discos *Kawaida* y *Human Music*. En 1970, Don Cherry se trasladó definitivamente a EEUU junto a su familia tras aceptar una oferta como profesor en la Universidad de Dartmouth, donde centró su actividad impartiendo diferentes seminarios didácticos y desarrollando su actividad creativa en torno a su última línea estética abierta a las músicas del mundo. A partir de 1972, se convirtió en un colaborador habitual de las actividades del *Creative Music Studio* bajo el auspicio de Ornette Coleman y Karl Berger, y se centró en la dirección de su *Eternal Rhythm Orchestra* manteniendo una dinámica actividad en relación con el ámbito Europeo.

Don Cherry fue otro de los principales representantes de la cara oculta de la costa oeste que extendió claramente su influencia más allá de las fronteras de EEUU, se convirtió en el embajador ideal del movimiento de la *New Thing* y en uno de los pioneros de la diáspora más allá del género jazzístico. Su extensa carrera desarrollada en Europa, la gran influencia de su estética en el continente y su personal estilo a la trompeta, le sitúan como uno de los músicos indispensables para entender el conjunto de sucesos estéticos desarrollados durante el periodo de estudio. Para terminar, resulta curiosa la inexistencia de ningún trabajo específico de investigación extenso en torno a la

trayectoria de Don Cherry publicado en la actualidad, en este sentido estoy convencido de que un análisis más específico de su discografía y biografía podría servir para dibujar una parte muy relevante del pergamino de la historia del movimiento de vanguardia del jazz en su extensa influencia global.

Don Cherry: Ni de Oriente ni de África; es el exotismo de cualquier lugar, el aquí y algún lugar; y esto significa que es el exotismo de los sueños... Soy un improvisador. Todo lo que quiero es que la gente pueda decir sobre mí, "este es Don Cherry improvisando, es él el que improvisa" (Jost, 1974:162)⁵⁷².

Albert Ayler.

Según Jeff Schwartz (2008), el saxofonista y compositor Albert Ayler nació el 13 de julio de 1936 en Cleveland (Ohio) en el seno de una familia muy religiosa de clase media que acudía semanalmente a la iglesia bautista, lo que le permitió pasar su infancia sin estrecheces en el barrio de Shaker Heights y recibir una buena educación hasta su graduación en el Instituto John Adams de la ciudad. Su padre tocaba el violín y el saxofón tenor profesionalmente, por lo que inmediatamente se percató de la facilidad de Albert Ayler para la música y se preocupó porque este aprendiera desde niño los conceptos fundamentales del oficio, ejerciendo una férrea disciplina sobre su primer hijo barón. En paralelo a sus estudios escolares, Albert Ayler ingresó con diez años en una escuela de música privada y permaneció bajo la tutela del saxofonista Benny Miller hasta los 18 años, lo que más tarde le ayudó a destacar en la banda del instituto como saxofonista alto dando muestras de una gran capacidad tanto en el dominio del instrumento como en su nivel de lectura e improvisación. A principios de los años 50, comenzó a frecuentar las sesiones jam del *Gleason Club* de la ciudad y en poco tiempo consiguió su primer trabajo profesional en una banda de *rhythm & blues* liderada por Little Walter Jacobs, con el que trabajó girando periódicamente durante dos años. En esta época, a los referentes del jazz clásico, absorbidos desde su infancia bajo la influencia de su padre a través de la música de Lionel Hampton, Benny Goodman, Illinois Jacquet, Lester Young o Wardell Gray, se unió su pasión por el *be bop* y especialmente por el estilo de Charlie Parker que se convirtió en su principal referente. La influencia del saxofonista de Kansas le llevó a estudiar sus patrones y solos de forma obsesiva hasta que se ganó el apodo de "Little Bird" en la escena local de Cleveland.

En 1955, Albert Ayler conoció a Charlie Parker en persona en Cleveland y quedó absolutamente prendado tanto de su fuerte personalidad como de su profundo convencimiento en el

572 Not that of the Orient and not that of Africa; it is the exoticism of Somewhere, the Here and Somewhere; and this means it is the exoticism of dreams... I am an improviser. All I want is that people can say about me, "This is Don Cherry improvising, that's him, and he improvises [Traducción propia].

avance de la música y en la búsqueda de un sonido personal. Un año más tarde se alistó en el ejército de los EEUU con la intención de buscar nuevos horizontes, se pasó al saxofón tenor mientras desarrollaba su labor como único instrumentista de color en la *big band* del tercer regimiento destacado en *Fort Knox* (estado de Kentucky) y tras tres años de servicio fue destinado como parte de las tropas estadounidenses destacadas en París en 1959. En la capital parisina, sus intereses estéticos se expandieron más allá de su pasión por las nuevas tendencias dentro del jazz moderno, que llegaban a la ciudad gracias a los trabajos de Miles Davis, Thelonious Monk y sobre todo de John Coltrane, con el que también compartía un profundo sentimiento religioso que también afloraría tras el desarrollo de su estética más personal. En la capital francesa, entró en contacto con otras corrientes musicales de Modernidad, su interés por el *be bop* comenzó a decaer en favor de desarrollos más libres e inició una búsqueda musical siempre con el desarrollo espiritual como principal canal de expresión. Durante este periodo, Albert Ayler desarrolló experiencias con el saxofonista de Chicago Roscoe Mitchell, con el que compartía ciertas inquietudes estéticas, y visitó los países nórdicos donde estableció algunos contactos constatando la apertura de la sociedad europea al fenómeno del jazz y sus actores con independencia del color de su piel. En 1961, Albert Ayler concluyó su compromiso con el ejército y, tras pasar unos meses en Los Ángeles probando suerte, volvió al nido familiar en Cleveland para establecerse y desarrollar su estética personal sin condicionamientos económicos ni comerciales, centrado en el estudio del repertorio de espirituales de la iglesia afronorteamericana, de parte del cancionero tradicional y realizando estudios en torno a las músicas árabes. Al igual que en Los Ángeles, el nuevo estilo de Albert Ayler continuó siendo rechazado con dureza por los músicos de la escena de Cleveland donde no consiguió realizar un solo concierto remunerado.

A principios de 1962, Albert Ayler aceptó una oferta de trabajo y se instaló en Estocolmo trabajando como saxofonista *freelance* mientras maduraba su estética experimental de forma independiente. El punto de inflexión definitivo en la carrera del saxofonista fue cuando conoció a Cecil Taylor, mientras este realizaba una residencia en el Café *Montmartre* de Copenhague en pleno momento de expansión, y Albert Ayler aprovechó la ocasión para compartir experiencias con el pianista y encontrando un apoyo definitivo en la reafirmación de su propia opción estética. Este periodo de la carrera de Albert Ayler, contenido entre 1959 y 1963, ha sido recogido por diferentes publicaciones posteriores por los sellos *Bird Note* y *Revenan Records*, apareciendo también en algunas tomas de los directos de la formación de Cecil Taylor realizadas en Copenhague en 1962 también publicadas con posterioridad. Sin embargo, la primera grabación de referencia histórica de la carrera en solitario de Albert Ayler fue realizada en enero de 1963 en Estocolmo con su formación sueca habitual y que fue publicada bajo el título de *My Name is Albert Ayler*. En este

trabajo, el sonido de Albert Ayler está prácticamente maduro, apareciendo tanto sus aproximaciones vocales guturales, como su dominio del registro super agudo y los armónicos. Su característico y amplio vibrato también estaba asentado y su habitual tensión energética interpretativa también apareció de manera clara. Sin embargo, sus aproximaciones musicales estaban todavía inmaduras, por lo que este disco fue un testigo de la experimentación de las técnicas del saxofonista sobre temas estándar que sometía a deconstrucción en su exposición y que posteriormente en la sección de improvisación masticaba con una intención futurista, en ocasiones destructiva, y afirmando una negación total de los convencionalismos del jazz precedente. Salvo en el tema "T.C", donde la interacción colectiva estuvo presente, en el resto de cortes el resultado de la acción de la banda era desconcertante dada la inexistencia de una conceptualización musical de grupo. El resultado derivado de las sesiones reflejaba a una sección de ritmo que desarrollaba una interpretación tradicional de los temas sobre los que Albert Ayler improvisaba de forma experimental.

Tras la grabación de este disco, Albert Ayler volvió a EEUU y se instaló temporalmente en Nueva York realizando algunas actuaciones junto a Cecil Taylor y donde aprovechó para presentarse oficialmente ante la plana mayor del jazz de vanguardia de la ciudad. Durante estos meses entró en contacto con Ornette Coleman, con el que intercambió experiencias en el ámbito privado, llamó la atención de John Coltrane y conoció al productor Bernard Stollman quien posteriormente se convertiría en un apoyo fundamental en la producción de su actividad artística. Tras no poder conseguir establecerse laboralmente, decidió volver al refugio familiar en Cleveland donde continuó madurando su estética junto con un conjunto de jóvenes músicos de la ciudad que, ahora sí, se interesaron por las nuevas aperturas que el saxofonista estaba explorando. Durante ese mismo verano de 1963, Albert Ayler conoció personalmente a John Coltrane tras el paso de éste por Cleveland, momento en el que ambos iniciaron una estrecha relación personal y profesional que llevó a Coltrane a convertirse en su principal valedor durante los años sucesivos, gracias a un recíproco proceso de inspiración estética y espiritual. En diciembre de este año, Albert Ayler se instaló de nuevo en Nueva York, animado por Coltrane, junto con un puñado de músicos de la nueva escena *underground* de Cleveland, entre los que se encontraban el percusionista Rashied Ali, el saxofonista Franck Wright, el pianista Earle Henderson y el saxofonista alto Charles Tyler, todos ellos comenzaron a relacionarse directamente con la escena de vanguardia de la ciudad.

En febrero 1964, los acontecimientos se desarrollaron con rapidez en la carrera de Albert Ayler tras contraer matrimonio con Arlene Benton y visitar el estudio de grabación, bajo el auspicio de un conjunto de productores escandinavos, para dar forma a su segundo trabajo como líder junto con la sección de ritmo habitual de Cecil Taylor, formada entonces por el contrabajista Henry Grimes y el batería Sonny Murray. Se realizaron dos sesiones de estudio centradas en dos áreas

temáticas bien diferenciadas: por un lado composiciones originales de Albert Ayler grabadas sin acompañamiento e instrumento armónico y por otro, experiencias en torno al repertorio de espirituales de la tradición afronorteamericana con la intervención del pianista Call Cobbs. Las aportaciones personales de Ayler fueron publicadas bajo el nombre de *Spirits*, donde aparecieron ya los principales elementos estéticos característicos del saxofonista en esta primera etapa de vanguardia, entre los que destacó la construcción de temas de partida sobre motivos melódicos simples de orientación tradicional, la extirpación de la dinámica rítmica asociada al *swing* y el desarrollo posterior de improvisaciones colectivas radicales totalmente ajenas a cualquier tipo de conexión con el jazz tradicional o moderno, salvo desde una perspectiva conceptual. En las secciones de improvisación colectiva, Albert Ayler trabajó dos aproximaciones personales básicas: el desarrollo textural de fanfarrias con contornos angulares inspirados en las aproximaciones de Cecil Taylor a través de una extensión personal de las sábanas de sonido de Coltrane y la aplicación de pasajes dramáticos a través de líneas melódicas entrelazadas a modo de plegarias o dolorosas quejas. Por otro lado, la experiencias de Albert Ayler sobre el repertorio de espirituales tradicionales dieron lugar a unas aproximaciones más ortodoxas, haciendo gala de un sonido muy original y visitando ciertos terrenos expresivos que J. Coltrane estaba trabajando en su etapa dedicada a la composición de lamentos modales. Estos materiales fueron publicados con mucha posterioridad bajo los nombres de *Swing Low Sweet Spiritual* y *Goin' Home*.

Durante el verano de 1964, el flamante trío de Albert Ayler fue programado con frecuencia por Bill Dixon en sus sesiones de domingo en el *Cellar Café* de Manhattan, actividades que, como ya hemos especificado, fueron el germen principal de la “Revolución de Octubre” en el jazz. La sesión del 10 de julio de 1964 daría forma al disco *Spiritual Unity*, que fue la primera publicación del sello *ESP Records* ya como discográfica especializada en la vanguardia del jazz. En este trabajo, Albert Ayler dio muestras de su maestría desarrollando una progresiva sofisticación de los conceptos estéticos ya mencionados, aplicando técnicas deconstructivas de las melodías de partida de forma más efectiva, matizando las dinámicas de la improvisación colectiva, introduciendo la temática militar y desarrollando teóricamente mecanismos de construcción musical muy avanzados, tal y como ha señalado Ekkehard Jost en sus análisis teóricos (Jost, 1994: 121). A finales de ese mismo mes de julio, Albert Ayler ensambló un conjunto formado por Don Cherry (Tp), Roswell Rudd (Tb), John Tchicai (Ax), Gary Peacock (Cb) y Sonny Murray (Dr), para dar forma a su visión personal de la creación a través de la improvisación colectiva en formato amplio, grabando unas sesiones informales que fueron usadas como banda sonora de la película de Michael Snow *New York Eye And Ear Control* en 1964 y que posteriormente serían publicadas con el mismo nombre en formato discográfico. Durante el otoño de este mismo año, Albert Ayler permaneció girando por

Europa con su trío y con Don Cherry como trompetista invitado, dando lugar a diferentes publicaciones de directo que fueron testigos de algunas actuaciones históricas para el movimiento de vanguardia: los discos *Ghosts* y *Vibrations*. Esta primera gira europea mantuvo a Albert Ayler al margen de las actividades de la “Revolución de Octubre” en el jazz, sin embargo parece comprobado que a su vuelta se implicó directamente en las acciones del colectivo de músicos aglutinados en torno al *Jazz Composers Guild*. Los trabajos desarrollados por Albert Ayler hasta esta fecha constituyeron las aportaciones estéticas más relevantes del saxofonista al movimiento de la *New Thing* y fueron desarrolladas durante el punto creativo más álgido de madurez en la carrera del saxofonista.

A su vuelta a EEUU a principios de 1965, Albert Ayler se vio inmerso en un periodo de transición caracterizado por la inestabilidad en sus formaciones, que incluyeron con frecuencia a su hermano trompetista Donald Ayler y a diferentes músicos de Cleveland instalados en la ciudad. En la primavera de 1965, participó en el concierto organizado por Amir Baraka que apuntaló el concepto de la *New Black Music*, y se instaló en la inestabilidad permanente por la escasez de trabajo, recibiendo ayuda económica por parte de John Coltrane, en ocasiones, y de su familia con frecuencia. A principios de 1966 se separó de su mujer, que daría a luz a un hijo de ambos un año después, para iniciar una relación sentimental con Mary Parks y tras realizar una nueva gira por Europa en otoño, llegó a un acuerdo discográfico con *Impulse Records* gracias a las recomendaciones de John Coltrane. En este momento, Albert Ayler dio una nueva orientación a su estética musical hacia terrenos progresivamente mucho menos radicales con la intención de llegar a un público más amplio. Tras la actuación de Albert Ayler en el funeral de John Coltrane en el verano de 1967, cumpliendo con los últimos deseos de su principal referente estético y espiritual, Albert Ayler comenzó a grabar materiales muy heterogéneos a caballo entre la etapa modal de John Coltrane, temáticas orientales, experimentos eléctricos, escauceos con el *rhythm & blues* y temas de corte muy comercial. Otra de las consecuencias de este cambio estilístico se dio cuando el característico e influyente sonido de Albert Ayler se fue depurando hasta tal extremo que nunca antes había sonado tan parecido al John Coltrane de los primeros 60 como en esta última etapa. A partir de este momento, su carrera se estabilizó trabajando tanto en EEUU como en Europa o Japón con cierta periodicidad y desarrolló trabajos discográficos en una línea claramente escorada al ámbito comercial.

El 25 de noviembre de 1970, el cuerpo sin vida de Albert Ayler fue encontrado varado en el *East River* de Nueva York a su paso por el barrio de Brooklyn con la muerte por ahogamiento como causa oficial de su fallecimiento. Según las informaciones recogidas por la historiografía del jazz (Litweiler, 1984: 168), el saxofonista había sido dado por desaparecido por las autoridades de

Nueva York el 5 de noviembre tras haber realizado una última gira por Francia donde había retomado su repertorio de vanguardia. La trágica muerte de Albert Ayler, con solamente 34 años de edad, fue y sigue siendo parte de los misterios relacionados con la historia negra de la violencia racial por parte de la policía en los EEUU de la época, sin embargo las investigaciones recientes parecen señalar como causa el suicidio derivado de un largo periodo de depresión como principal explicación para el trágico suceso (Schwartz, 2008). Desde su muerte, se ha publicado un amplio legado de ediciones discográficas conteniendo numerosas actuaciones en directo relativas a sus años de vanguardia más radical de sus distintas formaciones tanto en Europa como en EEUU. La legión de seguidores Albert Ayler ha crecido exponencialmente por todo el mundo situándolo como uno de los grandes mitos de la época y del movimiento de vanguardia. Albert Ayler fue probablemente el último individualista convencido de su generación y el representante más destacado de la vertiente de ruptura radical del movimiento de la *New Thing*, gracias al desarrollo de unas nuevas aproximaciones sonoras que trascendieron claramente las fronteras estéticas y geográficas del jazz moderno.

Albert Ayler: No estábamos tocando, nos estábamos escuchando los unos a los otros. Lo más importante es permanecer en sintonía con los demás, pero se necesita gente con espíritu para hacer esto... Podemos obtener una armonía divina o un ritmo divino que iría más allá de lo que llamaban armonía... La música que está por venir me da fuerza. Hay músicos por todos los estados que están listos para tocar música libre espiritual (Schwartz, 2008).⁵⁷³

Archie Shepp.

Según Eric Porter (2002) y la entrevista realizada por Larry Appelbaum (1982), el saxofonista, compositor, dramaturgo y poeta Archie Shepp nació el 24 de mayo de 1937 en la localidad de Fort Lauderdale del estado de Florida, donde pasó los primeros años de su infancia en un entorno muy marcado por la discriminación racial. Sus primeros contactos con la música le vinieron directamente dados por parte de su familia, ya que su madre era cantante aficionada y su padre trabajaba tocando el banjo profesionalmente en diferentes bandas de *dixieland* de la ciudad. De su progenitor también heredó un fuerte compromiso político por el avance de la comunidad afronorteamericana que marcaría su carácter y filosofía personal en el futuro. En 1944, la familia al completo se mudó a Filadelfia donde Archie Shepp comenzó a recibir sus primeras lecciones particulares de clarinete y piano, poco más tarde se introdujo en el saxofón alto y, coincidiendo con

⁵⁷³ We weren't playing, we were listening to each other. The most important thing is to stay in tune with each other but it takes spiritual people to do this... We can get a divine harmony or a divine rhythm that would be beyond what they used to call harmony... I'm encouraged about the music to come. There are musicians all over the states who are ready to play free spiritual music [Traducción propia].

sus últimos años en el Instituto Germantown de la ciudad, se decidió finalmente por el saxofón tenor mientras conseguía sus primeros trabajos con diferentes orquestas de baile amateur de la ciudad. Sus influencias en esta época pasaban por la música de Duke Ellington y Earl Hines, que sonaba con frecuencia en el tocadiscos familiar, mostrando una especial devoción por los saxofonistas tenores Don Byas y Ben Webster. Durante estos años de adolescencia conoció al trompetista Lee Morgan mientras trabajaban para la banda de *Carl Rogers and His Stompers*, dedicada al repertorio de *rhythm & blues* de la época, quien se convirtió en su primer protector instruyéndole en las nuevas corrientes del jazz moderno y que lo introdujo en la escena de jazz de la ciudad. Al terminar el instituto, Archie Shepp recibió una beca y se mudó a Vermont para desarrollar estudios universitarios en literatura y arte dramático, que terminó en 1959 cuando decidió mudarse al barrio de Harlem de Nueva York donde tenía familiares directos en los que apoyarse para iniciar una nueva vida en la ciudad.

A los pocos meses de su llegada Nueva York, contrajo matrimonio, trabajó como profesor en el sector de las escuelas públicas de la ciudad y, tras algunos estrenos sin mucho éxito de varias de sus obras teatrales, comenzó a trabajar como saxofonista con la intención de obtener ingresos extras con los que sacar adelante a un hijo que venía en camino. En esta época, sus principales referentes estéticos pasaban por los saxofonistas tenores del momento como John Coltrane, Sonny Rollins, Jimmy Heath o Lucky Thompson y por las influencias estéticas de Miles Davis, Thelonious Monk, Roy Haynes y Max Roach. En pocos meses se convirtió en un músico habitual en las diferentes sesiones jam repartidas por los locales del barrio y en un cliente fijo del club *Five Spot*, donde acudía cada noche a escuchar el jazz más avanzado del momento. En torno a las actividades nocturnas de este local, Archie Shepp estableció dos contactos fundamentales para el futuro de su carrera dentro del mundo del jazz. Por un lado y gracias a las recomendaciones de Lee Morgan, inició una estrecha relación personal con John Coltrane, que lo acogió bajo su protección tras escucharlo tocar en su apartamento y constatar inquietudes comunes en el ámbito filosófico. Por otro lado y con la mediación del contrabajista Buell Neidlinger con el que había coincidido en trabajos esporádicos, Archie Shepp conoció al pianista Cecil Taylor con el que comenzó a desprenderse de todos los convencionalismos establecidos para iniciarse en el ámbito de las vanguardias integrado en su quinteto a partir del invierno de 1960, justo en el momento histórico más relevante para el futuro del movimiento de la *New Thing* tras el reciente aterrizaje del cuarteto de Ornette Coleman en Nueva York.

En octubre de 1960 y con sólo 23 años de edad, Archie Shepp debutó en los estudios de grabación integrado como único solista del quinteto de Cecil Taylor, con el que se mantuvo trabajando y participando en todas sus grabaciones de estudio hasta que en 1962 Taylor decidió

pasar una larga temporada de trabajo en Europa. En estas grabaciones, Archie Shepp apareció todavía inmaduro, sin embargo mostró una gran soltura, atrevimiento y seguridad en la exploración de la abstracción exigida por la música del pianista, desarrollando un sonido redondo y limpio. Tras la partida de Taylor a Europa, Archie Shepp comenzó a coliderar un proyecto junto al trompetista Bill Dixon con el que además de tener intereses comunes en el ámbito estético, también compartía algunos principios políticos relacionados con el marxismo y la función del arte como elemento de transformación de la sociedad materialista derivada del capitalismo establecido. De hecho, Archie Shepp ya se había interesado por las corrientes políticas y filosóficas relacionadas con el socialismo durante sus años de universidad en Vermont, en el mismo caldo de cultivo donde se estaba gestando el movimiento de la contracultura. El compromiso de Archie Shepp con las reivindicaciones políticas del periodo y en especial con las demandas del colectivo afronorteamericano, estuvo claramente presente en la temática de la primera obra que estrenó como dramaturgo en Nueva York titulada originalmente como *The Communist* y que finalmente sería publicitada como *June Bug Graduates Tonight*. Los contactos de Bill Dixon y del propio Shepp con organizaciones políticas relacionadas con el partido comunista, posibilitaron que la banda visitara por primera vez los países nórdicos en el verano de 1962, lo que también permitió a Shepp visitar por primera vez la Unión Soviética antes de volver a EEUU. Sin embargo y con el foco puesto en cuestiones musicales, el acontecimiento más importante de esta primera experiencia europea tuvo lugar cuando Shepp conoció al saxofonista alto congoleño de origen danés John Tchicai, con quien tras instalarse en Nueva York, pocos meses después, comenzó el histórico proyecto colectivo denominado *The New York Contemporary Five*, en el que también participó el trompetista Don Cherry.

Este intenso periodo de trabajo contenido entre 1962 y principios de 1964, sirvió a Archie Shepp para ir madurando un estilo que bebía directamente de la influencia armónica de Thelonious Monk, la exploración rítmica y en ocasiones modal de las formaciones de Coltrane, de los recorridos melódicos y las formas abiertas de Ornette Coleman y de la exploración de los mecanismos de interacción colectiva. El legado discográfico de estos proyectos compartidos supusieron una muestra genial de las nuevas aproximaciones de vanguardia, que se estaban produciendo en Nueva York al margen de los proyectos de John Coltrane y Ornette Coleman, pero siempre bajo su influencia y con un papel destacado del propio Shepp. Archie Shepp participó durante este periodo, en los siguientes discos grabados durante el desarrollo de su actividad entre Nueva York y Europa: *Archie Shepp/Bill Dixon Quartet*, *Consequences*, *Rufus* y *New York Contemporary Five Vol 1 y 2*. y *Archie Shepp And The New York Contemporary Five/Bill Dixon 7-Tette*. Estos discos recogieron las primeras composiciones de Shepp como “The Funeral”, con pinceladas españolas y dedicada al asesinato del activista de la NAACP Medgar Evers, o “Rufus”.

Estas grabaciones fueron testigos de la maduración del sonido personal del saxofonista que comenzó a alejarse de su tono limpio para abrazar un característico sonido rasgado, gutural, constante y en ocasiones distorsionado.

En 1964, los esfuerzos de Archie Shepp se vieron recompensados cuando a principios del verano firmó un contrato discográfico con *Impulse Records* gracias a las recomendaciones de John Coltrane, que era el emblema indiscutible de la casa. Ese mismo verano participó en los conciertos de domingo en el *Cellar Café* organizados por Bill Dixon, posteriormente también en la “Revolución de Octubre” en el jazz, en diciembre grabó algunas pistas en el disco *A Love Supreme* de John Coltrane (que inicialmente fueron desestimadas, pero que fueron publicadas con posterioridad en compilaciones para coleccionistas,) y grabó integrado en *The Jazz Composers Orchestra* en el primer acto organizado por el *Jazz Composers Guild*, del que formó también parte. De las diferentes sesiones grabadas en directo realizadas al frente de sus ensembles a partir de este verano, Archie Shepp recopiló distintos materiales que conformaron su primer disco para *Impulse Records* como líder en solitario y que fue bautizado como *Four for Trane*. Este primer trabajo estuvo compuesto por arreglos de composiciones de John Coltrane y un sólo tema original de Shepp, “Rufus”, ya grabado anteriormente con los cinco contemporáneos. El estilo como arreglista de Shepp fue muy destacado, mantuvo la esencia de los temas de Coltrane pero aplicó técnicas de extensión para ensemble, entre los que destacó su trabajo con “Naima”, que dieron lugar a unos arreglos muy estables y a una sonoridad muy personal. La dinámica rítmica del *swing* fue la tónica habitual y su aproximación era bastante ortodoxa en cuanto a estructuras, solos e improvisaciones salvo en su tema propio donde exploró terrenos más arriesgados. La propuesta del saxofonista a través de su estilo improvisatorio ya estaba muy personalizada, con desarrollos melódico/rítmicos derivados del tratamiento motivico de Rollins y Coleman en un aproximación muy abierta. No trabajó todavía el estilo textural, ya que desarrolló ideas sueltas muy rítmicas en forma de brochazos motivicos y también apareció su característico super *staccato*. La sonoridad general del disco parece un *cocktail* de los acontecimientos estéticos del *Five Spot* en una mezcla original con sabor a *underground* neoyorkino de la época.

1965 fue sin duda alguna el año de Archie Shepp. Durante el invierno grabó su segundo trabajo liderando diferentes formatos y ensembles que dieron lugar al disco *Fire Music*. La línea general del trabajo bebió de los recorridos melódicos de Coleman y de las investigaciones polirrítmicas de Coltrane en torno a formas de suite muy complejas como “Hambone”, dando lugar a una organización en estructura teatral de los mismos, usando interludios rítmicos arreglados para varios vientos como transiciones y el uso de interludios modales de improvisación colectiva como Mingus, de cuyo estilo también bebió. Su línea temática política siguió explotándose con “Los

Olvidados” y “Malcolm, Malcolm”, donde introdujo un poema recitado sobre un contexto muy atonal y contemporáneo dinamizado libremente. En este trabajo, Archie Shepp siguió mostrando su capacidad como arreglista de piezas clásicas a través de la deconstrucción que dio lugar a sonoridades muy modernas, atonales en ocasiones y sin abandonar los elementos de la conducción del *swing*. En la interpretación de baladas Shepp hizo gala de su capacidad dramática con el uso de sus característicos maullidos, lo que le conectaba con los grandes clásicos del saxofón tenor. Por otro lado, también pareció aprender de Coltrane el balance entre comercial y experimental, pero todo incluido en un mismo álbum donde la temática blues estuvo siempre muy presente. Durante la primavera, participó en el concierto que apuntaló el concepto de *New Black Music* organizado por Amir Baraka, con el que Shepp colaboraría con frecuencia a pesar de la existencia de ciertas diferencias con respecto a la instauración de los principios políticos orientadores de un movimiento de la *New Thing* que parecía dividirse. En el verano participó integrado en el ensemble bajo la dirección de John Coltrane que grabó el histórico disco de improvisación colectiva *Ascension* y tres días después apareció en el festival de jazz de Newport integrado en la banda de Coltrane con la que trabajó hasta finales de año.

A principios de 1966, Archie Shepp realizó una serie de conciertos en San Francisco, que supusieron el comienzo de una etapa de investigación más radical en torno a los mecanismos de interacción y la investigación sonora instrumental en coalición con el trombonista Roswell Ruud, que se había convertido en su principal compañero creativo desde sus primeras grabaciones junto a Cecil Taylor. Las sesiones de directo realizadas en San Francisco fueron publicadas en dos discos muy representativos de la energía y la dinámica interactiva de su formación: *Live In San Francisco* y *Three For A Quarter, One For A Dime*. Con la llegada del verano, Shepp volvió a los estudios con un nuevo ensemble para plasmar los resultados de este proceso de expansión sonora en el disco de estudio *Mama Too Tight*, donde por primera vez desestimó el *swing* como principio básico, extendió los mecanismos de composición colectiva trabajados con Coltrane para formaciones amplias e introdujo elementos sonoros de desarrollo textural en los arreglos del conjunto y como parte de sus recursos expresivos propios. De hecho, creó una aproximación propia a las fanfarrias texturales de Albert Ayler y las texturas impresionistas de Coltrane, gracias a un personal desarrollo en forma de ráfagas de pesados conglomerados de notas en añadidura a sus ya habituales brochazos de motivos melódicos. También por primera vez introdujo temáticas rítmicas del *funk*, que comenzaron a formar parte importante de su apuesta estética.

Entre 1967 y 1970, Archie Shepp entró en un periodo de transición que le llevó a encontrar un camino estético propio gracias a su empeño por acercar su música al pueblo afronorteamericano. En este sentido y a diferencia de Albert Ayler, Shepp fue capaz de integrar elementos del *soul*, el

funk, la música tradicional de las bandas de calle, el blues y la temática africana de forma estable sin renunciar al conjunto de elementos de vanguardia relacionados con la interacción, la exploración sonora y la libertad total de los integrantes de sus formaciones. Además, el conjunto de técnicas de arquitectura musical y composición colectiva que Shepp había venido madurando durante los 60 estuvieron presentes con frecuencia en sus propuestas musicales, a partir de este momento más diversificadas temáticamente entre la experimentación con músicas africanas y el legado tradicional afronorteamericano. Durante su primera gira europea como líder en otoño de 1967, alcanzó un gran éxito realizando actuaciones históricas en el festival de música de Donaueschingen y en la sala *Pleyel* de París, lo que le permitió asentar de forma muy estable su carrera en Europa y sobre todo en Francia, donde alcanzó grandes cotas de audiencia durante años. Otro acontecimiento de relevancia en la carrera de Archie Shepp durante este periodo, fue su participación en el verano de 1969 en el primer festival de música panafricano en Argelia donde compartió experiencias con músicos de tradición musical africana que cambiaron su perspectiva filosófica y estética. Este acontecimiento le abrió las puertas de la experimentación también con las músicas del norte del continente y le permitió permanecer un periodo de trabajo en Francia. *The Magic Of Ju-Ju* (1967), *The Way Ahead* (1968) y *For Losers* (1969) para *Impulse Records*, fueron los testigos discográficos de esta transición junto con múltiples ediciones de conciertos en directo realizados en 1969 para el sello francés *BYG*, publicados bajo los nombres de *New Africa*, *Yasmina: A Black Woman*, *Poem For Malcolm* y *Blase*. En 1970, aceptó una oferta por parte de la universidad de Buffalo de Nueva York donde comenzó con su actividad didáctica, siempre estrechamente comprometido con sus principios políticos que le llevarían a ser la cabeza visible de organizaciones de presión política y trabajo social como el *Black Artists for Community Action* y *Jazz and The People Movement*. Sus colaboraciones y proyectos conjuntos fueron habituales y tras la grabación del disco *Things Have Got To Change* en 1971, Archie Shepp se centró en la composición para una orquesta de gran formato dando lugar, en 1972, al disco *Attica Blues*, considerado por el propio Shepp como la culminación artística de toda su trayectoria y estética musical.

Archie Shepp se convirtió en el principal guardián del legado de vanguardia más arraigado en la tradición del jazz a través del desarrollo de un balance estilístico muy equilibrado escorado al africanismo y tomó el testigo del discurso reivindicativo de corte político tras el abandono de la primera línea de acción por parte de Charles Mingus. Su discurso político, filosófico e identitario, transitó entre la vertiente integradora de Bill Dixon y los aspectos radicales de Amir Baraka, defendiendo su propio concepto de “música clásica negra” frente a críticos, productores, empresarios y otros músicos del ámbito del jazz. Durante el desarrollo del periodo histórico de referencia en este estudio, Archie Shepp fue capaz de generar una voz propia a través de su música

y de su capacidad como instrumentista, dando lugar a una estética personal muy reconocible y que integró con eficacia el conjunto de recursos relacionados con las nuevas técnicas de exploración sonora e interacción colectiva.

Archie Shepp: Soy un artista antifascista. Mi música es funcional. Toco sobre la muerte que me habéis dado. Me recreo en mi vida a pesar de la vuestra. Os doy algo de esa vida cada vez que me escucháis, que ahora mismo es nunca. Mi música es para el pueblo. Si eres un burgués, entonces debes escucharla según mis condiciones. No dejaré que me malinterpretes. Esa época ha pasado. Si mi música no es suficiente, te escribiré un poema, una obra de teatro. Te lo diré en cualquier ocasión, "Dale al gueto. Deja que mi pueblo se vaya" (Porter E, 2002: 203).⁵⁷⁴

Roswell Rudd.

Según la entrevista realizada por Monk Rowe (1998), el trombonista y compositor Roswell Rudd nació el 17 de noviembre de 1935 en la pequeña localidad de Sharon en el estado de Connecticut en una familia muy aficionada a la música. Sus primeros contactos con la música se remontan a sus años escolares en su localidad, donde aprendió primero a tocar el melófono, se desarrolló instrumentalmente con la trompa y terminó con el trombón como instrumento de cabecera con el que desarrolló una influyente carrera. Durante su infancia y primera adolescencia, sus influencias relacionadas con el jazz pasaron por Jelly Roll Morton, Louis Armstrong, Jack Teagarden, Max Kaminsky, Bud Freeman, Benny Goodman o Duke Ellington. Tras acabar el instituto recibió una beca para estudiar en la Universidad de Yale y se inició profesionalmente en la música integrado la banda *Eli's Chosen Six* que estaba dedicada al estilo tradicional de Chicago. En esta formación también militaba el contrabajista Buell Neidlinger, que posteriormente le pondría en contacto con Cecil Taylor. Con esta banda debutó en los estudios de grabación en 1955 para grabar el disco *College Jazz: Dixieland*, participó en el festival de jazz de Newport y visitó por primer vez Europa en 1958. *A finales de 1959* se instaló en Nueva York y comenzó a relacionarse con el colectivo de músicos avanzados aglutinados en torno al club *Five Spot*, mostrando un fuerte interés por los avances armónico de Thelonious Monk.

En Nueva York, su actividad se expandió considerablemente trabajando a partir de 1960 bajo la tutela de Herbie Nichols, con el que estableció una estrecha amistad profesional y creativa hasta su muerte, actividad que le abrió las puertas de la armonía moderna. Por otro lado, comenzó a relacionarse con el círculo de Bill Dixon y Cecil Taylor, éste último contó con él para sus

⁵⁷⁴ I'm an antifascist artist. My music is functional. I play about the death of me by you. I exult in the life of me in spite of you. I give some of that life to you whenever you listen to me, which right now is never. My music is for the people. If you are a burgeois, then you must listen to it on my terms. I will not let you misconstrue me. That era is over. If my music doesn't suffice, I will write you a poem, a play. I will say to you in every instance, "Strike the Ghetto. Let my people go" [Traducción propia].

grabaciones en formato de ensemble hasta 1962, y donde estableció relaciones creativas con Archie Shepp, con el que trabajaría de forma habitual en el futuro convirtiéndose en su principal asociado y en una de sus amistades más cercanas. A partir de 1962 Roswell Rudd trabajó en las formaciones del saxofonista Steve Lacy con el que se metió de lleno en la exploración del repertorio de Thelonious Monk y, a principios de 1963, su percepción musical sufrió un cambio radical tras asistir a una actuación de la formación de Cecil Taylor que acababa de volver a la ciudad procedente de Europa con Albert Ayler integrado en su banda. A partir de este momento, la exploración sonora, la comunicación y la interacción colectiva empezaron a formar parte de los principales objetivos estéticos de Roswell Rudd.

Durante el año 1964, Roswell Rudd fue dando forma a sus nueva orientación estética creando el proyecto colectivo denominado como *The New York Art Quartet* junto a John Tchicai (Ax), Lewis Worrell (Cb) y Milford Graves (Dr), proyecto con el que participó en la “Revolución de Octubre” en el jazz y con el que grabó su primer trabajo personal bautizado como *The New York Art Quartet* y que fue editado por *ESP Records* posteriormente. El disco supuso una apuesta decidida por las nuevas aproximaciones de vanguardia dentro de la influencia del dadaísmo, trabajando líneas melódicas atonales sin dinámica rítmica fija e introduciendo elementos poéticos recitados. Durante el verano de 1964, Roswell Rudd participó en las históricas grabaciones que Albert Ayler realizó en formato amplio integrado en el ensemble de Archie Shepp para grabar su primer trabajo para *Impulse Records* y posteriormente, en diciembre, integrado también en la *Jazz Composers Orchestra*, ya que formó parte originalmente del *Jazz Composer Guild*. Estas experiencias consolidaron a Roswell Rudd como la opción preferente para los proyectos orquestales de los músicos relacionados con el movimiento de la *New Thing*.

Entre 1965 y 1971, Roswell Rudd trabajó habitualmente con Archie Shepp, tanto en directo como en los estudios de grabación, colaborando y participando en grabaciones de la *Jazz Composer Orchestra* de Carla Bley y Mike Mantler, *The Music Liberation Orchestra* de Charlie Haden y en distintos proyectos con el saxofonista Leandro “Gato” Barbieri y Lee Konitz. En cuanto a su actividad como líder, Roswell Rudd grabó su segundo trabajo con el *New York Art Quartet* en 1965 titulado *Mohawk* y realizó su primera gira europea liderando su propia formación ese mismo año. Posteriormente, grabó el álbum *Everywhere* en 1966 al frente de una banda que incluyó a Charlie Haden al contrabajo. Hasta 1972 no volvió a visitar los estudios de grabación cuando lideró la *Jazz Composers Orchestra* para grabar el disco *Numatik Swing Band*. Con el avance de la década de los 70 su intereses estéticos se ampliaron a temáticas muy abiertas a músicas de distinto origen y desarrolló su actividad como didacta para la universidad de Maine.

Roswell Rudd desarrolló un sonido y una estética acorde a las relaciones establecidas

durante la década de los 60 en el mismo epicentro del desarrollo del movimiento de la *New Thing*. Estéticamente se situó en un plano más alejado de la influencia del *be bop* y de la estética posterior de Ornette Coleman, sin embargo el legado de la música de Monk en sus apuestas armónicas siempre estuvo muy presente. Sus principios musicales pasaron por la exploración sonora y la arquitectura musical de Cecil Taylor, trasladando al trombón muchos de los elementos técnicos desarrollados por los saxofonistas, con los que establecía un desarrollo interactivo de inspiración recíproca muy trascendente.

R. Ruud: Mira, lo que yo pienso del free jazz es que es como una redundancia. Dos cosas que significan lo mismo. Cuando escribía temas y decía a otros músicos lo que quería hacer cuando tocábamos, dije que me gustaría que fuese una sección libre, me gustaría tocar para ser libre. Pero nunca dije free jazz, esa era la cuestión, pero sí que utilicé la palabra "libre". Libre, por eso el término "free jazz", quiero decir que jazz siempre significó libertad para mí, y libertad siempre ha significado libertad. Así que cuando dices free jazz, es como decir doble redundancia. Es una gran frase (Rowe, 1998)⁵⁷⁵

Sunny Murray.

Según Antoine Prum (2008), el batería y compositor Sunny Murray nació el 21 de septiembre de 1936 en la localidad de Idabel del estado de Oklahoma en el seno de una familia muy pobre y pasó la mayor parte de su infancia en Filadelfia donde se mudó con poco años de edad. Comenzó a tocar la batería a los nueve años de forma autodidacta y poco a poco empezó a destacar en la competitiva escena local de la ciudad a principios de los años 50. Sus errores de adolescente le llevaron a pasar un tiempo en la cárcel y a perder varios dedos de su mano debido a una pelea callejera, tras este suceso se trasladó a Nueva York donde se centró completamente en el estudio de la batería desarrollando un energético estilo dentro de los cánones de la época. Tras realizar sus primeros trabajos para Red Allen, Willie "The Lion" Smith o Jackie McLean, a partir de 1960 comenzó a tocar con Cecil Taylor gracias a sus relaciones en torno al *Five Spot* y trabajó ocasionalmente también como sustituto en las formaciones de John Coltrane y Sonny Rollins entre otros. Tras grabar los trabajos de transición estética de Cecil Taylor al principios de la década de los 60, en 1962 se marchó junto con el pianista a Europa donde maduraron juntos unas nuevas aproximaciones rítmicas sobre tiempos suspendidos alejados del *swing*, que establecieron una nueva manera de desarrollar la dinámica rítmica de la improvisación y la interacción colectiva sobre los

⁵⁷⁵ See I think of free jazz, that's like a redundancy. It's like two things that mean the same. And I know that I never in all the times that I wrote pieces or would be verbalizing to other musicians what I wanted to do when we were playing, I said I'd like this to be a free section, I'd like the blowing to be free. But I never said free jazz, that was the thing, but I did use the word "free." Free, that's why the term "free jazz," I mean jazz always meant freedom to me, and freedom has always meant freedom. So when you say free jazz, like say it's double redundancy. It's a great phrase [Traducción propia].

que Taylor asentó su estética más trascendente.

A su vuelta a Nueva York y tras la retirada temporal de Cecil Taylor, se integró en la formación de cabecera de Albert Ayler, con quien permaneció participando en todas sus grabaciones hasta que éste cambió a los integrantes de su grupo original en 1966. Entre 1965 y 1968, además de participar en grabaciones de Milford Graves, el *Contemporary Jazz Quartet* del trompetista danés Hugh Steinmetz y otros proyectos relacionados con el movimiento de la *New Thing*, en 1965 se convirtió en el primer batería del movimiento en grabar un disco en solitario como líder junto a Don Cherry y Albert Ayler, que se denominó *Sonny's Time Now*. Posteriormente en 1966, volvió a liderar otra sesión de grabación para *ESP Records* que dio lugar al álbum *Sunny Murray*. Entre 1968 y 1970, trasladó su actividad a París donde participó en formaciones lideradas por Archie Shepp, por los músicos de la AACM de Chicago exiliados y donde desarrolló una dinámica actividad de grabación como líder para el sello *BYG Actuel* grabando los álbumes: *Big Chief*, *Homage to Africa*, *Sunshine* y *An Even Break (Never Give A Sucker)*. En 1971 volvió a EEUU para instalarse en Filadelfia donde centró su carrera liderando la banda *The Untouchable Factor* y desarrollando una activa carrera colaborando con músicos de la escena europea de forma periódica.

Sunny Murray fue uno de los principales responsables de la apertura de los espacios de interacción rítmica colectiva en contrapartida a la dictadura establecida por el *swing* y su compromiso con las reivindicaciones políticas de la época siempre tuvo presencia en sus propuestas musicales ya desde sus primeros trabajos en solitario. Sus novedosos desarrollos técnicos se convirtieron en un recurso habitual en las metodologías de creación de texturas sonoras que dominaron gran parte de la estética del jazz de vanguardia a partir de 1965, un recurso que fue ampliamente explotado por los percusionistas del movimiento de la *New Thing* con posterioridad.

S. Murray: Ser creativo era lo primero, llevarme a mí mismo a donde la improvisación pura se convierte en música, donde un ritmo se convierte en música. Yo había llegado al punto en el que, a la vez que mi música cambiaba, no quería tocar un montón de ritmos – quería conseguir más del ritmo que sólo ritmo... Para mí fue como el comienzo de un sistema que podía utilizar para encontrar realmente el camino de lo que quería tocar... Así fue, de alguna manera, porque lo que estaba creando era acústicamente correcto. Comencé a escribir cuadros acústicos, partituras gráficas, como Cage y esos tíos (Warburton, 2000).⁵⁷⁶

576 It was just to be creative first, to take myself to where pure improvisation becomes music, where a beat becomes music. I'd gotten to the point where, as my music changed, I didn't want to play a lot of beats – I wanted to get more from the beat than just the beat... For me that was like the beginning of a system that I could use to really find my way in what I wanted to play... It did, in a way, because what I was creating was acoustically correct... I started to write acoustical charts, graphic scores, like Cage and those guys [Traducción propia].

Marion Brown.

Según John Litweiler (1984) y Valerie Wilmer (1992), el saxofonista, compositor y etnomusicólogo Marion Brown nació el 8 de septiembre de 1931 en la ciudad de Atlanta del estado de Georgia. Su madre era una gran aficionada a la música, por lo que desde pequeño escuchó jazz en su casa familiar y en su adolescencia recibió algunas clases particulares en la interpretación del saxofón alto inspirado por la música de Charlie Parker. Tras terminar el servicio militar en 1956, realizó estudios universitario en el ámbito musical e intentó terminar la carrera de derecho, hasta que decidió mudarse a Nueva York en 1962 para dedicarse a la música. A su llegada a la ciudad comenzó a relacionarse con el círculo de músicos e intelectuales del *Five Spot* y pronto estableció relaciones con Bill Dixon, Archie Shepp y Ornette Coleman, este último le prestó su saxofón alto para que pudiera comenzar a establecerse profesionalmente en la ciudad. Su primera aparición importante fue integrado en las formaciones de Archie Shepp y Bill Dixon dentro del ciclo de conciertos “Cuatro días en Diciembre” organizado por el *Jazz Composers Guild* en 1964. Posteriormente en la primavera de 1965, participó en las actividades relacionadas con la *New Black Music* de Amir Baraka con el que estableció una estrecha amistad y quien le ayudó a perfilar unos principios reivindicativos que estarían muy presentes a lo largo de toda su carrera.

Entre 1965 y 1967, Brown tuvo una dinámica actividad debutando en los estudios de grabación con Archie Shepp (*Fire Music*) y con John Coltrane (*Ascension*), trabajando también junto a Burton Greene y Sunny Murray. Su primera grabación como líder la realizó para *ESP Records* en noviembre de 1965 y fue publicada como *Marion Brown Quartet*, un año después grabaría también como líder *Why Not*. A finales de 1966 y de nuevo gracias a la intervención de John Coltrane que lo tenía entre sus protegidos, Marion Brown firmó un contrato con *Impulse Records* para quien grabó un primer disco titulado *Three For Shepp*. En estos primeros trabajos destacó la influencia de los desarrollos modales de Coltrane en coalición con líneas melódicas más colemanianas. Aplicó con soltura los procedimientos de generación de texturas sonoras sobre dinámicas rítmicas suspendidas y desarrolló su personal sonido al saxofón alto con reminiscencias colemanianas. Tras permanecer junto a John Coltrane hasta su muerte y establecer relaciones artísticas con el trompetista francés Jacques Coursil, a finales de 1967 trasladó su residencia a París donde estuvo residiendo hasta 1970.

En diciembre, Marion Brown participó como invitado en el *Baden Baden Freejazz Meeting* en Alemania, donde estableció relaciones con los músicos europeos dedicados a la vanguardia y con los que trabajó con frecuencia durante estos años como los holandeses Maarten Altena (Cb) y Han Bennink (Dr), o el alemán Gunther Hampel (Vb). Por otro lado, estableció proyectos creativos con

otros músicos exiliados estadounidenses instalados en París relacionados AACM de Chicago como Jeanne Lee, Leo Smith, Steve McCall o Anthony Braxton. Los discos *Gesprächsfetzen*, *In Sommerhausen*, *Porto Novo*, *Creative Improvisation Ensemble* y *Duets*, junto con la banda sonora original de la película *Le Temps Fou* de Marcel Camus, fueron el legado discográfico de Marion Brown durante este periodo en Europa. Estas experiencias dieron lugar a la maduración de una estética personal progresivamente más escorada a la improvisación colectiva radical, la exploración sonora y la música incidental muy influido por Erik Satie.

Tras su vuelta a EEUU en 1970, el saxofonista plasmó sus experiencias europeas en el disco *Afternoon Of A Georgia Faun*, un proyecto para gran orquesta que fue publicado por *ECM Records* y que lo consolidó definitivamente como creador independiente dentro de la escena de vanguardia internacional. Instalado en New Haven, durante los años 70 Marion Brown se dedicó a desarrollar una dedicada labor de composición mientras alternaba su actividad como docente en diferentes universidades con el desarrollo de labores de investigación académica. En 1976 logró doctorarse en etnomusicología en la universidad de Wesleya con una tesis titulada "Faces and Places: The Music and Travels of a Contemporary Jazz Musician".

Pharoah Sanders.

Según Benjamin Bierman (2008) y las informaciones recogidas por Michael D. Anderson (2012), el saxofonista y compositor Ferrel "Pharoah" Sanders nació el 13 de octubre de 1940 en la ciudad de Little Rock del estado de Arkansas en el seno de una familia muy relacionada con la música. Siendo todavía un niño, se inició en la interpretación de una batería con la que amenizaba los oficios religiosos en la iglesia de su barrio, posteriormente tocó el clarinete y, finalmente, consiguió hacerse con un saxo tenor con el que se integró en la orquesta del Instituto Scipio Jones donde realizaba sus estudios en plena adolescencia. Bajo la tutela del trompetista local Jimmy Cannon que dirigía la orquesta escolar, Sanders se metió de lleno en el jazz moderno inspirado por la música de Miles Davis, Clifford Brown y sobre todo de los saxofonistas Lucky Thompson, John Coltrane, Sonny Rollins, James Moody, Charlie Parker y Harold Land. Hasta este momento sus experiencias musicales no habían ido más allá del repertorio de *rhythm & blues* junto con los himnos y espirituales asociados al rito de la iglesia bautista.

En 1959, Sanders se mudó a la ciudad de Oakland junto a unos familiares cercanos para desarrollar estudios universitarios en el ámbito artístico y musical, donde aprovechó para adquirir las herramientas básicas de lenguaje musical, armonía e interpretación. Durante estos primeros meses de independencia aprovechó para ir a San Francisco a escuchar, en el club *Jazzworkshop*, al flamante quinteto de Miles Davis y al acabar la actuación conoció personalmente a su ídolo John

Coltrane, con el que pasó la mañana siguiente visitando distintas tiendas de la ciudad probando boquillas y hablando de música. En paralelo a sus estudios, trabajó como saxofonista en diferentes formaciones de blues y se convirtió en un destacado intérprete de baladas y del repertorio de Charlie Parker ganándose el apodo de “Little Rock” entre los habituales de la escena del jazz de la bahía de San Francisco.

En 1961, terminó sus estudios y decidió mudarse a Nueva York para intentar hacerse un hueco como músico profesional. Al cabo de un tiempo consiguió llamar la atención de Don Cherry, quien lo acogió bajo su protección y a través del cual estableció relaciones con Billy Higgins. Con ambos músicos comenzó a compartir numerosas sesiones de ensayo que le ayudaron a introducirse en los novedosos desarrollos que se estaban fraguando en torno a las vanguardias. En 1963, se encontró con John Coltrane, comenzó a relacionarse con su círculo más cercano y empezó a trabajar profesionalmente integrado en distintas formaciones experimentales. Tras participar en la “Revolución de Octubre” en el jazz, llamó la atención de *ESP Records* que más tarde publicó su primer disco como líder bajo el título de *Pharoah Sanders Quintet*, que integró un tema modal y una balada propia muy influenciados por la estética y el estilo de Coltrane. Más tarde en el año 2012, la misma compañía publicaría una edición especial recopilatoria dedicada a la actividad de Pharoah Sanders durante estos primeros años de formación y exploración bajo el título de *Pharoah Sanders: In The Beginning 1963 – 1964*, que además de contener varias entrevistas muy significativas, integró sus grabaciones con el quinteto de Don Cherry, la *Arkestra* de Sun Ra, quien según las crónicas lo bautizó como Pharoah, y con el cuarteto de Paul Bley. Estos testigos sonoros revelaron la elasticidad de Sanders para adaptarse tanto al estilo post colemaniano de Cherry como a las complejas líneas pianísticas de Paul Bley, desarrollando un gran sonido a través de un estilo en maduración que bebía directamente de la influencia de Coltrane.

A principios del verano de 1965, Pharoah Sanders grabó junto a Ornette Coleman y Joseph Tekula la banda sonora *Chappaqua Suite* y a partir de este momento se integró en las diferentes formaciones de John Coltrane para convertirse en un músico habitual, tanto en directo como en estudio, en el último periodo del mítico saxofonista. Entre septiembre y noviembre de 1966, Sanders visitó los estudios de grabación para colaborar en dos de los discos que Don Cherry grabó para *Blue Note Records* y donde compitió por el liderazgo del saxofón tenor con Leandro “Gato” Barbieri. Recomendado de nuevo por John Coltrane, grabó su segundo disco como líder y su primer trabajo para *Impulse Records* que se publicó como *Tauhid* y que estuvo muy inspirado en las exploraciones espirituales de Coltrane. En su desarrollo, Sanders restó protagonismo al saxofón y se centró en el desarrollo de texturas sonoras exóticas estructuradas sobre técnicas modales y diversas percusiones africanas.

Tras la muerte de John Coltrane en el verano de 1967, Pharoah Sanders trabajó con Albert Ayler, grabó para la *Jazz Composers Orchestra* y formó parte de las formaciones de Alice Coltrane hasta 1972, cuando se centró en su carrera en solitario. En paralelo, durante este periodo consolidó una fructífera relación con *Impulse Records* que le llevaría a ir madurando una estética propia muy influida por los principios filosóficos, espirituales y estéticos de John Coltrane como muestra su legado discográfico de estudio expuesto a continuación: *Karma*, *Jewels Of Thought* (1969), *Summun Bukmun Umyun* (1970), *Thembi*, *Black Unity* y *Village Of The Pharoah* (1971). Este legado reveló la preferencia de Pharoah Sanders por las grandes formas de suite estructuradas en torno a dos bloques fundamentales alternados: uno definido por el uso de grandes y coloridas líneas melódicas en un ambiente de recogimiento sosegado y otro definido por la exploración de violentas texturas sonoras en interacción colectiva. El uso de percusiones y ritmos de distinto origen, la composición espontánea, el canto vocal y la multinstrumentación fueron tomando protagonismo de forma progresiva en su estética. La introducción de sonoridades eléctricas fue moderada, así como la tendencia a la mezcla de ritmos de origen africano y caribeño con cierta tendencia *funk*.

El saxofonista Pharoah Sanders fue el más joven y el último de los protegidos bajo el mecenazgo de John Coltrane en explotar su propio liderazgo estético, sin embargo su influencia fue tan significativa como la del resto de los protegidos ya mencionados. La intensidad de un sonido asentado en una tensión energética casi extrema, al genial dominio del registro super agudo y a uso de unos característicos rugidos derivados del uso de los armónicos, fueron algunas de sus señas de identidad sonora. Al contrario de Coltrane, que siempre estuvo impulsado por el avance, Sanders encontró su lugar y lo explotó sin complejos, marcando distancias con el maestro a través de un desarrollo más sosegado de sus propias melodías y generando un concepto textural sonoro muy personal. En muchos aspectos, Pharoah Sanders fue el encargado de recoger más claramente el conglomerado de influencias derivadas de las últimas aperturas del maestro tanto a nivel estético como espiritual, gracias a su compromiso vital con una filosofía positiva de la vida basada en la honestidad, la práctica, el conocimiento, la reflexión y el amor.

P. Sanders: Lo que quiero es que crees la intensidad hasta el punto donde pueda entrar en esa energía. Entonces me verías tocar durante un buen rato. Si tengo que hacerlo todo yo solo, no saldrá bien. Veo que toda la banda es como un gran solo. Me gusta crear. Si nadie está creando conmigo, entonces no tiene ningún sentido que esté intentando tocar porque no es creativo.⁵⁷⁷

577 If you build the intensity up to where I can come in on that energy, that is what I want. Then you would see me playing for a long time. If I have to do it all by myself, then it is not working right. I look at it that the whole band is like one big solo. I like to build. If nobody is building with me, then there is no sense in me trying to play because that is not creative (Extracto de la entrevista realizada para la revista *Allaboutjazz*. Fuente: <https://www.allaboutjazz.com/a-fireside-chat-with-pharoah-sanders-pharoah-sanders-by-aaj-staff.php?pg=1> [consultada el 10/04/2017]).

Paul Bley.

Según David Lee (1999), el pianista y compositor Paul Bley nació el 10 de noviembre de 1932 en Montreal y fue criado como hijo adoptado en una familia de buena posición social de la ciudad, mucho más tarde descubriría que su padre adoptivo era en realidad también su padre biológico. Desde muy pequeño mostró grandes aptitudes para la música tocando tempranamente el violín y el piano, hasta que con sólo 11 años se graduó en el Conservatorio *McGuill* de la ciudad. Durante su primera adolescencia tocó en bandas semiprofesionales como la *Al Cowan's Tramp Band*, influenciado por algunos de los principales referentes del *swing* como Woody Herman. A finales de los 40, ya era el pianista sustituto de Oscar Peterson en el club *Alberta Lounge* de Montreal y su estilo ya bebía directamente de los desarrollos de Bud Powell, su principal influencia durante su etapa de formación.

En 1950 se trasladó a Nueva York para realizar estudios en la Escuela de Música Julliard de Manhattan y rápidamente llamó la atención de algunos músicos locales con los que empezó a trabajar profesionalmente como Jackie MacLean o Donald Byrd. Durante estos años formó el *Montreal Jazz Workshop*, una organización dedicada a organizar conciertos y actividades relacionadas con el jazz a través de la cual consiguió realizar una primera grabación junto a Charlie Parker en febrero de 1953, materiales que fueron publicados con mucha posterioridad como *Charlie Parker: Montréal 1953*. Este trabajo y sus relaciones con Lennie Tristano, le permitieron debutar como líder bajo el auspicio de Charles Mingus, en noviembre de ese mismo año, dando lugar a *Introducing Paul Bley*, junto al propio Mingus y Art Blackey a la batería, donde desgranó unas primeras composiciones enmarcadas dentro del movimiento del *be bop*. Tras la grabación en 1954 de *Paul Bley*, su segundo trabajo de estudio como líder en la misma línea estética que el anterior, el pianista se consolidó como acompañante habitual de grandes figuras como Lester Young, Ben Webster o Roy Eldridge.

En 1957, Paul Bley decidió instalarse en Los Ángeles tras aceptar un trabajo estable como director y pianista de la banda residente del *Hillcrest Club* de la ciudad, dando por inaugurado un largo periodo de transición estética. En compañía de su mujer Carla Bley, inició su actividad en los estudios de la costa oeste con la grabación, en 1958, del disco *Solemn Meditation*, enmarcado dentro de las sonoridades *cool* y grabado con su cuarteto habitual de este periodo que incluía al joven contrabajista Charlie Haden. En 1959, volvió a instalarse en Nueva York para formar parte de la revolución en ciernes que estaba desembarcando en la ciudad procedente de la cara oculta de la costa oeste, tras haber sido el primero en contratar a Ornette Coleman y Don Cherry, al vislumbrar el potencial estético del saxofonista y habiendo recogido como testigo unas sesiones históricas que

posteriormente se publicaron bajo el título de *The Fabulous Paul Bley Quintet Improvising*. A su llegada a la ciudad, participó activamente en las actividades asociadas a las orquestas de Gunther Schuller y su círculo de influencia relacionado con la “tercera ola” como el compositor George Russell, además de grabar y trabajar esporádicamente para Charles Mingus. Entre 1961 y 1963 se unió al trío de Jimmy Giuffre con el que visitó por primera vez Europa, desarrollando una aproximación avanzada a algunos de los conceptos de vanguardia que quedaron plasmados en el disco *Free Fall*. En paralelo a este trabajo, grabó varias sesiones para *Savoy Records* publicadas inicialmente bajo el nombre de *Footloose*, que fueron un muestra clara del viraje hacia las vanguardias del pianista. En este trabajo, Bley desarrolló formas tradicionales con sonoridades abiertas al atonalismo y aplicó técnicas a caballo entre el *hard bop* y los desarrollos politonales, lo que dio lugar a un conjunto heterogéneo de temas propios de sabor tradicional, versiones de Ornette Coleman y un buen número de composiciones avanzadas de su mujer Carla Bley. Tras girar extensamente por Europa como pianista de Sonny Rollins, a partir de 1964 comenzó a compartir experiencias con gran parte de los músicos directamente relacionados con el movimiento de la *New Thing* como Pharoah Sanders, Albert Ayler o Sun Ra.

En marzo de 1964 grabó *Turning Point*, su primera aportación a las vanguardias del momento junto a un cuarteto que incluyó a John Gilmore (Tx) y con el que desarrolló una todavía inmadura aproximación a la improvisación colectiva sobre ritmos en suspensión y en torno a composiciones de Carla Bley y Annette Peacock, que estaban a caballo entre la influencia de Ornette Coleman y Cecil Taylor. Pocos días después de su aparición en la “Revolución de Octubre” en el jazz, Paul Bley volvió a los estudios en formato de quinteto para dar forma al disco *Barrage* para *ESP Records*, que contó con la participación de Dewey Johnson (Tp) y Marshall Allen (Ax), donde la maduración de las exploraciones sonoras de la banda ya sonaron más consolidadas y donde el protagonismo de la composición de los temas recayó completamente sobre Carla Bley. Tras participar en el festival de jazz de Newport de durante el verano de 1965, Paul Bley partió de gira europea liderando un trío durante la cual grabó el disco *Touching*, donde anticipó la personal apuesta que integraría en formato de trío las experiencias de vanguardia trabajadas durante este periodo de maduración y dando lugar más tarde a su estética más influyente con *Closer*, su segunda grabación para *ESP Records*. El fracaso del proyecto *Jazz Composers Guild* en el que Bley estaba implicado con cierto escepticismo, su separación de Carla Bley y el inicio de una nueva relación con Annette Peacock, derivó en un punto de inflexión en su carrera. A partir de este momento entró en un periodo de inestabilidad hasta la creación del proyecto eléctrico *Synthesizer Show* al que estuvo dedicado buena parte de la década de los 70. En 1972, Paul Bley grabó *Open To Love*, su primer trabajo de piano a solo publicado para *ECM Records* que integró, además de composiciones

propias, algunas aportaciones importantes de la pluma de Carla Bley y Annette Peacock, y que terminó por consolidar la gran influencia de su estética en varias generaciones de pianistas posteriores.

Paul Bley fue un pianista que consiguió desarrollar un estilo propio en un momento histórico en el que no sólo tuvo que competir con los grandes referentes de la época como Bill Evans, Cecil Taylor o Herbie Hancock, sino que también tuvo que encontrar el nuevo rol del instrumento en los conjuntos de improvisación colectiva. En este sentido, en sus trabajos ya comentados pueden escucharse ecos de todos ellos, sin embargo en su conversión estética hacia las vanguardias consiguió depurar un estilo que progresivamente se fue alejando de influencias previas para consolidarse de forma estable, a pesar de no prodigarse en exceso en el ámbito de la composición. Posteriormente, sus actividades dentro de la enseñanza, su capacidad de improvisación y sus variadas colaboraciones con los músicos más avanzados de los ambientes europeo y americano, acabaron por consolidar la carrera de Paul Bley en el ámbito global.

Paul Bley: Cuando te arriesgas, con el tiempo desarrollas un instinto y un juicio. Si los riesgos que corres resultan adecuados y son útiles, aumentas tu conocimiento de qué hacer en el caso de un riesgo. Así, el porcentaje de fallo disminuye y correr riesgos no es tan peligroso (Cappelletti, 2002).⁵⁷⁸

Carla Bley y la Jazz Composer Orchestra.

Según Amy C. Beal (2011), Carla Bley nació como Lovella May Borg el 11 de mayo de 1936 en la ciudad de Oakland del estado de California en una familia protestante muy religiosa de origen sueco. Su padre trabajaba como organista y director de coro de la iglesia colonial Havenscourt, por lo que sus primeras experiencias al piano pasaron por el repertorio de himnos de la iglesia protestante y por los clásicos de Beethoven, Chopin, Grieg y Rachmaninov bajo la única tutela de su progenitor. Con apenas ocho años, compuso sus primeras canciones y tras la prematura muerte de su madre comenzó a mostrar claros síntomas de rebeldía, que terminaron con el abandono prematuro de sus estudios en el Instituto Castlemont y en su distanciamiento definitivo de la influencia de la religión. En ese momento se dedicó a trabajar en diferentes oficios y como pianista de música ligera en locales de la Bahía de San Francisco, hasta que en torno a 1955 se trasladó a Nueva York para ampliar sus primeros intereses por el jazz gracias a su pasión, entre otros, por los trabajos de Miles Davis.

En el Nueva York de mediados de los 50, Carla Bley se convirtió en una habitual del *Café*

⁵⁷⁸ When you take risks, over time you develop a certain instinct and judgment. If the risks you take turn out to be useful and successful then you accumulate some of the knowledge of what to do in the case of a risk. So the percentage of failure drops and risk-taking is pretty much no longer that risky [Traducción propia].

Bohemia y encontró trabajo como fotógrafa y vendedora de cigarrillos para la clientela de dos clubs de jazz de referencia en la época: el *Basin Street* y el *Birdland*. Esto le permitió estar en contacto directo con los grandes referentes del jazz moderno del momento, cuya influencia comenzó a ganar un lugar de preferencia en sus intereses personales junto con la música de Erik Satie. En 1956 conoció a Paul Bley e iniciaron una relación sentimental que les llevó a contraer matrimonio una vez instalados en Los Ángeles a partir de 1957, momento en el que Carla Bley comenzó a escribir música de forma continuada convirtiéndose en una fuente inagotable de composiciones de la que bebió con frecuencia el propio Paul Bley durante años. La composición “Opus One” fue el primer registro grabado del trabajo de Carla Bley que se incluyó en el disco *Solemn Meditation* grabado por Paul Bley en 1958, donde, a pesar del estilo ligero del disco, se puede percibir un manejo eficiente y dinámico de la armonía, la forma y la arquitectura musical. Durante esta etapa, los dos acontecimientos más relevantes para la carrera de Carla Bley fueron su primer contacto con la música de Ornette Coleman, que cambiaría su percepción estética para siempre, y el establecimiento de una relación profesional y personal con el contrabajista Charlie Haden, con el que trabajaría con frecuencia en el futuro. En su camino de vuelta a Nueva York durante el verano de 1959, asistió a los seminarios de jazz de la escuela Lenox, donde se reencontró con Ornette Coleman y donde estableció relaciones con Jimmy Giuffre y George Russell, otros dos músicos muy importantes para su trayectoria futura. Carla Bley con respecto a la generación de la vanguardia en la cara oculta de la costa oeste: «Esa música nació y creció en Los Ángeles» (2016, 18:55).⁵⁷⁹

Tras instalarse en Nueva York con su marido, Carla Bley se introdujo de lleno en el *underground* neoyorkino a la vez que se centró en el estudio del repertorio de Thelonious Monk, en ampliar sus conocimientos bajo la tutela de Jimmy Giuffre y en estudiar las técnicas desarrolladas por George Russell tras la reciente publicación de su tratado lidio/cromático; con éste último también trabajó como copista y transcritora. Ambos músicos acabaron por incluir muchas composiciones de Carla Bley en sus grabaciones de estos primeros años 60, entre ellas: “Ictus”, “Jesus Maria”, “In the Morning Out There”, “Thesis” y “Emphasis”, por parte de Giuffre; y “Bent Eagle”, “Dance Class” y “Beast Blues”, por parte de George Russell. Su escucha revela una gran originalidad en torno a dos áreas temáticas diferenciadas: una más escorada al blues influenciada por Monk y Ornette Coleman, y otra con ecos de las técnicas modales de Russell con aperturas hacia recorridos abstractos y atonales. Por otro lado, durante este periodo contenido entre 1960 y

579 That music was born and raised in Los Angeles.

Fuente: Entrevista a Carla Bley. Grabación de audio 30 min_47s. Archivos trabajo de campo, Chicago, (31/08/2016). [Todas las notas asociadas al trabajo de campo serán expuestas en este formato con el año y el metraje de la grabación]

1965, Paul Bley integró en su repertorio un número muy importante de composiciones de Carla Bley repartidas por la discografía más vanguardista del pianista y donde se incluyeron: “Floater”, “Around Again”, “Syndrome”, “King Korn”, “Vashkar”, “Calls”, “Ictus”, “Ida Lupino”, “Batterie”, “And Now The Queen”, “Walking Woman”, “Barrage”, “Start”, “Closer”, “Sideways In Mexico”, “Batterie” o “Violin”. La mayor parte de estas composiciones fueron pequeñas ideas melódicas muy originales con cierta influencia de Ornette Coleman y algunos desarrollos melódicos de Cecil Taylor que daban paso a la improvisación colectiva libre. Otras gozaron de estructura armónica más organizada en torno a sonoridades más modales y angulares, que anticiparon una estética más personal en transición. Entre tanto, Carla Bley había encontrado en la escritura para grandes formaciones la mejor manera de expresar sus ideas, por lo que se dedicó a ir madurando sus conocimientos en orquestación e instrumentación e ir moldeando su propia estética. En 1964 formó parte junto con Paul Bley del *Jazz Composer Guild*, donde su presencia femenina causó un conflicto histórico ante la posición en contra de la inclusión de mujeres en el colectivo por parte de algunos de sus miembros. Sin embargo y a pesar de las tensiones, Carla Bley pudo debutar en formato amplio con su composición “Roast” en la primera y única grabación de la *Jazz Composers Guild Orchestra* durante los denominados “cuatro días de diciembre” en 1964, que fue publicada bajo el título de *Communication* y que les llevó a participar en el festival de jazz de Newport en el verano de 1965. Poco después, este proyecto colectivo se disolvió, lo que junto con su separación de Paul Bley y el comienzo de otra relación sentimental con el trompetista Mike Mantler supuso un punto de inflexión muy importante que llevó a ambos a liderar la denominada *Jazz Composers Orchestra*, que sería la base del trabajo de Carla Bley durante los años sucesivos.

A principios de 1966, Carla Bley giró por primera vez por Europa coliderando el proyecto *Jazz Realities* con Mike Mantler y que daría lugar a su primer disco en solitario grabado en directo en formato de quinteto, publicado como *Jazz Realities*. En este trabajo, se exploraron los elementos de vanguardia que estaban en el candelero en la época a través del desarrollo de melodías de influencia colemaniana, con pinceladas ocasionales del estilo de Cecil Taylor y sobre dinámicas rítmicas suspendidas, que daban paso a improvisaciones colectivas sobre formas abiertas, pero con estructuras más complejas y en ocasiones con dinámica dirigida. Tras dar a luz a su única hija en la primavera de 1966, Carla Bley inicio un largo periodo dedicada a su trabajo para orquesta creando la parte más importante de su producción creativa durante estos años. *A Genuine Tong Funeral*, junto al cuarteto de Gury Burton y una parte de su orquesta, sus arreglos para la *Music Liberation Orchestra* de Charlie Haden en 1969 y, finalmente, su trabajo *Escalator Over The Hill*, en un desarrollo operístico con libreto de Paul Haines iniciado en 1968 y terminado en 1971. Estos trabajos fueron una muestra evidente de un estilo orquestal en continua progresión para lo que contó

con la base de la *Jazz Composers Orchestra* y colaboraciones de un conjunto de músicos muy relevantes históricamente directamente relacionados con el movimiento de la *New Thing*. En todos ellos, los elementos de improvisación colectiva e investigación sonora se articularon de forma eficiente dentro de las rígidas estructuras de organización asociadas a las formaciones de formato amplio y donde los sonidos eléctricos junto con algunos elementos del rock fueron tomando relevancia con el avance de la década.

Tras la publicación del monumental *Escalator Over the Hill*, Carla Bley se consolidó como una artista de referencia en las vanguardias del ámbito internacional, recibiendo importantes críticas y premios en Europa. La tendencia de la época a la autoproducción independiente le llevó a crear junto a Mike Mantler su *New Music Distribution Music Service*, que derivó en la gestión de un sello discográfico propio dadas las relaciones establecidas con otros sellos independientes europeos. En 1972, Carla Bley recibió una beca de la fundación Guggenheim para el desarrollo de su trabajo creativo y continuó desarrollando una amplia actividad durante la década y en adelante. Carla Bley con respecto al ambiente creativo y político que rodeó la creación del *Jazz Composer Guild*.

Era realmente, de verdad, era muy emocionante y muy moralista. Era.. Queríamos ser revolucionarios y queríamos hacerlo desde la humanidad y todas esas cosas, pero no sabíamos cómo conseguirlo... Lo correcto es decir: todos nos inspirábamos entre nosotros, aunque yo nunca oí eso, y personalmente tocaba lo que tocaba y ellos tocaban lo que tocaban y todos trabajábamos juntos, pero éramos diferentes. No todo era inspiración, iba de hacer negocios (2016, 07:00).⁵⁸⁰

Leandro “Gato” Barbieri.

Uno de los músicos más comprometidos con las formaciones orquestales de Carla Bley y su ámbito de influencia fue el saxofonista argentino Leandro “Gato” Barbieri, el único músico latinoamericano con una carrera destacada dentro del movimiento de la *New Thing* y las tendencias de vanguardia que se desarrollaron durante el periodo de estudio seleccionado. Según Nat Hentoff (1976), Leandro Barbieri nació el 28 de noviembre de 1932 en la ciudad de Rosario del estado de Santa Fe en Argentina, una ciudad más conocida por ser el lugar de nacimiento del revolucionario Ernesto “Che” Guevara. Algunos miembros de su familia estaban relacionados profesionalmente con la música, por lo que con doce años Barbieri tocaba el requinto en el ámbito privado y había

580 It was really, seriously, you know, it was... very emotional and very high-minded. It was uh... We wanted to be revolutionaries and we wanted to do it from mankind and all those things in mind, but we didn't know how to get, we didn't know how to get them... the polite thing is to say: All we were got inspired by each other and I had never heard that and I just played what I played and they played what they played and we all worked together but we were all different. No, no inspiration at all it's the business skill.

Fuente: Entrevista a Carla Bley. Grabación de audio 30 min_47s. Archivos trabajo de campo, Chicago, (31/08/2016).

recibido las bases de la disciplina musical. En 1947, su familia se mudó a Buenos Aires en el mismo momento en el que Barbieri, profundamente impactado por la música de Charlie Parker, se decidió por el saxofón alto y donde comenzó a recibir clases particulares de interpretación y de composición bajo la tutela de Carlos Paz. Con 18 años ya era saxofonista titular de la orquesta de Lalo Schifrin, otro músico argentino que desarrollaría una importante carrera dentro del mundo del jazz como arreglista de Dizzy Gillespie y compositor cinematográfico en EEUU. Con 20 años Barbieri se decidió por el saxofón tenor y se dedicó a trabajar profesionalmente liderando formaciones de jazz, realizó sesiones para la televisión, trabajó con el guitarrista Jim Hall y compartió experiencias con músicos de paso por la capital como Dámaso Pérez Prado, Coleman Hawkins, Herbie Mann, Dizzy Gillespie o Joao Gilberto. En esta época sus intereses estaban centrados en la exploración del lenguaje del jazz de forma exclusiva, aunque entró en contacto con parte del repertorio tradicional argentino con la orquesta de Lalo Schifrin, cumpliendo con la exigencias del régimen dictatorial de Juan Perón.

En torno a los primeros años 60, contrajo matrimonio con su primera mujer Michelle Barbieri, que se convirtió durante años en su principal apoyo artístico y quien se comprometió completamente con el lanzamiento de la carrera del saxofonista. Ambos decidieron dejar Argentina con el objeto de expandir las experiencias de Barbieri, por lo que tras pasar unos meses en Brasil, en 1962 decidieron partir para Europa localizando su residencia en Roma. En estos años, Gato Barbieri ya había caído completamente hipnotizado por la energía y carisma de John Coltrane, a quién hizo llegar de forma anónima una funda para saxofón tenor hecha a mano con cuero argentino y que el titán del saxofón tenor usó con frecuencia en sus giras. En Italia, Gato Barbieri encontró trabajo rápidamente en diferentes clubs de la capital y comenzó a ser un habitual de los festivales de jazz de Lugano, San Remo, Bolonia y Milán. Durante este periodo, compartió experiencias con músicos italianos como Piero Umiliani, Aldo Romano, Giorgio Gaslini, Enrico Rava y el saxofonista americano Steve Lacy, sin embargo su oportunidad más importante llegó cuando Don Cherry se enamoró de su sonido y lo incluyó en su formación europea en el mismo momento en el que el trompetista estaba inmerso en la creación de sus trabajos más trascendentes. Al fin, “Gato” Barbieri consolidaba su interés por las nuevas corrientes de vanguardia que estaban cambiando el perfil fundamental del jazz moderno de la época junto a uno de los protagonistas fundamentales de la revolución, quién más tarde le llevaría a fijar su residencia en Nueva York en el otoño de 1965.

Antes de partir hacia Nueva York, “Gato” Barbieri grabó junto a Don Cherry el disco *Togetherness* en dos sesiones de directo grabadas en París durante ese mismo verano y posteriormente participó en la consolidación estética del trompetista grabando para *Blue Note Records* dos discos fundamentales para el movimiento de la *New Thing: Complete Communion* y

Symphony for Improvisers. En estos discos, Gato Barbieri hizo gala de su característico sonido en los pasajes más melódicos, de su capacidad de adaptación al intrincado lenguaje de Cherry y de su gran conexión dinámica durante las secciones de composición espontánea y de exploración sonora. Una vez instalado en Nueva York, Barbieri comenzó a relacionarse con el círculo artístico de Don Cherry y a establecer contactos con la *Jazz Composers Orchestra* de Carla Bley y Mike Mantler, que contarían con él para todas sus grabaciones posteriores. En 1967 debutó en los estudios de grabación como líder grabando para *ESP Records* el disco *In Search Of The Mystery*, donde Barbieri desgranó su capacidad instrumental trabajando sin dificultad el registro super agudo, los armónicos y mostrando su gran paleta de recursos sonoros en torno a dos largas composiciones colectivas con las que visitó terrenos estéticos muy influido por los últimos trabajos de John Coltrane. Aunque se mantuvo dentro de terrenos abstractos, en sus desarrollos ya se vislumbraba un acento latinoamericano característico en la elección de sus adornos melódicos. Tras una breve gira europea en 1968, colideró junto con Dollard Brand (Abdullah Ibrahim) la grabación en Italia del disco *Hamba Khale!*, en una genial aproximación de vanguardia a temáticas de raíz sudafricana. Tras participar en grabaciones de las distintas orquestas de Carla Bley, la *Music Liberation Orchestra* de Charlie Haden y grabar como invitado en algunas sesiones con el trompetista Alan Shorter, en 1959 Barbieri dio por inaugurado un largo periodo de exploración dedicado a las músicas sudamericanas que acabaría por perfilar su estética más personal. La grabación de su segundo disco como líder, que fue bautizado de manera muy representativa como *The Third World*, fue una clara apuesta por un viraje estético todavía en periodo de maduración.

A partir de este momento, “Gato” Barbieri comenzó a realizar periodos de residencia en diferentes países latinoamericanos con la intención de encontrar tanto la inspiración, como los músicos adecuados para su propósito estético de integrar las vanguardias del jazz con parte del legado tradicional de las músicas latinoamericanas. Los discos *Fenix*, *El Pampero* y *Bolivia* fueron las siguientes aproximaciones del saxofonista dentro de esta nueva área temática antes de la explosión de su popularidad, en 1973, al recibir el Oscar a la mejor banda sonora original por su trabajo para la película dirigida por Bernardo Bertolucci *Last Tango in París*, que como su nombre indica estuvo completamente centrada en el género del tango argentino. Bertolucci optó inicialmente por ofrecer el trabajo al famoso bandoneonista y compositor argentino Astor Piazzolla, quien rechazó el encargo tras leer el explosivo guión y la temática de alto contenido sexual de la película. Finalmente, el director italiano ofreció el trabajo a “Gato” Barbieri, quien realizó una obra maestra en la composición de la música de una cinta que quedaría asociada a su figura de por vida. La gran polémica asociada a esta obra cinematográfica junto con el fuerte compromiso de Barbieri con la situación político y social del continente sudamericano que expresó frecuentemente a través

de sus creaciones discográficas, convirtieron a “Gato” Barbieri en uno de los rebeldes del movimiento de la *New Thing* más célebres del periodo y llegó a ser considerado por parte de la prensa como un artista ligado al movimiento revolucionario sudamericano.

En estos discos la estética, la técnica y el estilo de composición de “Gato” Barbieri ya estaban claramente maduros y estructurados. Su relación con el cine ya venía de lejos debido a su temprana participación en la grabación de la música de las películas *Los Jóvenes Viejos*, de Rodolfo Kuhn en 1962, y *Una bella Grinta*, de Giulano Montaldo en 1964, lo que tuvo una marcada influencia en su concepto de forma musical elástica, que habitualmente se estructuraba por secuencias temáticas en modo de tema/improvisación que eran presentadas a viva voz por el propio Barbieri dando lugar a largos pasajes musicales. Sus preferencias armónicas pasaban por el trabajo de largas secciones modales dinamizadas con interludios o estribillos basados en secuencias de acordes de inspiración latino americana, sobre las que construía melodías originales basadas en motivos que eran transportados a diferentes centros tonales, el uso de bloques texturales sonoros muy atmosféricos, el trabajo con temas tradicionales latinoamericanos y la investigación con percusiones y ritmos de origen latinoamericano como la cumbia, la bossa nova, el son, la salsa, el tango o la balada latina. El resultado solía ser la narración de una pequeña historia a través de melodías que relataban sus experiencias en el tercer mundo, generando una estética que, yo personalmente, he relacionado con el concepto denominado como “realismo mágico”, habitualmente utilizado para definir la obra literaria del escritor Gabriel García Márquez. Muchos críticos han señalado con acierto a “Gato” Barbieri como uno de los herederos directos del sonido de John Coltrane junto a Pharoah Sanders, con este último músico compartió muchos puntos de vista comunes desarrollados por John Coltrane en su última etapa estética aunque sin abrazar de forma tan radical la cuestión espiritual y matizando los clásicos rugidos de Sanders hacia la creación de sus propios maullidos sonoros.

Tras la grabación del disco *Bolivia* y aprovechando su tirón de popularidad al recibir el Oscar en 1973, “Gato” Barbieri llegó a un acuerdo discográfico con *Impulse Records* para quien grabó su serie clásica dedicada a Latinoamérica en cuatro capítulos discográficos en los que extendió los conceptos estéticos ya mencionados: *Chapter One: Latin America*, *Chapter Two: Hasta Siempre*, *Chapter Three: Viva Emiliano Zapata* y *Chapter Four: Alive In New York*. Al acabar con esta serie a mediados de la década de los 70, el trabajo del saxofonista argentino se diversificó desarrollándose en un ámbito más comercial orientado a la balada latina, hasta que decidió retirarse de los estudios de grabación en los primeros años 80. Los trabajos de Barbieri son un legado indispensable para entender la consolidación de la independencia del jazz latino como subgénero del jazz durante los primeros años de la Posmodernidad, además de ser el único

representante latinoamericano relacionado directamente con el movimiento de la *New Thing*. En este sentido, se hace necesario comentar las tardías aportaciones discográficas de la banda *Irakere* de Arturo Sandoval, Paquito D'Rivera y Chucho Valdés desde el ámbito afrocaribeño en relación directa con el jazz fusión, los trabajos del multiinstrumentista brasileño Hermeto Pascoal tras participar en las grabaciones de Miles Davis de principios de los 70 y los escarceos con las vanguardias del pianista chileno Manuel Villaroel durante una residencia en París a finales de los 60. En definitiva, "Gato" Barbieri consiguió dar forma a un lenguaje personal donde la pasión, los instintos, la reivindicación social, la mística y el romanticismo sirvieron de elementos fundamentales para la construcción de una estética musical que le llevó a convertirse en una estrella de proporciones globales.

Gato Barbieri: Un artista nunca puede ser un revolucionario. Si un artista trata de ser un revolucionario, abusará de su arte. ¿Puede un artista al menos "ayudar" a hacer una revolución? No, puedes traer la revolución a tu arte, pero no puedes hacer una revolución con el arte. La revolución tiene que venir por cuestiones políticas. Pero tal vez la música, si es lo bastante hermosa, puede ayudar a la gente a empezar a cambiar poco a poco, empezar a cambiar en su conciencia para que estén listos para moverse en otras direcciones, hacia otros caminos políticos. Quizás. Eso es todo lo que puedo decir (Hentoff, 1976: 247).⁵⁸¹

Burton Greene.

Según Malcolm Hart (2008), el pianista y compositor Burton Greene nació el 14 de junio de 1937 en Chicago (Illinois) donde pasó toda su infancia y adolescencia en el seno de una familia acomodada de clase media de la zona norte de la capital. Se inició en el ámbito de la música clásica occidental tras matricularse el prestigioso *Fine Arts Building* del centro de la ciudad, donde estudió piano clásico y lenguaje musical durante siete años bajo la supervisión de Isadore Buchalter. A mediados de los años 50 su interés por el jazz le llevó a desarrollar estudios de armonía e improvisación con Dick Marx, Billy Green e Ira Sullivan, convirtiéndose en un destacado pianista de *be bop* de la escena chicogoense bajo la temprana influencia de Bud Powell, Horace Silver y Lennie Tristano. Durante estos años de formación, recibió algunas clases particulares de la mano del importante pianista de jazz afincado durante años en Chicago Ahmad Jamal, de quien aprendió la importancia del uso de los espacios en la creación de melodías y el acompañamiento armónico y le introdujo en el uso de modos de origen asiático y oriental. Sin embargo y a pesar de su pasión por el jazz, Burton Greene decidió iniciar un periodo de exploración en busca de caminos creativos

581 An artist can never be a revolutionary. If an artist tries to be a revolutionary he will abuse his art. Can an artist at least "help" make a revolution? No, you can bring the revolution into your art, but you can't make a revolution with art. The revolution has to come by political means. But perhaps the music, if it is beautiful enough, can help the people begin to change a little bit, begin to change in their consciousness so that they will be ready to move in other ways, political ways. Perhaps. That is all that I can say [Traducción propia].

donde pudiera expresarse de forma más personal e independiente de los cánones establecidos por el jazz moderno. Tras un periodo de residencia en Los Ángeles a finales de los años 50 donde trabajó como pianista de jazz, Burton Greene comenzó a experimentar con elementos relacionados con la improvisación libre junto al flautista Jon Winter hasta que decidió trasladarse a Nueva York, en 1962, en busca de ampliar sus intereses dentro de este ámbito de experimentación.

Tras aterrizar en la ciudad de la gran manzana, el destino le llevó a instalarse en el barrio de Brooklyn compartiendo piso junto a otros músicos, entre los que se encontraba el contrabajista Alan Silva, con quien comenzó a experimentar en torno a desarrollos improvisados de forma radical con dos únicos principios fundamentales: la no anotación en papel de ninguna idea preconcebida y la ausencia de liderazgo. Este fue el comienzo de una actividad creativa que llevaría a ambos a organizar de forma colectiva un proyecto de improvisación radical que adoptó la denominación de *Free Form Improvisation Ensemble* a principios de 1963, con el que comenzaron a llamar la atención del ámbito de las vanguardias de la ciudad. En muchos aspectos, este ensemble comenzó a desarrollar su actividad desde la perspectiva de la música clásica de vanguardia, influenciado por los desarrollos estéticos de John Cage y Erik Satie, con la atonalidad y el ruido como elementos fundamentales en el proceso de interacción colectiva. En sus primeras exploraciones dejaron a un lado inicialmente cualquier conexión con el lenguaje desarrollado por el jazz moderno, salvo en algunos aspectos relacionados con la articulación instrumental y algunas conducciones rítmicas. La actividad del ensemble tuvo una influencia destacada en el círculo de músicos relacionados con las vanguardias del jazz en la ciudad, llamando inicialmente la atención de Bill Dixon, y está considerado como uno de las primeras apuestas colectivas por la improvisación libre de la historia. En 1964 el ensemble estaba formado por Jon Winter (Fl), Gary William Friedman (Ax), Burton Greene (Pn), Alan Silva (Cb) y Clarence Walker (Dr). La publicación en 1998 del disco *Free Form Improvisation Ensemble*, que incluyó dos actuaciones realizadas por la banda entre la primavera y el otoño de 1964, reveló la avanzada concepción estética de un colectivo de improvisadores, cuya influencia histórica había quedado algo soterrada por la explosión de las carreras de los principales protagonistas del movimiento de la *New Thing*. Tras la participación del ensemble en la “Revolución de Octubre” en el jazz, Bill Dixon invitó a Jon Winter, Burton Greene y Alan Silva a formar parte del *Jazz Composers Guild*, lo que les llevó a participar en el programa “Cuatro días de diciembre” donde se grabaron algunos de los materiales que aparecieron en la publicación ya mencionada. A partir de este momento, Alan Silva se convirtió en uno de los contrabajistas de referencia en múltiples grabaciones asociadas a los músicos del movimiento y Burton Greene inició una carrera en solitario que le llevó a compartir escenario con Pharoah Sanders, Albert Ayler, Marion Brown, Gato Barbieri, etc. desarrollando un trabajo continuado con cierta estabilidad hasta

1969.

En enero de 1966, Burton Greene debutó en los estudios de grabación como líder para *ESP Records* grabando el disco *Burton Greene Quartet* junto a Marion Brown (Ax), Henry Grimes (Cb) y Dave Grant (Dr), donde extendió gran parte de los principios de improvisación libre trabajados con el *Free Form Improvisation Ensemble*. En este trabajo, desarrolló texturas sonoras colectivas e hizo gala de las posibilidades sonoras del piano más allá del tradicional teclado, marcando diferencias estilísticas importantes con Cecil Taylor, con quien desarrollaría una estrecha amistad. Su segundo disco para esta misma compañía fue grabado en directo en abril de este mismo año en formato de trío en la misma línea estética y fue editado bajo el nombre de *On Tour* en 1968. Ese mismo año realizó varias sesiones de estudio que sorprendentemente fueron publicadas por *Columbia Records* bajo el nombre de *Presenting Burton Greene*, donde aunque visitó ciertos conceptos relacionados con las músicas orientales y sus composiciones aparecían más estructuradas, la estética radical del pianista siguió estando más que presente.

En 1969, Burton Greene decidió dejar EEUU para instalarse en París pero su adaptación a la capital francesa fue complicada y tras no lograr establecerse laboralmente decidió probar suerte en Holanda. A pesar del fracaso, tuvo la oportunidad de dejar constancia de su paso por Francia con la grabación del disco *Aquariana* para *BYG Records* con la participación del trompetista francés Jacques Coursil integrado en su ensemble. A principios de 1970 se instaló en Amsterdam donde inmediatamente comenzó a trabajar con Willem Breuker (Tx), Han Bennink (Dr) y Arjen Gorter (Cb), tres de las grandes figuras del ámbito del jazz de vanguardia centroeuropeo. Muy inspirado por el ambiente artístico y social de Amsterdam, Burton Greene se localizó de forma permanente en una ciudad que con los años acabaría por convertirse en una de las capitales mundiales de las músicas improvisadas. A partir de este momento, su carrera se estabilizó y desarrolló un amplio trabajo de grabación integrado en diferentes colectivos de músicos europeos relacionados con las músicas improvisadas, el jazz, la música contemporánea y las músicas del mundo. En 2001 Burton Green publicó su polémica autobiografía bajo el título de *Memoirs of a musical "pesty mystic": Or, from the ashcan to the ashram and back again*.

B. Greene: Si eres serio o dedicado en la vida, puedes conseguir lo que quieras, pero ¡ten cuidado de que eso no sea todo lo que consigues!, lo cual significa que tienes que tener una visión creativa que abarque mucho más que la insignificante satisfacción de tu propio ego. Satchidananda también me dijo una vez: "Eres un instrumento. Haz que toda tu vida sea la gran música. Sintonízate bien" (Warburton, 2003).⁵⁸²

582 If you're serious or dedicated in life you can get what you want, but be careful that's not all you get!" Which means you have to have a creative vision which encompasses a lot more than narrow ego gratification. Satchidananda also told me once: "You are an instrument. Make your whole life the grand music. Tune yourself well [Traducción propia].

Los criterios fundamentales que he aplicado para la selección de músicos establecida en este apartado han sido: su grado de implicación en los acontecimientos históricos que definieron el periodo, la trascendencia histórica de sus estéticas, la relevancia de sus legados discográficos y la importancia de sus carreras dentro de los objetivos marcados en esta investigación. Sin embargo, y antes de dar por concluida esta sección, se hace necesario mencionar brevemente a otros músicos que también tuvieron actividad discográfica en las fronteras dinámicas del periodo de estudio en Nueva York, algunos de ellos ya han sido mencionados en apartados anteriores asociados a otros músicos de referencia histórica: los saxofonistas Steve Lacy, Charles Brackeen, Jimmy Lyons, Prince Lasha, Dewey Redman, John Carter, Byron Allen, Giuseppi Logan, Charles Tyler, Bennie Maupin, Frank Wright, Frank Smith, Sonny Simmons, Noah Howard o Carlos Ward; los trompetistas Dewey Johnson, Bobby Bradford, Allan Shorter, Stan Foster, Donald Ayler, Barbara Donald o Rick Colbeck; los pianistas Don Pullen, Joe Scianni, Bob James, Ran Blake o Lowell Davidson; los contrabajistas Lewis Worrell, Reggie Workman, Finn Von Eyben, Alan Silva, Don Moore, David Izenzon, Gary Peacock, William Bennett, Maceo Gilchrist, Eddie Gomez, Barre Phillips, Lewis Worrell, Steve Swallow, Reggie Johnson o Ronnie Boykins; y finalmente los percusionistas Milford Graves, J.C. Moses, Rashied Alí, Denis Charles, Charles Moffet, Marvin Pattillo, Teddy Robinson, Robert Pozar, Barry Altschu, Tom Price o Dave Grant. Probablemente haya dejado de mencionar a otros músicos implicados en el movimiento de vanguardia a la que he dedicado este apartado, por lo que pospondré para futuras revisiones la extensión y/o el análisis más específico de las trayectorias y discografías que deban ser objeto de profundización.

4. 1. 3. La AACM de Chicago y otros colectivos creativos del país.

La AACM y sus principales referentes.

Alvin Fiedler: Muhal y otros también, otros músicos quiero decir, no tocaban como los músicos de Nueva York. Los de Chicago, más o menos, eran diferentes... Los músicos de Chicago comenzaron algo nuevo, con pocos instrumentos, como hicimos con *Sound*. Fue una ruptura de base, pero en realidad los tipos de Nueva York no lo hacían, los de San Luis no lo hacían, igual para Los Ángeles y San Francisco, no lo estaban haciendo (2016, 23:26).⁵⁸³

583 Muhal and others too, others musicians, I mean, they didn't play like New York musicians. The Chicago, more or less, they were different...The Chicago musicians started something new like with little instruments we used on *Sound*. That was a ground breaking, but actually New York guys were not doing that, the guys from St. Louis weren't doing that, the same for Los Angeles and San Francisco, they weren't doing that.
Fuente: Entrevista a Alvin Fiedler. Grabación de audio 01h_ 2 min_ 34s. Archivos trabajo de campo, Chicago/Misisipi, (16/06/2017).

La ciudad de Chicago fue el epicentro fundamental del desarrollo y evolución del jazz clásico durante la época dorada del jazz y la explosión económica de los años 20 (Gioia, 2010: 66). Este hecho histórico, no sólo dio lugar a la creación de un estilo característico derivado de su relación con el continuo desembarco de músicos procedentes de Nueva Orleans, que desarrollaron su actividad en la ciudad, sino que también fomentó la maduración de una nueva generación de jazzistas que tendrían un papel muy relevante tras la crisis económica de 1929 y la llegada de la época del *swing*, con el protagonismo destacado de las orquestas de Bennie Goodman o Gene Grappa, que alcanzaron altas cotas de popularidad. Sin embargo y de forma contraria a la dinámica migratoria que situó a Chicago como uno de los destinos preferentes en la localización de población de origen afronorteamericano procedente de los estados del sur, la ciudad inició una progresiva dinámica de exilio profesional de sus principales figuras relacionadas con el jazz hacia Nueva York y Los Ángeles tras el fin de la Segunda Guerra Mundial en busca de la proyección de sus carreras profesionales.

A finales de los 50, la densidad de población de origen afronorteamericano residente en Chicago creció radicalmente, lo que provocó el inicio de estrategias de localización por parte de las autoridades locales que dieron lugar a una marcada e histórica segregación administrativa, económica y social entre las zonas norte y sur de la ciudad (Lewis, 2008: 1). En este sentido, el conjunto de organizaciones por los derechos civiles que comenzaron a tomar relevancia durante esta década encontraron en los barrios del sur de Chicago una fuente de apoyo inagotable a través del surgimiento de una importante conciencia comunitaria muy comprometida con las reivindicaciones sociales del periodo. Por otro lado, estos acontecimientos sociológicos tuvieron un nítido reflejo en la escena de jazz de la ciudad, que con el avance de la década de los 50 se dividió entre la escena *hot* del sur y la escena *cool* del norte, con las consecuentes interpretaciones de corte racial que pueden derivarse.

A finales de los años 50, las figuras más importantes de la escena del *hard bop* de la ciudad estaban repartidas entre las bandas lideradas por Ira Sullivan, Jonhny Griffin, Eddie Harris, Von Freeman, Clifford Jordan, Wilbur Ware, Ahmad Jamal y las formaciones orquestales de Sun Ra. Tras la llegada de la crisis de los 60, que trajo consigo un cierre progresivo de los principales locales de directo de la ciudad, muchos de ellos no tardarían en tomar el camino del exilio sobre todo con dirección a Nueva York. De la nueva generación de jazzistas fraguada en los principios del *be bop* que se desarrolló profesionalmente en Chicago durante la década de los 50, el trombonista Philip Cohran, el batería Steve McAll, los pianistas Jodie Christian y sobre todo Muhal Richard Abrams tendrían un protagonismo destacado en el conjunto de acontecimientos que abonaron el terreno para la creación, en torno al ecuador de la década de los años 60, de la AACM. Esta

organización sería la principal responsable en la recuperación del protagonismo de la escena de Chicago dentro de la historia del jazz moderno y con especial importancia en el desarrollo de las vanguardias del jazz en EEUU.

En muchos aspectos, el pianista, compositor y arreglista Muhal Richards Abrams tuvo un protagonismo similar al desempeñado por Bill Dixon en el movimiento de la *New Thing* en Nueva York como elemento de conexión intergeneracional, instigador filosófico y principal responsable de la consolidación del entramado de relaciones que dieron lugar a la AACM. Según el excelente trabajo del también miembro de la AACM, George E. Lewis (2008), que he tomado como principal referencia bibliográfica para el contraste de datos biográficos e históricos en este apartado. Richard Abrams nació el 19 de septiembre de 1930 en Chicago y ya desde su niñez comenzó a tomar clases particulares de piano. Durante el desarrollo de sus estudios en el Instituto DuSable del sur de la ciudad fue acogido bajo la batuta del importante violinista y educador Walter Dyeet, y tras abandonar sus estudios universitarios se inició profesionalmente como pianista de *rhythm & blues*, hasta que comenzó a destacar también como pianista acompañante de *be bop* tras el final de la Segunda Guerra Mundial. En este momento, inició una etapa de autodidactismo influido estéticamente por Thelonious Monk, Bud Powell, Duke Ellington y Flecher Henderson, hasta que decidió extender sus conocimientos en el ámbito de la composición, los arreglos y la orquestación con el trompetista William E. Jackson. Durante los primeros años 50, se inició también en la interpretación de parte del repertorio de piano clásico y se dedicó a estudiar el sistema de composición de Joseph Schillinger de forma obsesiva, a la vez que extendía sus intereses por las vanguardias clásicas. A mediados de los 50, ya estaba establecido como pianista acompañante consolidado gracias a su trabajo con muchas de las grandes figuras que pasaban por la ciudad, momento en el que fundó la banda *MJT + 3* junto a Paul Serrano (Tp), Nicky Hill (Ts), Bob Cranshaw (Cb) y Walter Perkins (Dr). Con esta formación visitó por primera vez los estudios de grabación en 1957 para dar forma al disco *Daddy-O Presents MJT + 3*, donde aportó arreglos y composiciones propias en un trabajo muy acorde con el *hard bop* de la época y generando una sonoridad muy elegante en base a unos arreglos muy cuidados. En torno a 1959, Abrams dejó esta primera banda para dedicarse a proyectos personales dentro de una estética más arriesgada, y se puso a trabajar de forma eventual pero periódicamente con el saxofonista Eddie Harris, que dirigía junto al trompetista Johnny Hines un taller semanal en el *C & C Lounge* del sur de la ciudad, que ya llevaba funcionando desde 1955.

A principios de los años 60, las sesiones organizadas por Eddie Harris (Tx) se habían convertido en un punto de encuentro de jóvenes músicos interesados por extender sus conocimientos, ampliar sus gustos y compartir de forma comunitaria conocimientos musicales. En

estos primeros años 60 y a pesar de la ausencia de trabajo estable, en la escena de jazz de la ciudad estaba germinando un buen número de jóvenes promesas que no tardarían en despuntar, gracias sobre todo a la visión de un Miles Davis que siempre tuvo un contacto muy directo con lo que se cocía en la escena de la ciudad del viento y donde solía cosechar tanto ideas como músicos para sus formaciones. Entre los músicos más destacados que pasaron por las tablas del *C & C Lounge* asociados al *hard bop* estaban: los pianistas Herbie Hancock, Andrew Hill, Charles Stepney o Louis Hall, el saxofonista George Coleman y otros vientos del ámbito de influencia de Sun Ra, los contrabajistas Jimmy Willis y Betty Dupree, y los baterías Jack DeJohnette, Steve McCall o Richard Smith entre otros. Fue precisamente durante estos primeros años 60 cuando Eddie Harris consiguió trabajos más estables y Abrams se hizo cargo de la dirección de las sesiones/taller del club en un momento en que su interés por las vanguardias era creciente, muy inspirado por las teorías de Arnold Schoenberg y Paul Hindemith.

La escena de jazz de Chicago había sido el caldo de cultivo de algunas de las apuestas pioneras dentro del jazz más avanzado de los años 50 gracias a los trabajos del pianista Lennie Tristano y su ámbito de influencia con la destacada aportación de Lee Konitz, ambos nacidos y criados en la ciudad, o la maduración de las primeras apuestas experimentales de Sun Ra y su *Arkestra*. Por otro lado, la aislada apuesta por el jazz avanzado del trío de Joe Daley a finales de los 50 junto a los trabajos del pianista Burton Greene en Nueva York a principios de los 60, también supusieron aproximaciones de relevancia histórica con un origen directo en la escena de Chicago. Sin embargo, no fue hasta la creación de la *Experimental Band* por parte de Muhal Richard Abrams cuando el movimiento de vanguardia del jazz comenzó a tener trascendencia en el mismo corazón de la ciudad del viento.

La denominada *Experimental Band* fue un grupo de estudio, experimentación e indagación filosófica que se derivó de las sesiones/taller ya mencionadas, pero que comenzó a desarrollarse en el ámbito privado a partir de 1963 bajo la supervisión de Muhal Richard Abrams tras entrar en contacto con el círculo de jóvenes músicos cercano a los saxofonistas Roscoe Mitchell y Joseph Jarman. Los intereses comunes por la música de Ornette Coleman, por los lenguajes avanzados y por la improvisación derivaron en la organización de ensayos semanales donde se ponían en común intereses estéticos, espirituales, políticos y sociales, además de experimentar radicalmente con la composición de música arriesgada, la exploración sonora y el desarrollo de actividades de enseñanza musical a diferentes niveles entre sus participantes. Con el avance de sus actividades, la propuesta de Muhal Richard Abrams comenzó a calar en una nueva generación que acabaría por entrar en conflicto con los músicos locales adscritos al *hard bop*. Según George E. Lewis (2008) entre los primeros asistentes a las sesiones de la *Experimental Band* estuvieron: Alvin Fiedler (Dr),

Freddie Berry (Tp), Malachi Favors (Cb), Leonard Jones (Cb), Gene Dinwiddie (Tx), Troy Robinson (Tx), Henry Threadgill (Ax), M'Chaka Uba (Cb), King L. Mock (Dr), Roscoe Mitchell(Ax) y Joseph Jarman (Ax) entre otros músicos que se fueron uniendo durante los siguientes meses como Leroy Jenkins (Vi) y Maurice McIntyre (Tx). La *Experimental Band* nunca grabó ni hizo conciertos de directo, era un lugar de encuentro, aprendizaje y desarrollo musical, aunque sí consta que realizaran algunas actuaciones aisladas en el ámbito privado. Muhal Richard Abrams se preocupó mucho por inculcar a todos los participantes de esta escuela/taller el interés por la búsqueda de un camino y sonido propio a través del desarrollo de su propia música, lo que derivó en la creación de las primeras bandas lideradas por Roscoe Mitchell y Joseph Jarman en torno al ecuador de la década de los 60.

A principios de 1965, Philip Cohran (Tb), Muhal Richard Abrams (Pn), Steve McCall (Dr) y Jodie Christian (Pn) se encontraron en distintas ocasiones para intercambiar impresiones acerca de la dinámica decadente que estaba tomando la situación artística y profesional de los músicos de jazz en la ciudad (Lewis, 2008: 97). Todos tenían a sus espaldas una carrera profesional en muchos aspectos consolidada durante los 50, se conocían de diversos trabajos en carretera y se decidieron por tomar la iniciativa de forma comunitaria tras observar la desaparición progresiva de clubs de jazz del sur de la ciudad, el aumento de la pobreza en el barrio y el abandono del mismo por parte de las instituciones locales. Tras varias reuniones iniciales, convocaron a su círculo de músicos de jazz más cercano y realizaron varias asambleas abiertas en las que participaron inicialmente Gene Easton (Ax), Melvin Jackson (Cb), Betty Dufree (Cb), Ken Chaney (Vc), Jerol Donavon (Dr), Reggie Willis (Cb) o Charles Clark (Cb), entre otros, y donde se trataron los principios fundamentales de la futura organización. Durante las activas y dinámicas discusiones que fueron recogidas en un grabación de audio para la historia, los principales puntos de fricción estuvieron relacionados con los aspectos creativos en los que se centraría la asociación, la relación del colectivo con el legado tradicional del jazz y la orientación hacia el apoyo de las nuevas creaciones de vanguardia sin limitaciones estilísticas de ningún tipo siempre que fueran acuñadas originalmente por autores del colectivo. El 5 de agosto de 1965 la Asociación para el Avance del los Músicos Creativos (AACM) acabó por constituirse oficialmente en Chicago bajo un estricto modelo de autofinanciación económica sin ánimo de lucro con los siguientes principios fundamentales:

- Cultivar jóvenes músicos y crear música de alto nivel artístico para el público en general mediante la presentación de programas diseñados para aumentar la importancia de la música creativa.
- Crear un ambiente propicio para la creación para aquellos que artísticamente estén dispuestos a mantener un taller con el propósito expreso de reunir a músicos con talento.
- Dirigir un programa de formación gratuito para jóvenes aspirantes a músicos.

- Contribuir económicamente con los programas del Abraham Lincoln Center, 700 E. Oakwood Blvd., Chicago, Illinois y otras organizaciones de caridad.
- Proporcionar una fuente de empleo digna para músicos creativos.
- Ser un ejemplo de altos estándares morales para los músicos y elevar la imagen pública de músicos creativos.
- Aumentar el respeto mutuo entre artistas y otros trabajadores musicales (agentes, managers, promotores y fabricantes instrumentos, etc.).
- Mantener la tradición de músicos cultos del pasado.
- Estimular el crecimiento espiritual en artistas a través de recitales, conciertos, etc., a través de la participación en programas (Lewis E, 2008:116)⁵⁸⁴

La nueva generación de músicos relacionada directamente con la *Experimental Band* de Muhal Richard Abrams, encontró en la organización la plataforma ideal para el desarrollo de sus inquietudes creativas, políticas y sociales, por lo que se involucraron desde el principio en el conjunto de actividades que la asociación comenzó a organizar. El 16 de agosto de 1965 tuvo lugar el primer concierto de la AACM realizado por el quinteto de Joseph Jarman seguido días después de una actuación del *Artistic Heritage Ensemble* de Philip Cohran. Estos dos eventos dieron inicio a la primera serie de actuaciones semanales en el St. John Grand Lodge de la parte sur, donde debutó el quinteto de Roscoe Mitchell y donde tras el verano se establecieron las sesiones/taller de la *Experimental Band* semanalmente en el centro Abraham Lincoln. Desde el primer concierto realizado por la AACM, la revista *Downbeat*, asentada en la ciudad, se hizo eco del evento y de la evolución que estaban tomando unos acontecimientos cuya orientación estética estaba empezando a estar completamente escorada a la vanguardia, lo que provocó las primeras disidencias dentro de la asociación como la del socio fundador Philip Cohran, que abandonó la organización tras un último concierto en diciembre de ese año 1965 al frente de su ensemble.

El trompetista, trombonista y compositor Philip Cohran nació el 8 de mayo de 1927 en la localidad de Oxford del estado de Misisipi, pero creció en St. Louis (Missouri) cuando su familia se trasladó a la ciudad siendo todavía un niño. Sus primeros contactos con la música se remontan a sus

584 - To cultivate young musicians and to create music of a high artistic level for the general public through the presentation of programs designed to magnify the importance of creative music.

- To create an atmosphere conducive to artistic endeavors for the artistically inclined by maintaining a workshop for the express purpose of bringing talented musicians together.

- To conduct a free training program for young aspirant musicians.

- To contribute financially to the programs of the Abraham Lincoln Center, 700 E. Oakwood Blvd., Chicago, Ill., and other charitable organizations.

- To provide a source of employment for worthy creative musicians.

- To set an example of high moral standards for musicians and to uplift the public image of creative musicians.

- To increase mutual respect between creative artists and musical tradesmen (booking agents, managers, promoters and instruments manufacturers, etc.).

- To uphold the tradition of cultured musicians handed down from the past.

- To stimulate spiritual growth in creative artists through recitals, concerts, etc., through participation in programs [Traducción propia].

años escolares y estando en el instituto comenzó a trabajar profesionalmente con bandas lideradas por el trompetista Chuck Terry y el director de banda Jay McShann, junto a quién maduró como músico dada la intensa actividad de esta formación en la época. Tras realizar el servicio militar obligatorio como músico en la orquesta de la academia naval de Maryland en 1953, Philip Cohran se instaló en Chicago y estableció relaciones con John Gilmore, lo que le llevó a integrarse en la *Arkestra* de Sun Ra a finales de los años 50. En este momento, su concepto musical, filosófico y espiritual cambió para siempre iluminado por el carisma de Sun Ra, con el que desarrolló sus conocimientos en el ámbito de la composición y los arreglos, además de profundizar en el sistema Schillinger de forma independiente. Cuando la *Arkestra* decidió instalarse en Nueva York, Philip Cohran optó por permanecer en Chicago para desarrollar sus propios proyectos personales, que tomaron forma con la creación de su primera banda como líder y que adoptó el nombre de *The Story Tellers*. Más tarde, sus relaciones con Muhal Richard Abrams le llevaron a jugar un papel fundamental en la creación de la AACM al frente de su *Artistic Heritage Ensemble* y tras abandonar la asociación continuó con una dinámica actividad muy inspirado por los principios de autodeterminación colectiva de la misma. Su trabajo independiente le llevó a crear el colectivo creativo *Affro-Arts Theatre* y el sello independiente *Zulú Records*, abrazando algunos de los principios políticos relacionados con el nacionalismo africano que estaban empezando a consolidarse y que acabarían por generar el *Black Arts Movement*. Posteriormente, Philip Cohran abandonó el proyecto a partir de 1970 para dedicarse a la enseñanza, momento en el que pasó a llamarse *The Pharoahs* hasta que finalmente se convirtió en la famosa banda de *funk*: *Earth Wind & Fire*. Los discos *On The Beach* (1967), *The Malcolm X Memorial* (1968), *The Spanish Suite: Martina, Delores, & Marguirite* (1968) y *Armageddon* (1968), junto con los diferentes singles editados en sincronía por *Zulú Records*, fueron una muestra muy relevante de la estética más experimental de Philip Cohran dentro de los márgenes del periodo y donde extendió muchos de los conceptos desarrollados con Sun Ra a través de una aproximación progresivamente más orientada hacia la temática africana y oriental.

Volviendo a las actividades de la AACM a finales de 1965 y a pesar del abandono de algunos de sus fundadores, una nueva generación de jóvenes músicos del sur de Chicago se comprometió estrechamente con la nueva organización entre los que destacó la labor de Joseph Jarman, que se posicionó como una de las figuras que desarrolló una efectiva política de difusión e integración de otras organizaciones que trabajaron en colaboración con las actividades de la AACM. De hecho, Jarman consiguió establecer relaciones con la Sociedad de Música Contemporánea⁵⁸⁵ de la Universidad de Chicago con la que la AACM comenzó a trabajar en la

585 Contemporary Music Society.

extensión de algunos objetivos comunes, convirtiendo la universidad de Chicago en un apoyo importante para la asociación y realizando una primera actividad donde compartieron experiencias con el influyente compositor John Cage. A partir de 1966, las actividades de la AACM se expandieron considerablemente ampliando su programa de acción a todo tipo de espacios como centros sociales, galerías de arte, iglesias, clubs de jazz, etc., lo que trajo consigo el aumento progresivo de la participación de público asistente y del número de músicos afiliados a la organización que crecía día a día. Destacados fueron los casos del joven saxofonista Anthony Braxton y del trompetista Lester Bowie, quienes se implicaron directamente con los objetivos de la AACM a lo largo de 1966. El rápido desarrollo de los acontecimientos y la periódica mención de las actividades de la AACM por parte de la prensa especializada, consiguieron que la proyección de la asociación alcanzara también a los clubs de jazz de la parte norte de la capital. El productor Robert Koester, que dirigía la discográfica local *Delmark Records*, apostó por algunos de los jóvenes músicos integrados en la AACM, impulsando la grabación del primer disco directamente relacionado con el proyecto colectivo que fue bautizado como *Sound* y concretado por el sexteto liderado por el saxofonista Roscoe Mitchell.

Según George E. Lewis (2008) y otras fuentes procedentes de la literatura gris, el saxofonista y compositor Roscoe Mitchell nació el 3 de agosto de 1940 en el barrio de Bronzeville al sur de Chicago en una familia muy religiosa y con una marcada relación con la música, ya que su padre era cantante profesional de jazz. Sus primeras influencias pasaron por la música de culto religioso, los grandes clásicos del jazz de Chicago y Nat “King” Cole, que ocupaba un lugar especial entre los mitos musicales familiares. A mediados de los 50, su familia se mudó temporalmente a Milwaukee, donde una vez matriculado en el instituto comenzó a tocar el clarinete y se interesó definitivamente por el jazz gracias a su interés por la música de J. J. Johnson, Louis Armstrong, Lester Young y Coleman Hawkins. Ya de vuelta a Chicago y durante sus años de adolescencia, Mitchell se inició en el saxofón barítono en la banda del Instituto DuSable del sur de la ciudad donde enseñaba el importante educador Walter Dyett. En este momento, optó por el saxofón alto gracias a su relación del saxofonista Donald “Hippmo” Myrick, quien le introdujo en el jazz más allá del repertorio escolar y quién le inició en el repertorio del *be bop*. En 1958, fue requerido por el ejército de los EEUU y destinado a Alemania donde aprovechó para desarrollarse como músico compartiendo experiencias y recibiendo formación de músicos como Palmer Jenkins, William Romero o Joseph Stevenson. Durante estos años en el ejército, Mitchell aprovechó para trabajar sus capacidades instrumentales, coincidió en sesiones jam con músicos europeos como Albert Mangelsdorff o Bent Jandik y se relacionó con Albert Ayler, quien le causó un profundo impacto así como la música de Ornette Coleman, que comenzaba a causar sensación en Europa. A

su vuelta a Chicago en 1961, invirtió su pensión de veterano en realizar estudios universitarios en el Centro Woodrow Wilson donde conoció a Joseph Jarman y comenzó a desarrollar sus conocimientos de teoría, contrapunto y composición bajo la batuta de Richard Wang, quien se convirtió en uno de las influencias más importantes para la nueva generación de músicos de Chicago. Los principales intereses de Roscoe Mitchell, a principios de los años 60, pasaban por estudiar la música de John Coltrane y Ornette Coleman, junto con el desarrollo de su técnica compositiva centrado en los tratados teóricos de Paul Hindemith y Arnold Schoenberg. Algunos intereses comunes le llevarían poco más tarde a establecer una estrecha relación con Muhal Richard Abrams en torno a 1963, cuando comenzó a ser un participante habitual de las sesiones de ensayo de la *Experimental Band* y donde maduró un círculo de relaciones creativas que le llevaron a ensamblar sus primeras formaciones como líder. En 1965, Roscoe Mitchell debutó en los estudios de grabación como acompañante del cantante Nick Gravenites en el single “Whole Lotta Soul”/“Drunken Boat”, participó en la creación de la AACM de forma muy activa y posteriormente, en octubre de 1966, realizó su primera grabación como líder para *Delmark Records* liderando un sexteto formado por Kalaparusha Maurice McIntyre (Tx), Lester Lashley (Tb y Vo), Lester Bowie (Tp, Flg y Arm), Malachi Favors (Cb) y Alvin Fiedler (Dr) que inauguró una novedosa línea estética de vanguardia y que integró muchos de los nuevos conceptos que se estaban trabajando en el seno de la AACM.

El álbum *Sound* fue un punto de inflexión histórico para el desarrollo futuro del movimiento de la *New Thing* asociado a Chicago y para el asentamiento definitivo de la vanguardia como un subgénero independiente dentro del jazz moderno. El primer tema del álbum se denominó “Ornette”, en una referencia clara a la influencia del saxofonista tejano, y a la vez Roscoe Mitchell estableció un primer principio de independencia de su influencia al llevar al extremo las técnicas de deconstrucción melódica desarrolladas por Coleman. El *swing* como elemento de conducción rítmica desapareció y el uso de texturas sonoras en la línea de Albert Ayler o Cecil Taylor son muy moderadas salvo en la interacción ocasional entre el batería y el contrabajo, donde Malachi Favors desarrolló un genial conjunto de técnicas de exploración sonora que tendrían una influencia muy marcada en sucesivas generaciones de músicos dedicados a la exploración del instrumento. En “One Little Suite”, la sonoridad blues volvió a estar presente pero muy oculta por la deconstrucción, apareció la temática burlesca a través del uso de motivos y ritmos militares, y las texturas sonoras construidas a través de la improvisación colectiva se sustituyeron por una especie de *collages* sonoros muy característicos donde el uso de los silencios, la transformación del espacio sonoro y el matiz tomaban protagonismo frente a la densidad textural sonora característica de las vanguardias con sede en Nueva York. Las formas y la organización de los temas fueron más complejas, así

como la regulación de dinámicas de conjunto que explotaba con eficacia la organización de diversos planos sonoros. En el último tema “Sound”, que dio nombre al disco, los elementos mencionados volvieron a dinamizarse con soltura trabajando las secciones de improvisación desde una perspectiva minimalista y que se fueron desarrollando por instrumentos y/o pares de instrumentos con secciones de improvisación colectiva como puentes de transición. Durante todo el disco, todos los improvisadores participantes sonaron muy frescos y originales, haciendo gala del uso de la onomatopeya y el ruido como elemento fundamental de construcción sonora y apoyándose en todo momento en el uso de múltiples instrumentos. Los elementos sonoros, formales y estructurales trabajados por la banda de Roscoe Mitchell de forma colectiva en esta histórica grabación se convirtieron en verdaderas señas de identidad de un grupo de creadores que tras la grabación de este primer trabajo pasó a llamarse *Roscoe Mitchell Art Ensemble* y que más tarde dieron forma al histórico *Art Ensemble of Chicago*. Tras la grabación de este trabajo, la otra banda de referencia en este periodo y que estaba liderada por Joseph Jarman visitó los estudios de grabación entre octubre y diciembre de 1966 para dar forma al disco *Song For*, el segundo trabajo discográfico creado bajo el paraguas de la AACM.

Según George E. Lewis (2008) y otras fuentes procedentes de la literatura gris, el saxofonista y compositor Joseph Jarman nació el 14 de septiembre de 1937 en la localidad de Pine Bluff del estado de Arkansas. Su padre abandonó el núcleo familiar a los pocos meses de su nacimiento, por lo que su madre decidió mudarse a Chicago donde contaba con cierto apoyo familiar en busca de trabajo con el que sacar adelante a su hijo como madre soltera. Jarman pasó su infancia en el barrio norte de la ciudad, donde asistió a la escuela elemental Schiller, y bajo la influencia de sus familiares comenzó a interesarse por el jazz gracias a la música de Duke Ellington, Lionel Hampton, Cab Calloway, Louis Armstrong y otras figuras locales que solía escuchar en los clubs del norte de la ciudad donde solía escaparse. Aunque vivía en el norte, Joseph Jarman se matriculó en el Instituto DuSable del sur de la ciudad donde comenzó su formación musical en la interpretación de la percusión y donde entró por primera vez en contacto con los grandes autores de la música clásica occidental también bajo la batuta de Walter Dyett. En 1955, Joseph Jarman dejó el instituto y se alistó en el ejército donde acabó por decidirse por la interpretación del saxofón alto con la intención de entrar a formar parte de una banda militar en busca de un destino alejado de la primera línea de batalla durante la Guerra de Corea. Al igual que para muchos otros músicos de su generación que realizaron periodos de servicio en el ejército de los EEUU, Joseph Jarman aprovechó sus días como músico militar para centrarse en extender sus conocimientos musicales. En el verano de 1958, Jarman dejó el ejército y volvió a Chicago donde, tras unos meses junto a su madre, decidió realizar un largo viaje por EEUU que le llevó hasta Arizona, donde pasó casi un año

viviendo con unos familiares y donde perdió la capacidad de hablar. Tras ser internado en un centro de investigación psiquiátrica en Wisconsin, volvió a Chicago recuperado y se matriculó en el centro universitario Woodrow Wilson, donde estudió música contemporánea bajo la batuta de Richard Wang. Gracias a su activa participación en la vida de este centro de enseñanza conoció a Roscoe Mitchell y sus carreras quedaron unidas para siempre a partir de este momento. A partir de 1963, Joseph Jarman se integró en la *Experimental Band*, fue un activo miembro de la AACM desde sus comienzos y en 1966 se convirtió en el segundo músico de la asociación en realizar una grabación como líder para *Delmark Records* que fue bautizada como *Song For*.

Song For fue un trabajo no tan novedoso como el anterior en cuanto a la articulación de nuevos elementos musicales, en cambio demostraba el nivel de implicación estética del colectivo de músicos asociados a la AACM con la actualidad de vanguardia del periodo y tuvo una gran influencia en el conjunto de músicos asociados a la AACM de Chicago. La banda que Jarman llevó al estudio durante esta primera cita estuvo formada por Fred Anderson (Tx), William Brimfield (Tp), Christopher Gaddy (Pn y Mar), Charles Clark (Cb) y Steve McCall (Dr). En la música grabada en estas sesiones, los extensos arreglos melódicos atonales complejos tuvieron un protagonismo destacado, el *swing* como elemento de conducción rítmica desapareció completamente y la interacción colectiva aplicada a la creación de texturas sonoras estuvo en la línea de densidad bajo la influencia clara de Albert Ayler y Cecil Taylor. En este ámbito textural, destacó el uso novedoso del contrabajo con arco por parte de Charles Clark en algunos pasajes y la moderación en cuanto al nivel de densidad sonora establecido por las vanguardias neoyorkinas. Por otro lado, Joseph Jarman introdujo el recitado de creaciones poéticas en la estructura de sus composiciones así como elementos procedentes de la danza y el teatro en los espectáculos de directo de su banda. El uso de estos elementos relacionados con la escena y la danza, tuvieron una marcada influencia en futuras propuestas creativas ya que interaccionaban también de forma libre en las secciones de improvisación como elementos de pleno derecho en el proceso de creación espontánea.

El siguiente músico de la nueva generación de creativos de la AACM en visitar los estudios de grabación como líder fue el trompetista Lester Bowie, que grabó el disco *Numbers 1 & 2* en agosto de 1967 junto con un ensemble formado por Joseph Jarman, Roscoe Mitchell y Malachi Favors, en lo que podría considerarse a todas luces como otro antecedente directo del *Art Ensemble of Chicago*. Según George E. Lewis (2008) y otras fuentes procedentes de la literatura gris, el trompetista y compositor Lester Bowie nació el 11 de octubre de 1941 en la localidad de Frederick del estado de Maryland en el seno de una familia de músicos profesionales de clase media acomodada. Su padre era un consolidado trompetista profesional que se había doctorado en

educación musical y tras aceptar un trabajo de director musical en el Instituto Booker T. Washington de San Luis (Misuri), la familia se mudó a la ciudad donde Lester Bowie pasó su infancia y adolescencia muy marcado por la segregación racial. Bajo la férrea disciplina de su padre, se inició en los conceptos básicos de lenguaje musical y en la interpretación de la trompeta, por lo que se introdujo rápidamente en el repertorio del jazz clásico influenciado por King Oliver, Jabbo Smith, Louis Armstrong y Bix Beiderbecke. A los 15 años, ya trabajaba con Chu Berry y lideraba sus propias formaciones de amenización de bailes y eventos sociales. En 1959 terminó sus estudios en el instituto y se alistó en el ejército con la intención de conocer mundo, pero fue destinado a un destacamento localizado en Texas durante tres años donde no pudo ingresar en la orquesta militar por cuestiones de discriminación racial. Tras licenciarse en el ejército se quedó en Texas, se matriculó en la universidad y realizó estudios superiores de música. Un año más tarde abandonó la carrera para trabajar como músico profesional en el sector del *rhythm & blues* de la ciudad de St. Louis, lo que le llevó a girar por el país junto a las formaciones de Albert King, Little Minton y Oliver Saint. A finales de 1965 se instaló en la ciudad de Chicago con la cantante Fontella Bass, que se convertiría en su esposa, y comenzó a trabajar activamente como músico *freelance* en la ciudad desarrollando un estilo personal bajo la influencia de Donald Byrd (Tp). Tras participar en una de las sesiones de la *Experimental Band* decidió implicarse con el círculo de vanguardistas de la ciudad y con la AACM, participando en la grabación de *Sound*, el primer trabajo de Roscoe Mitchell. A partir de este momento, su carrera permanecería unida a la del saxofonista con el que contó para su debut como líder en los estudios de grabación para dar forma al disco *Numbers 1 & 2*. En este trabajo, Lester Bowie dio muestras del uso de sofisticadas formas musicales ordenadas por bloques temáticos y articuladas a través de líneas melódicas de orientación temática y espacial. También trabajó algunas secciones con texturas sonoras en reverberación donde las aproximaciones del Malachi Favors fueron muy destacadas. Poco más tarde, Lester Bowie se convertiría en un elemento fundamental en la organización, la proyección internacional y el desarrollo creativo del *Art Ensemble of Chicago*.

Durante el año 1967 la AACM de Chicago estaba en pleno momento de expansión creativa, profesional e identitaria. A lo largo de este año, una nueva oleada de jóvenes músicos se implicaron en las actividades de la asociación como miembros de pleno derecho, entre los que destacó la llegada del trompetista Leo Smith y el saxofonista John Stubblefield. El aumento de personas interesadas en aprender a tocar un instrumento fue en ascenso, lo que provocó que a finales de 1967 se creara la escuela de música de la AACM, con sede en el Centro Abraham Lincoln primero y posteriormente en la el Centro Social Comunitario de Parkwey, proyecto en el que el socio fundador

Jodie Christian desempeñó un papel fundamental como profesor de piano. La autodeterminación económica se instaló como un principio fundamental en la AACM negando cualquier tipo de subvención pública, lo que dio comienzo a un periodo de verdadero espíritu colectivo y trabajo comunitario (Lewis, 2008: 179). El concepto de revolución musical sin líderes comenzó a tomar protagonismo en las discusiones de la asociación y se inició un progresivo acercamiento con el movimiento por el orgullo por la identidad africana que estaba en auge en los barrios del sur de la ciudad. De hecho, muchos de los miembros del colectivo comenzaron a desprenderse de sus nombres de “esclavos” para adoptar nombres africanos y se realizaron distintas actividades en colaboración con otros colectivos relacionados con el orgullo cultural africano del barrio, como la Organización de la Cultura Negra Americana (OBAC)⁵⁸⁶. Los jóvenes músicos de la AACM se implicaron de forma vital en conseguir una proyección para su música desde una perspectiva artística de forma radical y, para ello, se dedicaron a la creación de música contemporánea en un ámbito de competencia creciente entre muchos de sus miembros, lo que fomentó el surgimiento constante de propuestas novedosas. Los primeros trabajos discográficos de los miembros de la AACM empezaron a llamar la atención de la prensa nacional, las actividades de la asociación aparecieron recogidas por primera vez dentro del ámbito académico formal tras ser mencionados en el *Journal of Popular Culture* y su música cruzó el Atlántico cuando la revista británica especializada *Jazz Monthly* se hizo eco de las propuestas musicales del colectivo. Por otra parte, las actividades semanales de la *Experimental Band* se convirtieron en el epicentro fundamental para la experimentación con las vanguardias que se estaban desarrollando en la ciudad de Chicago y el progresivo aumento de participantes derivó en la creación de la AACM *big band*, dirigida por un Muhal Richard Abrams que finalmente se decidió por debutar como líder en los estudios de grabación para dar forma al álbum *Levels and Degrees of Light* entre julio y diciembre de 1967.

Muhal Richard Abrams había sido uno de los principales instigadores de la nueva generación de músicos implicada en el movimiento de vanguardia de Chicago y uno de los referentes organizativos de la AACM, sin embargo su debut en el estudio de grabación como líder tuvo lugar con posterioridad a la cosecha de los primeros brotes sonoros protagonizados por los principales referentes estéticos de su *Experimental Band* ya mencionados. “Levels And Degrees Of Light” fue el primer corte que dio nombre a un disco que se inició con una melodía cantada de inspiración oriental contemporánea, articulada sobre texturas sonoras en reverberación y que daba paso a un bloque de improvisaciones por instrumentos donde la manipulación del espacio sonoro también destacó junto con el matiz y la exploración dinámica. “My Thoughts Are My Future. Now And Forever”, fue introducido con un poema cantado donde Abrams profundizó en los elementos

586 Organization of Black American Culture (OBAC).

estructurales ya mencionados y donde desarrolló su concepto pianístico textural a través de la extensión de los desarrollos de Cecil Taylor, desde una perspectiva menos armónica y más rítmica. En “The Bird Song”, Abrams explotó genialmente los tres elementos más característicos de su música: el uso del espacio, la introducción de poemas recitados y/o cantados y la exploración dinámica, que generaba un tipo de textura armónica en reverberación por capas u ondas sonoras dando lugar a un recurso organizativo muy personal para cuya concepción utilizó efectos electrónicos en la edición del disco. Frente a la existencia de algunos pasajes dubitativos en la exposición de los temas principales incluidos en los primeros trabajos de Mitchell y Jarman, en este disco la estabilidad y el convencimiento de la propuesta de Muhal Richard Abrams es absoluto e integrador en cuanto a la inclusión de muchas de las novedades sonoras ya aportadas por la nueva generación; novedades que por otra parte y muy probablemente, eran trabajadas de forma colectiva en torno a las actividades de la AACM. Para este trabajo, Abrams contó con las composiciones poéticas de David Moore y la voz de Penelope Taylor, Kalaparusha Maurice McIntyre (Tx), Gordon Emmanuel (Vb), Charles Clark y Leonard Jones (Cb), Thurman Barker (Dr) y con la destacada intervención de Leroy Jenkins al violín y del joven saxofonista alto Anthony Braxton. Éste último músico se convirtió en poco tiempo en una fuerza arrolladora dentro del conjunto de músicos pertenecientes a la AACM, tal y como demostró pocos meses después con su debut como líder en los estudios de grabación.

Según John Litweiler (1984) y George E. Lewis (2008), el saxofonista y compositor Anthony Braxton nació el 4 de junio de 1945 en la parte sur de la ciudad de Chicago, donde creció y pasó la mayor parte de su adolescencia. Su padre biológico era originario de Misisipi y su madre tenía ancestros indios aunque el matrimonio no duró mucho, por lo que Braxton y sus hermanos fueron criados desde su infancia por su madre y su nueva pareja en un ambiente relativamente acomodado por la estabilidad laboral de su padrastro. Sus primeros contactos con la música le vinieron dados por la afición familiar a la música coral que escuchaba cada domingo en la iglesia de su barrio, por lo que convivió desde pequeño con el gospel y el blues dada la afición de su madre y sus hermanos a cantar. Tras terminar sus estudios elementales en la Escuela Betsy Ross de su barrio en 1960, se matriculó en el Instituto Vocacional de Chicago localizado en un barrio de inmigrantes rusos, polacos y judíos donde el porcentaje de estudiantes de origen afronorteamericano era muy reducido. En este centro inició sus estudios musicales desarrollando sus conocimientos básicos en lenguaje musical, clarinete y saxofón, integrado en las diferentes bandas del instituto y bajo la batuta del saxofonista Claude Lawrence, que enseguida se percató de la natural facilidad que Braxton mostró para la disciplina musical. En su primera adolescencia, Paul Desmond, Jackie McLean y Warne Marsh fueron sus primeras influencias, hasta que amplió su interés por la música

de Ornette Coleman cuando en 1963 conoció a Henry Threadgill mientras estudiaba en el Centro Universitario Wilson y a través de quién entró en contacto con el círculo de jóvenes músicos relacionados con Roscoe Mitchell. Debido a las tensiones con su padrastro y a una temprana relación sentimental que le convirtió en padre con sólo 18 años, Anthony Braxton abandonó sus estudios para alistarse en el ejército de los EEUU integrado en diferentes bandas militares y donde profundizó en el estudio de los grandes maestros del *be bop* de la mano de Donald Myrick, Sonny Seals y Joseph Stevenson, éste último también había tenido bajo su disciplina a Roscoe Mitchell años antes en Alemania. En 1966, dejó el ejército y volvió a Chicago donde, tras asistir atónito a uno de los conciertos organizados por la AACM donde intervinieron las formaciones lideradas por Muhal Richard Abrams y Kalaparusha Maurice McIntyre, decidió comprometerse completamente con la AACM y se convirtió en un habitual de las sesiones de la *Experimental Band*. Apenas un año después de su vuelta a la ciudad, Anthony Braxton debutó en los estudios de grabación integrado en la banda de Muhal Richard Abrams para grabar *Levels And Degrees Of Light* y pocos meses después debutó liderando su propio proyecto discográfico para dar forma a *3 Compositions Of New Jazz* para *Delmark Records* en la primavera de 1968. Muy influenciado por los métodos creativos de Muhal Richard Abrams, estos trabajos situaron a Anthony Braxton como una de las referencias estéticas del movimiento de vanguardia de la ciudad de Chicago

El disco *3 Compositions Of New Jazz* fue grabado, entre marzo y abril de 1968, con los componentes de su trío clásico formado por el trompetista Leo Smith, que aportó la composición “Bells”, y el violinista Leroy Jenkins, además de contar con Muhal Richard Abrams como músico invitado. Todos ellos desempeñaron interpretaciones con multitud de instrumentos además de sus aportaciones más significativas defendiendo sus instrumentos de cabecera. El primer corte “840M” fue una composición para coro vocal y silbidos que daba paso a la sección de improvisación, en la que los músicos fueron entrando progresivamente hasta llegar a desarrollar conversaciones en parejas y donde el manejo de las entradas y los espacios sonoros fue muy destacado. El segundo tema compuesto por Braxton “N/M488/44M/Z”, estuvo formado por una explosión sonora colectiva inicial que daba paso a una sección de improvisación en parejas, donde se trabajaron las texturas sonoras de alta densidad características de Albert Ayler y Cecil Taylor y que terminó con el mismo concepto de explosión inicial. La aportación Leo Smith con su composición “Bells”, dio lugar a un tema de estructura muy compleja donde la organización de las voces recordaba en ciertos momentos a la música de cámara y que dio paso a una improvisación colectiva donde la transformación del espacio sonoro tuvo una tendencia más minimalista con la muy destacada aportación del violinista Leroy Jenkins. Con este trabajo, Anthony Braxton se metió de lleno en la exploración de los elementos estéticos que formarían parte del lenguaje de vanguardia asociado a la primera etapa de

la AACM durante la segunda mitad de la década de los 60.

Mientras Anthony Braxton grababa su primer trabajo como líder, el *Roscoe Mitchell Jazz Ensemble* visitaba por segunda vez los estudios de grabación, en marzo de 1968, para crear el álbum *Congliptious*, donde por primera vez en la historia del movimiento de vanguardia se grabaron composiciones a solo por parte de instrumentistas ajenos al piano y donde la improvisación tuvo un protagonismo fundamental. Aparecieron cortes grabados a solo y compuestos por Roscoe Mitchell, Lester Bowie y Malachi Favors, donde además de hacer gala de su repertorio sonoro y su especial visión de la técnica instrumental, desarrollaron los principios estéticos fundamentales ya trabajados en su álbum anterior desde la perspectiva de conjunto. En las reediciones posteriores a la publicación original de este álbum editado en sincronía histórica por parte de *Delmark Records*, se incluyeron algunos cortes de estas mismas sesiones donde el ensemble experimentó con rítmicas y dinámicas procedentes del rock. Por otro lado y ya durante el verano de este mismo año, la banda de Joseph Jarman visitó los estudios de grabación por segunda vez para dar forma al disco *As If It Were The Seasons*, donde se incluyó la composición “Song For Christopher” del propio Jarman dedicada a su pianista habitual Christopher Gaddy, que había muerto en marzo de este mismo año y que provocó la participación de Muhal Richard Abrams como pianista invitado en la grabación.

La violencia racial asociada históricamente a la década de los 60 alcanzó su punto culminante en abril de 1968, cuando Martin Luther King Jr. fue asesinado en Memphis, un acontecimiento que unido al crimen que había acabado con la vida de Malcolm X en 1964 provocó la progresiva radicalización política de la comunidad afronorteamericana que se repartía por los numerosos barrios segregados de EEUU. Ambos líderes políticos y espirituales tenían una base de apoyo social muy consolidada en los barrios del sur de Chicago, por lo que tras los fuertes disturbios ocurridos en la ciudad tras la muerte del líder de los movimientos por los derechos civiles, la resaca de las violentas protestas tuvo un reflejo significativo en la evolución de la AACM como organización social y artística. Durante el desarrollo de las siguientes reuniones de la AACM, la propuesta de convertir la asociación en una organización formada exclusivamente por miembros de origen afronorteamericano empezó a tomar fuerza, hasta que finalmente se convirtió en una realidad tras ser votado en asamblea por mayoría (Lewis, 2008:196). Este viraje político incluyó la expulsión de la asociación del vibrafonista Emanuel Cranshaw, que había sido un miembro muy activo de la AACM desde 1967, aunque siguió formando parte de muchos proyectos artísticos en los que estaba involucrado junto a algunos socios ilustres como Muhal Richard Abrams. En el futuro esta política cambiaría, pero en sincronía histórica el colectivo creativo siguió la corriente generalizada de radicalización de la época acercándose hacia posiciones cercanas al nacionalismo africano radical, que comenzó a ganar protagonismo en los barrios del sur de Chicago también

desde el ámbito de género (Lewis, 2008:202). Este hecho, junto con la progresiva orientación hacia la temática musical de raíz africana de forma exclusiva del colectivo, comenzó a provocar disidencias sobre todo entre sus principales cabezas visibles relacionados con las formaciones lideradas por Roscoe Mitchell, Joseph Jarman y Anthony Braxton. Como si un mismo síntoma de los tiempos se tratara, la unión derivada de la explosión de la contracultura y las reivindicación por los derechos civiles que había inspirado a la generación más joven de la AACM comenzaba a resquebrajarse.

En abril de 1969, la repentina muerte del contrabajista Charles Clark, socio fundador de la AACM y uno de los músicos jóvenes con más proyección del colectivo, provocó por un lado la disolución de la banda de Joseph Jarman, que todavía no se había recuperado del fallecimiento de del pianista Christopher Gaddy. Este dramático fallecimiento instauró un clima de pesimismo generalizado en el círculo de músicos de la generación más joven de la AACM, quienes empezaron a barajar la posibilidad de extender fronteras creativas y profesionales fuera de la ciudad de Chicago (Lewis, 2008: 188). El batería Steve McCall, que había participado en la fundación de la AACM y que se había exiliado profesionalmente a Amsterdam en 1967 junto a su familia, informaba con periodicidad de que su situación profesional en el continente europeo gozaba de estabilidad económica, trabajando tanto con otros ilustres exiliados del jazz, como con músicos europeos interesados por las vanguardias. Por otro lado, Muhal Richard Abrams había estado manteniendo una fluida correspondencia con el crítico francés Claude Delcloo, que editaba la revista de jazz independiente *Actuel* y que le había informado del gran interés de Jean Georgakarakos por producir trabajos discográficos asociados a las propuestas de vanguardia de la AACM para su nueva discográfica *BYG Records*. En mayo de 1969, un primer destacamento chicogoense formado por Roscoe Mitchell, Lester Bowie, Malachi Favors y Joseph Jarman y algunos familiares cercanos aterrizó en París. Mas tarde, a finales de junio de este mismo año, el trío de Anthony Braxton con Leroy Jenkins, Leo Smith y familiares se unió a la primera avanzadilla siguiendo los pasos marcados por la formación liderada por Roscoe Mitchell, que ya había comenzado a desarrollar una dinámica actividad profesional y que había virado hacia un proyecto cooperativo que adoptó la denominación oficialmente de *Art Ensemble of Chicago*.

Antes de que el grupo de artistas más relevante asociado a la AACM partiera hacia el exilio europeo, algunos de ellos participaron en las últimas grabaciones directamente relacionadas con las actividades de la asociación. Por un lado, el saxofonista tenor Kalaparusha Maurice McIntyre grabó, en febrero de 1969, su primer trabajo como líder con la intervención de Malachi Favors y Leo Smith, que fue bautizado como *Humility In The Light Of Creator*, donde la investigación rítmica y el trabajo textural en base a temáticas orientales destacó por su originalidad. El saxofonista visitó

tanto aproximaciones texturales de alta densidad, como interacciones colectivas donde el silencio tomaba más protagonismo y donde la voz estuvo muy presente durante todo el trabajo. La influencia de los desarrollos de Coltrane y Ayler estaba presente en su estilo, como ya había demostrado en su participación en otras grabaciones de la AACM, pero a la vez McIntyre desarrolló un sonido crudo, muy personal e introdujo también composiciones muy escoradas a sonoridades contemporáneas que le permitieron marcar las distancias orientándose hacia una estética más angular y atonal. Por otro lado y también durante este mes de febrero, Anthony Braxton grabó su clásico trabajo *For Alto*, donde desarrolló una serie de composiciones propias completamente a solo, extendiendo las pioneras aproximaciones en esta línea desarrolladas por el ensemble de Roscoe Mitchell y donde realizó un derroche de recursos sonoros y técnicas de vanguardia. Los materiales que se publicaron se extendieron durante casi dos horas de duración con composiciones inspiradas y dedicadas a las siguientes figuras: Jack Gell, Cecil Taylor, Murray de Pillars, John Cage, Ann y Peter Allen, Susan Axelrod, Kenny McKenny y Leroy Jenkins. Finalmente y aunque no fue publicado hasta 1974, Muhal Richard Abrams grabó el disco *Young At Heart/Wise In Time*, donde el pianista hizo gala de sus amplios recursos compositivos e interpretativos con la grabación de una primera cara a solo, mientras que en la otra cara del álbum extendió los elementos ya trabajados en su primer disco en formato de ensemble con la participación de Leo Smith. La grabación de estos últimos testigos discográficos y la partida del colectivo de músicos más representativos de la nueva generación de vanguardistas madurados en el seno de la AACM, sirvieron de epílogo para una época, a la vez que se dio por inaugurada una nueva y dinámica etapa creativa de proyección internacional con sede en la ciudad de la luz pero que acabó extendiéndose por toda Europa.

Llegado a este punto de inflexión en la trayectoria de los músicos directamente relacionados con la AACM de Chicago durante la década de los 60, es el momento de resumir brevemente algunos de los conceptos musicales, filosóficos y estéticos comunes a los trabajos desarrollados por los músicos ya señalados. En este sentido y en primer lugar, es necesario puntualizar el número de testimonios repartidos por la bibliografía consultada admitiendo que la influencia de la carrera de Sun Ra y su *Arkestra* en las nuevas generaciones de músicos de la parte sur de Chicago es abrumadora en aspectos filosóficos, espirituales y musicales (Lewis, 2008: 156). Esta influencia se hace más evidente cuando se analizan las aproximaciones creativas relacionadas con el ámbito teatral, la faceta multinstrumental y la base de organización colectiva. Sin embargo, las novedades aportadas por los músicos relacionados con la AACM fueron más lejos de esta influencia, desarrollando propuestas de vanguardia altamente originales en el ámbito de la danza y el teatro, así como ampliaron ostensiblemente la paleta de recursos instrumentales y avanzaron en el concepto de

organización colectiva, desterrando progresivamente la clásica función del líder dentro del proceso de creación colectiva. En esta misma línea de análisis, podría alegar la extensión de la influencia de Ornette Coleman, Albert Ayler y Cecil Taylor en muchos de los recursos musicales característicos de las propuestas creativas de la AACM, como el uso del espacio, los silencios, el matiz, la creación de planos y la generación colectiva de texturas sonoras, sin embargo esos elementos en manos de sus antecesores estaban presentes de forma aislada o en forma de pinceladas ocasionales. En el caso de los músicos adscritos a la AACM, esos elementos formaron parte integral de una orientación estética y logística consolidada, mantenida y en transformación continuada. Un ejemplo claro de esta diferenciación estética se podría explicar tomando uno de los recursos más trabajados por las vanguardias neoyorkinas durante el periodo: la creación de texturas sonoras colectivas en dinámica rítmica suspendida o en ausencia de la dinámica del *swing* clásico. De las texturas impresionistas de Coltrane, se pasó a las texturas más expresionistas y angulares características de Taylor y Ayler. Sin duda alguna, la creación sonora textural fue un recurso en continua transformación que fue muy trabajado por las vanguardias a partir de 1962 y caracterizado por una gran densidad sonora establecida como norma. En el caso de la AACM, nos encontramos con estas mismas aproximaciones texturales pero con un nivel de densidad mucho menor. Por otro lado, estarían las texturas en forma de *collage* sonoro de Mitchell donde los espacios son muy relevantes y, finalmente, ese mismo concepto de espacio sonoro también es aplicado por Abrams en la generación de texturas en reverberación. En todo estos procesos de generación sonora el matiz, la dinámica, el silencio y la generación de planos son recursos que se dinamizaban de forma colectiva. Por otro lado y en el caso de los músicos de la AACM, la organización de las secciones de improvisación fue muy variada, con un protagonismo muy destacado de las improvisaciones colectivas y un gusto por las conversaciones improvisadas en parejas en detrimento de las improvisaciones por instrumentos de forma individual. Por supuesto, la orientación armónico/acórdica fue desterrada en favor de metodologías de señalización motívica orientativa, la organización estructural de las secciones formales y la tendencia al atonalismo melódico, pero esto ya era común a los artistas precedentes. Finalmente, el camino iniciado por Cecil Taylor en cuanto al distanciamiento estético casi total de los elementos asociados al lenguaje del jazz moderno fue también explotado por los músicos de la AACM de forma radical durante este primer periodo, aunque posteriormente los elementos del lenguaje del jazz moderno serían retomados con modos de expresión más ortodoxos. No existió una negación como principio estético del legado tradicional, pero sí surgió un interés más marcado por explorar nuevas vías creativas en el que el jazz como lenguaje sólo quedó reflejado conceptualmente y como elemento identitario que quedó muy oculto por las nuevas aproximaciones sonoras. En muchos aspectos, se pasó de la deconstrucción del

lenguaje del jazz moderno a la construcción de un nuevo lenguaje originalmente inspirado por el anterior.

Retomando ahora este relato histórico tras este pequeño inciso teórico, las actividades de los músicos del *Art Ensemble of Chicago* y del trío de Anthony Braxton causaron una gran sensación tanto dentro del círculo de intelectuales de París, como en un entorno más popular atrayendo a las nuevas generaciones directamente relacionadas con los movimientos sociales de mayo del 68. Sus actuaciones se desarrollaron desde teatros o salas pequeñas hasta grandes escenarios donde actuaron ante miles de personas. Por primera vez en sus carreras los músicos de Chicago pudieron alcanzar una estabilidad económica con la que poder vivir dignamente y también encontraron un fuerte apoyo en la producción de su música por parte del sello *BYG Records*, que se encargó de publicar la mayor parte de las grabaciones donde estuvieron implicados tanto en sus proyectos colectivos como en sus colaboraciones con otras propuestas locales o europeas. En muchos aspectos, la propuesta estética de los músicos de la AACM compartía muchos elementos comunes con el *Art Brut* francés que tuvo en París su epicentro de acción y desarrollo tras el final de la Segunda Guerra Mundial, por lo que la acogida de la vanguardia de Chicago en la ciudad fue muy calurosa en términos estrictamente artísticos.

En el caso del *Art Ensemble de Chicago*, su actividad se mantuvo muy centrada en su proyecto colectivo y tras el verano de 1969, su popularidad en Europa aumentó notablemente apareciendo en las páginas de las principales publicaciones especializadas europeas. Una de las pocas excepciones se dio cuando en noviembre de este mismo año fueron invitados por Joachim E. Berendt a participar en los encuentros de *freejazz* de Baden Baden, donde entraron en contacto con los principales protagonistas de las vanguardias en Europa y donde se grabó el histórico disco de improvisación colectiva para gran formación *Gittin' To Know Y'All*, compuesto por encargo por Lester Bowie. La discografía de estudio y de directo que retrató la extenuante actividad del ensemble durante estos años fue muy amplia y podría dividirse en dos bloques diferenciados, aunque en muchas ocasiones se mezclaron elementos estéticos con preferencia por la exploración con sonidos electrónicos y percusiones africanas: el primero se dedicó a la estética experimental de finales de los 60, con los ejemplos representativos de: *People In Sorrow*, *A.A.C.M. Great Black Music: A Jackson In Your House*, *Message To Our Folks*, *Reese And The Smooth Ones*, *Art Ensemble Of Chicago With Fontella Bass*, *Phase One* y *Chi Congo*; el segundo a una orientación hacia los espectáculos de directo donde el ensemble introdujo elementos del *funk* y del rock con los siguientes representantes: *Message To Our Folks*, *Certain Blacks* y *The Spiritual*. La creciente popularidad del colectivo y su inclusión en grandes festivales de rock de la época donde compartieron cartel con artistas tan populares como Franck Zappa, les llevó a orientar parte de su

actividad creativa hacia la explotación de los elementos teatrales en sus espectáculos. La naturaleza escénica de sus actuaciones se incrementó tras la inclusión del percusionista originario de Detroit, Don Moye, a partir del verano de 1970, cuando retomaron las dinámicas rítmicas desde una perspectiva más tradicional y con orientación predominantemente africana. En París, establecieron relaciones comerciales muy importantes para el futuro de la AACM, y también políticas, ya que se convirtieron en un referente para el movimiento del *Black Power* en Europa. Por ello y tras el estallido de la Guerra de Argel en 1970, el ambiente de apertura étnica de París y la euforia contracultural se fueron sofocando hasta que, durante los primeros meses de 1971, el *Art Ensemble of Chicago* decidió volver a EEUU. Roscoe Mitchell, Don Moye y Lester Bowie se instalaron en St Louis donde se dedicaron a colaborar con el *Black Artist Group (BAG)* de forma estrecha, a la vez que mantuvieron sus relaciones artísticas con Chicago, Nueva York y Europa. Por otro lado, Joseph Jarman y Malachi Favors se instalaron en Chicago donde retomaron sus trabajos con la AACM. Su relación con el proyecto colectivo siguió siendo estrecha desarrollando trabajos de diferente calibre, tanto aglutinados en torno al *Art Ensemble of Chicago* como en solitario o colaborando con otros proyectos musicales.

En cuanto al trío de Anthony Braxton, su actividad durante este periodo en París también fue muy intensa, aunque a diferencia del *Art Ensemble of Chicago*, tanto Braxton como Smith y Jenkins trabajaron ostensiblemente colaborando con frecuencia con músicos europeos en directo y en los estudios de grabación gracias al establecimiento de relaciones con el batería Steve McCall, quien ya conocía los entresijos del circuito europeo y había establecido contactos profesionales. Anthony Braxton, además de grabar los álbumes *B-X0 NO-47A* y *This Time* bajo su nombre con la base de su trío que fueron editados por *BYG Records*, se convirtió en un efectivo embajador de la vanguardia chicogoense participando en grabaciones junto a Gunther Hamptel, ICP, Jacques Coursil, Alan Silva y su *Celestial Communications Orchestra* y Archie Shepp. Finalmente en 1970, el trío decidió volver a EEUU y tras un mes en Chicago se localizaron en Nueva York, donde fueron acogidos bajo la protección de Ornette Coleman. Jenkins y Smith rápidamente pasaron a relacionarse con las vanguardias neoyorkinas participando y trabajando con la *Jazz Composer Orchestra* y con Archie Shepp. Anthony Braxton inició una carrera en solitario en ascenso progresivo, trabajando con frecuencia como compositor en el ámbito de la música clásica contemporánea. Los tres músicos mantuvieron su relación creativa organizando un proyecto colectivo a partir de 1970, denominado *Creative Construcction Company*, para el que contaron con Muhal Richard Abrams como pianista, y se implicaron en las actividades del *Creative Music Studio* de Ornette Coleman a partir de 1972.

A pesar de la dispersión geográfica que se produjo tras la vuelta a EEUU de la primera

generación de músicos de la AACM, todos ellos continuaron manteniendo relaciones profesionales y creativas estableciendo puentes entre Chicago, St. Louis, Nueva York y Europa, y mantuvieron una constante implicación con la experimentación y la creación de música propia, convirtiendo sus proyectos en los principales valedores de las vanguardias asociadas al jazz moderno en EEUU. La definición de la estética y filosofía colectiva de la AACM ha sido acuñada por parte de muchos de sus protagonistas más trascendentes como *Great Black Music* (Lewis, 2008: 241), un concepto que quedó bien reflejado en las notas incluidas en el programa de mano de una de las primeras actividades realizadas por el colectivo en 1965.

Tener conocimiento de la fuerza y la función de la música en las culturas antiguas y trazar su desarrollo hasta la cultura de hoy de la cual somos parte, sin lugar a dudas, deja claro que el uso de la música ha retrocedido en lugar de progresar. Nuestro objetivo en la presentación de música original para el público es restablecer esa fuerza básica y función a través del cumplimiento de las leyes naturales y las aplicaciones espirituales. Esperamos presentar esta reliquia, que nos dejaron esos grandes científicos negros de nuestra herencia ancestral, a los ciegos, a los discapacitados mentales, a los que están encerrados, al joven, al viejo y al público en general (Lewis, 2008: 164)⁵⁸⁷

Black Artist Group (BAG).

La ciudad de San Luis del estado de Misuri ha sido históricamente uno de los centros neurálgicos tradicionales para las caravanas de músicos y orquestas que recorrían el país en el desempeño de sus giras, sobre todo en la ruta desde el sur hacia el norte del país. La ciudad desempeñó un papel destacado en el desarrollo del jazz por la importancia de su puerto fluvial y por su situación geográfica, que le conectaba directamente con Kansas City y con la ciudad de Chicago, con la que históricamente le ha ligado una larga relación comercial, económica y cultural. A la importancia de nombres tan relevantes para la historia del jazz clásico como el saxofonista Frank Trumbauer o el contrabajista Jimmy Blanton, que se criaron en el seno de su escena local, hay que añadir una especial facilidad de su escuela para la generación de grandes trompetistas de tono cálido y tintes azulados como fueron los casos de Clark Terry, Miles Davis o Lester Bowie. Este último trompetista abandonó el ambiente profesional de la ciudad durante el año 1965 para instalarse en Chicago, donde se unió a la revolución musical que se estaba fraguando en la ciudad gracias a las actividades de la AACM. Dejaba atrás un entramado de relaciones que no tardarían en organizarse

587 Having a knowledge of the strength and function of music in ancient cultures and tracing its development up to the present culture of which we are a part, it is unmistakably clear that the use of music has digressed rather than progressed. Our aim in presenting original music to the public is to restore that basic strength and function through adherence to natural laws and spiritual applications. We hope to present this heirloom, left to us by great black scientists of our ancient heritage, to the blind, mentally affected, shut-ins, the very old and very young and to the general public [Traducción propia].

para dar forma a otra de las organizaciones colectivas dedicadas a la creación artística más importantes de este periodo y que vino a denominarse como *Black Artist Group* (BAG).

Según los trabajos de Benjamin Looker (2004), a finales de los 50 y principios de los 60 la ciudad de San Luis sufrió un progresivo declive de su entramado económico local que derivaría en el establecimiento de una crisis económica y social a mediados de la década de los 60. La ausencia de oportunidades laborales empujó a un gran número de familias de la ciudad a emigrar y la mayor parte de las mismas, de origen afronorteamericano, encontraron en los barrios de la parte sur de la ciudad de Chicago un destino preferente en su exilio económico. El resultado de este proceso fue el descenso radical de la densidad de población en San Luis y el abandono casi total de barrios enteros de la ciudad. A pesar de ello, la universidad local continuó desarrollando actividad y el bajo nivel de vida, que permitía poder instalarse en la ciudad pagando alquileres muy bajos, provocó un flujo continuado de estudiantes que se orientaron de forma especial al desarrollo de disciplinas artísticas como la música, la literatura, la danza y el teatro. En estos ambientes académicos tuvo lugar el encuentro entre dos saxofonistas que serían los principales responsables de la creación del BAG: Julius Hemphill, que se había instalado en la ciudad procedente de Fort Worth en Texas para realizar estudios superiores en música, y Oliver Lake, quien había retomado sus estudios musicales tras haberse criado en la escena local desde que siendo un niño se había mudado a la ciudad con su familia procedente de Arkansas. Las relaciones que establecieron con los círculos artísticos de la universidad llevó a ambos músicos a crear junto al también saxofonista Hamiett Bluiett el *Lake Art Quartet* entre 1964 y 1965, una formación con intenciones experimentales que comenzó a realizar actividades de improvisación colectiva con poetas locales en torno al *Circle Coffe House* del barrio de *LaClede* de la ciudad, muy cercano a la universidad y donde se había instalado el grueso de la comunidad estudiantil de la época. En pocos meses las actividades artísticas del barrio que también alojaba dramaturgos, coreógrafos o bailarines y que se organizaban de forma comunitaria, comenzaron a llamar la atención de la nueva generación de jazzistas locales entre los que se encontraban los baterías Leonard Smith y Charles Bobo Shaw, el trombonista Joseph Bowie y los trompetistas Floyd LeFlore y Baikida Carroll.

Entre 1967 y 1968, Oliver Lake visitó a su amigo Lester Bowie en Chicago y aprovechó la oportunidad para asistir a diferentes actividades organizadas por la AACM que le causaron un fuerte impacto por su nivel creativo, musical y organizativo. Por otro lado, Julius Hemphill también había experimentado en primera persona el nivel creativo de las actividades de las formaciones musicales asociadas a la AACM, por lo que ambos se dieron cuenta rápidamente de que ese modelo de organización comunitaria y colectiva era el camino que debían seguir en San Luis. Durante el curso escolar de 1968, ambos músicos se implicaron en la creación de la música para un

espectáculo teatral universitario organizado por Jean Genet que incluyó a un gran número de artistas de distintas disciplinas, lo que permitió a Hemphill y Lake comenzar a dispersar sus ideas entre los participantes de la obra que se llamó *The Blacks*. La función se estrenó en julio de 1968 y en agosto de ese mismo verano tuvo lugar la primera actividad del BAG como colectivo creativo en el museo de arte de San Luis para la recaudación de fondos para el comienzo de su organización. La actividad consistió en la realización de un espectáculo de improvisación colectiva donde se mezclaba música y baile con la intervención de una formación amplia de músicos y supuso un primer éxito de asistencia que sirvió para proyectar la propuesta en el ámbito local extrauniversitario. Según los trabajos de Benjamin Looker (2004), que ha guiado el contraste de datos expuestos en esta sección, los socios fundadores del BAG fueron oficialmente los saxofonistas Julius Hemphill y Oliver Lake, el trompetista Floyd LeFlore, el dramaturgo Malinke Robert Elliot y el poeta Ajule Rutlin.

La crisis económica y social que estaba atravesando la ciudad de San Luis terminó por llamar la atención de la administración nacional que comenzó a destinar fondos económicos para la restauración económica y la lucha contra la pobreza en el estado de Misuri. El barrio de *LaClede* se convirtió en uno de los objetivos de la administración del estado que inició un proyecto de restauración con el objetivo de crear un espacio de integración social y racial en dicha área, dotando de fondos económicos al BAG para el desarrollo de su propuesta artística. En este momento los miembros del colectivo comenzaron a desarrollar una eficaz actividad organizativa y de gestión de dichos fondos que inicialmente invirtieron en la restauración del teatro del barrio que se convirtió en su base de operaciones. La creación de una escuela de artes fue la primera actividad que tomó forma y que se convirtió en un emblema de la organización, desarrollando actividades educativas relacionadas con la poesía, el teatro, la interpretación, la música, la pintura y el baile. De forma paralela, se fueron generando diferentes proyectos de creación colectiva donde la experimentación, la vanguardia, la multidisciplinariedad y la improvisación se convirtieron en los puntales fundamentales del colectivo creativo. Un año después del comienzo de su actividad, el BAG recibió también apoyo económico por parte de la fundación Rockefeller y de la fundación Danforth, lo que permitió a la organización poder invitar a diferentes artistas de referencia del ámbito nacional a establecer residencias en el barrio, como fueron los casos del pintor neoyorkino Emilio Cruz y su mujer Patricia Cruz que estaba dedicada al teatro. Ambos artistas desarrollaron un importante trabajo que tendría una gran influencia en las actividades futuras del colectivo. Según las investigaciones de Benjamin Looker (2004), en 1970 el BAG contaba con más de 50 miembros artistas en plena actividad creativa y había comenzado a realizar actividades conjuntas con la AACM de Chicago, además de acoger bajo su paraguas a otros colectivos como *Human Arts Ensemble*, *Children of the Sun* o *Solidarity Unit*. Por otro lado, tras la localización en la ciudad de

Lester Bowie, Roscoe Mitchell y Don Moye, tres de los componentes del *Art Ensemble of Chicago* que habían estado desarrollando su actividad en Europa desde 1969, comenzaron también a colaborar con el BAG ejerciendo una gran influencia sobre sus miembros dedicados a la experimentación musical y sonora a partir de 1971.

En 1972, los fondos que permitían la financiación del BAG fueron retirados, llevándose consigo muchos de los proyectos creativos que habían surgido al abrigo de su organización. La unión de la corriente contracultural junto con los movimientos por el orgullo cultural africano que habían inspirado los primeros trabajos del BAG acabaron por distanciarse, debido a una progresiva radicalización de las posturas políticas del colectivo hacia posiciones cercanas al *Black Power* y al nacionalismo africano en armonía con la tendencia sociológica general de la época. Este viraje político derivó en la pérdida del apoyo por parte de las organizaciones públicas y privadas, que no aceptaron la orientación que estaban tomando los acontecimientos. Sin embargo, el legado del colectivo fue muy amplio durante su periodo de existencia en todos los ámbitos artísticos en los que trabajó. Concretamente, en la relación del colectivo con el jazz de vanguardia, las siguientes grabaciones fueron los únicos testigos de la actividad del colectivo que sólo recogieron sus relaciones con la poesía, pero no con otras artes escénicas, y muchas de ellas fueron publicadas con mucha posterioridad al periodo en el que fueron concebidas. En 1970, el grupo *Children of the Sun* grabó un único álbum denominado *Ofamfa*. En 1971 Oliver Lake (Ax) grabó como líder el disco *NTU: Point From Which Creation Begins*, cuyos contenidos estuvieron a caballo entre temas de *funk* con orientación de vanguardia e improvisaciones colectivas radicales cercanas a lo que se estaba haciendo en Chicago pero con un protagonismo principal de las texturas eléctricas. Este mismo año, el grupo *Solidarity Unit* grabó el álbum denominado *Red, Black And Green* y finalmente los poetas K. Curtis Lyle y Malinke Kenyatta junto a Julius Hemphill (Ax) grabaron el disco *The Collected Poem/For Blind Lemon Jefferson*, donde los textos poéticos fueron la base de la propuesta. En 1972, Julius Hemphill grabó como líder el disco *Dogon A.D.*, considerado un clásico del jazz de vanguardia de los primeros 70, donde la experimentación polirrítmica fue un elemento fundamental y donde la influencia de la escuela de Chicago estuvo presente, pero añadiendo más agresividad y un gusto más marcado por la densidad sonora. Finalmente, este mismo año *The Human Arts Ensemble* de James Marshall (Ax) y Luther Thomas (Ax) grabó dos álbumes: *Whisper Of Dharma* y *Poem Of Gratitude*. El historiador Alyn Shipton (2001) definía así las principales características estéticas y definitorias de las propuestas creativas del BAG:

La naturaleza multimedia del BAG marcó la diferencia con respecto a otras organizaciones comunitarias dedicadas a la experimentación con las artes afroamericanas... Este trabajo a través de la experimentación con

diversos géneros, se convirtió en un sello característico en la música creada por muchos músicos madurados en el BAG en años sucesivos (Shipton, 2001: 824).⁵⁸⁸

Tras la conclusión del proyecto del BAG en San Luis, sus miembros comenzaron a dispersarse por la geografía de EEUU y algunos de ellos llegaron a exiliarse a Europa. Un pequeño grupo de representantes del BAG pasó un tiempo en Francia, gracias a los contactos del *Art Ensemble de Chicago*, donde grabaron el álbum *In Paris: Aries 1973*, sin embargo la mayoría acabó por instalarse en Nueva York donde participaron directamente en el movimiento del jazz de vanguardia de los 70. El *World Saxophone Quartet*, el *Human Arts Ensemble*, el *Saint Louis Creative Ensemble* y el famoso grupo *Defunkt* de Lester Bowie, fueron algunos de los proyectos directamente relacionados con el colectivo BAG y cuyos componente además desarrollaron importantes carreras en solitario. En este periodo muchos de los músicos relacionados con el BAG extendieron sus investigaciones con la poesía y el *funk*, participando activamente en la generación del *rap* y en su integración dentro de las corrientes de jazz de vanguardia.

Al igual que en el caso ya expuesto de San Luis, Detroit también había mantenido una estrecha relación histórica, económica y cultural con Chicago de forma tradicional. Durante los años 60, en plena generación del *soul* y del *funk*, Detroit se convirtió en la capital del género con un papel destacado de los músicos y productores de Chicago, que aportaron a muchas de sus grandes figuras al histórico fenómeno de masas protagonizado por *Motown Records*. Sin embargo y a pesar de que la historia de la música popular de este periodo ha estado mucho más centrada en todo lo relativo a los artistas y al sonido de Detroit, en el ámbito de los colectivos relacionados con el movimiento de vanguardia Detroit también generó algunos acontecimientos que debo destacar. En este sentido, si Lester Bowie había desempeñado las funciones diplomáticas de mantenimiento de relaciones artísticas entre las escenas de vanguardia de Chicago y San Luis, en el caso de Detroit fue Joseph Jarman el encargado de dinamizar estas relaciones creativas, que tuvieron su epicentro en torno a las actividades del *Independent Artist Workshop Society* de Detroit (Lewis, 2008: 144). Según su página web⁵⁸⁹, esta organización colectiva asociada al movimiento contracultural fue fundada en 1964, se dedicó al fomento de las artes relacionadas con la pintura, la música, la poesía, el cine o el teatro, y aglutinó bajo su paraguas a las propuestas de jazz relacionadas con el movimiento de la *New Thing* de la ciudad. Una de sus actividades más destacadas fue la creación de la publicación independiente *Change*, que se dedicó a recoger periódicamente las noticias de

588 The multimedia nature of BAG was its most distinctive difference from most other community- based experimental organizations in African- American arts... This work across several genres became a distinctive characteristic in the music of many ex- BAG musicians in the years that followed [Traducción propia].

589 Independent Artist Workshop Society. Fuente: <http://www.detroitartistsworkshop.com/> [consultado el 15/02/2017].

actualidad relacionadas con las vanguardias del jazz que se estaban desarrollando en Nueva York, Detroit y Chicago. Los *Detroit Contemporary 5*, integrados por Davis Squires (Tx), Charles Moore (Tp) y el pianista Stanley Cowell entre otros, fueron una de las bandas de referencia en la escena de la ciudad junto con los *Detroit Free Jazz*, donde militó el percusionista Don Moye durante su trayectoria temprana. Desafortunadamente no he encontrado registros discográficos relacionados con estas propuestas que puedan revelar datos concretos acerca de las características estéticas desarrollados por las vanguardias del jazz en Detroit.

Underground Musicians Association (UGMA).

Según el trabajo monográfico de Steven L. Isoardi (2006), durante la década de los 50 la ciudad de Los Ángeles se había convertido, como Chicago, en uno de los destinos preferentes para la ola migratoria que estaba redibujando la distribución y la imagen moderna de las grandes urbes estadounidenses. Ya desde las primeras décadas del siglo XX, el barrio de Watts del sur de la capital había sido tradicionalmente el principal destino de la inmigración de familias con recursos económicos limitados, lo que había dado lugar a la construcción de un barrio con un crisol étnico muy diverso. Sin embargo, tras el final de la Segunda Guerra Mundial la presión migratoria se fue acrecentando y el barrio de Watts se fue convirtiendo poco a poco en un área urbana de mayoría afronorteamericana donde el porcentaje de pobreza ascendería de forma progresiva durante las siguientes décadas. Al igual que otras muchas familias en esta época, a mediados de los años 40 la familia del trombonista, pianista y compositor Horace Tapscott, procedente de la ciudad de Houston (Tejas), se instaló en el barrio cuando éste tenía solamente 9 años, por lo que desde su primera adolescencia se crió en un ambiente social y musical similar al de las figuras del jazz más avanzado del periodo como Charles Mingus, Eric Dolphy o Don Cherry. Tras iniciarse en el piano y el trombón en sus años escolares, desarrolló sus estudios en el Instituto Jefferson del barrio donde extendió sus conocimientos musicales bajo la batuta de Samuel Browne, lo que le llevó a entrar en contacto con el saxofonista Buddy Collette y con el ambiente profesional de jazz de la ciudad de Los Ángeles. Tras volver del servicio militar en 1957, comenzó a realizar sesiones de ensayo enfocadas en el piano en el garaje de su casa, mientras trabajaba profesionalmente en distintas bandas y como trombonista de las formaciones orquestales de Lionel Hampton. En la época en la que el primer cuarteto de Ornette Coleman iba tomando forma en las mismas calles del barrio de Watts, Horace Tapscott comenzó a profundizar en el piano y los arreglos, muy interesado por extender su música al ámbito orquestal inspirado por T. Monk y Duke Ellington.

A principios de los 60, el porcentaje de familias pobres instaladas en Watts era casi del 50 por ciento y el surgimiento de la organización social comunitaria comenzaba a tomar protagonismo

dentro de la comunidad de vecinos del barrio, al igual que estaba sucediendo en las principales ciudades del país y en armonía con la evolución de los movimientos por los derechos civiles. En el ámbito musical y a pesar de que Los Ángeles contaba con un sector profesional estable relacionado con los estudios de cine, la mayor parte de los músicos con intereses por las músicas avanzadas tomaron el camino de la ciudad de Nueva York con el objeto de proyectar sus carreras creativas. En cambio, Horace Tapscott decidió permanecer en la ciudad y, en 1961, abandonó su trabajo integrado en diferentes bandas para centrarse en el objetivo de crear una orquesta de carácter colectivo con sede y actividad en el barrio de Watts. Con este objeto y en su propia casa, Tapscott comenzó a programar distintas sesiones de estudio semanal con una orientación experimental por las que se pasaron muchos de los músicos que permanecieron en Los Ángeles y que compartían sus intereses en el ámbito social, político y creativo. Según las investigaciones realizadas por Steven L. Isoardi (2006), a finales de 1962 un grupo de músicos formados por el propio Horace Tapscott, la cantante y multiinstrumentista Linda Hill, los baterías Donald Dean y Arnold Palmer, los contrabajistas David Brynt y Al Hines y el saxofonista alto Jimmy Woods, bautizaron un primer colectivo creativo que se denominó UGMA. Este colectivo comenzó a desarrollar su actividad bajo el auspicio de Linda Hill, que cedió un espacio de ensayo en su casa convertido en la base de operaciones del proyecto. Las actividades de experimentación del grupo comenzaron a llamar la atención de la escena local, por lo que el número de músicos del barrio de participantes en las sesiones de estudio acabaron por ampliar la concepción del grupo hacia una especie de orquesta/ensemble muy dinámico donde Tapscott desarrollaba las labores de composición, arreglos y coordinación, junto con un muy relevante trabajo de transcripción, interpretación y gestión por parte de Linda Hill. A diferencia de otras organizaciones colectivas ya mencionadas, la UGMA no era una organización estructurada oficialmente ni organizada en torno a ningún estamento fundacional, solamente se dedicó a facilitar un ámbito de desarrollo creativo a través de la música, donde se compartían elementos culturales y la preocupación por los problemas sociales del barrio. La idea inicial de Horace Tapscott de crear una banda amplia con sede en la comunidad y al servicio de la comunidad comenzaba a tomar forma. A partir de 1964, la UGMA encontró una nueva sede más amplia también bajo el auspicio de Linda Hill, momento en el que alguno de sus miembros comenzaron a vivir en comunidad y el proyecto comenzó a desarrollarse más en profundidad con ensayos oficiales y una actividad de estudio continuada.

En el verano de 1965, los históricos disturbios raciales sucedidos en el corazón del barrio de Watts estuvieron amenizados por la música de la UGMA, que estaba tocando al aire libre en el mismo momento del comienzo del conflicto en el parque Will Rogers (Shipton, 2001: 827). En estos años el barrio ya estaba formado en un 85 por ciento por ciudadanos de origen

afronorteamericano, sufría el nivel de desempleo más alto de la ciudad y era habitualmente golpeado por la violencia policial. Una de las consecuencias de los violentos disturbios fue el surgimiento del orgullo por la identidad africana y el trabajo comunitario comenzó a arraigar en el mismo caldo de cultivo social de los barrios del sur de Chicago que vieron formarse a la AACM durante este mismo periodo. Por otro lado, el incremento de diferentes organizaciones artísticas dedicadas a la promoción del teatro, la pintura, la escultura y la poesía en el barrio de Watts había sido progresivo desde el inicio de la década de los 60, propuestas que se articularon en torno a las actividades del *Watts Happening Coffe House*, que fue inaugurado en octubre de 1965, y donde tuvo su centro de operaciones el *Watts Writers Workshop*, en el que solía participar el músico y poeta Ojenke que formaba también parte de la UGMA. A través de las relaciones establecidas en torno a esta actividad, se comenzaron a realizar sesiones taller abiertas semanalmente dirigidas por la UGMA en colaboración con poetas y cantantes donde solía participar la ex mujer de Ornette Coleman, Elaine Brown, entre otras. Finalmente, este espacio de creación acabó por acoger conciertos semanales de la UGMA y empezó a tener un proyección pública más allá de las fronteras de Watts. A partir de estas fechas, la conciencia política del colectivo comenzó a tomar más relevancia convirtiéndose en el emblema musical del *Black Panther Party* en la ciudad y establecieron lazos con las organizaciones importantes de la contracultura de la época en California como el SNCC o SCLC. Hacia finales de la década, el colectivo se fue radicalizando políticamente en armonía con la dinámica general de periodo. En 1968 las experiencias de la UGMA con otras disciplinas artísticas causaron impacto y la organización pasó a llamarse *Underground Musicians and Artist Association* (UGMAA), momento en el que el colectivo participó en sus primeras grabaciones discográficas.

En mayo de 1968, Horace Tapscott, en su labor como arreglista, y algunos músicos de la UGMAA participaron en la grabación *Sonny's Dream (Birth Of The New cool)*. Posteriormente, en 1969 y bajo el auspicio de Stanley Crouch, grabaron junto a la cantante y poeta Elaine Brown el álbum *Seize The Time-Black Panther Party*, que incluyó contenidos de reivindicación política de forma clara y que fue un referente histórico en la discografía dedicada al *Black Power*. Finalmente entre 1968 y 1970, la UGMAA colaboró de forma habitual con el actor y dramaturgo William Marshall en diferentes proyectos relacionados con el teatro, los musicales y la poesía como *Oedipus Rex*, *King Christophe*, *Enter Frederick Douglass* o *For My People*. En toda la música incluida en estas grabaciones la temática política estuvo muy presente, pero la relación de la música realizada por el colectivo con las vanguardias de la época fue muy limitada debido a su enfoque más popular y subsidiario del objeto creativo, en concreto algunos de estos trabajos han sido incluidos en los documentos sonoros adjuntos a la publicación *The Dark Tree: Jazz and the Community Arts in Los*

Ángeles, de Steven L. Isoardi (2006). No obstante, en la grabación producida por Bob Thiele *The Giant is Awakened* firmada por *Horace Tapscott Quintet*, sí se puede percibir un contenido más avanzado gracias a la exploración rítmica y al uso de estructuras modales abiertas de partida, que daban paso a ciertas aproximaciones a la improvisación colectiva desde una perspectiva distinta a las características estéticas de las propuestas que se estaban dando en sincronía histórica en Nueva York y Chicago. Desafortunadamente, el legado de vanguardia desarrollado por este colectivo durante el periodo de estudio no fue recogido en formato de audio y sólo existe constancia del mismo a través de testimonios directos de los músicos implicados en el mismo. En palabras del historiador Alyn Shipton (2001):

Tapscott centró sus esfuerzos en la comunidad de forma deliberada, grabando ampliamente para su propio sello discográfico denominado *Nimbus* y escribiendo prolíficamente para eventos y espectáculos locales... La pieza (“The Giant is Awakened”) demuestra que la música de Tapscott está muy enfocada hacia el ensemble y con una sumisión de los papeles solistas en favor del sonido de conjunto, aspectos muy relacionados con el mantenimiento de sus ideales políticos y comunitarios (Shipton, 2001: 827).⁵⁹⁰

En 1971, el colectivo mantuvo sus siglas, pero cambió su contenido al de *Union of God's Musicians and Artist Ascension (UGMAA)* e incluyó una rama exclusivamente dedicada a la música dirigida por Horace Tapscott bautizada como *Pan Afrikan Peoples Arkestra (PAPA)* integrando la influencia estética y filosófica de John Coltrane, Sun Ra y la AACM de Chicago. Durante la década de los 70, estas dos organizaciones se comprometieron de forma más estrecha con el orgullo por la identidad africana, se convirtieron en los representantes más destacados del *Black Arts Movement* en la costa oeste, reafirmaron un compromiso más meditado con la comunidad del barrio de Watts e integraron entre sus principios una nueva concepción espiritual en armonía con el signo de los tiempos.

Llegado el momento de dar por concluido este apartado, es necesario señalar que el análisis propuesto dedicado a la generación íntimamente relacionada con el movimiento de la *New Thing* junto con las informaciones recogidas en el apartado histórico generalista, me ha permitido alcanzar una visión panorámica de los acontecimientos estéticos más relevantes ocurridos durante el periodo histórico de la libertad en el jazz. A continuación, pasaré a exponer el impacto de estas actividades en la generación más joven de músicos europeos interesados por las vanguardias del jazz.

590 Tapscott deliberately focused his efforts on the community, recording mainly for his own *Nimbus* record label, and writing prolifically for local events and performances... The piece (“The Giant is Awakened”) demonstrates the degree to which Tapscott's music is very much ensemble- based, with the role of the individual or soloist subsumed into the overall group sound, something very much in keeping with his political and community ideals [Traducción propia].

4. 2. Contexto europeo.

Europa ha sido histórica y tradicionalmente la amante predilecta del jazz producido en EEUU, gracias a ello muchos de los grandes mitos de la historia del jazz asentaron sus carreras en base a la trascendencia de su legado en los ámbitos artísticos europeos. El desmedido interés que el jazz siempre ha despertado en el viejo continente se remota a los mismos inicios de su consideración como género y más tarde también en su conversión como modo expresión artística genuina asociado a la cultura estadounidense. En su proceso de asentamiento, el jazz contó con el papel jugado por el estallido de los dos grandes conflictos bélicos mundiales del siglo XX como principales vehículos de dispersión del fenómeno y cuyos desenlaces históricos fomentaron la construcción de una estructura sociológica básica para la consolidación de su influencia. Con la fecha clave marcada por el final de la Segunda Guerra Mundial y la expansión de una industria musical cuyo epicentro de producción estuvo localizado también en EEUU. Sobre todo en el norte y el centro de Europa, el jazz pasó a convertirse en muy pocos años en una expresión artística con una base social muy estable, llegando a formar parte de los objetivos principales de las estrategias de fomento cultural de muchos países que asumieron un legado musical ajeno como propio y que fomentaron su desarrollo durante años. Muchos de estos países se convirtieron durante todo el siglo XX en el principal destino de acogida de un gran número de figuras del jazz que se exiliaron por cuestiones económicas y/o políticas en busca de unas condiciones laborales, una audiencia y un respeto por sus carreras que se les negaba en EEUU. La labor de estos músicos en el exilio junto con la creación de estructuras de producción artística, prensa especializada y posteriormente también de acogimiento académico, terminaron por apuntalar la imagen actual del jazz en una Europa que se sigue rindiendo sin condiciones a las distintas figuras que asaltan la actualidad del género en EEUU, además de cuidar con esmero una producción propia cada año más consolidada.

En este sentido y desde la perspectiva histórica ya expuesta, el conjunto de sucesos estéticos desarrollados tras la era del *be bop* y durante el periodo de la libertad en el jazz tuvieron una especial influencia en los intereses musicales de las nuevas generaciones de músicos europeos durante la década de los 60, muchos de ellos formados al abrigo de la siempre omnipresente disciplina clásica, y que acabarían por introducir una serie de novedades muy importantes para la imagen futura del jazz y la música contemporánea hecha en Europa. Al igual que en la sección anterior, a continuación me centraré en destacar a una generación de músicos y colectivos europeos directamente implicados en la búsqueda de nuevas formas de expresión y que tuvieron el lenguaje desarrollado por el jazz moderno como referente más directo, dejando a un lado al sector más clásico que por otro lado también tuvo una fuerte presencia en Europa de forma sincrónica.

En los siguientes apartados, he puesto especial atención en los sucesos ocurridos en Holanda y Alemania por dos razones fundamentales que debo aclarar. Por un lado, ambas escenas estuvieron íntimamente relacionadas, apostaron de forma decidida por la búsqueda de alternativas creativas de vanguardia y sirvieron como punto de encuentro para la generación de proyectos de creación común donde participaron no sólo las figuras europeas más destacadas procedentes de Reino Unido, Dinamarca, Francia y otros países del centro de Europa, sino también las procedentes de los principales colectivos relacionados con la *New Thing* en EEUU. Por otro lado, durante el desarrollo del trabajo de búsqueda y análisis de fuentes discográficas sólo he podido tener acceso directo a los legados discográficos de estos dos países, un legado histórico de muy difícil acceso y actualmente conservado en archivos muy específicos localizados en cada país de origen. Aunque en muchos casos en las grabaciones analizadas participaron un número importante de músicos procedentes de otros países europeos, en las pesquisas realizadas no he podido abarcar ni el número ni el nivel de profundidad adecuado en mi análisis para tener una imagen contrastada de los sucesos ocurridos en el resto de geografías europeas. No obstante, creo haber desarrollado un retrato adecuado de las discografías, los músicos y los sucesos históricos más relevantes del periodo, con el rigor científico exigido y atendiendo, de forma especial, a la colección de datos históricos a partir del análisis de las ediciones originales de las grabaciones encontradas. En este sentido, la estrecha relación existente entre los colectivos de músicos implicados en el movimiento del jazz de vanguardia en Alemania y Holanda y el resto de países europeos, me ha permitido de forma indirecta conocer tanto el conjunto de relaciones establecidas en sincronía histórica como los principales músicos de referencia localizados en otros países europeos.

4. 2. 1. Holanda.

La música improvisada holandesa es una reflexión y una refracción: el jazz visto en un espejo distante, que cambia la forma de la imagen. Puedes reconocer la figura en el cristal, incluso algunas formas son demasiado grandes o demasiado pequeñas. Siguiendo la manera de sonar y a la vez la de no sonar igual que el jazz americano, no me llevó mucho tiempo en darme cuenta que tendría que ahondar en el ámbito de la música compuesta para entender todas las influencias que estaban en juego. Los músicos no se preocupan sobre distinciones entre géneros... En Holanda, la influencia de Charles Ives y Terry Riley es tan marcada como la de Thelonious Monk (Whitehead, 1999a: viii).⁵⁹¹

591 Dutch improvised music is a reflection as well as a refraction: jazz seen in a distant, distorting mirror. You can recognize the figure in the glass, even some limbs are too big or too little. Tracking how it did and didn't sound just like American jazz, it didn't take a long to see I'd have to delve far into the realm of composed music to follow all the influences at play. The musicians didn't worry about distinctions among genres... As influences in Holland, Charles Ives and Terry Riley loom as large as Thelonious Monk [Traducción propia].

La relación histórica entre Holanda y EEUU en el ámbito de la inmigración, la política y la economía siempre ha sido estrecha desde la época colonial, cuando la parte norte del Nuevo Continente estaba sometido al férreo dominio militar ejercido por la Corona Británica. A pesar de los diversos periodos históricos de mayor o menor tensión diplomática entre sus gobiernos, con el estallido de la Guerra de Independencia a finales del siglo XVIII y el apoyo explícito de la entonces República Holandesa a la causa independentista de las nuevas colonias se pavimentó una cordialidad, convertida en habitual, que caracterizó las relaciones entre ambos países en años sucesivos. Ya en el siglo XX, la neutralidad de la corona holandesa en la Primera Guerra Mundial no dejó exento al país de los efectos de la misma, que derivaron en una creciente tensión de sus relaciones diplomáticas con Alemania, Bélgica y Reino Unido. Posteriormente tras la liberación del país de la ocupación nazi por parte de las tropas aliadas, el 5 de mayo de 1945, donde el ejército de los EEUU y el canadiense jugaron un papel especialmente destacado, la fecha sería señalada como fiesta nacional en todo el país. El final de la Segunda Guerra Mundial dio lugar a la generación transversal de una percepción social actualmente establecida que terminó por hermanar a dos sociedades, en muchos aspectos fundamentales diametralmente opuestas, y que tuvo como consecuencia más importante el apoyo de los sucesivos gobiernos holandeses al bloque estadounidense durante la Guerra Fría (Hooker, 1999).

En cuanto a la temática de estudio de este trabajo y atendiendo a los trabajos de Kevin Whitehead (1999a), durante las primeras décadas del siglo XX y coincidiendo con la época dorada del jazz, las giras de los principales exponentes del jazz estadounidense encontraron en Holanda un destino preferente de trabajo en sus periplos europeos. El país fue visitado por formaciones lideradas por Duke Ellington, Freddy Johnson, Benny Carter, Louis Armstrong, Cab Calloway o Coleman Hawkins entre muchos otros, hecho que no hizo más que reforzarse con el avance del siglo y que convertiría a la ciudad de Amsterdam en una de las capitales más importantes del jazz en Europa. En 1931, se fundó la primera revista de jazz holandesa *El Mundo del Jazz*⁵⁹² y en 1932 se creó la primera asociación dedicada al jazz denominada *Sociedad Holandesa de Jazz*⁵⁹³, lo que demuestra un temprano interés por el jazz, que tuvo su reflejo en un aumento progresivo de público y formaciones musicales por todo el país dedicadas e interesadas por un fenómeno musical que estaba en plena expansión. Poco más tarde con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, la popularidad del *swing* cruzó el Atlántico y se convirtió inmediatamente en un emblema de la propaganda del bloque aliado y en la banda sonora del conflicto, lo que supuso un breve paréntesis en la difusión del jazz en los países ocupados por el régimen nazi alemán. Éste fue el caso de

592 De Jazzwereld.

593 The Netherlands Jazz Society (Haarlem Division).

Holanda, donde los aficionados y músicos se dedicaron a alimentar su interés por el género en subterfugio.

Con el final de la guerra en 1945, la destacada relación histórica sincrónica entre las ciudades de Amsterdam y Nueva York⁵⁹⁴ se vio fortalecida tras los avatares históricos derivados del final del conflicto armado. Las diversas corrientes artísticas y culturales que surgieron en el ámbito de influencia de la ciudad de la gran manzana en torno al ecuador del siglo XX, tuvieron una destacada influencia en los importantes acontecimientos creativos acaecidos en Holanda durante el periodo y con una especial incidencia en Amsterdam, su capital más cosmopolita. El jazz comenzó a extenderse popularmente encontrando en las nuevas generaciones de músicos holandeses un caldo de cultivo ideal para su inoculación en el viejo continente y allanando el camino a la revolución que supuso la introducción de los primeros discos de *be bop* en Europa.

De las cinco radios estatales que compartían el espacio radiofónico de la época, AVRO y VARA fueron las pioneras en integrar orquestas de jazz en sus emisiones de directo, que acompañaron a grandes figuras estadounidenses que giraban por Europa ya desde los años 30 y se convirtieron en verdaderos viveros para sucesivas generaciones de jazzistas que tomarían importancia con el avance de la década. A mediados de los años 50, se lanzaron dos iniciativas de referencia para el futuro del jazz en Holanda gracias al trabajo conjunto de ambas emisoras en colaboración con diversos círculos de mecenazgo público y privado. En primer lugar se creó la serie de conciertos *Jazz Behind the Dikes*, que se dedicaba a radiar conciertos en directo de diferentes formaciones lideradas por figuras estadounidenses y agrupaciones de jazz nacional que fueron posteriormente publicadas periódicamente por distintos sellos discográficos como *Phillips* o *Epic*. En segundo lugar, se crearon las series de conciertos nocturnos de jazz del *Concertgebouw* por las que pasaron las principales figuras internacionales del momento como Duke Ellington, John Coltrane, Thelonious Monk, *The Jazz Messengers*, Sara Vaughan o Ella Fitzgerald entre muchas otras (Whitehead, 1999a, 5-6).

A finales de los 50, los músicos y aficionados interesados por el *swing* y el jazz clásico estaba en boga, la organización de grandes y pequeñas bandas en torno a estos estilos era un hecho consolidado en el país tal y como revela el legado discográfico del periodo. Por otro lado, el ambiente de jazz holandés comenzaba a consolidarse en armonía con las corrientes estéticas modernistas que llegaban de EEUU de la mano de los protagonistas principales del *be bop*. Los principales clubs que acogieron la nueva música bajo su apoyo fueron el *Sheherazade Club* y el

594 El actual estado de Nueva York debe sus orígenes a un primer dominio colonial holandés que bautizó originariamente el asentamiento como Nueva Amsterdam en 1625. Posteriormente en la segunda mitad del siglo XVII y tras diversas contiendas militares, Holanda cedió su posesión a los británicos que cambiaron la denominación originaria de la colonia que pasó a denominarse como Nueva York.

Bussum Club en la ciudad de Amsterdam, en este último comenzaron a desarrollarse las ya clásicas tardes de domingo y jazz, y en Utrech fue el *Persépolis Club* el más importante. Aunque éstos fueron los establecimientos de referencia, hubo un aumento del público interesado por el género y organizado en diferentes colectivos esparcidos por todo el país, con especial relevancia en la triada de influencia geográfica formada por las ciudades de Rotterdam, Utrech y Amsterdam. El interés por el jazz quedaría consolidado con la creación de diferentes escuelas de música no oficiales que comenzaron a formar músicos en la disciplina jazzística.

En 1963, la creación del Premio Nacional de Jazz Holandés⁵⁹⁵, que destacaba anualmente al músico de jazz más importante del país, apuntaló el interés de la cultura oficial por un fenómeno musical originario de los EEUU que en pocas décadas había calado lo suficiente para recibir un reconocimiento implícito de las esferas políticas e intelectuales del país. Atendiendo a las afirmaciones vertidas por Kevin Whitehead (1999a), Robert Adlington (2013) y Loes Rusch (2016), a lo largo de la década de los 60 el ambiente de jazz holandés sufrió un punto de inflexión que derivaría en los primeros años 70 en la división de dos sectores igualmente influenciados por los novedosos conceptos desarrollados por el *be bop*, que acabarían por diferenciarse estéticamente dando lugar a dos corrientes enfrentadas en la superficie pero cordialmente relacionadas en el fondo. Las corrientes de jazz clásico y los músicos adscritos al *be bop* se organizaron tempranamente en torno a la Fundación de Jazz Holandés (SJM)⁵⁹⁶ y los músicos de vanguardia más interesados por la experimentación se organizaron en distintos proyectos colectivos que acabaron por dinamizarse bajo el paraguas de la Asociación Profesional de Músicos Improvisadores (BIM)⁵⁹⁷. Fue precisamente durante el desarrollo de la década de los 60 y en torno a las actividades de los distintos músicos implicados en esta última organización, donde tuvieron lugar los principales acontecimientos asociados a la exploración de alternativas creativas relacionadas directamente con los avances que se estaban desarrollando en EEUU. Tras haber realizado un análisis muy concreto del legado discográfico del periodo, puedo afirmar que las aproximaciones musicales más avanzadas que se gestaron en Holanda no sólo abarcaron los procedimientos de expansión y deconstrucción del lenguaje del jazz moderno, sino que también tuvieron una relación directa con los métodos del movimiento de la *New Thing* y la nueva generación que había asumido el timón de la vanguardia tras la muerte de John Coltrane. La historia de nuevo vuelve a señalar el año 1967 como un punto de inflexión de relevancia en la continuidad de este relato, ya que fue el momento en el que el colectivo creativo bautizado como *Instant Composers Pool* (ICP) fue fundado en

595 Inicialmente bautizado en 1963 como Wessel Icken Prijs, fue cambiado en 1980 por la denominación de Boy Edgar Prijs y renombrado en 1992 de nuevo como VPRO/Boy Edgar Prijs.

596 Stichting Jazz Nederland (SJM).

597 Beroepsvereniging voor Improviserende Musici (BIM).

Amsterdam gracias al trabajo conjunto de Misha Mengelberg (Pn), Han Bennink (Dr) y Willem Breuker (Ax); tres músicos fundamentales para entender la trascendencia de las vanguardias directamente relacionadas con el lenguaje del jazz moderno tanto en Holanda como en el resto de Europa.

Atendiendo a los trabajos de Cherry Duyns (2015) y Kevin Whitehead (1999a), el pianista, improvisador y compositor Misha Mengelberg nació en Kiev el 5 de junio de 1935, en una familia de larga tradición profesional en la disciplina clásica que a finales de los años 30 se trasladó a Holanda donde fijaron su residencia. Misha Mengelberg se inició muy tempranamente en la interpretación del piano de la mano de su padre, que estaba considerado un músico de gran prestigio y que ejercía como director de orquesta sinfónica. En su temprana adolescencia entró en contacto con el jazz gracias a los discos de Duke Ellington y diferentes grabaciones de *boogie woogie* que compartían estantería en la colección familiar con obras, entre otros autores clásicos, de Igor Stravinsky, otra de sus influencias más importantes. Más tarde en torno a 1947, con el desembarco de los primeros discos de Charlie Parker y Dizzy Gillespie en Europa, Misha Mengelberg quedó prendado permanentemente por los desarrollos del *be bop* tras sentirse profundamente impactado por la música de Charlie Parker.

Inicialmente interesado por realizar estudios de arquitectura, finalmente en 1958 Mengelberg acabó estudiando piano clásico y composición en el Conservatorio de la Haya, desarrollando su formación musical mientras compaginaba periodos de residencia en Amsterdam, donde alimentaba su creciente interés por el jazz moderno. Tras unos cursos de verano en Darmstad (Alemania), conoció personalmente a John Cage y quedó permanentemente influenciado por su filosofía estética, que dejó unas huellas evidentes en las obras tempranas de Mengelberg dentro de la disciplina clásica y que también se mantuvieron en su obra posterior en el ámbito del jazz moderno. También se relacionó directamente con círculos asociados al movimiento *Fluxus* centroeuropeo tras conocer a George Maciunas, un movimiento que tuvo influencia en su estética futura pero con él que el propio artista estableció claras discordancias. En estos primeros años, el interés de Mengelberg por el jazz le llevó a profundizar en la música de Duke Ellington, Billy Strayhorn y en los principales músicos de *be bop*; sin embargo, su influencia más notable se le atribuyen a los trabajos de los pianistas Thelonious Monk y Herbie Nichols. Más tarde serían las aproximaciones de Cecil Taylor y ciertos aspectos de la filosofía estética de Charles Mingus los que le abrirían nuevas ventanas creativas en la extensión de su concepción estética, hasta desarrollar aproximaciones muy personales en el ámbito rítmico, armónico y melódico en sus trabajos dentro del jazz moderno más ortodoxo. Sus primeras apariciones en la escena de Ámsterdam datan de

finales de los 50 como pianista solista hasta que alcanzó relevancia pública en 1959 cuando ganó el primer premio en el certamen de jazz de Loosdrecht. Posteriormente, organizó sus primeras bandas profesionales junto los holandeses Toom van Vliet (Tx) y Theo Loevendie (Tx), que más tarde serían substituidos por Piet Noordijk (Ax), y por el alemán Joop Christopher al contrabajo, en un puesto en el que posteriormente se turnaron los holandeses Jacques Schols, Ruud Jacobs y Ron Langereis (Cb). El mismo año 1959, Mengelberg entró en contacto con un jovencísimo Han Bennink (Dr) y su amor compartido por la música de T. Monk les unió definitivamente, pasando a ser cómplices habituales en creaciones y proyectos de distinta índole durante casi sesenta años.

Según Jellie Dekker (2009) y mis propios datos obtenidos de una entrevista personal realizada el 7 de junio del año 2016 en Holanda, Han Bennink nació el 17 de abril de 1942 en la localidad rural de Zaandam, a muy pocos kilómetros de Amsterdam. Su padre era clarinetista y un reputado batería profesional, aficionado a coleccionar instrumentos de diferentes partes del mundo y que desarrolló su carrera de intérprete en las diferentes orquestas asociadas a las radios nacionales creadas tras la Segunda Guerra Mundial. Sus primeras experiencias con el jazz le llegaron de la mano de su padre gracias a la música de Benny Goodman y Louis Armstrong. De su progenitor heredó tanto el oficio como la afición coleccionista, lo que le llevó también a ejercer una extensa labor de multiinstrumentista con un interés más marcado por la familia de la percusión pero estando también siempre abierto a otras disciplinas. En plena adolescencia, se formó oficialmente en las artes visuales y compaginó su actividad musical con el desarrollo de esta otra faceta artística, que nunca abandonó y que explotó con cierto éxito, sobre todo como diseñador de las portadas de diferentes producciones discográficas. A finales de los años 50, Han Bennink estaba en pleno proceso de formación centrado en el aprendizaje del lenguaje del *be bop* y muy influenciado por la música de Charlie Parker y de Kenny Clarke. «Escuchar a Kenny Clark e intentar imitarle y luego, sí, quizás, Philly Jo Jones, Roy Haynes... A la vez yo dibujaba y pintaba, así que lo que hacía en ese momento es exactamente lo mismo que hago ahora» (2016, 03:42)⁵⁹⁸

En 1961 pasó una temporada en Nueva York donde experimentó de primera mano lo que se estaba cocinando en la ciudad, desarrollando una dedicada actividad a su formación y consiguiendo ver en directo a todos los grandes músicos del momento, incluyendo a Kenny Clarke que fue y es su referente estilístico y técnico más importante. Entonces sus intereses estéticos estaban directamente influenciados por la música de T. Monk y Ornette Coleman. Con el desarrollo de su carrera dio forma a un estilo explosivo muy original y distintivo, claramente reconocible, con un amplio rango

598 Listening to Kenny Clark and trying to imitate him and then yeah, maybe Philly Jo Jones, Roy Haynes... At the same time I was drawing and painting, so what I was doing at that time is exactly the same that I am doing now. Fuente: Entrevista a Han Bennink. Grabación de audio 50 min_11s. Archivos trabajo de campo, Holanda (07/06/2016).

de recursos sonoros, extremadamente polirrítmico y con una especial predilección por las dinámicas circulares.

A su vuelta a Holanda, rápidamente y a pesar de su juventud pasó a ser uno de los baterías más demandados por los músicos de jazz de distintos estilos del ambiente de jazz de la ciudad de Amsterdam y fue contratado como batería residente del club *Persépolis* de Utrech. En pocos meses su popularidad ascendió y despertó el interés de dos de las estrellas del jazz holandés del momento: la cantante Rita Reys y sobre todo del pianista Pim Jacobs, con los que empezó a trabajar con asiduidad. Con este último pianista y con Ruud Jacobs (Cb) trabajó en el programa televisivo dedicado al jazz *Djezz Zien*, convirtiéndose en los músicos habituales de las secciones de ritmo locales que acompañaron a las figuras americanas de paso que giraban por Europa de forma periódica como Sonny Rollins, Hank Mobley, Johnny Griffin, Clark Terry, West Montgomery, Tubby Hayes, Don Byas, Ben Webster o Luckie Thompson. En 1963, grabó su primer trabajo de estudio como batería del trío del saxofonista tenor holandés Tony Vos, publicado bajo el nombre de *Undecided* y que inauguró una activa carrera creativa que le llevó a participar en proyectos con parte de los músicos de jazz y de la música improvisada más importantes de Europa y EEUU. A pesar del vertiginoso desarrollo de los acontecimientos desde su vuelta de nueva York, la integración de Bennink en la formación de Misha Mengelberg y el inicio de su actividad profesional conjunta, fue sin duda alguna el acontecimiento creativo más destacado de su carrera. Estos primeros contactos conducirían a ambos a participar en su primer trabajo de peso internacional junto al multiinstrumentista Eric Dolphy, lo que les llevó a entrar a formar parte de la historia del jazz moderno de forma inmediata y a continuar con una fluida actividad.

Según Hans Hylkema (1991), en mayo de 1964 Eric Dolphy se había asentado en París para iniciar su carrera en solitario tras terminar con sus compromisos como integrante del sexteto de Charles Mingus durante su famosa primera gira europea. Para la realización de sus primeros compromisos profesionales de directo contó con la participación y la formación habitual de Misha Mengelberg, formada por Jacques Schols (Cb) y Han Bennink (Dr). Durante su estancia en Holanda, en junio de ese mismo año, grabó dos sesiones de estudio con músicos holandeses: una primera sesión con temas propios arreglados para la *big band* de Boy Edgar, que nunca han visto la luz; y otra liderando el cuarteto ya mencionado. Esta última grabación del 12 de junio de 1964, que se editó más tarde bajo el nombre de *Last Date*, está considerada como el último trabajo oficial de Dolphy a pesar de que posteriormente se han editado unos ensayos grabados el 11 de junio con su banda parisina. En el disco se grabó un tema de Mengelberg adaptado por E. Dolphy llamado “Hypochristmutreefuzz”, que según las propias declaraciones del pianista lo hizo para vengarse de Dolphy por los complejos temas que le había hecho tocar. Las relaciones establecidas por Dolphy y

Mengelberg fueron muy estrechas a nivel artístico a pesar del poco tiempo que pasaron juntos y, antes de morir, la intención de Dolphy era integrar a Hank Bennink en su formación fija europea. Eric Dolphy, confundiendo Holanda con Escandinavia, realizó en aquellos años la siguiente declaración: «Los músicos escandinavos tocan de forma admirable y los solos de Mengelberg son particularmente brillantes» (Whitehead, 1999a: 20).⁵⁹⁹

La experiencia con Eric Dolphy lanzó a la popularidad a una formación que estaba habitualmente coliderada por Misha Mengelberg y el destacado saxofonista de *be bop* holandés Piet Noordijk, que en 1955 recibió el premio nacional de jazz por su destacada labor como solista también al frente de la *big band* de Boy Edgar. El cuarteto representaba al jazz más avanzado de la época dentro de los cánones del *hard bop* y el 4 de marzo de 1966 grabaron su primer trabajo de estudio publicado curiosamente, y pese a estar grabado con anterioridad al evento protagonista del título, bajo el nombre de *The Misha Mengelberg Quartet As Heard At The Newport Jazz Festival*. La banda pasaba por su mejor momento y en abril realizaron otra sesión de grabación, esta vez en directo con la participación del importante trompetista Ted Curson, que había formado también parte de algunas de las grabaciones de referencia histórica de Charles Mingus. Esta grabación fue publicada con mucha posterioridad por las series del Archivo Holandés de Jazz bajo el nombre de *Journey*. Ese mismo verano, el departamento de estado holandés apoyó la difusión del cuarteto sufragando algunos gastos para que la banda participara en el festival de jazz de Newport precisamente en la edición de 1966, donde entraron en contacto Archie Shepp, Charles Lloyd, Keith Jarrett, Bill Dixon o Gerry Mulligan. Durante el otoño de ese año 1966, el contrabajista Gary Peacock estaba en Europa girando con Albert Ayler, Don Cherry y Sunny Murray, por lo que Mengelberg aprovechó la ocasión para invitarle al estudio para la grabación en diciembre del último testigo discográfico del cuarteto y que fue publicado bajo el nombre de *Driekusman Total Loss*. La música grabada por este cuarteto revelaba claramente el encuentro, e incluso el choque en ocasiones, entre las concepciones avanzadas de Mengelberg que desarrolló su personal técnica de acompañamiento y articulación, frente al posicionamiento más clásico del otro líder de la banda Piet Noordijk. Misha Mengelberg recibió el premio nacional de jazz holandés ese mismo año y, aunque siguieron trabajando esporádicamente en distintas ocasiones hasta 1968, ese fue el punto de ruptura estética y profesional de la formación. A partir de este momento, Mengelberg y Bennink decidieron iniciar un camino muy distinto al que habían venido desarrollando hasta ahora junto al joven saxofonista llamado Willem Breuker, que había estado cosechando escandalosas críticas a partir de 1965 tras su puesta en escena al frente de sus *Free Jazz Incorporated* durante el certamen de jazz de Loosdrecht, en el que el propio Mengelberg había participado como jurado. M. Mengelberg: «La

599 The Scandinavian musicians performs admirably, and Melgenber's solos are particulary fine [Traducción propia].

aparición en escena de Willem Breuker fue uno de los primeros signos de que las cosas iban a cambiar en la escena holandesa» (Whitehead, 1999a: 26).⁶⁰⁰

Según Netty van Hoorn (1999), Willem Breuker nació en Amsterdam el 4 de noviembre de 1944 en el seno de una familia de recursos limitados y en un barrio de clase obrera, unos orígenes a los que siempre se sintió muy unido. Desde su infancia mostró un especial interés por la música, pero su intención de recibir clases de piano no pudieron cumplirse, ya que su familia no pudo costearle una educación musical formal y tuvo que conformarse con las emisiones radiofónicas de la época, donde alternaba el jazz de Louis Armstrong, Duke Ellington y Charlie Parker con otros autores de las vanguardias clásicas del siglo XX. A los 11 años comenzó a recibir sus primeras clases de clarinete mostrando una facilidad innata en su interpretación; sin embargo, también manifestó los primeros síntomas de rebeldía ya que era un mal estudiante, no aceptaba la disciplina de la educación tradicional y se inclinaba por la exploración del instrumento de forma independiente. Sus primeras composiciones datan de estos primeros años de formación. Ya en la adolescencia pasó a integrarse en una banda tradicional de marchas de calle, donde pudo acceder a experimentar con diferentes instrumentos de la familia de viento madera, iniciando su faceta de multiinstrumentista. Poco más tarde, con sus propios ahorros, consiguió adquirir un viejo piano con el que comenzó su labor de composición de forma autodidacta, ya que había sido rechazado por el comité de ingreso del conservatorio de la ciudad. Durante estos primeros años de desarrollo, sus influencias en el ámbito clásico pasaban por Willem Pijper, Edgar Varèse, John Cage, Charles Ives, Bela Bartok y Arnold Schoenberg. En el ámbito del jazz sus principales referentes fueron primero Count Basie y posteriormente Cecil Taylor y O. Coleman, muy influenciado por los recursos relacionados con la improvisación más libre.

En 1961, se incorporó como saxofonista a la *Original Dutch Free Jazz Group*, la primera formación de la historia del jazz holandés abiertamente dedicada a explotar algunos conceptos relacionados con el movimiento de la *New Thing*, dirigida por el batería Pier Curbois y donde coincidió con el trompetista Boy Raaymakers. Sería a través de este importante batería cuando Willem Breuker comenzó a establecer sus primeros contactos con el ambiente alemán, iniciando relaciones con el vibrafonista y compositor Günter Hampel. En torno a 1965 la escena holandesa relacionada con el movimiento de la *New Thing* era un hecho, momento en el que Willem Breuker inició su trayectoria como líder al frente de sus *Free Jazz Incorporated*. Esta primera banda estaba integrada por el contrabajista originario de Indonesia Victor Kaihatu y el batería Pier Curbois, una

600 Willem Breuker showing up was one of the first signs that things were going to change in the Dutch scene [Traducción propia].

formación en la que también comenzó a participar de forma destacada el pianista y saxofonista Piet Kuiters.

1966 supuso el año de la confirmación de Willem Breuker en la escena holandesa y europea por varios acontecimientos. En primer lugar, inició sus primeros encuentros creativos con Misha Mengelberg y Han Bennink, poniendo en común las aproximaciones musicales de orientación gráfica que Mengelberg estaba trabajando con sus propios bocetos melódicos, para posteriormente someterlos a mecanismos de improvisación. En septiembre de este mismo año, Willem Breuker realizó su primera grabación de estudio integrado en la *big band* de Boy Edgar, publicada bajo el nombre de *Finch Eye*. El 26 y 27 de octubre grabó en directo *Contemporary Jazz from Holland Litany for the 14th of June 1966*, su primer disco en solitario al frente, primero de una orquesta y posteriormente con su cuarteto habitual con Misha Mengelberg al piano, lo que dio lugar a una de las grabaciones más importantes del periodo por su marcado carácter político en relación con los disturbios del movimiento contracultural holandés bautizado como *Provo*. En el ámbito exclusivamente musical, esta grabación fue un punto de inflexión en cuanto a la dinamización de elementos de vanguardia, la articulación efectiva de procedimientos de composición colectiva y por el diseño de elementos simbólicos de conducción gráfica aplicados a la dinamización de las improvisaciones colectivas. Finalmente, en diciembre inició sus primeras colaboraciones con la escena alemana participando en la grabación del disco *Globe Unity* bajo la dirección de Alexander von Schlippenbach (Pn), que fue el germen de la histórica *Global Unity Orchestra* (GOU). A continuación, participó en una sesión de grabación integrado en la banda del multiinstrumentista alemán Gunther Hampel, junto a los también holandeses Piet-Hein Veening (Cb) y Pierre Courbois (Dr), dando lugar a *Music From Europe*, el primer trabajo concebido en Europa publicado por *ESP Records*, una de las discográficas de referencia para el movimiento de la *New Thing* en EEUU. A partir de ese momento, la carrera de Willem Breuker comenzó a trascender fronteras y límites estéticos hasta llegar a convertirse en uno de los saxofonistas, junto al alemán Peter Brotzmann, de mayor influencia para el jazz y la música improvisada de vanguardia hecha en Europa.

A lo largo del referente año 1967, las primeras actividades de puesta en común de principios musicales, filosóficos y estéticos entre Willem Breuker, Misha Mengelberg y Han Bennink dieron lugar al nacimiento del proyecto de creación colectiva denominado *Instant Composers Pool* (ICP). El inicio de relaciones creativas de estas tres figuras de referencia, el desarrollo de algunas experiencias de improvisación con algunos músicos directamente implicados con la *New Thing* de EEUU durante este año (como Cecil Taylor, Marion Brown o John Tchicai) y el establecimiento de lazos con el ambiente alemán, dieron lugar a la consolidación de una iniciativa que cambiaría el

contorno de la música contemporánea que se estaba haciendo en Europa hasta la fecha. En julio de 1967, el nuevo quinteto de Misha Mengelberg inició una gira por Holanda y Dinamarca durante la cual se asentaron las relaciones artísticas que conformarían las primeras grabaciones de ICP, la banda estaba formada por los mejores y más avanzados músicos del momento con W. Breuker (Tx), John Tchicai (Ax), Maarten Altena (Cb) y Han Bennink (Dr).

Los discos editados bajo el paraguas de ICP entre 1967 y la frontera marcada por 1970, se caracterizaron por un alto grado de experimentación con texturas sonoras y el ruido, con la creación de elementos simbólicos gráficos de orientación en la dinámica de interacción, el uso de formas elásticas en su interacción con los elementos de transición entre secciones, los desarrollos minimalistas y la implementación de la libertad total en la expresión de las estéticas individuales. En estos primeros años, se produjo un abandono casi absoluto de la melodía como modo básico de construcción y se desecharon muchos de los elementos derivados de la influencia del lenguaje del jazz moderno, sin embargo a partir de 1970, ambos recursos se retomaron de nuevo alcanzando protagonismo de forma progresiva. El enfrentamiento entre las fuertes concepciones estéticas de los tres principales referentes de ICP fue muy característico en todo este periodo, de hecho no grabaron juntos en estudio durante años por la tensa relación entre los fuertes caracteres de Breuker y Mengelberg. En cambio, si colaboraron en directo y por el avance del colectivo protagonizando un punto de inflexión histórico en su apuesta por una independencia clara del lenguaje del jazz moderno.

Recording from 1967, fue grabado durante el verano de 1967 y publicado con mucha posterioridad en 2012 junto a la caja conmemorativa de la trayectoria ICP, en el mismo se pueden escuchar los primeros bocetos experimentales en torno a temas de Misha Mengelberg, W. Breuker y Theo Loevendie (Ax), interpretados por un grupo de músicos holandeses. *New Acoustic Swing Duo*, fue grabado en diciembre de 1967 a dúo por H. Bennink y W. Breuker, en lo que supuso el primer trabajo del colectivo editado en sincronía histórica y que discurrió en torno a un claro alegato por la construcción sonora textural. En mayo de 1968, se grabó el disco *Instant Composers Pool* por un trío formado por Misha Mengelberg, Han Bennink y John Tchicai (Ax), donde los motivos melódicos como elementos de construcción tuvieron más protagonismo, pero siempre en contextos completamente abiertos. En marzo de 1969 Willem Breuker volvió al estudio en una última colaboración con Mengelberg, que no retomarían hasta los años 80, para grabar *Lunchconcert for Three Barrelorgans*, donde la experimentación sonora tomó protagonismo también en el proceso de postproducción y donde el orden en la exposición de motivos melódicos era más estable. En julio de 1969, se grabó la primera colaboración con el colectivo del guitarrista británico Derek Bailey bajo el nombre de *Han Bennink/Derek Bailey*, donde las características eléctricas de la guitarra

permitieron un genial encaje con las arrolladoras texturas sonoras desarrolladas por Bennink. En 1970, dos diferentes grupos dirigidos por Mengelberg dieron forma a dos grabaciones donde la concepción estética del pianista estuvo más consolidada en el ámbito incidental, el minimalismo armónico, los desarrollos texturales sonoros y la dinamización de la interacción a través de secciones. Un primer colectivo formado por Mengelberg, John Tchicai (Ax), Han Bennink (Dr) y Derek Bailey (Gt) dieron forma a *Fragments* y, posteriormente, un ensemble más amplio donde participaron más colaboradores británicos y alemanes formado por Misha Mengelberg, Paul Rutherford (Tb), Peter Bennink (Clb), Peter Brotzmann (Tx), Evan Parker (Tx), Han Bennink y Derek Bailey (Gt), dieron lugar a *Groupcomposing*. En estos primeros meses de 1970 se grabaron también con formaciones distintas dos trabajos de transición *Various Musicians* e *Instant Composers Pool*, en las que aparecieron artistas invitados de otras geografías como la cantante francesa Jean Lee, los músicos de la AACM de Chicago Anthony Braxton (Ax) y Steve McCall (Dr) o el alemán Gunter Hampel (Vb). En estas publicaciones los elementos melódicos comenzaron a ganar de nuevo protagonismo junto con los arreglos orquestales y el uso de elementos más ortodoxos procedentes del jazz moderno, en un progresivo asentamiento y una concepción experimental menos radical que en sus inicios, aunque sin perder nunca las aproximaciones texturales sonoras, el gusto por el minimalismo y la exploración sonora como principios estéticos. También aparecieron las primeras referencias a elementos melódicos de la música tradicional y a la temática burlesca de forma clara. Estos elementos se fueron consolidando en 1971 en los dos siguientes trabajos donde participaron las tres principales figuras de ICP por separado: *The Message*, de W. Breuker en solitario e *Instant Composers Pool*, de Mengelberg y Bennink a dúo, donde se pueden diferenciar con claridad las dos tendencias enfrentadas personificadas por Mengelberg y Breuker, los dos principales ideólogos estéticos del proyecto. Finalmente, el proceso de experimentación, en el que Bennink había estado trabajando desde mediados de los 60, cristalizó entre 1971 y 1972 con la grabación de su primer disco a sólo editado por ICP y bautizado como *Han Bennink Solo*. Estos primeros trabajos de ICP aportaron una visión muy vanguardista, que adelantó muchos de los procedimientos musicales relacionados con la improvisación que tomaron entidad con el desarrollo del jazz y la música improvisada en Europa en las siguientes décadas. En este mismo ámbito y en cuanto a la escena nacional holandesa, ICP fue uno de los principales exponentes y el impulsor filosófico de lo que más tarde sería descrito en profundidad por Kevin Whitehead (1999a) como *New Dutch Swing*, un movimiento musical en el que también participaron otros músicos destacados de la escena nacional holandesa con producción discográfica en este periodo. A continuación, expondré de forma breve las trayectorias de algunas de las figuras más destacadas del movimiento del jazz de vanguardia holandés, atendiendo a la

información biográfica encontrada en la web de la enciclopedia de música holandesa⁶⁰¹ y las publicaciones de Robert Adlington (2009) y Kevin Whitehead (1999a).

Boy Edgar nació en Amsterdam el 31 de marzo de 1915 en el seno de una familia humilde dedicada al comercio internacional y golpeada ferozmente por la crisis de los años 20. Su temprana pasión por Duke Ellington le llevó a iniciarse de forma autodidacta en la interpretación del piano y la trompeta, con este último instrumento consiguió ganar un premio internacional en 1936 para músicos aficionados en Bruselas. A partir de ese momento, se dedicó profesionalmente al jazz y al sector del baile con el objeto de sufragar sus estudios de medicina liderando su propia banda *The Moochers*, con la que se inició en el ámbito de los arreglos orquestales. A finales de los años 30 y principios de los 40, se integró como pianista en los *Blue Ramblers* de Pi Scheffer, realizó labores de arreglista para la orquesta de Dick Willebrandt y formó parte de la banda del saxofonista tenor Kid Dynamite. Con el final de la Segunda Guerra Mundial, se especializó en las labores de arreglista a la vez que compaginaba su trabajo como instrumentista profesional con otras formaciones. A principios de los 60 consiguió organizar su propia *big band*, que le convirtió en el representante del *hard bop* más reconocible de la época junto a Rita Reys y Pim Jacobs; sin embargo, su apertura intelectual le llevó a trabajar también con jóvenes vanguardistas como Misha Mengelberg, Han Bennink, W. Breuker o Eric Dolphy. El seno de su *big band* se convirtió en un vergel muy importante de grandes instrumentistas de jazz holandeses, a través del cual desarrolló los métodos de Ellington en cuanto a la aplicación de arreglos colectivos. Más tarde tras su fallecimiento en 1980, el premio nacional de jazz holandés fue rebautizado con su nombre en honor a su carrera.

Aunque su relación con las vanguardias del periodo fue muy distante y su producción discográfica personal inexistente, el pianista Nico Bunink fue el otro músico holandés que destacaré en este apartado, junto a Boy Edgar, como los principales representantes de una generación más relacionada con el ámbito del *hard bop* en nuestro periodo de estudio. Nico Bunink nació el 22 de abril de 1936 en Amsterdam, recibió sus primera clases de piano siendo un niño e inmediatamente se vio influenciado por los sonidos del *be bop* que salían de las teclas de Bud Powell, su principal influencia. A mediados de los años 50 ya se había hecho un hueco en el ambiente de jazz moderno de la ciudad, pero decidió mudarse a París para ampliar sus horizontes profesionales entrando en contacto con Lucky Thompson y Kenny Clarke. Sus esfuerzos dieron resultado cuando debutó en el estudio de grabación junto al saxofonista Barney Wilen en el disco de presentación de esta figura del jazz francés, que se publicó bajo el nombre de *Barney Wilen Quintet*. En 1959, se trasladó a

601 Enciclopedia de música holandesa: <http://en.muziekencyclopedie.nl> [consultado en mayo de 2016].

Nueva York y comenzó a trabajar como músico *freelance*. Ese mismo verano participó en los famosos seminarios de verano de la escuela Lenox, donde Ornette Coleman y Don Cherry hicieron su presentación oficial al gran público, participando en el concierto de clausura del evento. Esta experiencia le llevó a trabajar con Gunther Schuller y a formar parte del *workshop* de Charles Mingus, con el que grabó algunas pistas del disco *Mingus Dynasty* en 1960. Durante la década de los 60, Bunink siguió trabajando como pianista acompañando a Billie Holiday, Lester Young, Hank Mobley, Kenny Dorham, Milt Jackson, Zoot Sims, Chet Baker o los hermanos Montgomery. En 1972 volvió a Amsterdam donde quedó anclado en el estancamiento, trabajando como acompañante y dirigiendo un programa radiofónico dedicado al género.

Theo Loevendie nació el 17 de septiembre de 1930 en Amsterdam y desarrolló su educación formal al abrigo del conservatorio de música de la ciudad donde estudio clarinete y composición. Sus intereses iniciales pasaron de forma progresiva por Benny Goodman, Duke Ellington y las principales figuras del *be bop* en el ámbito del jazz y con los referentes de Bela Bartok, Igor Stravinsky y Arnold Schoenberg en el ámbito clásico. Mientras realizaba sus estudios, se cambió al saxofón alto para trabajar profesionalmente dentro del sector del jazz de la mano del trompetista Nedly Elstak, posteriormente se integró en la *big band* de Boy Edgar como saxofonista soprano y arreglista. En poco tiempo se hizo un hueco como músico habitual de la escena de jazz de los años 60 en Holanda tanto en el ámbito de la vanguardia como en el clásico. A través de su trabajo como didacta en la escuela FAMOS de la localidad de Haarlem, inició en el jazz y en las músicas improvisadas a una parte muy importante de la siguiente generación de músicos como Peter Bennink (Ax), Arjen Gorter (Cb), Willem van Manen (Tb), Rob Verdurmen (Dr) o Bob Driessen (Ax). El disco *Stairs*, grabado en marzo de 1967 en formato de trío, fue su primer trabajo como líder, en una aproximación en la que visitó temáticas de vanguardia e improvisación libre. Sin embargo, su confirmación como músico de referencia en la escena holandesa vino con la grabación de *Mandela* en diciembre de 1969, grabación en la que desestimó parcialmente sus primeros intereses por las vanguardias más radicales y desarrolló sus ideas musicales en torno a temáticas africanas, aplicando metodologías de interacción entre la influencia de Charles Mingus y Ornette Coleman e implicándose directamente en las cuestiones políticas como su título indica. El disco incluyó estructuras y arreglos muy cuidados, donde los solistas Hans Dulfer (Tx), Willem Van Manen (Tb) y Nedly Elstak (Tp) brillaron con luz propia tanto en las secciones de improvisación individual como colectiva. Más tarde en 1972, Theo Loevendie haría gala de nuevo de su maestría en la escritura para ensemble con la grabación del disco *Chess*, donde repitió formato y estética tratando temáticas más escoradas al jazz afrocaribeño.

El trompetista y pianista Nedly Elstak nació en Surinam el 3 de enero de 1931 y con cinco años de edad se trasladó con su familia a la ciudad de Amsterdam, donde permaneció y desarrolló su carrera musical hasta su muerte a finales de los años 80. Siendo adolescente, se interesó por el jazz y comenzó su carrera como trompetista de forma autodidacta muy influenciado por Dizzy Gillespie primero y posteriormente por Miles Davis. Al terminar el instituto se dedicó a la música profesionalmente trabajando para el saxofonista Kid Dynamite, mientras ampliaba sus conocimientos teóricos junto al pianista holandés Rein de Graaff y a Theo Loevendie, con los que compartió diversos proyectos de trabajo. En la década de los 60 se convirtió en un trompetista *freelance* muy cotizado por su versatilidad y personal sonido, llegando tocar con Ornette Coleman en su debut holandés en Amsterdam en 1965 y trabajando también con el alemán Gunter Hamptel. Su único disco como líder en el periodo fue grabado en mayo de 1968 y editado por *ESP Records* bajo el nombre de *The Machine*, en el que visitó temáticas de vanguardia e introdujo pasajes poéticos narrados, dando forma a un muy interesante trabajo algo olvidado por la historiografía del jazz europeo. Hasta finales de los años 70 no volvió a visitar los estudios como líder.

El contrabajista y compositor Marteen Altena nació en un barrio al sur de la ciudad de Amsterdam el 22 de enero de 1943 y desarrolló sus estudios en el conservatorio de la ciudad, convirtiéndose en un virtuoso de su instrumento tanto en el ámbito clásico como en el área del jazz moderno. En 1967, se integró como contrabajista en las distintas formaciones de Misha Mengelberg como sustituto de Rob Langereis en los mismos inicios de ICP, colectivo al que se unió de forma permanente además de trabajar con otras formaciones de los músicos más avanzados de la ciudad como las de Theo Loevendie, Nedly Elstak, Willem Breuker o Hans Dulfer. Su participación como contrabajista en grabaciones y directos fue muy amplia, formando parte de algunas de las principales formaciones del periodo en Holanda. Su primera aportación “a solo” para ICP, en 1973, podría considerarse como un sorprendente tratado musical en torno a las amplias posibilidades sonoras del contrabajo, que fue publicado bajo el título *Handicaps* y que en mi opinión es un trabajo imprescindible para los músicos interesados por extender las posibilidades sonoras de este instrumento.

El contrabajista Arjen Gorter nació en Amsterdam el 2 de enero de 1948 y se inició en la música moderna bajo la batuta de Theo Loevendie primero y posteriormente de Marteen Altena. Su estrecha relación en los primeros 60 con Pete Kuiters le llevó a establecer relaciones con W. Breuker, que lo introdujo en el ambiente alemán, lo que le permitió iniciarse profesionalmente en el jazz de vanguardia de la mano de Gunter Hamptel, con el que grabó en todos sus discos de los 60 y trabajando con posterioridad también con Manfred Schoof y la GOU. La escena holandesa estaba

dominada por Marteen Altena, por lo que a finales de los 60 se mudó a Londres en busca de trabajo y donde estableció relaciones con una escena británica que empezaba a interesarse por los sonidos eléctricos con los que el propio Gorter empezó a experimentar. En este periodo de exilio profesional, entró en contacto con Laurie Allan (Dr) y John McLaughlin (Gr), así como con los bajistas Dave Holland o Danny Thompson. También estableció lazos con el ambiente francés a través de Gunter Hampel tras grabar el disco *The 8th of July 1969* con Jeanne Lee, W. Breuker, Anthony Braxton (Ax) y Steve McCall (Dr); estableciendo contactos con otros músicos relacionados con la AACM de Chicago que se habían localizado en París en estos mismos años. En los años 70 trabajó de forma más estable en Holanda y el centro de Europa realizando grabaciones con Hans Dulfer, Theo Loevendie o Irene Schweizer (Pn).

Según Nathalie Lans (2016) y la entrevista personal realizada el 6 de junio del 2016 en Amsterdam, el saxofonista tenor y compositor Hans Dulfer nació el 28 de mayo de 1940 en un barrio obrero del este de Amsterdam. Siendo adolescente se interesó por el saxofón y comenzó su carrera de forma autodidacta muy influenciado por Sonny Rollins, a la misma vez que conseguía sus primeros trabajos profesionales y compartía experiencias con músicos procedentes de Surinam o Cuba. En sus inicios, formó parte de la *big band* de Theo Deken y durante los primeros años 60 formó parte de distintas formaciones de jazz hasta que sus relaciones con W. Breuker y Peter Snoei (Pn) le llevaron a interesarse por los movimientos de vanguardia a mediados de los 60. A partir de 1968, su gran talento para los negocios y la música le permitió compaginar su oficio como vendedor de coches de segunda mano importados de EEUU con su labor como programador del *Club Paradiso*, uno de los iconos de la contracultura de estos años en Amsterdam. En el ámbito profesional exclusivamente musical, su gran sonido personal le abrió las puertas de formaciones tan importantes como la *big band* de Boy Edgar o el ensemble de Theo Loevendie, donde participó en trabajos muy destacados como solista que acabaron por alzarlo a conseguir el premio nacional de jazz holandés en 1969. De esta época datan sus primeras grabaciones como líder, influenciado por el *New York Art Quartet*, Sun Ra y por su estrecha relación con Han Bennink, con el que compartía vecindario e hijos de la misma edad. Entre 1968 y 1969 grabó los discos *Live in Paradiso*, junto al cuarteto de Han Bennink donde exploró dinámicas de improvisación libre, y *Live At The Bohemia Jazzclub* como líder de la banda *Soulbrass Inc.*, que fue una transición hacia una tendencia cercana a la fusión que terminaría por consolidarse en los primeros años 70 y que se convirtió en el sello de su primera estética. Entre 1970 y 1972 grabó una serie de discos clásicos junto al grupo *Ritmo Natural* titulados *The Morning After The Third*, *Candy Clouds* y *El Saxofón*, donde demostró interés por los sonidos del rock y la música latina en una aproximación a la fusión, donde mantuvo

intactos el sonido de conjunto colectivo, la improvisación como guía y la interacción dinámica. Entre tanto desarrollo intelectual, Hans Dulfer se posicionó como un visionario de la dinámica futura del género, tomando la senda abierta por Miles Davis y asentando su trayectoria en un sonido característico que ya es parte de la historia de la sonoridad *amsterdamer*. Con un visión adelantada para los negocios y su don de gentes, consiguió financiación pública y privada para el desarrollo de variadas producciones y sus maniobras entre bastidores fueron claves para la consolidación del BIM. A partir de los años 80, Dulfer se convirtió en una estrella de proyección internacional gracias a su apuesta por el jazz orientado a la pista de baile. H. Dulfer: «Tienes que escuchar a todos detenidamente, y eso es lo que tienes que hacer. Tienes que tocar en cada momento según sea, yo también toco el momento, el de ahora... Llevar el jazz a la gente no es tan difícil» (2016, 07:00)⁶⁰².

El pianista y percusionista Leo Cuypers nació el 1 de diciembre de 1947 en la localidad de Heemstede, muy cerca de la ciudad de Amsterdam, en una familia muy dedicada a la música clásica gracias a la preocupación de su abuelo que había ejercido el oficio de compositor de música religiosa durante toda su vida. Su familia se trasladó a Maastricht donde comenzó sus estudios en el conservatorio en la disciplina de la percusión y que abandonó sin acabar en 1965 con la intención de desarrollarse como pianista autodidacta y desarrollando un interés marcado por la música improvisada. Sus primeras influencias fueron Miles Davis, Dave Brubeck y los *Jazz Messengers* de Blakey, pero enseguida se dejó llevar por la vanguardia con G. Russell, E. Dolphy y A. Ayler como principales referencias. En 1969, ganó el certamen de jazz de Loosdrecht y fue invitado por W. Breuker a participar en el *Baden-Baden Free Jazz Meeting* alemán, donde compartió experiencias con el trombonista Albert Mangelsdorff y el *Art Ensemble of Chicago*. Durante los 70, trabajó con Theo Loevendie y W. Breuker desarrollando un estilo entre la vanguardia y la influencia sudafricana de la mano del bajista Harry Miller, con el que compartió muchas experiencias y grabó su primer trabajo en solitario como líder en 1972 titulado *Leo Cuypiers*.

A las actividades de los músicos señalados junto con los trabajos producidos por ICP en forma de colectivo, es necesario añadir las importantes trayectorias que desarrollaron las tres figuras responsables de la fundación de ICP por separado entre 1967 y los primeros años 70. Este análisis me llevará a poder entender tanto los acontecimientos desarrollados en Holanda con la creación del BIM a principios de 1970, como el conjunto de relaciones creativas establecidas con otros colectivos de músicos europeos interesados por el avance de los lenguajes de expresión musical

602 You listen everybody very carefully, and that's what you have to do. You have to play the situation how it's, I also play the situation how it's now... Bring the jazz to the people is not that difficult.
Fuente: Entrevista a Hans Dulfer. Grabación de audio 01h_05 min_17s. Archivos trabajo de campo, Amsterdam (06/06/2016).

derivados de la improvisación y de la extensión del lenguaje del jazz moderno. Han Bennink y W. Breuker se prodigaron mucho fuera de las fronteras holandesas, sobre todo estableciendo lazos estrechos con el ambiente alemán, participando en los principales proyectos de creación colectiva desarrollados en la época y manteniendo una actividad internacional que les posicionó como los músicos holandeses más activos de la década. Misha Mengelberg sin embargo desarrolló una actividad más encuadrada en el ámbito de la ciudad de Amsterdam al frente de las actividades de ICP y otras propuestas de carácter local.

Tras recibir el premio nacional de jazz holandés en el año 1967 y ser objeto de un documental por parte de la televisión holandesa titulado *El obseso*⁶⁰³, Han Bennink se embarcó en un proceso de búsqueda personal que le llevó a experimentar de forma radical con sonoridades de instrumentos procedentes de distintas culturas, introduciendo elementos teatrales y burlescos en sus actuaciones al igual que algunas de las propuestas asociadas a la AACM de Chicago. Ese mismo año 1967, grabó el disco *Porto Novo* junto a Marteen Altena y el saxofonista alto norteamericano de vanguardia Marion Brown, que había participado en la grabación del disco de improvisación colectiva *Ascension* de John Coltrane y que tuvo una gran influencia en ámbito europeo. Más tarde en la referente fecha de mayo de 1968, Bennink participó en la grabación del histórico disco *Machine Gun* integrado en el octeto de Peter Brotzmann junto con W. Breuker, y ambos iniciaron una dinámica actividad dentro de diferentes propuestas y festivales desarrollados en Alemania. En el caso de Bennink, este encuentro supuso la consolidación de una relación de creación artística duradera unida por la música, la amistad y la pintura con Peter Brockman, que le llevó a formar parte de los principales proyectos del saxofonista alemán durante la siguiente década. Por otro lado, W. Breuker grabó activamente como parte de la banda del alemán Gunter Hampel interviniendo en todas las visitas que éste hizo al estudio hasta bien entrados los años 70.

Durante la primavera de 1968, los movimientos políticos y sociales de la contracultura explotaron en Europa y tuvieron un nítido reflejo en los desarrollos de las vanguardias del jazz europeo de forma sincrónica. Al visionario trabajo de improvisación colectiva y con tintes políticos que había supuesto la grabación en 1966 de la obra de debut de W. Breuker denominada *Litany for the 14th of June 1966*, se unió un proyecto musical apadrinado por Misha Mengelberg, Louis Adriessen y Peter Schat, entre mayo y junio de 1968, en torno a una polémica acción/espectáculo de música en directo en combinación con elementos visuales que se desarrolló en Amsterdam. La acción se denominó como *Political-Demostrative-Experimental*, tenía un marcado carácter de reivindicación política, fue suspendido por la policía por la proyección de imágenes de Fidel Castro o Che Guevara y se convirtió en el germen de otra organización de creación musical contemporánea

603 De Bezetene.

que más tarde se denominó como *Studio for Electro Instrumental Music* (STEIM). Más tarde durante el mes de noviembre, Fred Van Hove grabó en Alemania el disco *Requiem for Che Guevara*, una obra que estaba dedicada a la memoria de Che Guevara, Martin Luther King, John F. y Robert Kennedy y Malcolm X, y en cuya banda estuvieron integrados Hank Bennink y Willem Breuker.

Ambos músicos estaban en la cresta de la ola, sobre todo W. Breuker que era requerido con frecuencia para participar en diferentes proyectos que le permitieron trabajar con Don Cherry, Lester Bowie y John Tchicai, con éste último grabó en julio de 1969 el disco *Afrodisiaca*, integrado en su banda *Cadentia Nova Danica*. Más tarde y de nuevo haciendo tándem con Bennink, ambos participaron en dos de las grabaciones de improvisación colectiva de referencia histórica en el periodo: a finales de 1969, formaron parte de *The Baden-Baden Free Jazz Orchestra* para grabar el disco *Gittin' to Know Y' all* y, apenas un año después, grabaron el disco *Actions* integrados en *The New Eternal Rhythm Orchestra* de Don Cherry y Krzysztof Penderecki. Hacia finales de 1969 y al contrario de la inclinación de Bennink, que en esta época siguió explorando una estética expresionista junto con Brotzmann, W. Breuker se distanció de la tendencia alemana encabezada por éstos más inclinada a la improvisación total y comenzó a retomar ciertos desarrollos melódicos de su primera estética, integrando elementos procedentes del teatro, la poesía y las artes visuales. En 1969 organizó junto con Mengelberg la primera producción de ICP que incluyó espectáculos teatrales y musicales y que se denominó como *The Life of Wolfgang Amadeus Mozart*, siguiendo las líneas generales de acción del colectivo y dando por inaugurada una vertiente creativa que se convertiría con los años en una seña de identidad del colectivo. Este mismo año el ámbito de influencia de ICP y en coalición con la recién creada STEIM, más asentada en el ámbito de la música contemporánea clásica, unieron esfuerzos para estrenar la ópera de temática reivindicativa bautizada como *Reconstructie/Reconstruction: A Morality*, donde participaron músicos de ambas organizaciones. M. Mengelberg sobre el estreno de la ópera: «Creyeron que podrían politizar la música. Yo pensé: “No estoy del todo de acuerdo con ello, pero puedo aceptar algunos de sus elementos» (Whitehead, 1999a: 70)⁶⁰⁴. Por otro lado, durante este mismo año 1969 Hank Bennink participó en la grabación de dos discos en directo en el *Club Paradiso*, un primer trabajo junto a Hans Dulfer como líder y otro, bajo la producción de este mismo saxofonista, integrado en un cuarteto holandés liderado por Dexter Gordon y que se publicó como *Dexter Gordon/Live At The Amsterdam Paradiso*. En 1970, también extendió sus actividades al Reino Unido donde grabó el disco *The Topography Of The Lung* en formato de trío junto a Evan Parker y Derek Bailey, dando

604 They thought they could politicize music. I thought, “I don't agree with that completely. But I can go along with certain elements of it [Traducción propia].

forma al primer trabajo del sello especializado en música de vanguardia *Incus Records*.

La llegada de la década de los 70 en Holanda hizo precipitar el conjunto de acontecimientos que habían estado flotando circularmente en el ambiente desde el comienzo de los años 60 agitándose de forma externa a la espera de su disolución, sin embargo, el resultado dejó en el fondo del vaso un pesado poso que cambiaría el país profundamente desde una perspectiva sociológica. La consecuencia más inmediata fue que a los dos puntales socio políticos tradicionales íntimamente relacionados con el protestantismo y catolicismo, se unió un nuevo bloque de influencia política asociado al socialismo que tomó relevancia durante las reivindicaciones políticas de los 60 y que mantuvo una fuerte influencia en el país hasta los años 90. En este proceso de transformación, prácticamente todos los estamentos de la sociedad holandesa se vieron afectados de forma transversal y en el ámbito de las políticas culturales el sector de la música moderna sufrió una serie de cambios que posibilitaron la proyección en el tiempo del trabajo creativo de los diferentes colectivos artísticos que se habían fraguado en los años 60. La organización STEIM se convirtió en el referente de los círculos relacionados con las vanguardias clásicas durante este proceso de estructuración y el BIM integró a los músicos y colectivos asociados al jazz de vanguardia y/o las músicas improvisadas. A continuación relataré brevemente los orígenes del BIM.

En 1970 un colectivo de músicos comprometidos con la actualidad de vanguardia, la improvisación colectiva y la investigación sonora entre los que estaban W. Breuker, Willem van Manen, Marteen Altena, Peter y Han Bennink, Theo Loevendie, Herman de Wit, Guss Janssen, Williem van Manem, Misha Mengelberg y Has Dulfer (Whitehead,1999a: 73), se organizaron para presionar al gobierno en la redistribución del dinero público dedicado a la música contemporánea. Intentaron formar una alianza con la SJIN, la primera organización del país dedicada al mantenimiento de la música moderna y directamente relacionada con las grandes bandas que desarrollaban su actividad profesional de forma estable en las radios estatales. En aquella época, el SIJN mantenía solamente un proyecto: la Orquesta Holandesa de Jazz, que estaba estilísticamente dedicada al *be/hard bop* en exclusiva y donde los músicos improvisadores libres no tenían cabida. Tras comenzar con los trabajos de gestión oficial a partir de 1970, a través de diferentes proyectos y acciones legales de forma insistente durante años, no fue hasta 1974 cuando el colectivo comenzó a recibir los fondos necesarios para fundar definitivamente el BIM. Posteriormente, consiguieron recabar presupuesto público para el mantenimiento de las carreras artísticas de algunos de los músicos más creativos del país implicados en el proyecto a través de subsidios artísticos, así como mejores condiciones laborales para la gestión adecuada de las actuaciones musicales en el ámbito privado. El ambiente de aficionados y crítica se partió completamente en dos facciones definidas

por su aproximación más clásica (SIJN) y la más avanzada (BIM), aunque las relaciones entre la mayoría de los músicos de ambas organizaciones fueron por lo general buenas, compartiendo proyectos en muchos casos y unidos por la presión por la mejora de las condiciones laborales del colectivo de músicos holandeses en general. El primer concierto realizado en la primera sede del BIM fue inaugurado por Hans Dulfer y *Ritmo Natural*. La consecuencia más inmediata de la consolidación del BIM fue el divorcio de W. Breuker de ICP para crear el *Willem Breuker Kollektief* y el sello *VHAAST Records* junto al pianista Leo Cuypiers, dos organizaciones que se convirtieron en otros de los referentes del denominado *New Dutch Swing* junto a ICP. W. Breuker: «Nosotros mismos nos organizamos en este país. Este es mi historial socialista: tienes que organizarte para inventar tu propio espacio» (Whitehead, 1999: 72)⁶⁰⁵.

Más tarde, la sede del BIM daría lugar a uno de los centros de creación, difusión y educación dedicado a las músicas improvisadas más importantes del mundo, localizado en Amsterdam y bautizado como BIMHUIS⁶⁰⁶. Desde la perspectiva histórica actual, el BIM ha terminado por apuntalar en Europa el proceso de transformación de la música improvisada en su relación transcultural con otros géneros y donde la influencia e importancia del jazz como raíz común todavía hoy es muy relevante, como si de un reflejo del pasado portuario y aventurero holandés se tratara.

4. 2. 2. Alemania.

Ekkehard Jost sobre el jazz de vanguardia alemán en los 60: Tendían a tocar con mucha energía y a distorsionar las estructuras sonoras, cuestionando totalmente la relevancia de los principios estéticos aplicados al jazz tradicional y prefiriendo el ruido a la evolución lineal. El ritmo básico era frenético, lleno de tensión y no particularmente fluido (Jost, 2012: 289).⁶⁰⁷

Las relaciones entre Alemania y sus países vecinos europeos durante el siglo XX marcaron profundamente el desarrollo del siglo más violento de la historia de la humanidad, dado su especial protagonismo en el desarrollo de las dos grandes guerras mundiales derivadas del auge nacionalista de principios del siglo XX. Tras el final de la Primera Guerra Mundial, Alemania fue el principal perdedor de la contienda, lo que le llevó a ceder gran parte de sus territorios históricos así como sus posesiones coloniales. Las consecuencias económicas de las sanciones derivadas del Tratado de Versalles dieron lugar a un periodo de crisis política, económica y social tras el establecimiento de

605 We organized ourselves in this country. That's my socialist back-ground: you have to organize yourselves, to come up with your own situation [Traducción propia].

606 La casa de BIM.

607 They tended toward power play and distortion of sound structures, radically questioning the relevance of aesthetic principles applied in traditional jazz, and preferring noise to linear developments. The basic rhythm was hectic, full of tension, and not particularly fluent [Traducción propia].

la República de Weimar en 1919, lo que junto con la contracción económica de 1929 provocó la llegada al poder a Adolf Hitler y su partido nacional socialista en 1933 (Villares, 2001).

La música alemana y austriaca, con la escuela de Viena a la cabeza, había venido marcando el paso de los acontecimientos más relevantes sucedidos en la música clásica occidental europea desde los mismos orígenes del sistema temperado en el siglo XVIII, y su percepción como un valor colectivo propio y genuino estaba consolidado de forma transversal en la sociedad alemana. Durante las primeras décadas del siglo XX, la escuela vienesa también fue la responsable de una de las últimas revoluciones del periodo moderno con la generación del expresionismo, asociado a la formulación de la teoría dodecafónica por parte de Arnold Schoenberg, y su extensión gracias a la labor de Alban Berg y Anton Webern como principales protagonistas de la denominada segunda escuela dodecafonista (Marco, 2002). En este contexto, la difusión del jazz en Alemania durante las primeras décadas del siglo XX fue muy reducida, aunque tuvo cierta acogida sobre todo gracias a la popularización del *swing* como música de baile durante los años previos a la Segunda Guerra Mundial. «Durante los años 20 y el comienzo de los 30, el jazz gozó de cierta popularidad pero nunca llegó a alcanzar el éxito como corriente» (Wright, 2011: 18).⁶⁰⁸

Tras el auge del nazismo y explosión de la Segunda Guerra Mundial, el jazz fue considerado por el poder establecido en el gobierno como una música directamente asociada a, según los nazis, las razas inferiores africana y judía. En consecuencia, su difusión pasó a formar parte de la propaganda del bloque aliado y su escucha a ser perseguida por la maquinaria de represión del gobierno de Hitler. Sin embargo, la popularidad del jazz creció hasta tal magnitud que el propio Joseph Goebbels dio forma a una *big band* que interpretaba temas de *swing*, con letras de temática nazi en inglés, que radiaba a modo de estrategia para hacer frente a la propaganda aliada durante el conflicto. El régimen nazi puso el foco de la censura y la represión en dos de las manifestaciones musicales más importantes de la historia de la música del siglo XX: condenó al exilio o la desidia profesional a los principales protagonistas del dodecafonismo y acalló las principales melodías procedentes del jazz producido en EEUU.

Según Ekkehard Jost (1987) y Andrew Wright (2011), tras el final de la guerra en 1945 y la ocupación de Alemania por parte del bloque aliado, el control de gran parte de la zona este del país pasó a ser gestionado por EEUU y las radios nacionales estuvieron bajo control militar emitiendo jazz de madrugada hasta bien entrada la década de los 50, cuando pasó a ocupar un mayor espacio de programación. Por otro lado, a partir de 1948 las principales figuras del género de la época volvieron a desarrollar su actividad en Europa, girando periódicamente por las capitales de

608 During the 1920s and the early 1930s, the music enjoyed a certain vogue, but was never a mainstream success [Traducción propia].

referencia en el continente e incluyendo Berlín oeste en sus itinerarios más habituales. El jazz comenzó a extenderse gracias a la proliferación por todo el país de *hot clubs* nocturnos donde se escuchaba jazz en directo y que se convirtieron en los principales locales de alterne de los soldados americanos e ingleses destacados en la zona. El jazz había sido la banda sonora del bloque aliado durante el conflicto e iba a convertirse también en la banda sonora de la nueva etapa de posguerra junto con el *rock & roll*, gracias a la llegada de un periodo de paz que sería bailado con el ritmo impuesto por la influencia de una nueva cultura popular surgida del capitalismo estadounidense.

A partir de 1950, los acontecimientos se sucedieron con rapidez con el protagonismo destacado de la radio como principal difusor de noticias, música y propaganda. Las nuevas radios nacionales comenzaron a integrar orquestas en su plantilla, lo que fomentó la formación de los jóvenes músicos alemanes en los ámbitos del *swing* y el *dixieland*. A principios de esta década, se crearon las dos primeras revistas especializadas en jazz en Alemania del este: *Jazz Echo* y *Jazz Podium*, poco más tarde tomó forma la Federación Alemana de Jazz (DJF) integrada por los numerosos *hot clubs* diseminados por toda la geografía del este alemán. En 1952 se creó el primer *ranking* anual de jazz en Alemania y, en 1953, tuvo lugar el primer festival de jazz del país en Frankfurt y Main. Tal y como ha argumentado Andrew Wright (2011) en su publicación monográfica dedicada a la labor de Joachim Ernst Berendt, este crítico, investigador y productor tuvo un papel muy destacado durante este proceso de asentamiento del jazz como un género moderno en auge en el país, gracias a su trabajo en la emisora de radio pública del suroeste (SWF)⁶⁰⁹. Bajo el auspicio de Berendt, se creó una *big band* de jazz en esta emisora que se hizo muy popular a mediados de los 50 interpretando repertorio procedente del *dixieland* y del *swing*, que estaban muy de moda en el periodo. Este sería solamente el principio de la actividad de Berendt en las labores de producción que más tarde darían lugar a algunos de los acontecimientos históricos más importantes en el proceso de transformación histórica del género en Alemania durante el periodo de estudio seleccionado.

La llegada del ecuador de los años 50 en Alemania, coincidió con el comienzo de las tensiones entre EEUU y la URSS que derivaron en la Guerra Fría. La política estratégica de ambos bloques convirtió al país en uno de los principales escenarios de la contienda virtual y donde el jazz tendría un papel destacado como parte de la propaganda del conflicto, de hecho en torno al ecuador de la década el jazz empezó a conquistar horarios más amplios dentro de los espacios radiofónicos de mayor audiencia. En 1954, Rolf Liebermann escribió por encargo el *Concerto for Jazz-Band and Symphony Orchestra* en una aproximación clásica al género, que no tuvo mucho éxito sobre todo por obviar el ámbito de la improvisación y por el desencanto generalizado del ambiente de la

609 Südwestfunk.

música clásica alemana por el denominado jazz sinfónico americano. Este mismo año, la orquesta de Kurt Edelhagen representó a Alemania en el Salón Internacional de Jazz de París. El jazz era percibido por la nuevas generaciones como una forma de liberación y de resistencia antifascista, por lo que estuvo asociado a la llegada de la democracia y a las bondades del amigo americano y su popularidad entre los jóvenes creció exponencialmente. No obstante, el género contó también con mucha oposición social procedente de sectores tradicionalistas asociados al mantenimiento de los valores culturales alemanes en horas bajas tras el nazismo, que asociaban el género al baile, a lo vulgar e incluso a actitudes fascistas. Esta diversidad de opiniones dieron lugar a varios encuentros dialécticos en sincronía histórica en el ámbito periodístico y académico que han sido muy bien recogidos por Andrew Wright (2011) en su trabajo ya mencionado dedicado a la actividad de Joachim E. Berendt. Con el avance de la década, los jóvenes músicos alemanes empezaron a asimilar los principios del jazz moderno y se interesaron de forma progresiva por un género que estaba trascendiendo los límites del entretenimiento para alcanzar altas cotas de expresión a caballo del virtuosismo y la improvisación. De nuevo, la percepción social del jazz como un género artístico fomentó su asimilación por parte de una sociedad alemana muy identificada con los grandes valores de la música clásica y muy poco permeable, por tradición, a la introducción de músicas ajenas a su legado cultural.

A principios de los años 60 y según la discografía consultada, los centros del jazz moderno en Alemania estaban localizados en el área de influencia de las ciudades de Frankfurt, por la actividad de las bandas de los hermanos Mangelsdorff, y en Colonia, debido sobre todo a la actividad didáctica del compositor y director de orquesta Kurt Edelhagen en la Escuela de Música *Musikhochschule*. En añadido al aumento de escuelas dedicadas al género y a la generación de músicos bien formados en el ámbito del jazz moderno, en los primeros años de esta década se fundó el sello SABA (a partir de 1968 llamado MPS), que dio acogida a buena parte de una nueva generación de jazzistas alemanes y europeos, en un amplio espectro estilístico y en muchas ocasiones desarrollando producciones ajenas al ámbito comercial. En agosto de 1961, se empezó a construir en muro de Berlín como muestra clara del recrudecimiento de las tensiones de la Guerra Fría, lo que unido a los acontecimientos derivados de la política de intervencionismo militar de EEUU, provocaron un cambio de percepción en parte de las nuevas generaciones de jóvenes alemanes que pusieron en duda las bondades de la política americana y su propaganda democrática. Este cambio en la percepción de la situación política del periodo por parte de los jóvenes alemanes acabó teniendo un reflejo muy concreto en el desarrollo del jazz en Alemania y en su relación con los movimientos sociales de la contracultura en Europa.

Atendiendo a los trabajos de Ekkehard Jost (1987) y Andrew Wright (2011), en torno al

ecuador de la década de los 60, una serie de acontecimientos históricos dieron lugar al desarrollo de movimientos estéticos inicialmente muy relacionados con la *New Thing* norteamericana y que terminaron por cincelar a una expresión propia derivada de la apreciación de los creativos alemanes en torno al jazz de vanguardia y la músicas improvisadas. En 1964, se creó el *Berlin Jazz Fest* (inicialmente bautizado como *Berlin Jazz Days*) que fue dirigido artísticamente por Joachim E. Berendt hasta 1972. El festival se convirtió en pocos años en uno de los acontecimientos de referencia dedicados al jazz en Europa que pretendía dar cabida al jazz internacional, abrigar al jazz concebido en Alemania y fomentar el establecimiento de relaciones musicales a través del desarrollo de talleres creativos y sesiones jam desde sus comienzos. Asociados a esta iniciativa, Joachim E. Berendt produjo dos proyectos creativos más de importancia histórica en nuestra materia al abrigo de la SWF y que estuvieron centrados en dos de las principales temáticas trabajadas por el movimiento de la *New Thing*: la serie *Jazz Meets the World (JMTW)* en 1965 y el encuentro anual dedicado a las vanguardias del jazz bautizado como *Free Jazz Meeting Baden-Baden* (rebautizado en 1972 como *New Jazz Meeting*). Mas tarde en 1969, Peter Brotzmann y Jost Gebers unieron fuerzas para dar lugar a la discográfica independiente *Free Music Production (FMP)*, que albergó a una parte importante del espectro de influencia del ámbito de las vanguardias de Wuppertal y que dio cabida a múltiples proyectos creativos dedicados al jazz de vanguardia y las músicas improvisadas desarrolladas en el centro de Europa a partir de los años 70.

Habiendo construido ya un contexto histórico adecuado para el desarrollo de este apartado dedicado a las generación del jazz alemán de los 60, a continuación pasaré a señalar a algunos de los principales músicos con producción discográfica entre las fronteras del marco cronológico seleccionado, poniendo atención en resaltar ciertos aspectos estéticos y en su relación con los procesos de transformación del lenguaje asociados al jazz moderno. El grueso de esta argumentación estará centrado en destacar a la nueva generación que desarrolló su actividad, a partir de 1965 y durante los primeros años 70, con una orientación de vanguardia. Sin embargo, y antes de pasar a centrar mis argumentos en dicho colectivo, creo conveniente señalar las actividades de algunos músicos de jazz alemán relacionados con una generación previa y que tuvieron cierta trascendencia histórica durante el periodo.

Según Ekkehard Jost (1987) y la información contenida en la web de *Blue Notes Records*⁶¹⁰, a pianista Jutta Hipp nació el 4 de febrero de 1925 en Leipzig, desarrolló estudios superiores en el ámbito de la pintura y tras el final de la Segunda Guerra Mundial se trasladó a Munich. Instalada en esta efervescente ciudad germana, Hipp extendió su actividad musical liderando sus propias

610 Blue Note Records. Fuente: <http://www.bluenote.com/> [consultado el 17/04/2017].

formaciones y comenzó a trabajar como pianista de jazz para las principales figuras de la década de los años 50, como el saxofonista tenor austriaco Hans Koller o el guitarrista húngaro Atila Zoller. Tras actuar en el segundo festival de jazz de Frankfurt y Main en 1954, llamó la atención del productor Leonard Feather y éste la ayudó a instalarse en Nueva York, donde desarrolló una carrera destacada en el seno de *Blue Note Records*. En Nueva York, Jutta Hipp maduró un estilo que transitaba entre el *be bop* y algunas aproximaciones más modernas que podrían relacionarle estéticamente con ciertos desarrollos de Lennie Tristano. En los inicios de esta histórica compañía discográfica, esta pionera pianista alemana grabó tanto en solitario como acompañando a grandes figuras como el saxofonista tenor de *be bop* Zoot Sims. A pesar de la originalidad de su estilo, a finales de los 50 Jutta Hipp dejó su actividad musical, desarrolló diferentes trabajos esporádicos no relacionados con la música y se centró en la pintura hasta su muerte en 2003 en EEUU.

Atendiendo a la información recogida en su web oficial⁶¹¹, Albert Mangelsdorff nació el 5 de septiembre de 1925 en Frankfurt en una familia de músicos profesionales, por lo que sus primeros pasos en la música vinieron guiados por las lecciones esporádicas de un tío violinista, la influencia de su hermano Emil que tocaba el saxofón en bandas de jazz y su propio interés que le llevó a iniciarse en el trombón de forma autodidacta. Tras la Segunda Guerra Mundial, sobrevivió tocando en los diferentes *hot clubs* de la ciudad hasta que a principios de los 50 comenzó a desarrollar una dinámica actividad alrededor del área de Frankfurt. Su actividad musical acabó por llamar la atención del saxofonista tenor austriaco Hans Koller, con el que realizó su primera grabación de estudio en 1952 y con el que permaneció formando parte de sus *New Jazz Stars* hasta los primeros años 60. Gracias a su labor con Hans Koller, Albert Mangelsdorff encontró cierta estabilidad trabajando en el seno de las orquestas de las emisoras de radios nacionales y como parte de bandas importantes como la del saxofonista Benno Walldorf o las pianistas Jutta Hipp o Wolfgang Lauth. Tras actuar en el festival de jazz de Newport en 1958 en representación de Alemania y entrar en contacto con la plana mayor del jazz del momento en EEUU, inició una activa carrera internacional que le llevó a grabar junto a John Lewis el disco *Animal Dance* en 1962 para *Atlantic Records*. En 1963, debutó en el estudio como líder con una banda formada por jóvenes promesas del jazz moderno alemán con Gunther Kronberg (Ax y Bx), Heinz Sauer (Tx), Gunter Lenz (Cb) y Rolf Hubner (Dr) dando lugar al disco *Tension*. El análisis de este trabajo me lleva a afirmar que, aunque el disco estaría encuadrado dentro del *hard bop*, Mangelsdorff puso en práctica desarrollos modales, flirteó con los ritmos latinos e incluso introdujo algunas secciones de improvisación colectiva en un disco muy redondo, acorde al eclecticismo de la época y que destilaba clase a través de unos

611 Albert Mangelsdorff (web oficial). Fuente: <http://www.albert-mangelsdorff.de/> [consultado el 17/04/2017].

arreglos especialmente cuidados.

A partir de este momento, Albert Mangelsdorff se convirtió en el músico de jazz alemán más importante del periodo y contó con el apoyo de Joachim E. Berendt como productor principal de sus trabajos posteriores, que estuvieron a caballo entre una muy dinámica actividad internacional, trabajando periódicamente con figuras estadounidenses, y distintas visitas a estudio con desigual resultado. En estos años, giró integrado en las bandas de D. Gillespie, Lee Konitz, Kenny Clarke, Joe Chambers, Art Blakey o Don Cherry, con el que grabó el disco en directo *Eternal Rhythm* en 1968. En 1964, tras una gira diplomática por Asia, entró de nuevo al estudio como líder para grabar el disco *Now Jazz Ramwong*, de inspiración asiática y con pasajes más libres. Entre 1967 y 1969, grabó dos aproximaciones al folk con elementos de improvisación muy libre con los discos *Folk Mond & Flower Dream* y *Wild Goose*. Finalmente, confirmó su carrera como referente del jazz europeo con la grabación de las siguientes colaboraciones: en 1968 grabó el disco *ZoKoMa* coliderando proyecto con Atilla Zoller y Lee Konitz, en 1969 *Albert Mangelsdorff And His Friends* donde grabó dúos de improvisación con Don Cherry, Elvin Jones, Attila Zoller, Karl Berger, Lee Konitz y Wolfgang Dauner, y participó en la grabación del disco *Open Space* junto con los ganadores del *ranking* europeo de la revista *Downbeat* con Karin Krog (Vc), John Surman (Bx), Francy Boland (Pn), Niels H.O. Pedersen (Cb) y Daniel Humair (Dr). Todas estas grabaciones supusieron un proceso de consolidación personal como solista de renombre, capaz de manejarse con soltura en el amplio espectro de estilos y metodologías derivadas del eclecticismo imperante en la época. Por otro lado, estos últimos años de la década de los 60 llevaron a Albert Mangelsdorff a recorrer una transición hacia su etapa más experimental, que comenzó a tomar relevancia en las grabaciones ya mencionadas del año 1969 y que explotó definitivamente a partir de 1970, debido a su implicación directa con los colectivos relacionados con las vanguardias alemanas del momento, con los que había estado en contacto desde su colaboración con la GUO en octubre de 1967 durante el *Free Jazz Meeting Baden- Baden*.

Entre 1970 y 1972, la producción discográfica de Albert Mangelsdorff rebelaba un completo viraje hacia una estética experimental y de vanguardia trabajando con formas abiertas, con la exploración sonora, con el desarrollo de armónicos y con la interacción durante la improvisación colectiva de forma radical, siempre a caballo de una organización estructurada donde las texturas sonoras se alternaban con pasajes melódicos. Sus exploraciones relativas a la extensión de la técnica sonora aplicada al trombón se convirtieron en una referencia internacional en la interpretación del instrumento. A diferencia de sus trabajos algo dubitativos estéticamente de los años 60, en este periodo Albert Mangelsdorff pareció encontrar un camino creativo más estable como especificaré a continuación. En primer lugar, su producción como líder dio lugar a tres trabajos: los discos *Never*

Let It End y Live In Tokyo con su cuarteto y *Spontaneous* con Masahiko Sato (Pn y electrónica), Peter Warren (Cb) y Allen Blairman (Dr). Por otro lado, sus colaboraciones en los discos de improvisación colectiva de referencia en el periodo fueron habituales participando en algunas grabaciones de la Global Unity Orchestra (GOU), con la *European Free Jazz Orchestra/ Baden-Baden Free Jazz Orchestra*, tanto en sus grabaciones como colectivo independiente *Gittin' To Know Y'All* en colaboración con con el *Art Ensemble Of Chicago*, y también como músico de *The New Eternal Rhythm Orchestra* de Don Cherry y Krzysztof Penderecki. En 1971 se integró en una de las bandas de referencia en las vanguardias del periodo, formada por el alemán Peter Brotzmann (Tx), el belga Fred Van Van Hove (Pn) y el holandés Han Bennink (Dr), para grabar una trilogía ya clásica formada por los discos: *Elements*, *The End* y *Couscouss De La Mauresque*, donde el trombonista suena en ocasiones sobrecogido por la frenética energía del trío, pero que interaccionó con solvencia con el conjunto y exprimió las posibilidades sonoras de su instrumento hasta los límites. A partir de mediados de la década de 1970 y tras fundar el *United Jazz and Rock Ensemble*, Albert Mangelsdorff continuó desarrollando su carrera siguiendo con la línea de temática heterogénea precedente, trabajando en solitario y colaborando con las principales figuras estadounidenses y europeas.

Según su web oficial⁶¹², Rolf Kuhn nació el 29 de septiembre de 1929 en Colonia pero se crió en Leipzig, donde desarrolló sus estudios de piano clásico y donde destacó tempranamente dentro los círculos de música clásica de la ciudad con el clarinete. Tras la guerra se interesó por el jazz y se mudó a Berlín del este en 1950, donde comenzó a trabajar profesionalmente como músico de *dixieland*. En 1954, animado por Buddy DeFranco, se trasladó a Nueva York donde trabajó con las bandas de Benny Goodman o Tommy Dorsey, actuó en los principales escenarios americanos de la época y dominó los rankings europeos como intérprete de clarinete hasta los primeros años 60. En 1962, volvió a Alemania para trabajar como director de orquesta en el ámbito radiofónico y desarrolló una heterogénea carrera en solitario y como colaborador con diferentes artistas en el seno de *SABA/MPS Records*. Aunque su relevancia como instrumentista la alcanzó dentro de la temática *dixieland* y *swing*, sus discos de los años 60 se encuadraron en el ámbito de *hard bop* más clásico, como su primer trabajo como líder, *Solarius*, grabado en 1965. No obstante, sus dos colaboraciones con su hermano pianista Joachim Kuhn, grabadas en 1967, destacaron de forma aislada e integraron muchos de los elementos de vanguardia que tomaron relevancia dentro de las metodologías más avanzadas del periodo. Los discos *Transfiguration*, editado por SABA, e *Impressions of New York*, editado por *Impulse Records*, combinaron exploraciones con texturas sonoras, técnicas modales,

612 Rolf Kühn (web oficial). Fuente: <http://www.rolf-kuehn.de/> [consultado el 20/04/2017].

secciones de improvisación colectiva, combinaciones de motivos melódicos atonales y elasticidad formal. A partir de estos trabajos, Rolf Kuhn se dedicó de lleno al ámbito del *jazz rock* y participó diferentes proyectos muy heterogéneas durante todos los años 70.

Habiendo expuesto brevemente a los músicos más destacados de la generación nacida en los años 20, es el momento de señalar a las principales figuras de la siguiente hornada de músicos alemanes que trabajaron, a partir del ecuador de la década de los 60, en el desarrollo de los conceptos inicialmente explorados por el movimiento de la *New Thing* Norteamericana y que terminaron por cincelar una estética de vanguardia muy característica en el periodo. Las propuestas musicales más importantes del periodo se desarrollaron inicialmente en torno a las ciudades de Frankfurt y Colonia, donde los músicos asociados a los proyectos del multinstrumentista Gunter Hampel (Vb), Peter Brotzmann (Tx), Alexander von Schlippenbach (Pn) y Manfred Schoof (Tp), iniciaron actividades creativas que acabaron por influenciar al jazz más arriesgado que comenzaba a desarrollarse también en Berlín oeste a finales de la década. Por aquella época, Karlheinz Stockhausen había instalado su estudio de electrónica en Colonia y la ciudad se había convertido en un punto caliente donde las vanguardias clásicas se relacionaban con cierta fluidez con las aproximaciones más avanzadas del jazz, gracias al desembarco de los trabajos de los primeros referentes de la *New Thing* como Charles Mingus, Ornette Coleman o John Coltrane. La especial geografía de esta zona del oeste de Alemania también fomentó el comienzo de relaciones artísticas con otros círculos de músicos procedentes de Holanda, Bélgica, Suiza o Francia.

La información encontrada en la web oficial del multiinstrumentista y compositor Gunter Hampel⁶¹³, me servirá para retratar una de las carreras más destacadas del jazz de vanguardia europeo de la época. Gunther Hampel nació en la ciudad universitaria de Gotinga el 31 de agosto de 1937 en una familia dedicada a la música, por lo que se inició desde niño en el piano y el acordeón, componiendo ya desde sus comienzos sus primeras canciones. Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, su ciudad fue ocupada por el ejército estadounidense y enseguida trabó amistad con un guitarrista afronorteamericano que entretenía a las tropas tocando blues y jazz, quien lo introdujo en sus primeras experiencias con el género. A partir de este momento, Hampel se metió de lleno en el *swing* gracias a su pasión por las emisiones de radio de la época y a su gran interés por la música de baile, lo que le llevó a mantener esta vertiente como un elemento indispensable en su estética a lo largo de toda su carrera junto con la improvisación colectiva y el desarrollo de sus capacidades multinstrumentales. Sus primeras influencias fueron Louis Armstrong, Duke Ellington, Lionel Hampton y Glenn Miller. A finales de los años 50 y tras volver del servicio militar, comenzó

613 Gunter Hampel (web oficial). Fuente: <http://gunterhampelmusic.de/> [consultado el 20/04/2017].

su carrera como músico profesional a la par que realizaba sus estudios de arquitectura en Colonia, donde tocó con diferentes formaciones en torno a los repertorios de *dixieland*, *swing* y *be bop*.

Con el inicio de la década de los 60, Gunter Hampel puso en marcha sus primeros proyectos personales interesado por los desarrollos que se estaban produciendo en torno al *hard bop* y al movimiento de la *New Thing* norteamericana. En su primera formación, integró al saxofonista alto suizo Werner “Barbo” Ludi, que fue uno de los músicos pioneros de la vanguardia realizada en Alemania y que ha sido frecuentemente olvidado por la historiografía especializada (Jost, 2012: 275). Tras escuchar en directo al sexteto de Charles Mingus el 6 de abril de 1964 en Wuppertal, tuvo la ocasión de conocer en persona a Eric Dolphy y Danny Richmond, momento en el que su concepción de interacción de conjunto quedó profundamente influenciada por la música del contrabajista. A principios de 1965, Hampel llevó al estudio a su quinteto para grabar el disco *Heartplants*, uno de los primeros discos de jazz de vanguardia hecho en Alemania, un trabajo que recibió una excelente acogida por parte de la crítica especializada tras su publicación y que lanzó la carrera de Gunter Hampel en el ámbito internacional. El disco fue producido por Joachim E. Berend y la banda estuvo formada por algunos músicos que se convertirían en referentes del movimiento europeo relacionado con las vanguardias a la par del avance de la década: los alemanes Manfred Schoof (Tp), Alexander von Schlippenbach (Pn), Buschi Niebergall (Cb) y el holandés Pierre Courbois (Dr). La música contenida en este disco discurría entre conducciones melódicas, en ocasiones de inspiración folclórica, que se adaptaron muy bien a los procedimientos modales desarrollados y otras veces con recorridos más angulosos, además de introducir episodios de experimentación con texturas sonoras atonales. La influencia del *hard bop* todavía es muy presente sobre todo en la articulación instrumental, el acompañamiento y en el uso habitual de la dinámica rítmica asociada al *swing* con preferencia por el compás de $\frac{3}{4}$.

Tras esta grabación y salvo en el caso de Pierre Curbois (Cb), todos los componentes de la banda comenzaron proyectos independientes aunque volvieron a coincidir en diferentes ocasiones. Gunter Hampel optó por pescar en la efervescente escena holandesa para reestructurar su formación habitual que quedó integrada por Willem Breuker (Tx), Arjen Gorter (Cb) y Pierre Curbois (Dr), hasta el traslado de su actividad a caballo entre París y Nueva York a principios de los años 70. A finales de los años 60, empezó a colaborar de forma habitual con la cantante Jean Lee (con la que más tarde se unió en matrimonio), Anthony Braxton (Ax) y otros artistas estadounidenses afincados en París relacionados con la AACM de Chicago. Con la base holandesa en su formación, a finales de 1966 grabó el disco *Music From Europe*, que fue el primer disco grabado en Europa e íntegramente por músicos europeos en ser editado por *ESP Records*. En 1968, grabó *Gunter Hampel Group + Jeanne Lee* y colaboró con el saxofonista alto Marion Brown en el

disco *Gesprächsfetzen*. En todas estas grabaciones los elementos de lenguaje musical directamente relacionados con el *hard bop* todavía presentes en su primer trabajo fueron desapareciendo de forma progresiva, en favor de la exploración sonora en ausencia de tiempo o ritmo, el trabajo sobre elementos conceptuales y el desarrollo de texturas sonoras. Sin embargo y aunque las formas eran elásticas, la organización por motivos melódicos atonales y secciones formales siguió estando presente, así como el uso de la articulación del *be bop* y del *swing* en ocasiones. Gunter Hampel siguió explotando esta estética experimental de vanguardia a partir de 1969 cuando creó su propio sello discográfico *Birth Records*, en cuyo seno comenzó a publicar un muy extenso legado discográfico y que fue inaugurado con el disco *The 8th of July 1969*.

A pesar de las distancias marcadas con el ámbito de las vanguardias de Wuppertal, a partir de la publicación de su primer álbum y su estrecha implicación con los músicos norteamericanos afincados en París a finales de los 60, Gunter Hampel mantuvo sus contactos con el ambiente alemán participando en los encuentros de Baden Baden, en las grabaciones de la GUO y colaboró también con el círculo de músicos holandeses relacionados con ICP, dada su relación profesional y creativa con William Breuker. Su presentación oficial en Nueva York a partir de 1970 tuvo una acogida muy positiva por la crítica especializada y se convirtió rápidamente en un vibrafonista muy influyente dentro del movimiento de vanguardia asociado al jazz moderno y a la música contemporánea improvisada.

Tomando como fuentes la película documental de Bernard Josse (2012) y las declaraciones directas recogidas por Gerard Roury (2014), el saxofonista y artista visual Peter Brotzmann nació en plena guerra mundial el 6 de marzo de 1941 en la localidad de Remscheid. A pesar de ser un hijo de la Segunda Guerra Mundial que dio sus primeros pasos entre los avatares del final del conflicto y el inicio de la reconstrucción, pasó una infancia alegre arropado por una familia de clase media. Sus primeros contactos con el jazz se remontan a los primeros años 50, cuando con 13 años organizó una club de jazz y blues en su instituto animado por sus profesores donde, junto con otros compañeros, escuchaban discos de jazz, comentaban los programas nocturnos que pasaban por la radio, escuchaban las bandas de *dixieland* que entretenían a las tropas inglesas destacadas en la zona y leían las primeras revistas de jazz alemanas del momento. Sus primeros intereses pasaron por Duke Ellington y Sidney Bechet, por lo que aprendió a tocar el clarinete, pero enseguida se pasó al saxofón tenor cuando consiguió unirse a una banda de *dixieland* de la zona con la que ganaba algo de dinero en contra los deseos de su padre, que veía como su hijo se escoraba hacia el mundo de las artes. En estos años, su interés por el jazz era creciente y desarrolló sus capacidades instrumentales de forma autodidacta, trabajando en tono al repertorio de *dixieland* y algunos temas de *be bop*. No

obstante, en esta época sus esfuerzos creativos personales estaban completamente enfocados a su actividad pictórica.

En 1959, Brotzmann decidió mudarse a la ciudad de Wuppertal para desarrollar su vocación en el ámbito artístico y se matriculó en la escuela de artes aplicadas de la localidad. Inició una relación sentimental con la que se convertiría en su mujer y tempranamente tuvieron un hijo que le obligó a trabajar en distintos oficios a la vez que desarrollaba su actividad creativa. La música se convirtió en una fuentes de ingresos extra que Peter Brotzmann explotó de forma profesional con frecuencia en estos años de formación. En relación directa con la ciudad de Wuppertal, la cercana capital de Colonia ofrecía un cúmulo de experiencias muy atractivas para aquellos que estuvieran interesados por lo que se cocía en el arte contemporáneo de la época y Peter Brotzmann se convirtió en un habitual de los ambientes artísticos de la ciudad. Por un lado, estableció relaciones con Rolf Jahrling que dirigía la galería de arte *Parnass*, un espacio creativo cuya dinámica actividad le permitió estar en contacto con las vanguardias internacionales. Se interesó por el movimiento fluxus, el dadaísmo y el futurismo, gracias a entre otros a sus contacto con el artista sonoro y compositor japonés Nam June Paik. Por otro lado, el estudio de electrónica de Stockhausen también estaba instalado en la ciudad y su influencia tuvo mucho peso en las actividades del conservatorio local y en la introducción de los movimientos de las vanguardias clásicas de la época. En torno a estos ambientes, la llegada de los discos de Ornette Coleman y Charles Mingus a principios de los 60 influyeron de forma determinante a Peter Brotzmann, que se lanzó a desarrollar sus primeras experiencias creativas dentro de jazz.

A principios de los años 60, Brotzmann acabó sus estudios en la escuela de artes y, aunque recibió distintas ofertas de trabajo, se decidió por montar su propio estudio de diseño gráfico en Wuppertal iniciando una actividad independiente que caracterizaría toda su carrera profesional. Conoció a Peter Kowald, que tocaba la tuba, y lo convenció para cambiarse al contrabajo. En este momento ambos comenzaron a ensayar tocando temas con diferentes baterías que iban y venían, desarrollando repertorios de Ornette Coleman y Charles Mingus, a la vez que experimentaban con el ruido como elemento sonoro. Además de estos primeros ensayos, Peter Brotzmann tocaba con diferentes bandas de rock y participaba en proyectos sonoros dentro del movimiento fluxus con el compositor americano George Brecht y el artista visual Emmet Williams. Con este último proyecto actuó por primera vez en Amsterdam donde conoció a Misha Mengelberg, W. Breuker y Han Bennink, gracias a la mediación de Pier Curbois. Por otro lado, los trabajos de Albert Ayler y Don Cherry, que ambos habían estado desarrollando durante estos primeros años 60 en los países nórdicos, tuvieron una fuerte influencia en la estética de Brotzmann. En 1965, consiguió establecer relaciones con los músicos de la *New Thing* afincados en Francia cuando fue invitado por Don

Cherry a tocar en París junto al “Gato” Barbieri (Tx), Karl Berger (Pn y Vb) y Aldo Romano (Dr), experiencia que le abrió las puertas de los trabajos que estaban siendo publicados por *ESP Records* en Nueva York. Finalmente, sus contactos europeos se ampliaron cuando participó en la grabación del disco *Global Unity* de Alexander von Schlippenbach en diciembre de 1966, en un proyecto que sería el germen de la GUO y que apuntaló la influencia del ámbito de las vanguardias de Wuppertal en el desarrollo del movimiento alemán durante los años siguientes. En el ámbito internacional, Brotzmann estableció contactos de distribución comercial con Mike Mantler (Tb y Tp) cuando participó junto a Peter Kowald en una gira europea acompañando a Carla Bley (Pn) y sus *Jazz Realities Band* en 1967, lo que supuso un importante empuje para el futuro de la escena de jazz de vanguardia alemán independiente en EEUU por el establecimiento de estrechas relaciones con músicos como Cecil Taylor, Steve Lacy, Andrew Cyrille, Don Cherry o Franck Wright.

Los primeros trabajos de Peter Brotzmann como líder publicados en sincronía histórica fueron editados por su propio sello discográfico *BRÖ Records* y se grabaron dos formatos muy distintos, pero ambos en torno a un mismo concepto estético. La historiografía especializada y los propios músicos implicados han definido este estilo como «Kaputt-playing» (Jost, 2012: 282), por la energía y el físico que caracterizaban las acciones sonoras de sus composiciones de desarrollo colectivo. En su primer trabajo, Brotzmann expuso su estética a modo de declaración de intenciones grabando en formato de trío en Wuppertal, en junio de 1967, con Peter Kowald (Cb) y Sven-Åke Johansson (Dr), y se tituló *For Adolphe Sax*. Su segundo trabajo fue grabado en la icónica fecha de mayo de 1968 en Bremen en formato de octeto y se tituló *Machine Gun*, donde participaron muchas de las principales figuras del jazz de vanguardia europeo del momento con Willem Breuker (Tx y Bx), Evan Parker (Tx), Fred Van Hove (Pn), Peter Kowald y Buschi Niebergall (Cb), Han Bennink y Sven-Åke Johansson (Dr). Esta reunión sonora dio lugar a una obra de arte conceptual que representaba genialmente el mismo sonido de la guerra en el frente de vanguardia. A partir de esta publicación, las formaciones de Brotzmann se convirtieron en un referente de la insurrección anticapitalista del periodo, comenzó un largo periodo de giras y colaboraciones europeas liderando formaciones de distinta índole que dieron lugar a un nutrido legado discográfico. Por sus formaciones habituales del periodo pasaron el batería suizo Pierre Favré, el sueco Sven-Åke Johansson y los holandeses Pierre Curbois y Han Bennink. Los contrabajistas más habituales fueron los alemanes Buschi Niebergall y Peter Kowald junto con el pianista belga Fred Van Hove. También trabajó con el guitarrista inglés Derek Bailey, el saxofonista inglés Evan Parker y el saxofonista holandés W. Breuker. En la sección de trombones trabajó con el alemán Malcolm Griffiths, el holandés Willem van Manen y el inglés Paul Rutherford, antes de iniciar proyectos con Albert Mangelsdorff a principios de los 70. Los discos *Nipples* y *More Nipples*, este último

publicado con mucha posterioridad, son los testigos directos de este periodo de transición donde Brotzmann trabajó con formatos muy diversos.

En 1969, Peter Brotzmann fundó el sello discográfico *Free Music Production* (FMP) junto a Jost Gebers, tras haberse conocido en el primer encuentro *Total Music Meeting* en Berlín en 1968. Este acontecimiento reivindicativo había sido organizado y desarrollado durante las mismas fechas del festival de jazz de Berlín como modo de protesta contra la orientación de la programación del mismo, a través de una iniciativa similar al anti festival de Newport organizado por Mingus y Roach en 1960. Brotzmann y Gebers fueron la cabeza visible de una discográfica independiente de carácter colectivo que comenzó a desarrollar una amplia área de trabajo de producción. FMP realizó producciones de conciertos, como el famoso festival de jazz de Moers, intervenciones en centros de arte contemporáneo y también distintas actividades de experimentación colectiva ampliando el margen de influencia de los músicos del ámbito de las vanguardias de Wuppertal hacia Berlín, con los *Free Jazz Workshops* que se desarrollaron en la academia de las artes de la capital como referente. A partir de este momento, Brotzmann dio forma a su trío clásico de los años 70 que estuvo formado por el holandés Han Bennink a la batería y el belga Fred Van Hove al piano, con los que desarrolló un concepto estético progresivamente más sofisticado y donde la estructura de las composiciones colectivas y las dinámicas de conjunto fueron depurándose con el avance de la década sin abandonar los principios fundamentales de su estética expresionista y energética. En 1970, además de colaborar con ICP en el disco *Groupcomposing*, Brotzmann grabó *Balls*, su primer disco editado por FMP con su trío clásico que dio paso a un largo periodo de trabajo conjunto donde destacaron sus colaboraciones con el trombonista Albert Mangelsdorff ya mencionadas.

En muchos aspectos, el sonido de las bandas de Brotzmann se caracterizaba por una mezcla de distorsión sonora en acústico, como si de un primer y agresivo *punk* instrumental se tratara, y con un sustrato intelectual conceptual muy presente que colocó al saxofonista en la vertiente de improvisación total más radical del movimiento europeo. En mi opinión, Brotzmann partió de los conceptos sonoros desarrollados por Coltrane en su última estética, en torno a lo que he denominado como impresionismo textural, y los llevó a terrenos más angulosos y distorsionados dando lugar a una especie de expresionismo textural abstracto muy característico y muy influenciado por los desarrollos de Albert Ayler. Para ello, Brotzmann abolió los contornos melódicos característicos de Ayler y prescindió del recurso de las sábanas sonoras melódicas de Coltrane para desarrollar una especie de chorro sonoro, como si estuviera pintando un cuadro con una manguera de pintura, como si de un grito agónico continuado se tratara. Carla Bley tras una primera experiencia con Brotzmann en 1967, describió así sus sensaciones: «música altamente

energética, odiosa y gritona» (Beal, 2011: 34)⁶¹⁴. Sin intenciones peyorativas, la misma pianista y compositora alegó que tocar con Brotzmann le hizo replantearse de forma positiva los modelos establecidos de improvisación colectiva. P. Brotzmann: «La música es una cuestión de lenguaje y sonido personal» (Rouy, 2014: 40)⁶¹⁵.

Según los datos biográficos expuestos por Harald Kisiedu (2014) y la información integrada la web oficial de Alexander von Schlippenbach⁶¹⁶, este pianista y compositor nació el 7 de abril de 1938 en Berlín. Los entresijos de la guerra llevaron a su familia a mudarse en múltiples ocasiones hasta que se instalaron en el área de la ciudad de Munich, donde con diez años comenzó a recibir clases de piano a la vez que tocaba de oído algunos temas de *bogúie bogúie* que escuchaba en las emisiones de radio de la época. La llegada de los primeros discos de Charlie Parker y Dizzy Gillespie a Alemania a principios de los 50 causaron un fuerte impacto en el joven pianista, que se vio definitivamente atraído por el jazz y que encontró en la música Bud Powell, Thelonious Monk, Oscar Peterson y Horace Silver sus primeras influencias.

A finales de los 50, se mudó a Colonia para estudiar en el instituto y comenzó su formación en el ámbito de la composición clásica de la mano de Rudolf Petzold y Bernd Alois Zimmermann en el conservatorio de la ciudad, que también ofrecía estudios de jazz. Entre Colonia y Frankfurt consiguió sus primeros trabajos profesionales como pianista de jazz e inició relaciones creativas con el trompetista Manfred Schoof y el saxofonista Gerd Dudek, con los que entró a formar parte de la *big band* de la radio libre de Berlín, de la orquesta de Kurt Edelhagen y con quienes creó su propia banda a principio de los 60 denominada *Cologne Jazz Cookers*. En estos años, la influencia de los primeros discos de Ornette Coleman junto con su pasión por las metodologías de Arnold Schoenberg empezaron a cincelar una aproximación musical que explotaría más adelante. En 1963 se unió al quinteto de Gunter Hampel, con el que trabajó hasta la grabación, en 1965, del histórico disco *Heartplants*, momento en el que se integró en el quinteto de Manfred Schoof y con quien grabó hasta los primeros años 70 en todas sus visitas al estudio. La celebración del festival de jazz de Frankfurt en 1966, en el que actuaron los quintetos de Don Cherry, Gunter Hampel y Manfred Schoof, junto a los tríos de Wolfgang Dauner, Irène Schweizer y Peter Brotzmann; fue un punto de inflexión para el inicio de sus proyectos en solitario y para el establecimiento de relaciones que darían lugar a la GUO, al colectivo de vanguardia de Wuppertal y posteriormente a la generación de FMP.

El disco *Globe Unity*, grabado a finales de 1966 y editado por *SABA Records* bajo el nombre

614 High energy hateful screaming music [Traducción propia].

615 Music is a question of language and personal sound [Traducción propia].

616 Alexander von Schlippenbach (web oficial). Fuente: <http://www.avschlippenbach.com/> [consultados el 29/04/2017].

de Alexander von Schlippenbach, el disco *Globe Unity 67 & 70* que fue publicado con mucha posterioridad integrando diferentes sesiones de la GOU y finalmente, *Globe Unity 73: Live In Wuppertal*, conforman el legado grabado existente derivados de los trabajos de la GOU bajo la dirección de Schlippenbach. A este legado en colectivo hay que añadir el disco *The Living Music*, firmado en solitario por el pianista pero contando con un combo directamente relacionado con el colectivo de la GOU. En todos estos trabajos, el principal ideólogo de la GOU desarrolló una estética muy experimental donde la investigación con texturas sonoras expresionistas marcó la dinámica principal de interacción. Sin embargo y a diferencia de Brotzmann, Alexander von Schlippenbach desarrolló una mayor organización en progresión entre las secciones de composición colectiva guiadas conceptualmente y gráficamente con las secciones de improvisación individual. El uso de motivos melódicos atonales, la aplicación de *breaks* melódicos de carácter rítmico, el diseño de sistemas de orientación y el uso de los espacios sonoros fueron muy cuidados y dinamizados de forma efectiva por los improvisadores participantes, al igual que la conducción de las dinámicas. No hay ritmo presente, salvo en algunas ocasiones en los que aparecen elementos del *swing* como únicos testigos del lenguaje del jazz moderno. Todos estos elementos tomaron cierto protagonismo de forma independiente con la grabación de su primer disco de piano a solo en 1972 que fue publicado bajo el nombre de *Payan*. A partir de 1973, la GOU pasó a ser financiada por el ayuntamiento de Wuppertal y dirigida por el contrabajista Peter Kowald en colaboración con diferentes músicos implicados en el colectivo, con la participación habitual de Alexander von Schlippenbach y al amparo de FMP.

El trompetista y cornetista Manfred Schoof nació el 6 de abril de 1936 en Magdeburg, donde con 9 años comenzó a recibir clases particulares de piano clásico animado por su padre (Kisiedu, 2014). Al igual que sus contemporáneos, sus primeras experiencias con el jazz le llegaron a través de las emisiones radiofónicas iniciadas tras el final de la guerra al mudarse con su familia a la localidad de Kassel en 1953, donde comenzó a recibir instrucción en la escuela de la ciudad de trompeta, trombón y guitarra. Sus primeras influencias pasaron por las orquestas de Harry James, Xavier Cugat, Woody Herman y Stan Kenton. A mediados de los 50, se matriculó en la escuela de música de la ciudad donde entró en contacto con el contrabajista Buschi Niebergall y el batería Jaki Liebezei, con los que alimentó su interés por el jazz moderno que comenzaba a llegar desde EEUU. A finales de 1957, tras acabar sus estudios en Kassel, se trasladó a Colonia donde ingresó en uno de los pocos conservatorios de música del país donde existían estudios dedicados al jazz. En sus primeros días de clase conoció al pianista Alexander von Schlippenbach y sus carreras quedaron unidas en sus proyectos profesionales hasta finales de los años 60, aunque siguieron colaborando a

lo largo de toda su vida.

En los ambientes de Colonia y Frankfurt, Manfred Schoof se hizo rápidamente un nombre gracias a un estilo muy bien enfocado y a su facilidad para el desarrollo de repertorios de *dixieland*, *swing* y *be bop*, hasta que llamó la atención del director de orquesta Kurt Edelhagen que lo acogió bajo su protección en sus formaciones dedicadas al ámbito radiofónico. En 1963 se integró en el quinteto de Gumpster Hampel y, tras la grabación de *Heartplants* en 1965, dejó la formación para liderar a tiempo completo su propio quinteto que acabó por absorber al resto de la banda de Hampel e incluyendo también al saxofonista Gerd Dudek, con el que había estado trabajando de forma habitual anteriormente. El quinteto de Manfred Schoof estuvo funcionando desde los primeros años 60 como una de las formaciones más rompedoras de Colonia, formación que sirvió como zona de experimentación de los intereses estéticos del trompetista en íntima relación con Alexander von Schlippenbach. La banda partió de desarrollos temáticos en torno a los trabajos de Ornette Coleman, Cecil Taylor y John Coltrane, así como experimentaba con las aproximaciones sonoras derivadas de las vanguardias clásicas de John Cage. Tras el análisis de los trabajos discográficos realizados por la banda liderada por este trompetista en los 60, puedo alegar sin miedo a equivocarme que esta formación fue probablemente la más avanzada del periodo en Alemania, en cuanto a los aspectos arquitectónicos funcionales dinamizados, al desarrollo de diversos arreglos originales, a la exploración de texturas y a los mecanismos interacción colectiva que se fueron radicalizando con el avance de la década. La base de la formación en esta primera etapa estaba integrada por: el propio Manfred Schoof (Ct y Flg), Gerd Dudek (Tx), Alexander Von Schlippenbach (Pn), Buschi Niebergall (Cb) y Jacky Liebezeit (Dr).

La grabación del disco *Voices* dio lugar a un trabajo fundamental más que destacado entre todos los alegatos estéticos de vanguardia del periodo, con un protagonismo de referencia en las labores de composición por parte de Schlippenbach y Schoof. El disco discurrió entre temas melódicos atonales muy escorados a la influencia de Ornette Coleman, tanto en su vertiente *bop* como en su vertiente de fanfarria, pero estructurados en formas muy complejas y mezclados con exploraciones con texturas sonoras. En su relación con el lenguaje del jazz moderno sólo mantuvo la articulación instrumental y algunas pinceladas de *swing* rítmico genialmente ocultas entre polirrítmicas sin compás presente. En 1967, la banda grabó *Manfred Schoof Sextet*, en el que intervinieron como percusionistas invitados Sven-Åke Johansson y Sebastian Von Schlippenbach. En este trabajo los elementos ya mencionados se repitieron pero con un grado mayor de libertad, menor complejidad en la organización de las formas y la desaparición progresiva o casi total de elementos del lenguaje del jazz moderno, con la excepción de la articulación instrumental. Este mismo año, Manfred Schoof colaboró con Dewan Motihar, Irene Schweizer y Barney Wilen en la

producción de JMTW que dio lugar al disco *Jazz Meets India* impulsado por Joachim E. Berendt. Posteriormente, en 1968 grabó, como líder el histórico disco *European Echoes*, que fue el trabajo que inauguró la actividad de producción de FMP y que bien podría haberse publicado bajo la autoría de la GOU dado el cambio estético radical de la banda, que se escoró hacia la exploración de texturas sonoras y la improvisación colectiva. Los componentes que participaron en la sesión fueron los siguientes: Manfred Schoof, Enrico Rava y Hugh Steinmetz (Tp), Paul Rutherford (Tb), Gerd Dudek y Peter Brotzmann (Tx), Evan Parker (Ax), Alexander von Schlippenbach, Fred Van Hove e Irène Schweitzer (Pn), Derek Bailey (Gt), Arjen Gorter, Buschi Niebergall y Peter Kowald (Cb), Han Bennink y Pierre Favre (Dr). Este disco, junto con el trabajo *Machine Gun* del octeto de Peter Brotzmann, conformaron los alegatos estéticos más representativos del grito y la queja agónica como elementos conceptuales y el expresionismo textural como orientación estética sonora articulada a través de la improvisación colectiva. Sin embargo, este primer trabajo de FMP fue más allá del *Kaputt-playing* de Brotzmann, ya que se trabajó de manera concienzuda con el desarrollo de planos, dinámicas y ambientes sonoros que dieron lugar a un rico espectro de sonoridades texturales.

A partir de este trabajo, Manfred Schoof terminó de pavimentar su carrera dentro del selecto grupo de figuras del jazz alemán del momento tras haber participado de forma destacada en los trabajos del ámbito de las vanguardias de Wuppertal y la GUO, en la giras internacionales de *German All Stars*, en las grabaciones de *European Free Jazz Orchestra/Des Art Ensembles Of Chicago* y *The New Eternal Rhythm Orchestra*. A partir de 1970, Manfred Schoof viró su orientación estética para retomar algunos conceptos de conducción rítmica más tradicionales y visitó, en ocasiones, temáticas de otras geografías del mundo sin perder la orientación de vanguardia de sus desarrollos interactivos y el gusto por la exploración sonora. A caballo de su *New Trio* grabó los discos *Page One* en 1970 y *Page Two* en 1972, que fueron una muestra de una vuelta a terrenos más minimalistas y hacia concepciones más ortodoxas desde la perspectiva rítmica.

Mientras los músicos afincados en Wuppertal y el área de influencia de Colonia lideraban los acontecimientos de vanguardia en Alemania durante los años 60, en Berlín y en Frankfurt el ambiente de jazz experimental había comenzado a tomar entidad con el avance de la década. *The Modern Jazz Quintet Karlsruhe* desarrolló su actividad en torno a la ciudad de Frankfurt influenciado por las estéticas impulsadas por el ambiente de Wuppertal y algunos desarrollos de la *New Thing* ya mencionados, grabando el disco *Trees* en 1969 y *Position 2000* en 1970. En relación directa con este último colectivo y gracias a la actividad del saxofonista y multinstrumentista Alfred

Harth, el colectivo *Just Music* con sede en Frankfurt grabó en 1969 el disco *Just Music*, que se publicó en la segunda edición del sello *ECM Records*. Este último sello, fue creado por Manfred Eicher ese mismo año con sede en Munich y que con el avance del siglo XX se convertiría en una de las discográficas de referencia del jazz en Europa. En la misma línea estética y con sede en Berlín del oeste también, el *Free Jazz Group Wiesbaden* grabó *Frictions* en 1969 y *Frictions Now* en 1971, en unas aproximaciones más abiertas de forma progresiva a las músicas del mundo y los sonidos eléctricos del rock. En el ámbito profesional de la capital berlinesa, el pianista Wolfgang Dauner también desarrolló su trayectoria musical durante la década de los 60. Éste último pianista será el primero de los músicos cuya actividad independiente al ámbito de las vanguardias de Wuppertal, desde la perspectiva generacional de posguerra, es necesario destacar junto a las carreras de Joachim Kuhn y Karl Berger

Atendiendo a su web oficial⁶¹⁷ y otras fuentes procedentes de la literatura gris, Wolfgang Dauner nació el 30 de diciembre de 1935 en Stuttgart, lugar donde pasó su infancia y en cuyo conservatorio desarrolló estudios de trompeta, piano y composición. Al acabar sus estudios fue requerido por el saxofonista Joki Freund para integrarse en su sexteto como pianista, lo que le abrió las puertas del ámbito profesional del país tras instalarse en Berlín a principios de los años 60. En septiembre de 1964 grabó el disco *Dream Talk*, que todavía hoy alimenta la polémica entre los historiadores acerca de su consideración como el primer disco relacionado con la *New Thing* grabado en Alemania, en conflicto histórico con el disco *Heartplants* de Gunter Hampel, que fue grabado el 30 de enero de 1965. Ciertamente en ambos trabajos la influencia de los procedimientos modales de finales de los 60 es evidente, sin embargo el gusto por los motivos melódicos de Ornette Coleman y por la influencia del piano de Bill Evans es más marcada en el trabajo de Dauner. Los procesos experimentales son comunes a ambos discos y la fecha de grabación, salvando consideraciones estéticas más específicas, concedería a Wolfgang Dauner la categoría de pionero del movimiento alemán en el ámbito de las grabaciones de estudio editadas en sincronía histórica.

Posteriormente y bajo la producción de Joachim E. Berendt, W. Dauner grabó *Free Action* en 1967 en la misma línea estética de su primer trabajo, pero iniciando su interés por temáticas del mundo como la India y la música española, además de ir introduciendo poco a poco sonoridades electrónicas sin abandonar nunca la conducción rítmica como principio básico. Tras diversas colaboraciones y la consolidación de su proyección internacional junto a las principales estrellas del jazz alemán del momento, en 1969 grabó de nuevo bajo la producción de Joachim E. Berendt su aportación personal en cuanto a la relación de las vanguardias clásicas y el jazz con la grabación en

617 Wolfgang Dauner (web oficial). Fuente: <http://www.dauner-around.de/> [consultado el 29/04/2017].

directo de *Psalmus Spei*, para coro y grupo de jazz. Para este encargo, Dauner contó con la colaboración de músicos del ámbito de las vanguardias de Wuppertal gracias a la integración de Gerd Dudek (Tx) y Manfred Schoof (Tp) en su banda y visitó ciertos aspectos estéticos relacionados con las exploraciones sonoras características de este colectivo, de hecho este trabajo fue editado junto con la composición *Requiem For Che Guevara* de Fred van Hove. Sin embargo, esta fue su última grabación en el ámbito de la vanguardia más radical, ya que a partir de este momento W. Dauner viró estéticamente hacia el *jazz rock* y los procedimientos electrónicos que centrarían en resto de su trayectoria profesional y artística. Los discos *The Oimels* en 1969 y *Output* en 1970 para *ECM Records*, fueron la antesala de la creación de las bandas de jazz fusión *Et Cetera*, *Free Sound & Super Brass Big Band*, junto a Hans Koller, y finalmente la fundación del *United Jazz and Rock Ensemble* en 1975 junto a Albert Mangelsdorff. Wolfgang Dauner consolidó su trayectoria alcanzando cierta popularidad en los años 70 gracias a una apuesta estética que nunca dejó a un lado la experimentación sonora y la ponderación de la dinámica rítmica.

Acudiendo de nuevo a la literatura gris y a la web oficial⁶¹⁸ del artista como fuentes biográficas; el vibrafonista, pianista y compositor Karl Berger nació el 30 de marzo de 1935 en Heidelberg, una ciudad del sur de Alemania situada entre Frankfurt y Stuttgart conocida por su historia relacionada con la educación universitaria. A finales de los años 50, mientras realizaba sus estudios superiores en estética musical en la ciudad, consiguió sus primeros trabajos como pianista de jazz en los clubs locales tocando repertorios del ámbito del *swing* y el *be bop*, y acompañando a algunas figuras estadounidenses de paso como Leo Wright o Don Ellis. Al poco tiempo se decidió por el vibráfono en el mismo momento en el que comenzó a interesarse por las corrientes de vanguardia que llegaban de EEUU, con una especial predilección por la música de Ornette Coleman. Su primer trabajo como líder, *Jazz Da Camera*, junto al flautista Bent Jaedig, estuvo encuadrado en el ámbito del *hard bop* con cierta apertura a la vanguardia y fue grabado entre 1963 y 1964, justamente antes de localizarse en París para integrarse en el quinteto europeo de Don Cherry como vibrafonista. Su trabajo con Cherry le permitió proyectar su trabajo en una de las ciudades europeas de referencia en el periodo, lo que le llevó a grabar a principios de 1966 el disco *Zodiac*, junto al saxofonista francés Barney Wilen y, a finales de este año, viajó a Nueva York con Don Cherry para participar en la grabación del disco *Symphony For Improvisers* para *Blue Note Records*. Karl Berger aprovechó la oportunidad para instalar su residencia en la ciudad e iniciar relaciones creativas con Ornette Coleman y su círculo de influencia. En 1967, participó junto a los hermanos Kuhn en la grabación de sus disco *Transfigurations*, formó parte de la orquesta en las

618 Karl Berger (web oficial). Fuente: <http://karlberger.org/> [consultado el 05/05/2017].

primeras grabaciones de la GOU en Alemania, participó en grabaciones junto al multiinstrumentista Clifford Thornton y grabó su segundo disco como líder *From Now On*, que fue editado por *ESP Records*. En este caso, Karl Berger dibujó su total compromiso tanto con la estética colemaniana contando con Carlos Ward (Ax) y Ed Blackwell (Dr), dos de los músicos más cercanos a O. Coleman con los que trabajó de forma habitual durante estos años. A partir de este momento, los principios fundamentales de la estética personal de Karl Berger quedaron claramente cincelados dentro de los principios estéticos del movimiento de la *New Thing* en EEUU, donde desarrolló la mayor parte de una carrera muy comprometida con el avance de los lenguajes derivados de la improvisación y del jazz moderno.

A partir de 1968, Karl Berger colaboró con Carla Bley y Mike Mantler como músico de la *Jazz Composers Orchestra* en el la opera-jazz que fue publicada como *Escalator Over the Hill* y siguió formando parte de algunos de los principales proyectos de Don Cherry en Europa como la *Eternal Rhythm Orchestra*. En 1969, volvió a los estudios de grabación como líder para grabar *Tune In* e inició una extensa relación de trabajo con el contrabajista Dave Holland. También trabajó en el ámbito educativo y, finalmente en 1972, volvió a grabar como líder el disco *We Are You* donde experimentó con texturas sonoras. Este mismo año creó junto a Ornette Coleman e Ingrid Sertso en Woodstock el proyecto *Creative Music Studio*, dedicado al apoyo e investigación de la música contemporánea improvisada y a las músicas del mundo. Desde entonces, su actividad como intérprete explotó definitivamente trabajando con algunos de los músicos más importantes del mundo del jazz de vanguardia y las músicas improvisadas del momento como Masahito Sato, Sam Rivers, Baba Olatunji, Lee Konitz, Anthony Braxton, Dave Holland, John McLaughlin o Alan Silva, además de desarrollar una dinámica actividad en el ámbito de la producción y la educación musical.

Según los datos biográfico repartidos por su discografía y otras guías de referencia (Giner, 2006), Joachim Kuhn nació en Leipzig el 15 de marzo de 1944 y desde muy niño destacó como un pianista virtuoso en el ámbito clásico, lo que le llevó a recibir instrucción de la mano del compositor y pianista Arthur Schmidt Elsey. Mientras desarrollaba sus estudios en Praga y realizaba sus primeros conciertos a solo dentro del repertorio clásico, se introdujo en el jazz gracias a la influencia de su hermano Rolf. Pronto pasó a formar parte del *SH Quintet* de Praga, tocando repertorios de *dixieland*, y del quinteto de Werner Pfuller en Alemania, con el que debutó en los estudios de grabación en el ámbito del *hard bop* entre 1961 y 1963. Sin haber cumplido los 20 años, Joachim Kuhn comenzó a liderar sus propias formaciones bajo el paraguas de influencia de su hermano Rolf, que acababa de volver a Alemania tras un periodo de residencia y de expansión

profesional en EEUU. Sus tres primeras visitas al estudio junto a su hermano le llevaron progresivamente a alcanzar el estatus de joven estrella en alza del jazz europeo, con la grabación de *Re-Union In Berlin* en 1965 y los dos discos ya descritos grabados en 1967: *Transfiguration* y *Impressions of New York*, donde desgranó sus conocimientos dentro de los nuevos procedimientos de vanguardia que le llevaron a actuar en el festival de jazz de Newport en 1967. A partir de este momento, aprovechó el lanzamiento de su carrera en nivel internacional para instalarse en París y comenzar a consolidar su proyección relacionándose con los componentes del quinteto europeo de Don Cherry y diversos músicos franceses como el contrabajista J. F. Jenny Clark o el violinista Jean Luc Ponty.

En 1968, Joachim Kuhn participó en el disco *Eternal Rhythm* de D. Cherry y grabó una de las primeras aproximaciones a la fusión y la psicodelia en Francia integrado en la *Amazing Free Rock Band* de Barney Willen, con la que grabó el disco *Dear Prof. Leary*. El año 1969, fue el momento de la consolidación de Joachim Kuhn ya que grabó trabajos como líder en dos líneas estéticas bien diferenciadas y asentando una apuesta a doble cara que marcaría su estilo personal durante los años 70. Por un lado, grabó *Sound Of Feelings* y *Paris Is Wonderful* junto la base de su trío formado J. F. Jenny Clark (Cb) y Aldo Romano (Dr), en un desarrollo experimental de sonoridades abstractas y texturas de vanguardia, dinamizando los elementos de interacción más radicales e introduciendo pinceladas sonoras procedentes de otras músicas del mundo. Por otro lado, grabó los álbumes *Bloody Rockers* y *Bold Music* con la colaboración de su hermano Rolf, inaugurando una estética experimental escorada a la fusión y las sonoridades eléctricas. En ambas aproximaciones, mantuvo la experimentación y la composición colectiva como pilares fundamentales e investigó en la interpretación del saxofón como generador de sonidos. Sus relaciones con las vanguardias fueron estrechas durante estos años colaborando con la *European Free Jazz Orchestra / Des Art Ensembles Of Chicago* en 1970 y con la *Creative Music Orchestra* de Anthony Braxton en 1972. A mediados de la década, se trasladó a EEUU donde trabajó de forma muy heterogénea hasta su vuelta a París a mediados de los años 80, consolidándose como una de las figuras de mayor popularidad del jazz alemán y europeo.

Hasta este momento de mi relato, he destacado a los principales referentes del jazz de vanguardia desarrollado en Alemania con actividad discográfica en los márgenes del periodo. Sin embargo y antes de pasar a desarrollar el epílogo de esta sección, es necesario exponer algunos nombres importantes para la evolución del jazz más avanzado en Alemania con actividad discográfica propia a partir de la década de los 70 y con un papel importante en muchos de los colectivos y trabajos discográficos ya comentados. En este sentido podemos destacar entre otros a los saxofonistas Heinz Sauer, Ernst-Ludwig Petrowsky y Manfred Schulze, los baterías Gunter

Sommer “Baby” y Paul Lovens, y finalmente al pianista Ulrich Gumpert y su banda *Synopsis*. Por otro lado, también cabe destacar el papel protagonizado por muchos músicos fraguados al calor de las vanguardias del jazz alemán en la generación del movimiento de rock experimental denominado como *Krautrock*, que tuvo un importante desarrollo en Alemania con el grupo *Can* como cabeza más visible de una tendencia que alcanzó una popularidad y proyección internacional muy importante a partir de los años 70.

Con el objeto de concluir este análisis, puedo afirmar que el retrato del jazz en Alemania tras la Segunda Guerra Mundial tuvo unas características muy especiales, debido principalmente a las consecuencias de la división política y geográfica del país, y por el recrudecimiento de las tensiones entre EEUU y la URSS que llevaron a su sociedad civil a sufrir más directamente las consecuencias del estallido de la Guerra Fría a partir de los primeros años 50. En este contexto sociológico, el jazz tuvo un reflejo bipolar en un país partido por la mitad, hastiado por las consecuencias sociológicas del nacionalsocialismo y con una identidad en reconstrucción a dos velocidades donde la música siempre había sido parte fundamental de sus atributos culturales. Desde la perspectiva histórica de los años 50, el jazz ha sido definido por Joachim E. Berendt como un «arma secreta de la guerra fría» (Wright, 2011: 52)⁶¹⁹ y su expansión en el oeste trascendió las barreras culturales de la tradición alemana para instalarse como parte de imaginario colectivo de la generación de posguerra. En el bloque de Alemania del este, la postura oficial del poder establecido gobernó la teórica guerra propagandística con una política de doble rasero que por un lado condenaba el individualismo capitalista inherente al género, y por otro lado alababa su condición de vehículo de transmisión de las reivindicaciones de la comunidad afronorteamericana reprimida y discriminada de forma sistemática por el enemigo americano dentro de sus propias fronteras. En cualquier caso, el desarrollo histórico y estético del jazz alemán se caracterizó por un alumbramiento destacado en la parte del oeste gracias a la instauración de una política clara de apoyo institucional al género, apoyado por la expansión en paralelo del sector radiofónico, y por una oscuridad opaca en el bloque del oeste que sin embargo contó con cierto desarrollo en subterfugio de forma generalizada.

La llegada de la década de los 60 y la expansión del jazz en Europa, trajo consigo una consecuencia inesperada para el uso fraudulento del jazz como arma en la contienda fría, ya que las posiciones políticas en contra de la expansión del capitalismo americano comenzaron a tomar forma a través de la generación de la nueva izquierda y encontraron en las vanguardias asociadas al jazz una forma de expresión ideal para sus reivindicaciones. En EEUU, parte del reflejo de esta nueva preocupación fue básicamente absorbida por el movimiento de la *New Thing*, que también integró

619 Cold War secret weapon [Traducción propia].

diversos preceptos de los movimientos por los derechos civiles. Muchos de sus principios fueron asumidos por parte de las nuevas generaciones de músicos de jazz en el este de Alemania sobre todo en el ámbito de la experimentación sonora, la organización colectiva y la lucha social. A lo largo de los años 60, la reivindicación política anticapitalista se convirtió en una constante dentro del movimiento de jazz de vanguardia en el este de Alemania gracias a un proceso de radicalización progresivo desde la instauración del muro de Berlín durante el verano de 1961 y que terminó de explotar con los movimientos de mayo de 1968. No obstante, el jazz alemán también sirvió como elemento de conciliación diplomática en el restablecimiento de relaciones tanto con sus países vecinos como en el ámbito internacional, lo que sirvió para ir recuperando de forma paulatina unas relaciones profundamente enturbiadas tras las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial (Dunkel, 2014).

En Alemania del este, las opciones estéticas elegidas por los principales colectivos implicados en el jazz más avanzado partieron de su relación con las vanguardias clásicas en los ámbitos del dodecafonismo y la experimentación sonora. La apertura a trabajar con otras músicas del mundo fue también habitual, pero no se extendió de forma generalizada, y el ámbito de la música folclórica alemana fue totalmente desechado por la profunda brecha creada por el nazismo tras el fomento de este ámbito musical como una cuestión de estado durante el *Tercer Reich*. La música clásica alemana siempre había tomado parte de forma tradicional en el desarrollo histórico de la música occidental, por lo que una parte de ese orgullo cultural tomó forma con el desarrollo de una aproximación estética genuina, directamente relacionada con las vanguardias denostadas por el nazismo y que mucho tuvo que ver en el denominado proceso de independencia o emancipación de la improvisación de la temática musical afronorteamericana. Aunque la heterogeneidad de aproximaciones fue progresivamente en aumento a lo largo de los años 70 y los músicos alemanes alcanzaron protagonismo en amplio espectro de expresiones que el jazz adoptó a lo largo de la segunda mitad del siglo XX; las vanguardias del jazz alemán desarrolladas en el periodo se caracterizaron por explotar la improvisación colectiva y el distanciamiento de los elementos asociados al lenguaje del jazz moderno, de una forma especialmente radical con respecto a las aproximaciones de otros colectivos asociados al movimiento de vanguardia en el resto de Europa.

4. 2. 3. Otros países europeos.

Gran Bretaña.

Gran Bretaña será el primer país que analizaré brevemente en esta última sección, debido a su importancia en cuanto al volumen de iniciativas, colectivos y número de producciones discográficas dedicadas a la expansión de las vanguardias relacionadas con el jazz moderno desarrolladas entre sus fronteras y con una especial representatividad en el ámbito de influencia de la ciudad de Londres. La estrecha relación histórica entre Gran Bretaña y EEUU fomentó la expansión del jazz ya desde sus inicios como género, encontrando en el país anglosajón una aceptación popular muy amplia y generando iniciativas propias desde principios del siglo XX de forma habitual. En este sentido, el ámbito de la crítica jazzística con sede en Gran Bretaña ha mostrado una especial tendencia al conservadurismo, desgranando con frecuencia un aluvión de afiladas críticas en contra de los movimientos y tendencias de vanguardia que se produjeron en el jazz durante la segunda mitad del siglo XX. Con el mismo avance del siglo, esta relación cultural se vería fuertemente potenciada tras la creación de la poderosa industria musical occidental estadounidense, que encontró en Gran Bretaña a su aliado europeo más importante y que convirtió a Londres en una de las capitales mundiales de referencia en el negocio de la producción musical. Por otro lado, el importante legado poscolonialista del país fomentó la introducción de muy diversas culturas musicales a través de la inmigración procedente de Caribe, Africa y Asia, lo que dio lugar a una serie de fenómenos musicales muy interesantes relacionados con los procesos de transculturación musical, lo que también tuvo una influencia destacada en la generación de propuestas relacionados con el movimiento de la *New Thing* y las músicas improvisadas en Gran Bretaña. La importancia histórica de los acontecimientos desarrollados en el país durante la segunda mitad del siglo XX deberían haber tenido un lugar más destacado en esta investigación y un desarrollo con una profundidad similar al nivel de los estudios expuestos en los casos de Holanda y Alemania, sin embargo la imposibilidad de acceder a un conjunto de materiales discográficos representativos relacionados con nuestra materia de estudio, me obliga a posponer este ámbito de investigación para el futuro. Por todo lo expuesto, a continuación intentaré desarrollar brevemente un retrato adecuado de los músicos y colectivos más importantes del país relacionados con nuestra materia y periodo de estudio. Todo este apartado ha sido elaborado tras el contraste de datos obtenidos de los trabajos específicos de Duncan Heining (2012) y Benjamin Piekut (2014), junto con un análisis específico propio de las discografías de los artistas puestos en relación.

Tras la Segunda Guerra mundial, la segunda época dorada del *dixieland* tuvo una acogida muy importante en Gran Bretaña lo que dio lugar a multitud de bandas en torno a un estilo que sigue teniendo una base muy consolidada en la actualidad. Sin embargo, el temprano desembarco de los sonidos modernos del *be bop* en 1948, gracias a la visita la primera *big band* de Dizzy Gillespie, produjo un rápido efecto en las nuevas generaciones de músicos británicos. Ese mismo año, el trompetista nacido en Kingston (Jamaica) Dizzy Reece se instaló en Londres para desarrollar una de las carreras más destacadas dentro del los nuevos sonidos del jazz moderno, imprimiendo una influencia muy relevante en el ambiente de jazz de la ciudad. Pocos años después, y originario de la misma ciudad que Dizzy Reece, en 1951 el saxofonista Joe Harriot se instaló en la capital inglesa comenzando a trabajar en la banda de éste último y de forma progresiva convertirse en el pionero en el país en la introducción de los sonidos y los procedimientos que John Coltrane y Ornette Coleman estaban explotando en EEUU. Sus trabajos como líder publicados a principios de los 60 fueron un referente histórico del movimiento de vanguardia en Gran Bretaña, aunque sus contenidos estaban todavía en una fase inicial muy influenciada por la corriente *cool*. El trompetista de las Islas Barbados, Harry Beckett, fue otro de los músicos procedentes del caribe que aterrizaron a mediados de los 50 en Gran Bretaña y cuya actividad tuvo mucha influencia en el desarrollo del jazz moderno en el país.

A principios de los años 60, la nueva generación de músicos británicos estaba bien formada en los principios del *be bop* y desarrollaban diferentes proyectos muy influenciados por la corriente *cool* y el *hard bop*. Sin embargo, la llegada de los primeros trabajos relacionados con el movimiento de la *New Thing* en EEUU comenzaron tener cierta influencia en torno a los ambientes experimentales de la ciudad de Londres gracias a los intereses de principalmente dos jóvenes músicos y su ámbito de influencia: el batería John Stevens y el saxofonista Evan Parker. Curiosamente, el principal mecanismo de adhesión de los movimientos de vanguardia en Gran Bretaña tuvo lugar gracias a la que he denominado como la “vía sudafricana”, que estuvo directamente relacionada con la actividad musical los *Blue Notes* de Chris McGregor a partir de su localización en Londres en torno a 1965.

The Blue Notes debutaron con mucho éxito en Europa en el festival de jazz de Antibes en Francia en 1964, cosechando buenas críticas gracias a su estilo escorado al *hard bop* con pinceladas procedentes del *Kwela* sudafricano y un marcado gusto por el repertorio de Ellington. La banda original estaba dirigida por el pianista Chris McGregor y estaba integrada por Mogenzi Feza (Tp), Dudu Pukwana (Ax), Nick Moyake (Tx), Johnny Dyani (Cb) y Louis Moholo (Dr). Tras el éxito en Francia y con la ayuda del pianista sudafricano afincado en París, Abdullah Ibrahim (Dollar Brand), iniciaron una larga gira europea que les llevó a visitar las principales capitales del viejo continente

hasta que tras un periodo de residencia en el club *Montmartre* de Copenhague entraron en contacto con algunos de los nuevos valores de la *New Thing* como Cecil Taylor, Albert Ayler, Don Cherry, Archie Shepp y John Tchicai. En este momento, la percepción política y musical de muchos de los integrantes de la banda cambió de forma radical, y con la excepción de Nick Moyake que volvió a Sudáfrica, el resto de componentes de la formación se quedaron en el exilio europeo durante toda su vida, huyendo del *apartheid* sudafricano y desarrollando unas carreras muy influyentes algo olvidadas por la historiografía generalista. En torno a 1965, Chris McGregor se instaló en Londres junto a Dudu Pukwana y el resto de componentes de sus *Blue Notes* se quedaron en el continente trabajando con algunas de las principales figuras de la *New Thing* como Roswell Rudd, John Tchicai o Steve Lacy. Posteriormente, la banda se ubicó en Londres junto a Mc Gregor para instalar su residencia en la ciudad tras haber tejido una importante red de contactos en Francia, Holanda, Alemania y los países nórdicos, con los principales protagonistas de las vanguardias europeas en auge en el periodo.

Durante estos mismo meses, Evan Parker y John Stevens decidieron trasladar su residencia a Copenhague para ampliar sus horizontes, en busca de establecer relaciones creativas con algunos de los músicos relacionados con el jazz de vanguardia con actividad en la ciudad. Sus expectativas iniciales de encontrar un ambiente de jazz experimental en la capital danesa se truncaron, sin embargo si que consiguieron establecer relaciones con John Tchicai, lo que les llevó a entrar en contacto con Peter Brotzmann en Alemania y, posteriormente también, a establecer proyectos de grabación con el colectivo ICP holandés. Durante estos meses también conocieron al trompetista Mogenzi Feza, que estaba trabajando junto a John Tchicai, con el que iniciaron proyectos relacionados con las vanguardias tras su relocalización en Londres con el resto de sus compañeros sudafricanos poco más tarde. La consecuencia más directa de estas primeras experiencias fue la organización de las sesiones de improvisación en *Little Theater Club* de Londres, que se convirtieron en el germen y el centro de operaciones del histórico *Spontaneous Music Ensemble* (SME).

El colectivo SME surgió como un espacio abierto de relación creativa donde poner en común intereses por la improvisación libre y la exploración sonora, además de ofrecer una plataforma para la producción de trabajos discográficos y actividades de carácter independiente. Sus principios pasaban por los procedimientos de improvisación colectiva desarrollados por los músicos adscritos a la *New Thing* y la intersección de elementos del jazz moderno con exploraciones sonoras de las vanguardias clásicas, influenciados por algunos procedimientos prestados de Pierre Boulez o John Cage. Según las investigaciones desarrolladas por Duncan Heining (2012), entre sus miembros más activos estuvieron: el trombonista Paul Rutherford; los saxofonistas Trevor Watts, Evan Parker,

Dudu Pukwana y Bob Downes; los trompetistas Kenny Wheeler e Ian Car; el guitarrista Derek Bailey; los contrabajistas Dave Holland, Barry Guy, Johnny Dyany y Ron Matthewson; los baterías John Stevens, Eddie Prevost, Paul Lytton, Tony Oxley y Alan Jackson; las cantantes Maggie Nichols y Julie Tippets y el músico electrónico Hugh Davis. Paul Rutherford, Derek Bailey y Evan Parker fueron los miembros del colectivo que más se prodigaron en el ámbito internacional, colaborando con el ámbito de las vanguardias de Wuppertal en Alemania, con el grupo Música Electrónica Viva (MEV) de Roma y con ICP en Holanda, asistiendo con frecuencia a los encuentros de *Baden Baden* en Alemania y estableciendo relaciones con algunos colectivos creativos localizados en Edimburgo en la época. Entre 1966 y los primeros años 70, los músicos relacionados con este grupo de investigación sonora grabaron los primeros testigos del jazz de vanguardia y de las músicas improvisadas desarrolladas en Gran Bretaña durante el periodo, tanto en proyectos individuales como bajo las siglas del colectivo SME.

En relación directa con los intereses por la improvisación del SME, en torno a 1965 se creó el grupo británico de improvisación libre, AMM, formado inicialmente por el guitarrista Keith Rowe, el saxofonista Lou Gare y el batería Eddie Prevost. Este colectivo estuvo inicialmente interesado en algunos procedimientos de la *New Thing*, sin embargo su orientación se centró en los procedimientos de experimentación sonora de vanguardia que se estaban desarrollando en Londres desde colectivos más afines a la música clásica occidental, los procedimientos de creación electrónica y la música incidental. A partir de este primer impulso, se creó la organización de apoyo a las nuevas corrientes, *Music Now*, por parte de Victor Schonfield y también la *Scratch Orchestra* de Cornelius Cardew, ambas bandas tenían orientaciones estéticas similares.

En 1968, a caballo entre los conceptos estéticos y filosóficos de la SME y la AMM, Evan Parker (Tx), Derek Bailey (Gt.) Jamie Muir (Dr) y Hugh Davis (Electrónica) fundaron la *Music Improvisation Company* (MIC). Posteriormente en 1969, estos mismos protagonistas darían forma al sello discográfico independiente *Incus* y que se convirtió en el principal paraguas para el jazz de vanguardia y la música improvisada en Gran Bretaña. El otro proyecto que surgió de este mismo ámbito fue la *London Jazz Composers Orchestra* de Barry Guy en los primeros años 70. Estas últimas asociaciones dieron lugar a un entramado de trabajo colectivo deontológicamente similar a ICP en Holanda o *FMP Records* en Alemania, colectivos creativos con los que establecieron actividades de trabajo conjunto durante años e íntimamente relacionados con los movimientos de la contracultura de la época.

Por otro lado, el pianista Chris McGregor, desde el mismo momento en el que puso puesto el pie en Londres, había iniciado trabajos para la formación de una *big band* que integró en sus filas a los componentes de sus antiguos *Blue Notes*, músicos relacionados con los trabajos

experimentales de la SME y a muchas de las jóvenes promesas del jazz británico afincadas en la ciudad de Londres. Con el avance de la década, la formación fue bautizada como *Brotherhood Of Breath*, un proyecto orquestal que se dedicó a explotar aproximaciones relacionadas con el jazz, las músicas de raíz sudafricana y otras músicas del mundo bajo la dirección de McGregor. La formación estuvo muy influenciada por los principios estéticos y orgánicos de la *Arkestra* de Sun Ra a finales de la década de los 60 y siempre mantuvo los mecanismos de improvisación colectiva como uno de sus pilares fundamentales en su estética.

Otros de los músicos británicos, o con base de operaciones en Gran Bretaña, con actividad creativa en nuestro periodo de estudio que estuvieron directamente relacionados con el avance de los conceptos relacionados con las vanguardias y con la extensión del lenguaje del jazz moderno que todavía no han sido mencionados fueron: los saxofonistas Mike Osborne, John Surman y Ray Warleigh; los trompetistas Henry Lowther, Marc Charig y Ric Colbeck; los contrabajistas Jeff Clyne, Danny Thompson y Harry Miller; los pianistas Keith Tippett y Howard Riley; y el flautista Harold McNair. Por otro lado, ampliamente conocidas son las relaciones profesionales establecidas por el guitarrista John McLaughing y el contrabajista Dave Holland como parte de las formaciones de jazz fusión de Miles Davis a principios de los 70, trabajos que les llevaron a convertirse en probablemente los músicos más populares de la historia del jazz moderno hecho en Gran Bretaña junto con el vibrafonista Gary Burton.

Los países escandinavos: Dinamarca, Suecia y Noruega.

La relación de Dinamarca con el mundo del jazz siempre ha tenido un epicentro claramente localizado en la ciudad de Copenhague, debido a su consolidación como una parada tradicional en el circuito tradicional en las giras europeas de las principales bandas estadounidenses de jazz ya desde la época del *swing*, momento en el que se crearon las primeras asociaciones de aficionados y las primeras revistas especializadas en el país. Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, Copenhague se convirtió, junto con París, en una de las principales ciudades de acogida artística para muchas figuras de referencia del jazz moderno que pasaron largos periodos de exilio profesional en Europa, además de ser la capital que históricamente ha aglutinado gran parte de la actividad más relevante del jazz desarrollado en los países escandinavos. Entre las figuras más representativas del jazz estadounidense que pasaron periodos de residencia en la ciudad, entre finales de los 50 y mediados de los 70, estuvieron Stan Getz, Ben Webster, Kenny Drew, Oscar Pettiford, Albert Ayler, Archie Shepp, Don Cherry y Dexter Gordon, que vivió más de diez años instalado en Copenhague.

Según Erik Wiedemann (1996) y Frank Buuchmann-Moller (2009), a principios de los años

60 los acontecimientos más importantes relativos a nuestra mi de estudio se sucedieron en torno a la apertura del histórico club *Montmartre* de la ciudad en 1959, que tras un pequeño paréntesis inicial se mantuvo abierto desarrollando una actividad de programación continuada hasta su cierre definitivo en 1976. El local mantuvo una orientación inicialmente escorada al estilo *dixieland* y posteriormente dedicada por completo a las diferentes líneas de expansión estilística en las que se encontraba inmerso el jazz moderno, desarrollando dos direcciones bien diferenciadas en su programación. Por un lado, acogió a grandes figuras del género instaladas en la ciudad o de gira por Europa a las que ofrecía largos periodos de residencia y que en muchos de los casos eran acompañados por una banda fija del local, formada habitualmente y dependiendo de la época por el contrabajista de referencia del país Niels-Henning Orsted Pedersen, los pianistas Bent Axen y el catalán Tete Montoliú, y los baterías Alex Riel, Jorn Elniff y William Schiopffe. Por otro lado, acogía en su programación a una nueva generación de músicos daneses que comenzaban a estar familiarizados con el lenguaje del jazz moderno como los saxofonistas Max Bruel y Bent Jædig, los trompetistas Allan Botschinsky y Palle Mikkelborg, el trombonista Willy Clausen, los pianistas Niels Brondsted y Atli Bjorn, los contrabajistas Benny Nielsen, Finn von Eyben, Erik Moseholm y Bo Stief, los baterías Finn Frederiksen, Simon Koppel y Bjarne Rostvold, y finalmente también al importante vibrafonista Louis Hjulmand. Con una trayectoria más que destacada en estos años, la carrera del saxofonista John Tchicai trascendió las fronteras del país para formar parte de los acontecimientos históricos y estéticos más relevantes del periodo, debido principalmente a su estrecha relación con las vanguardias relacionadas con la *New Thing* desarrolladas tanto en EEUU como en Europa. A continuación, destacaré brevemente su trayectoria para introducir al conjunto de músicos daneses con trabajos discográficos relacionados con la extensión del lenguaje del jazz moderno durante el periodo de estudio seleccionado.

Según algunos datos aportados por Dan Morgenstern (1966), el saxofonista y compositor John Tchicai nació en la ciudad danesa de Aarhus el 28 de abril de 1936, como resultado del matrimonio de su madre danesa con su padre congolés, que trabajaba como diplomático en el país. En esta misma ciudad pasó su infancia, su adolescencia y también desarrolló sus estudios musicales en el conservatorio de la ciudad, que abandonó antes de acabar cuando en su adolescencia comenzó a interesarse por el jazz gracias a su pasión por Johnny Hodges, Lester Young y Louis Armstrong. Más tarde también se vería influenciado por Charlie Parker y sobre todo Lee Konitz, su más señalada influencia en estos primeros años según sus propias declaraciones. Tras dejar sus estudios oficiales, se trasladó a Copenhague donde entre otros profesores recibió formación de Aage Foss en el ámbito del jazz y a principios de los 60, ya co lideraba junto a Max Bruel una de las bandas danesas más avanzadas del periodo desarrollando repertorios dentro del *be bop* y la corriente *cool*.

En 1962, ganó el primer premio en un festival internacional de jazz en Helsinki liderando una banda junto con el trombonista Willy Clausen desgranando un repertorio con ciertos guiños a la música de Ornette Coleman y Cecil Taylor. Durante esos mismos días, Tchicai acudió a un festival de jazz al aire libre organizado por el partido comunista de Finlandia donde escuchó a la banda formada por Bill Dixon y Archie Shepp. En este momento estableció unos primeros contactos con la *New Thing*, que extendería tras mudarse a Nueva York a los pocos meses de este encuentro y participar directamente en el conjunto de acontecimientos que terminaron por apuntalar la generación de este movimiento musical apadrinado por John Coltrane y Ornette Coleman

La activa carrera de John Tchicai en Nueva York le llevó a convertirse en uno de los improvisadores más influyentes del continente Europeo de la década de los 60, tras formar parte de proyectos tan importantes como *The New York Contemporary Five*, *The Jazz Composers Orchestra*, *The New York Art Quartet* o la grabación del disco *Ascension*, integrado en la orquesta dirigida por John Coltrane que lo acogió entre sus protegidos. Por otro lado, participó en propuestas creativas junto a Bill Dixon, Archie Shepp, Don Cherry, Ted Curson, Roswell Rudd, Albert Ayler o Abdullah Ibrahim (Dollard Brand). Tras su vuelta a Dinamarca en 1966, se relacionó directamente con los principales responsables del movimiento de vanguardia europeo interviniendo directamente en la dinamización del eje formado por ICP en Holanda, FMP en Alemania, el SME y la vía sudafricana en Gran Bretaña, la conexión parisina desarrollada por el *Art Ensemble de Chicago* y la actividad del quinteto europeo de Don Cherry. Su actividad discográfica fue muy intensa, colaborando en grabaciones de todos los colectivos y músicos mencionados, así como al frente de sus propias formaciones con especial relevancia en sus proyectos *Cadentia Nova Danica*, dedicado a la estética de la *New Thing*, y *Burning Red Ivanhoe*, más escorado hacia el jazz fusión y la psicodelia. A partir de 1970, se retiró de la escena para establecerse en Copenhague como educador hasta que en 1977 volvió a la escena internacional al frente de sus *Strange Brothers*. Aunque su presencia en la discografía ya mencionada es más que relevante y ha sido especialmente destacada en apartados anteriores, lamento profundamente no gozar del espacio adecuado para un análisis más específico del legado discográfico más personal de John Tchicai. Muchos especialistas (Jost, 1987) han señalado a John Tchicai como el músico europeo de jazz moderno más importante del periodo junto al trombonista alemán Albert Mangelsdorff, a los músicos del ámbito de las vanguardias de Wuppertal y a los trabajos desarrollados por el colectivo ICP en Holanda.

Por otro lado, y con el foco puesto en destacar a otros músicos implicados con el avance del lenguaje del jazz moderno en Dinamarca dentro de los márgenes del periodo de estudio, es importante señalar que, con contadas excepciones, la mayoría de los músicos relacionados con las vanguardias estuvieron íntimamente unidos a los proyectos liderados por John Tchicai. En este

sentido, el primer músico que debo destacar fue el trompetista Hugh Steinmetz, que además de formar parte de *Cadentia Nova Danica* y de *Burnin Red Ivanhoe* bajo el liderazgo de Tchicai, participó como trompetista en los discos de improvisación colectiva *European Echoes* de Manfred Schoof y *Gittin' to Know Y' all* integrado en *The Baden-Baden Free Jazz Orchestra*, así como desarrolló actividad de grabación en los 60 en torno al jazz de vanguardia al frente de sus propias bandas entre las que destacaron *The Contemporary Jazz Quartet/Quintet*. El saxofonista Karsten Vogel también formó parte de los proyectos liderados por John Tchicai y Hugh Steinmetz, hasta que partir de los años 70 desarrolló actividad discográfica en el ámbito de la fusión y el rock de vanguardia liderando sus propias formaciones y formando parte del grupo de rock psicodélico experimental *Secret Oyster*. El pianista Ole Thilo también formó parte de las bandas de Tchicai, y tras pasar los primeros años 70 en proyectos heterogéneos, volvió al ámbito de la vanguardia a mediados de la década con algunas grabaciones de estudio. Finalmente, el guitarrista Pierre Dorge formó parte de *Cadentia Nova Danica* y siguió trabajando con frecuencia junto a John Tchicai en años sucesivos.

Otros proyectos relacionados con las vanguardias del jazz en Dinamarca, al margen de la influencia directa de John Tchicai durante el periodo de estudio seleccionado, fueron algunas grabaciones del cuarteto del pianista Tom Prehn y los trabajos de composición realizados por el contrabajista Erik Moseholm para una grabación liderada por el saxofonista americano instalado en Copenhague Ray Pitts y el *Radio Jazz Group* de 1965. Por otro parte a partir de 1970 y con el surgimiento de las relaciones entre el jazz y el rock, algunas bandas introdujeron procedimientos de improvisación colectiva y del jazz moderno como las lideradas por el saxofonista Carsten Meinert, la banda *Coronarias Dans* o los *Blue Sun* del saxofonista Jesper Zeuthen. Con el avance de la década, Copenhague se fue consolidando como la capital escandinava de referencia para el jazz moderno en todas sus vertientes y también para las músicas improvisadas. El desarrollo de políticas culturales de apoyo a la consolidación del género a través de la financiación de producciones, grandes bandas y mecanismos de consolidación educativa, fue una constante a partir de la década de los 70. La cara más visible de esta política es el festival internacional de jazz de Copenhague, que está considerado entre los círculos profesionales como el pistoletazo de salida de la temporada de verano en Europa.

Siguiendo con este pequeño resumen en torno a los músicos y colectivos escandinavos con legado discográfico en torno a las vanguardias del jazz durante este periodo de estudio, a continuación pasaré a comentar brevemente el conjunto de acontecimientos y músicos de referencia histórica con sede en Suecia, un país que desarrolló también fuertes lazos culturales tanto con el

jazz como con muchos proyectos compartidos con músicos daneses.

Según la investigación discográfica realizada en contraste con algunos datos obtenidos de los trabajos de Alf Arvidsson (2009), la historia del jazz en Suecia es similar a la de la mayoría de los países europeos abiertos al desembarco del *dixieland* durante los años 20 y la explosión del baile asociado al *swing* durante los años 30. Tras la Segunda Guerra Mundial, la sociedad sueca también abrazó la nueva cultura popular norteamericana en auge y durante los años 50 se convirtió en un destino referente de las giras de las principales figuras del jazz moderno como Charlie Parker, Bud Powell, Stan Getz o Lee Konitz. Curiosamente, algunos de sus músicos locales fueron los primeros europeos en adaptar canciones de su propio repertorio tradicional al jazz como fueron los casos del saxofonista Lars Gullin en los 50 y del pianista Jan Johansson en la década siguiente. Durante la década de los 60, los músicos suecos ya destacaron como instrumentistas muy comprometidos con el lenguaje del jazz moderno y, a pesar del descenso considerable de la popularidad del género por la explosión del rock y el folk, Estocolmo se mantuvo en la vanguardia de los sucesos que estaban ocurriendo en el mundo del jazz gracias sobre todo al mantenimiento de una programación estable en el club *Golden Circle* de la capital. Otro hecho histórico de relevancia en estos años fue la creación en 1964 del Estudio de Música Electroacústica⁶²⁰ (EMS) como centro nacional de investigación de la música electrónica y el arte sonoro con sede también en Estocolmo.

Dejando a un lado el importante grupo de músicos dedicados al jazz moderno más ortodoxo y aquellos asociados a las vanguardias clásicas, los primeros destellos de la influencia del movimiento de la *New Thing* en Suecia vinieron directamente de la mano del saxofonista Albert Ayler, que fijó su residencia en Estocolmo en 1962, donde trabajó y grabó en formato de trío acompañado por una formación sueca. Su contrabajista habitual fue Torbjorn Hulcrantz, un músico todo terreno que había trabajado con el saxofonista Lars Gullin y Bud Powell en los 50, y que tras algunos conciertos con Ayler o Don Cherry se mantuvo en su línea profesional trabajando habitualmente durante los 60 con el saxofonista tenor de *hard bop* sueco afincado en Copenhague Bernt Rosengren, con el que se acercó de nuevo a las vanguardias en proyectos discográficos a mediados de los 70. El batería del trío de Albert Ayler en este periodo fue Sune Spangberg, quién también desarrolló actividad de *freelance* durante los 60, sin embargo a principios de los 70 fue uno de los principales responsables en la creación del *GL Unit* y la banda *Iskra*, los dos proyectos colectivos de importancia histórica relacionados con las vanguardias del jazz y la improvisación colectiva generados en el país. Por otro lado, el saxofonista alto y productor Bengt “Frippé” Nordstrom se mantuvo muy cerca de Albert Ayler durante toda su estancia en la ciudad, compartiendo experiencias de improvisación con el saxofonista y produciendo los discos que Ayler

620 Elektronmusikstudion (EMS).

grabó durante su estancia en el país. Durante la década de los 60, Nordström grabó los primeros testigos discográficos del jazz de vanguardia sueco junto al batería Bosse Skoglund y Don Cherry, posteriormente desarrolló otro proyecto de grabación con el contrabajista Sven Hessle, que también grabaría proyectos en solitario en el periodo y, finalmente en 1975, inició el grupo de improvisación libre *Miljövårdsverket*.

Otra de las figuras del jazz norteamericano que tuvieron una influencia relevante en el desarrollo del jazz moderno del país fue el pianista, teórico y compositor George Russell, que instaló su residencia entre Suecia y Noruega entre 1964 y 1969 trabajando al frente de diferentes orquestas y como educador. El trombonista Eje Thelin fue uno de los colaboradores habituales de Russell que consiguió desarrollar una carrera importante dentro del movimiento de jazz de vanguardia europeo tras formarse dentro de las bases del *be bop* y grabar sus primeros trabajos discográficos dentro de la estética del *hard bop*. En 1964, participó al frente de su formación y bajo la producción de Joachim E. Berendt en el histórico festival de Frankfurt de ese año, lo que le llevó a entrar en contacto con los músicos de referencia en Europa relacionados con las vanguardias y también a participar en las grabaciones de *The New Eternal Rhythm Orchestra* de Don Cherry y *The Baden-Baden Free Jazz Orchestra*. A finales de la década de los 60, Eje Thelin se instaló en Austria como educador y comenzó a trabajar activamente en el ambiente de París junto a Joachim Kuhn, Pierre Favré y Barney Wilem entre otros, además de liderar sus propios proyectos dentro de una estética de vanguardia.

Por otro lado, Don Cherry permaneció instalado en el sur de Suecia entre finales de 1964 y 1970 donde formó una familia tras contraer matrimonio con la artista sueca Moki. Aunque desarrolló el núcleo de su actividad más relevante a caballo entre las principales capitales del jazz en Europa y EEUU, también trabajó y desarrolló actividad discográfica colaborando de manera habitual con la base del grupo del saxofonista Bernt Rosengren, que estaba formado por Maffy Falay (Tp), Brian Trentham(Tb), Tommy Koverhult (Tx), Torbjorn Hultkrantz (Cb) y los baterías Okay Temiz y Leif Wennerstrom.

El batería Sven-Åke Johansson, fue el músico sueco que se implicó más directamente con el movimiento de vanguardia Europeo, dada su estrecha relación con el ámbito de las vanguardias de Wuppertal desde principios de los años 60. Estas relaciones le llevaron a participar en prácticamente todos los proyectos germinales del jazz del jazz avanzado alemán como los primeros trabajos de Peter Brotzmann, Manfred Schoof o la GOU. En 1972 grabó su primer disco como líder dentro de FMP y su carrera posterior le convirtió en el músico sueco más importante de la historia de las vanguardias europeas relacionadas con el jazz moderno y las músicas improvisadas. En contraste su actividad en el país durante este periodo fue muy limitada aunque participó en los

trabajos de improvisación colectiva de *GL Unit*.

A partir de 1969, el cuarteto del trompetista Bengt Ernyrd realizó algunas grabaciones en el ámbito del jazz y las músicas improvisadas, aunque su actividad estuvo más centrada en la música cinematográfica. Entre 1969 y 1971, tuvo lugar la creación los dos proyectos colectivos más importantes del periodo en Suecia donde la improvisación colectiva sería uno de sus principios fundamentales: el proyecto *GL Unit*, más dedicado a la improvisación radical y la experimentación sonora, y la banda *Iskra*, más abierta a la experimentación con las músicas del mundo. En ambos proyectos, tanto el saxofonista barítono Allan Olsson como el batería Sune Spangberg tuvieron un papel muy destacado en su organización. Otras figuras importantes de esta generación de músicos suecos cuyas carreras estuvieron menos orientadas a las vanguardias fueron el batería Rune Carlsson (Billy Brooks), el pianista Lasse Werner y sobre todo el contrabajista Palle Danielsson. Este último músico debutó en los años 60 con el pianista Berndt Egerbladh y tras grabar en un disco conjunto con Lee Konitz, Pony Poindexter, Phil Woods y Leo Wright, lanzó su carrera para formar parte de algunas bandas de jazz de referencia internacional a partir de los años 70: Ian Garbarek, Keith Jarrett, Charles Lloyd o Bill Evans fueron solamente algunos ejemplos.

En definitiva y de acuerdo con los trabajos de Alf Arvidsson (2009: 89), durante los años 60 el jazz se inculcó en muchas de las propuestas artísticas desarrolladas en Suecia de forma transversal dando lugar a manifestaciones híbridas en su puesta en relación con la poesía, la danza o el teatro. Estos acontecimientos creativos tomarían entidad sociológica a partir de los años 70 con el desarrollo de una política de apoyo público de forma constante por parte del estado a proyectos relacionados con la improvisación y el jazz.

En muchos aspectos la historia del jazz en los países escandinavos ha tenido un argumento histórico similar en todos ellos y derivados principalmente de la conexión histórica entre sus capitales y entre muchos de sus músicos más destacados. Con el objeto de evitar la redundancia, a continuación pasaré exponer directamente a los músicos más importantes relacionados directamente con las vanguardias del jazz con producción discográfica durante el periodo en Noruega.

Durante la década de los 60, el centro de operaciones de jazz internacional y noruego estaba organizado torno al club *Metropol Jazz House* de Oslo, donde los músicos locales solían trabajar las temáticas del *swing* y el *hard bop* como muestran algunos trabajos discográficos de la vocalista Karin Krog, el compositor Egil Kapstad, el trompetista Rowland Greenberg, o los pianistas Kjell Karlsen y Jan Johansson. En muchos aspectos, la influencia del movimiento de la *New Thing* en Noruega fue bastante limitada hasta las primeras grabaciones a mediados de los 60 de dos músicos fundamentales que, primero por separado y luego en coalición, llevaron a jazz moderno noruego a

trascender fronteras internacionales: el saxofonista Ian Garbarek y el guitarrista Terje Rypdal. Ambos músicos, junto con el contrabajista Arild Andersen y el batería Jon Christensen, formaron variadas combinaciones que les llevaron a ser contratados por *ECM Records* a partir de 1970. El desarrollo de una estética progresiva y un sonido entre aproximaciones de vanguardia y la fusión eléctrica terminaron por imprimir un sello muy característico a la orientación estética y a la sonoridad de la compañía discográfica alemana con el avance de la década. A parte de esta asociación, el trío del pianista Svein Finnerud también desarrolló trabajos discográficos en el ámbito del jazz de vanguardia tanto a finales de los años 60 como a principios de los 70. Antes de concluir esta sección debo destacar que tanto la generación de proyectos más amplios de improvisación colectiva como la relación de los músicos mencionados con el conjunto de acontecimientos desarrollados en Europa fue bastante limitada, probablemente por las dificultades asociadas a la situación geográfica del país. En este sentido, el aislamiento estético de la escena noruega dio lugar a ciertas aproximaciones musicales muy características dentro del jazz moderno de la época, con un fuerte apego por el atonalismo radical y la abstracción, dejando a un lado el trabajo con texturas sonoras aunque sin perder de vista la exploración instrumental y la interacción colectiva.

En definitiva, el jazz se introdujo en los países escandinavos de forma progresiva tras el final de la Segunda Guerra Mundial y durante la década de los 60 terminó de consolidarse como un fenómeno artístico con un calado social muy considerable que terminó por convertir el género en una parte esencial de la cultura moderna de dichos países. En muchos aspectos, el fenómeno de transculturación europeo asociado al jazz tuvo un reflejo muy nítido en los países nórdicos que a partir de los años 70, comenzaron a desarrollar políticas culturales de apoyo directo a la difusión y consolidación del género de forma generalizada. Aunque las corrientes de vanguardia tuvieron inicialmente un reflejo moderado de forma sincrónica a su explosión norteamericana, con el avance del siglo XX los países escandinavos dieron lugar a probablemente algunas de las escenas relacionadas con la vanguardia permanente del jazz más activas del continente europeo.

Francia.

Francia siempre fue el país Europeo más permeable por tradición en el desembarco y desarrollo de muchas de las corrientes culturales y artísticas más importantes del siglo XX. El protagonismo de la ciudad de París como centro generador de tendencias, epicentro de dispersión y ciudad de acogida de grandes creadores de referencia en un amplio rango de disciplinas artísticas; es un hecho histórico más que consolidado durante el periodo moderno. En el caso del jazz, la actividad musical durante la Primera Guerra Mundial de la banda de jazz del 369 regimiento de

infantería del ejército de los EEUU, más conocida como los *Harlem Hellfighters* de James Reece, supuso un referente histórico para la dispersión del género en Europa y tuvo su área de acción en París a partir de 1917. La banda de James Reece no sólo se encargó de popularizar el jazz clásico fuera de las fronteras de EEUU, sino que también estableció relaciones y ensayos con otras bandas militares del ejército francés inoculando de forma casi definitiva un nuevo estilo musical que dejó huella en el país tras el final del conflicto, justamente en plena época dorada del jazz. En 1935 se fundó *Jazzhot*, la primera revista de jazz editada en Francia, en el mismo momento en el que el estilo de Nueva Orleans inundaba las calles de la capital francesa convirtiéndose en la banda sonora de los barrios bohemios de la capital a la vez que la sala *Pleyel* de la ciudad comenzaba a alojar a las principales figuras del género en sus giras europeas. Durante los años previos a la Segunda Guerra Mundial, la capital francesa daría a luz a probablemente al único músico de jazz de proyección internacional no nacido en EEUU que entró a formar parte del Olimpo de las figuras más importantes del jazz clásico: el guitarrista de origen gitano Django Reinhardt, que aun habiendo nacido en Bélgica asentó su carrera instalado en París junto al violinista Stephane Grappelli. Ya desde los años 30, Francia se había convertido en el destino principal para muchos músicos de jazz que se exiliaron a Europa y tras el final de la Segunda Guerra Mundial esta tendencia se convirtió en un reguero constante de grandes nombres del jazz moderno que encontraron en París la audiencia que se les negaba en EEUU.

Conforme me he ido acercando a las fronteras del marco cronológico seleccionado en concreto, me he encontrado con dos acontecimientos históricos fundamentales para el desarrollo del jazz moderno en Francia. En 1954, se creó la revista *Jazz Magazine* que comenzó a mostrar un interés más marcado por las nuevas tendencias del jazz y más tarde, en 1956, el violinista, compositor y musicólogo André Hodeir publicó el libro *Jazz Evolution and Essence*, un título clásico dentro de la historia de la musicología europea dedicada al género. Por otro lado y en armonía con la dinámica europea, durante la década de los 50 los músicos de jazz franceses estaban madurando sus capacidades como intérpretes de jazz dentro de los repertorios de *swing* y *be bop* aprovechando las residencias de diferentes figuras que se localizaron en París durante estos años. En diciembre de 1957 el pianista René Urtreger, el saxofonista tenor Barney Wilen y el contrabajista Pierre Michelot junto con el batería norteamericano instalado en la ciudad Kenny Clarke, participaron junto a Miles Davis en la histórica grabación de la banda sonora de la película *Ascenseur Pour L'Échafaud* de Louis Malle. En esta grabación, Miles Davis experimentó por primera vez con las técnicas modales que revolucionarían algunas de las aproximaciones musicales que se establecieron durante la década de los 60 y que tenían una clara relación con algunas técnicas desarrolladas por el impresionismo musical francés. En líneas generales, el jazz producido en

Francia durante la primera parte de la década de los 60 estuvo directamente relacionado con la corriente *cool* y el *hard bop*, y los nuevos avances protagonizados por Miles Davis, John Coltrane y Charles Mingus a partir de 1960 fueron acogidos por el público aficionado con división de opiniones y con entusiasmo por los músicos de jazz francés. Sin embargo, las consecuencias de la explosión del movimiento de la *New Thing* estadounidense no tuvo un eco importante en la escena francesa hasta los primeros trabajos en el exilio de Cecil Taylor en 1962 que se consolidó en Francia como uno de los músicos de vanguardia más estimados, los últimos proyectos de Eric Dolphy antes de su muerte mientras estaba instalado en París y las giras del quinteto europeo de Don Cherry a partir de 1965. Sin embargo, el punto de inflexión histórico para la evolución del movimiento de la *New Thing* en Francia fue la visita de las formaciones de Ornette Coleman, de Cecil Taylor y Albert Ayler durante el año 1966.

Según las informaciones recogidas por Ekkehard Jost en su trabajo *Europas Jazz 1960-1980* (1987), la primera banda de la historia del jazz de vanguardia hecho en Francia estuvo liderada por el pianista François Tusques y formada por Michel Portal (Ctb), François Jeanneau (Tx y Fl), Bernard Vitet (Tp), Bernard Guérin (Cb) y Charles Saudrais (Dr), quienes aglutinaron gran parte de la actividad creativa con testigos discográficos en sincronía histórica a partir de la publicación en 1966 de su disco *Free Jazz*. Estos músicos junto con diversos integrantes de las bandas lideradas por el saxofonista tenor Barney Wilen como Eddy Gaumont (Gt), Henri Texier y Jean-François Jenny-Clark (Cb) y Jacques Tollot (Dr), protagonizaron los acontecimientos más importantes desarrollados en París a partir de 1966 colaborando habitualmente con los músicos de jazz de vanguardia europeos y estadounidenses que pasaban por la capital francesa. Por otro lado pero con una carrera desarrollada principalmente en Nueva York, es necesario mencionar la destacada actividad musical del trompetista Jaques Coursil, nacido en París y de padres originarios de la Isla Martinica del Caribe francés. Este importante trompetista se instaló en Nueva York en 1965 y se relacionó directamente con los principales músicos asociados al movimiento de la *New Thing* de la ciudad trabajando con Bill Dixon, Frank Wright, Sun Ra, Rashied Ali, Marion Brown o Sunny Murray, con estos dos últimos músicos participó en algunas de sus primeras grabaciones. En definitiva y a pesar de que París acogió calurosamente las nuevas corrientes que estaban sacudiendo los pilares fundamentales del jazz moderno, el legado creativo de los músicos de jazz de vanguardia en Francia, más allá de sus colaboraciones como integrantes de otras bandas lideradas por figuras internacionales, no empezó a tomar relevancia hasta el estallido de las protestas de “Mayo del 68”, cuando se creó el sello *BYG Records* por parte de los productores Fernand Boruso, Jean-Luc Young y Jean Georgakarakos, con la destacada labor de producción de la serie *Actuel* por parte del baterista y crítico musical Claude Decoo.

Según las investigaciones de Eric Drott (2008), en octubre de 1969 con la celebración de la primera edición del festival de música *Actuel* desarrollado en el parque *Saint Cloud* de la capital parisina, el círculo de músicos asociados a las vanguardias en Francia encontraron el punto de inflexión histórico que produjo un hermanamiento con algunos de los principales representantes de la *New Thing* estadounidense. Los principales testigos del enlace fueron las corrientes de la contracultura que habían protagonizado las protestas de “Mayo del 68”. El festival estuvo organizado por el círculo de producción asociado a *BYG Records* y Claude Decoo, que había permitido el desembarco de un conjunto muy relevante de músicos del movimiento de vanguardia estadounidense como el *Art Ensemble of Chicago*, el trío de Anthony Braxton, Sunny Murray, Don Cherry, Burton Greene, Steve Lacy, Franck Wright, Alan Silva y Archie Shepp entre otros. Muchos, permanecieron durante algunos años residiendo en París dejando un amplio legado discográfico al abrigo de esta nueva compañía y convirtiéndose algunos de ellos en los embajadores del *Black Power* y el *Black Artist Movement* en Europa. Por otro lado, los músicos de la escena de vanguardia parisina también comenzaron a grabar sus propias propuestas aprovechando el tirón del movimiento de la *New Thing* en el continente. Al igual que en el caso del catálogo de *ESP Records*, que había aglutinado en su seno a gran parte de los artistas del jazz de vanguardia hecho en Nueva York, el catálogo de producciones del sello *BYG Actuel* sirvió de crónica de una época y de una generación de músicos comprometidos con el jazz avanzado que tuvieron su sede de operaciones en París, aunque el sello también extendió sus capacidad de producción a otros países europeos. Fuera del ámbito de influencia de la capital parisina destacaron las actividades del *Free Jazz Workshop de Lyon*, que fue fundado en 1967 por el trompetista Jean Mèreu, el saxofonista Maurice Merle y el contrabajista Jean Bolcato aunque comenzó a tener presencia en la escena francesa y Europea a partir de “Mayo del 68”, cuando cambiaron su nombre al de *Le Workshop de Lyon*. El sello *Futura Records* fue otra productora independiente que surgió en estos años en Francia y que estableció relaciones de distribución con Mike Mantler y Carla Bley.

En general y de forma similar a otros países europeos, la escena de vanguardia francesa tuvo que esperar hasta finales de los años 60 para dar lugar al grueso del legado discográfico creado íntegramente por formaciones y músicos franceses. No obstante, el protagonismo de sus músicos dentro de otras formaciones de vanguardia europeas y estadounidenses fue muy importante ya desde mediados de la década de los 60, un momento en el que París se había convertido en una de las ciudades más importantes de Europa donde se estaba desarrollando el movimiento de vanguardia de jazz en el viejo continente. En este sentido, a la importancia de París como receptáculo principal de los acontecimientos estéticos del periodo sucedidos en Europa, se unió la fuerte influencia que, muchos autores franceses procedentes de la disciplina clásica como Erik

Satie, Claude Debussy o Pierre Boulez, tuvieron en algunos de los métodos desarrollados por los músicos relacionados con el movimiento de la *New Thing*.

Austria, Bélgica, Suiza, Polonia, Italia y España.

En Austria, el saxofonista tenor Hans Koller fue la primera figura destacada de la generación de jazzistas austriacos que tomó relevancia en Europa durante los años 50 y que desarrolló trabajos destacados en torno al *hard bop*. Sin embargo y gracias al desarrollo del grueso de su actividad profesional en Alemania, Hans Koller colaboró con frecuencia con músicos alemanes relacionados con las vanguardias como Wolfgang Dauner. Por otro lado y según las afirmaciones de Ekkehard Jost, el proyecto pionero en Europa dedicado a la investigación con metodologías relacionadas con la improvisación libre surgió en Viena en 1957 bajo el nombre de *Reform Art Unit* y fue el precedente más directo del jazz de vanguardia realizado en Alemania durante la década de lo 60 (Jost, 2012: 175). Quedarían por mencionar dos exiliados ilustres nacidos en Austria que desarrollaron su actividad creativa y profesional dentro del mundo del jazz en EEUU. En primer lugar el trompetista Michael Mantler, que perteneció al *Jazz Composers Guild* y que posteriormente se hizo cargo junto a su mujer Carla Bley de la coordinación de los trabajos de la *Jazz Composers Orchestra*. Por otro lado estaría el pianista Joe Zawinul, que tras trabajar con Dinah Washington y Cannonball Adderley acabó desempeñando un papel muy importante como compositor y teclista en los primeros discos de fusión de Miles Davis. Posteriormente también fue uno de los fundadores en influyente grupo de *jazz fusión Weather Report*.

En Bélgica fue la escena de Amberes la que tuvo cierto protagonismo en los acontecimientos relacionados con las vanguardias del jazz en el centro de Europa durante la década de los 60. Además de las actividades del saxofonista tenor Kris Wanders y el trompetista Claude Deron, la carrera más destacada fue la protagonizada por el pianista y compositor Fred Van Hove, que estableció relaciones muy estrechas con el ámbito de las vanguardias de Wuppertal formando parte del trío clásico de Peter Brotzmann hasta mediados de los 70, participando en muchos de los proyectos de improvisación colectiva europea como la *New Eternal Rhythm Orchestra* de Don Cherry y grabando también liderando sus propias formaciones.

En Suiza, la primera figura destacada históricamente relacionada con la exploración de las vanguardias del jazz en Europa fue el saxofonista Werner “Barbo” Ludi quien fue uno de los primeros saxofonistas europeos en explorar las nuevas corrientes de vanguardia dentro del jazz a principios de los años 60. Su labor como pionero le llevó a girar por el centro de Europa y los países escandinavos inspirando a un joven Peter Brotzmann y convirtiéndose el saxofonista original que

formó parte de la primera banda del multi instrumentista alemán Gunther Hamptel. En 1966, se retiró de la escena y no volvió a aparecer hasta los años 80. Por otro lado de las nuevas generaciones de músicos de jazz que tomaron relevancia a mediados de los años 60 en Suiza destacaron las diferentes proyectos en los que intervinieron la pianista Irene Schweizer y el batería Pierre Favré. Ambos músicos trabajaron juntos durante años y desarrollaron carreras muy trascendentes dentro del movimiento de jazz de vanguardia y las músicas improvisadas con sede en Europa, desarrollando aportaciones discográficas tanto en solitario como formando parte de otros proyectos con muchas de las figuras de referencia del movimiento en Gran Bretaña, Alemania, Holanda, Francia y los países escandinavos.

En Polonia, tras el final de la Segunda Guerra Mundial, el fenómeno del jazz alcanzó una aceptación social y tuvo un apoyo por parte de las instituciones públicas de manera similar a los países escandinavos. La escena de jazz polaco destacó ya en los primeros años 50 como un vergel de grandes instrumentistas con un nivel muy importante dentro de los conceptos de la improvisación y el lenguaje del jazz moderno. En especial, la escena de jazz polaca destacó por la generación de grandes pianistas y muchos de ellos trascendieron las fronteras del país para consolidarse en el ámbito internacional como Andrzej Trzaskowski, Krzysztof Komeda y Wojciech Karolak, este último tuvo una influencia menor en el ámbito europeo pero desarrolló propuestas también escoradas hacia las tendencias de vanguardia que se estaban produciendo en Europa durante la década de los 60. Por otro lado, el trompetista Tomasz Stanko fue la figura más destacada de la nueva generación de músicos polacos comprometidos con el jazz moderno y quien, según Joachim E. Berend, fue históricamente el primer trompetista de jazz de vanguardia de la escena europea. Otros músicos importantes habitualmente asociados a los ya mencionados y que desarrollaron carreras importantes en solitario a partir de finales de los años 60 fueron los saxofonistas Zbigniew Seifert, Michal Urbaniak, Jan Wroblewski, Zbigniew Namyslowski, Janusz Muniak o Wlodzimierz Nahorny. En muchos aspectos, la escena de jazz polaco durante los años 60 dio lugar a un legado discográfico muy amplio, con desarrollos muy consolidados tanto en el ámbito del *hard bop* como en la concreción de propuestas más arriesgadas y siempre partiendo desde una perspectiva estética muy característica y original. Lamentablemente no dispongo del espacio suficiente para ampliar nuestros análisis al respecto.

En Italia, los primeros proyectos relacionadas con el jazz de vanguardia que se generaron durante la década de los 60 estuvieron íntimamente ligados a los grupos de experimentación sonora relacionados con las vanguardias del ámbito clásico occidental y a la influencia de músicos americanos exiliados con actividad en Italia como Steve Lacy, Leandro “Gato” Barbieri y Don

Cherry. Por un lado, tras la fundación del *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza* (GINC) por parte de Franco Evangelisti en 1964 y del colectivo creativo *Musica Elettronica Viva* (MEV) en 1966 ambos con sede en Roma, de este círculo de músicos procedentes de la disciplina clásica se derivaría el denominado *Gruppo Romano Free Jazz*. Este proyecto supuso la primera y temprana aportación de la escena de jazz de vanguardia italiana al movimiento europeo y estuvo formado inicialmente por Mario Schiano (Ax y Sx), Marcello Melis (Cb), Franco Pecori (Dr) y Giancarlo Schiaffini (Tb). Por otro lado, durante estos años la actividad del saxofonista Steve Lacy en el país le permitió establecer relaciones con los colectivos anteriores, trabajó con Don Cherry y desarrolló trabajos junto con el pianista Giorgio Gaslini, el batería Aldo Romano y el trompetista Enrico Rava. Estos dos últimos músicos, gracias a la intermediación de Steve Lacy y Don Cherry, pasarían a formar parte de muchos de los principales proyectos del movimiento de la *New Thing* tanto en Europa como en EEUU. Estos son sólo algunos ejemplos del desarrollo de la escena de jazz italiano durante los años 60 relacionados con las vanguardias, ya que sin duda alguna Italia ha acogido desde entonces a probablemente el conjunto de músicos de jazz moderno más importantes de la parte sur del continente europeo.

Finalmente, ya solamente queda por comentar el especial caso de España y su relación residual con los acontecimientos estéticos que están siendo el principal objeto de este estudio. Durante la década de los 50, España todavía estaba sometida bajo la férrea dictadura fascista del general golpista Francisco Franco, por lo que la consideración del jazz por parte del régimen era muy cercana a las opiniones del nazismo que había sucumbido tras la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo y a pesar del aislamiento del país tras el final del conflicto, el jazz consiguió introducirse casi en subterfugio durante los años 40 a través del cine, inmerso dentro del repertorio de orquestas de baile que tocaban algunos temas de *swing* y gracias también a las residencias en Barcelona de músicos norteamericanos como George Johnson o Don Byas (García García, 2012: 38). Hacia finales de los años 50, la política de intervención internacional desarrollada por EEUU encontró en España un escenario en el que manejar las complejas relaciones políticas que se establecieron en Europa tras el comienzo de la Guerra Fría, por lo que el régimen se vio obligado a permeabilizar su posición política ante la llegada de la cultura norteamericana con el objeto de establecer lazos diplomáticos con los distintos gobiernos de los EEUU. A partir de este momento, el jazz que había estado prácticamente reducido en su exposición pública casi testimonial comenzó a ganar protagonismo en la radio y la televisión pública a través del aumento de progresivo de programas dedicados al género. Entre 1959 y 1960, el *Whisky Jazz Club* de Madrid y el *Jamboree Club* de Barcelona abrieron sus puertas y comenzaron a alojar a multitud de figuras importantes de gira por

Europa, lo que unido a la creación de la revista especializada *Aria Jazz*, en 1961, permitió comenzar a establecer un conjunto de aficionados en ascenso así como la creación de un sustrato adecuado para la maduración de la primera hornada de jazzistas importantes en España. Atendiendo a mis propias investigaciones publicadas en torno a la materia (García Vinuesa, 2013) junto con los análisis específicos desarrollados por Iván Iglesias en su tesis doctoral dedicado al jazz durante el franquismo (Iglesias, 2010), durante el periodo de estudio seleccionado la joven escena española de jazz estuvo dedicada sobre todo a la corriente *cool* y el *hard bop*, y la influencia de los movimientos de vanguardia fue prácticamente nula tanto en su vertiente estética como en su vertiente política relacionada con los movimientos sociales de la contracultura en Europa. El pianista Tete Montoliú y del saxofonista Pedro Iturralde fueron los músicos más destacados del periodo y, salvo en los casos especificados a continuación, su implicación en las nuevas corrientes de vanguardia fue muy limitada.

En primer lugar estaría el caso del pianista catalán Tete Montoliú, el músico de jazz más importante de la historia del jazz hecho en España debido a la consolidación de su proyección en el ámbito europeo e internacional, tanto como pianista acompañante como liderando sus propias formaciones. Desde su debut discográfico en 1956, acompañando al vibrafonista Lionel Hampton, su carrera como pianista no paró de crecer sobre todo debido a sus periódicas residencias como pianista del *Club Montmartre* de Copenhague, que le permitieron trabajar con las grandes figuras del jazz internacional que periódicamente pasaron por la ciudad como en su relevante trabajo integrado en la formación del saxofonista Dexter Gordon. Aunque estuvo en contacto con los músicos del movimiento de la *New Thing*, su orientación estética siempre estuvo enfocada hacia un elegante y personal estilo escorado hacia el *hard bop*. Sin embargo, en su amplia trayectoria he podido encontrar algunas colaboraciones relacionadas con músicos de vanguardia como el disco *The House I Live In* que grabó junto a Archie Shepp en 1963 y, ya posteriormente en 1974, también participó junto a Anthony Braxton en la grabación de dos álbumes bautizados como *In The Tradition Vol I y II*. En ambos trabajos, el pianista se mantuvo dentro de los cánones clásicos sin entrar a compartir los terrenos más arriesgados habituales en las estéticas de ambos líderes. En su producción como líder destacó el disco *Lliure Jazz*, grabado en abril de 1969, en el que Tete Montoliú desarrolló un solo tema durante el cual el pianista realizó ciertas aperturas, sobre todo en el ámbito formal, a sonoridades atonales en ocasiones y con ciertos momentos de improvisación colectiva. Sin embargo, siempre se mantuvo en terrenos conocidos y poco arriesgados dando lugar a un trabajo algo olvidado dentro de su discografía y cuyo título reveló las intenciones del pianista en torno a la realización de esta grabación. Durante los años 60 y 70, Tete Montoliú fue reclamado con frecuencia para participar en giras de grandes figuras americanas europeas y formó parte de las

diferentes formaciones de estrellas del jazz europeo que se reunían de forma periódica, gracias a la producción del círculo de los círculos de prensa especializada y los grandes festivales de jazz europeos.

El saxofonista navarro Pedro Iturralde fue el otro músico español más importante del periodo gracias a una producción discográfica muy centrada en la maduración de su estilo dentro de los cánones del *hard bop*. Durante los primeros años 60, se instaló en Madrid donde terminó sus estudios de clásico e inició una fulgurante carrera que en muchos aspectos compartió elementos comunes con Montoliú, en cuanto a la construcción de una estética personal muy elegante y arraigada en los cánones más ortodoxos del jazz moderno. Aunque su proyección internacional fue más moderada, se convirtió en el primer músico español en publicar un disco dedicado a visitar temáticas procedentes del flamenco desde la perspectiva del jazz, tras despertar en interés de Joachim E. Berendt que le realizó un encargo para participar en la serie *Jazz Meets the World* durante el festival de jazz de Berlín de 1967 y cuya actuación en directo fue publicada por *MPS Records* bajo el título de *Flamenco- Jazz*. Iturralde ya había venido experimentando con temáticas flamencas desde 1964 y, tras el éxito en el festival de Berlín, visitó los estudios de grabación para dar forma a *Jazz Flamenco Vol 1 y 2* que serían editados inicialmente por *SABA* e *Hispavox*. En estas grabaciones, la orientación ortodoxa de sus aproximaciones al jazz también tuvo protagonismo en la consecución de este trabajo donde respetó las formas y estructuras de los palos flamencos tradicionales trabajados e introdujo secciones de improvisación bien enmarcadas dentro de unas formas adaptadas a género jazzístico. Por otro lado, la participación a la guitarra de un joven Paco de Lucía sirvió a este para lanzar su carrera en el ámbito internacional y convertirse en el principal referente del flamenco contemporáneo. Pedro Iturralde no se embarcó en la experimentación con los nuevos conceptos musicales que el movimiento de vanguardia europeo estaba desarrollando de forma sincrónica, sin embargo sí comprometió con la exploración a través del jazz de músicas procedentes del legado tradicional asociado a las músicas del mediterráneo, alcanzando protagonismo en esta última tendencia en la que se vieron inmersos muchos de los músicos del movimiento de la *New Thing*. A partir de los años 70, su trabajo como didacta y compositor para diferentes formaciones de saxofones dentro del ámbito clásico tuvieron una trascendencia muy destacada, así como su labor como compositor e intérprete dentro del sector cinematográfico.

En muchos aspectos, los procedimientos asociados al movimiento de la *New Thing* relacionados con la improvisación colectiva libre y la exploración sonora tuvieron que esperar hasta la llegada de los años 70, con la explosión del rock psicodélico y la dispersión del jazz fusión, para tener cierta influencia en la escena de jazz española. En este ámbito hay que destacar los primeros trabajos discográficos del grupo *OM* de Toti Soler entre 1969 y 1971, la grabación del disco del

quinteto de Vlady Bas *Free Jazz En La Universidad* en 1973 y más tarde en 1976, la grabación del álbum *Dolores* del grupo con el mismo nombre que estaba liderado por Pedro Ruy Blas e integrado entre otros por el saxofonista y flautista Jorge Pardo.

Finalmente, solamente quedaría destacar que la influencia de los movimientos de vanguardia del jazz protagonizada por algunos de los principales referentes del movimiento en EEUU durante el desarrollo de sus carreras en el continente, tuvieron un reflejo en los países europeos de forma muy heterogénea. Coincidiendo con Wolfram Knauer (2009: 1), Europa era y es un continente de identidades muy diversas, con legados musicales tradicionales históricamente muy influyentes y con una diversidad sociológica muy marcada, lo que ha dado lugar a un crisol de culturas sobre el que el jazz tuvo un reflejo muy disperso y heterogéneo durante la segunda mitad del siglo XX. Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, Europa quedó profundamente dividida no sólo en los dos bloques tradicionales derivados de la Guerra Fría, sino que el desarrollo social y político del periodo también tuvo una expresión diferenciada marcada por la política interna de cada país. Atendiendo a estas consideraciones, tanto el conjunto de acontecimientos estéticos asociados a las vanguardias como los aspectos relativos a las diversas reivindicaciones protagonizadas por los movimientos sociales desarrollados durante el periodo de estudio encontraron en el jazz un vehículo de dispersión y expresión de referencia histórica.

Como epílogo de este capítulo, a continuación expondré algunas declaraciones directas recogidas en mi trabajo de campo acerca de la opinión de algunos entrevistados en torno al jazz en Europa y las relaciones establecidas durante el periodo de estudio seleccionado:

Randy Weston:

Bueno, la música es cultura, sabes, la música se crea en el lugar que está delante de ti, donde creces, donde vives. Vives en Francia, en España, en Rusia. Hay muy buenos músicos, pero esta música, es nuestra, nuestro estilo de vida, esa es la diferencia, ves, pero todo tiene que ver con la tradición, esa es la diferencia... Intenté encontrar la música tradicional de cada país al que fui. Siento amor por la música tradicional, ¿ves?. He probado música de todo el mundo. Creo que la música tradicional es el alma del pueblo (2016, 21:50).⁶²¹

621 Well, the music is culture, you know, music is created in the place just in front of where you grow up, where you live. You live in France, you live in Spain, you live in Russia. There are very good musicians, but with this music, it's our culture, our way of life, that's the difference, you see, but it's all about tradition, that's the difference... In every country I went I tried to find their traditional music. I have a love for traditional music, you see. I've tried music from all over the world. I think that traditional music is the soul of the people.
Fuente: Entrevista a Randy Weston. Grabación de audio 30 min_ 58s. Archivos trabajo de campo, Chicago/Nueva York, (17/09/2016).

Alvin Fiedler:

Esta música ha sido la única contribución de América al mundo de las bellas artes... y cuando piensas en ello, todos los creadores de esta música han sido negros, todos, y eso va desde Louis Armstrong hasta Cecil Taylor, Ornette y Trane, hasta el periodo *be bop* o la era del *swing*... Y los europeos han aprendido a tocar sumamente bien, y de otras naciones también (2017, 09:10).⁶²²

Carla Bley:

Teníamos una ambición increíble, ser ¡ah!, ser grandes productores, de buena música, y distribuidores (2016: 17:10).⁶²³

622 This music it's been the Americans only contribution to the world of the fine arts...and when you think about it, all of the creators of this music have been black, all of them, and that's going from Louis Armstrong, up to Cecil Taylor, Ornette and Trane, as to the bebop period and in the swing era even... And the Europeans have learnt to play the music extremely well and from some other nations too.

Fuente: Entrevista a Alvin Fiedler. Grabación de audio 01h_ 2 min_ 34s. Archivos trabajo de campo, Chicago/Mississippi, (16/06/2017) .

623 We had an incredible ambition, to be, to be uh, great producers, of great music, and distributors of it. Fuente: Entrevista a Carla Bley. Grabación de audio 30 min_47s. Archivos trabajo de campo, Chicago, (31/08/2016).

5. LOS CONCEPTOS TEÓRICO-MUSICALES DEL PERIODO DE LA LIBERTAD EN EL JAZZ.

Con el último capítulo de esta investigación pretendo integrar el conjunto de elementos musicales que he diseminado por los análisis ya desarrollados hasta este momento, para dar forma a diferentes apartados en los que hablaré en términos musicales estrictamente teóricos. Por lo general, tanto los tratados teóricos como los trabajos dedicados al análisis musical suelen ser documentos de naturaleza compleja y habitualmente densos, por lo que en de esta sección intentaré optar por la fluidez argumental y por la búsqueda de cierta claridad expositiva. Con el objetivo de poder transmitir de forma efectiva algunos de los conceptos teóricos fundamentales expuestos durante este trabajo, expondré una serie de análisis específicos a través de una selección representativa de ejemplos musicales que me servirán para apoyar el conjunto de ideas relacionadas con el proceso de transformación del lenguaje del jazz moderno.

Para la concreción de mi análisis, partiré de los conceptos fundamentales desarrollados por la teoría general que define el sistema clásico occidental, un sistema derivado de la transformación histórica de los modos griegos clásicos que dio lugar a la denominada tonalidad. Durante este proceso histórico, tras la instauración del alfabeto temperado y la consolidación de la escala cromática de 12 semitonos como estructuras de organización básica del espectro de longitudes de onda audibles por el oído humano; la tonalidad como concepto teórico se asentó gracias al establecimiento de complejas relaciones funcionales entre el modo mayor (o modo jónico), como estructura de partida básica, en coalición con el modo menor (o modo eolio), en sus versiones melódica y armónica. Sin embargo y aunque la arquitectura fundamental de la tonalidad occidental se organizó en torno a estos fundamentos, su desarrollo ha dado lugar a un amplio espectro de aproximaciones que han extendido considerablemente las posibilidades del sistema, hasta llegar incluso a colapsar conceptualmente tras la generación de la escuela dodecafonista a principios del siglo XX.

Por otro lado, la teoría clásica occidental se ha ido distanciando cultural y teóricamente de las músicas étnicas de forma progresiva, por lo que en muchas ocasiones su aplicación no sirve para desarrollar argumentos teóricos estables para la explicación de fenómenos musicales asociados a este ámbito de investigación desde la perspectiva analítica. No obstante y como ha sucedido en un amplio rango de músicas de origen tradicional, la progresiva estandarización histórica hacia el sistema temperado y el proceso de transformación histórica de dichos fenómenos en el contexto occidental han posibilitado su adecuación a muchos de los principios de la teoría clásica. En el caso del jazz moderno, muchos de los análisis desarrollados a continuación me llevarán a concretar no

solamente la conservación de gran parte de la naturaleza asociada sus orígenes étnicos y/o folclóricos, sino también la especial transformación de su lenguaje dentro de los márgenes del periodo moderno. Gracias al establecimiento de relaciones estéticas con muchos de las principales corrientes desarrolladas por la música culta durante el siglo XX, el jazz acabó por consolidar un progresivo proceso de independencia de ese mismo sistema clásico occidental de forma singular.

Antes de pasar a desarrollar este capítulo, me gustaría exponer algunas especificaciones previas con respecto a los materiales que serán expuestos a continuación, así como indicar algunas orientaciones relacionadas con la organización de los datos contenidos en los anexos y sus fuentes.

En primer lugar, la extensión teórica de los modos griegos en su amplia concepción de actualidad, junto con el desarrollo de sus funciones tonales fundamentales puede ser consultada en un esquema general y orientativo integrado en el anexo 4. 0., lo que supone un recurso de apoyo muy útil para poder extender y completar una parte importante de los argumentos teóricos esgrimidos en este apartado. En este ámbito, he utilizado la denominación de modo o escala con frecuencia para referirme a un mismo término, aunque he optado de forma habitual por la denominación genérica de modo durante el desarrollo de mi análisis.

Por otro lado, y en sintonía con la metodología de trabajo habitual a los círculos académicos y educativos dedicados al género (Vergés, 1999), he optado por la nomenclatura moderna para la denominación de los grados de la escala y la definición del cifrado de los acordes. En esta misma línea y de forma general, he creído también conveniente mantener las denominaciones norteamericanas relacionadas con el conjunto de conceptos musicales íntimamente relacionados con la disciplina del jazz y su denominación genérica, que aparecerán en cursiva y sin traducción adjunta. Valgan en este sentido los ejemplos de *swing*, *walking* o *vamp*.

Finalmente, para la elección de los ejemplos musicales seleccionados he tenido en cuenta los criterios históricos y estéticos argumentados en el seno de la contextualización histórica, junto con su nivel de adecuación a las tareas de comparación y análisis aplicado desde una perspectiva sistemática. De forma habitual, y salvo que se haya señalado la excepción directamente en el texto principal, todos los ejemplos musicales aparecerán transportados a la tonalidad de C mayor con el objeto de posibilitar un análisis comparado con los sistemas musicales planteados. Todos los ejemplos incluidos en el anexo 4, donde están integrados el grueso de los materiales analizados en este capítulo, son de elaboración propia y se han realizado contrastando diversas fuentes escritas y sonoras de diverso origen que vienen especificadas en cada uno de los anexos adjuntos. A continuación, pasaré a desarrollar un capítulo que pretende apoyar desde una perspectiva teórica el nutrido conjunto de análisis musicales repartidos por las argumentaciones ya expuestas.

5. 1. Análisis melódico y armónico.

El primer apartado de mi análisis integrará probablemente los conceptos teóricos más importantes que afectaron de forma directa a la transformación del lenguaje del jazz moderno, debido a su relación indisoluble con los procedimientos dedicados a la composición y la improvisación de melodías junto con su estructuración desde la perspectiva armónica arquitectónica. Realizar un análisis melódico y armónico del jazz moderno de forma aislada al resto de elementos que conforman los fenómenos musicales relacionados con el sonido y el tiempo de forma genérica, no parece lícito si mi intención pasa por la realización de una análisis integral. Sin embargo, he considerado conveniente desde un punto de vista organizativo comenzar este análisis en base a estas dos variables esenciales ponderando su relación con las materias de la composición y la improvisación, a la vez de ir introduciendo algunas claves fundamentales que que serán posteriormente extendidas en la siguiente sección.

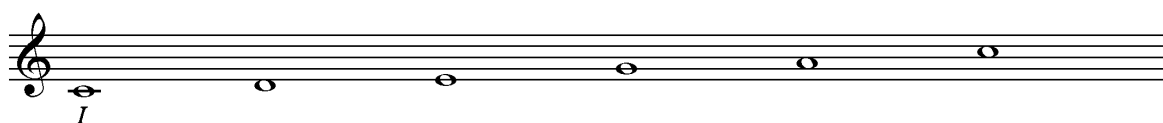
5. 1. 1. El legado teórico del blues y su concepción moderna.

La estructura armónica y melódica del blues tradicional tiene un origen establecido en torno a dos escalas pentatónicas (una mayor y otra menor) derivadas de su tónica y de su desarrollo en torno a tres acordes mayores básicos con funciones de tónica (I), subdominante (IV) y dominante (V). La forma original de organización era una estructura en tres bloques de 4 compases 4/4 que dio lugar a la tradicional forma de blues mayor como revelan los siguientes ejemplos 1 y 2:

The image shows three musical staves in treble clef, each representing a 4-measure phrase. The first staff shows a C(7) chord in the first measure, labeled 'I' below it, followed by three measures with a double bar line and a slash. The second staff shows an F(7) chord in the first measure, labeled 'IV' below it, followed by a double bar line and slash, then a C(7) chord in the third measure, labeled 'I' below it, followed by a double bar line and slash. The third staff shows a G7 chord in the first measure, labeled 'V' below it, followed by an F(7) chord in the second measure, labeled 'IV' below it, then a C(7) chord in the third measure, labeled 'I' below it, followed by a double bar line and slash.

Ejemplo 1: Grados y acordes en forma básica de blues mayor. Fuente y autor: Elaboración propia.

Modo pentatónico mayor de C



Modo pentatónico menor de C + la tensión blues



Ejemplo 2: Escalas pentatónicas de blues. Fuente y autor: Elaboración propia.

Estas primeras características me han llevado directamente a afirmar un origen tradicional o étnico del blues por dos cuestiones fundamentales: su estructura melódica en torno a escalas pentatónicas a la que se añade una tensión fundamental o nota blues (4ª aumentada) y la ausencia de tonalidad clara desde la perspectiva occidental por el distanciamiento de su sistema armónico/melódico del modo jónico o escala mayor natural (C en los ejemplos 1 y 2). En este sentido, y asumiendo la concepción melódica del blues con anterioridad a la concepción armónica desde una perspectiva histórica, la primera consecuencia derivada de esta estructura tradicional sería que la séptima de los grados I y IV podría fijarse como menor. Este hecho armónico deriva del protagonismo melódico del modo menor pentatónico de C que incluye en sus grados el Bb (que es la 7ª menor de C) y el Eb (que es la 7ª menor de F), lo que provoca cierta inestabilidad tonal por la forma de dominante del acorde característico al primer grado del sistema. En segundo lugar, y frente a la concepción occidental que nos llevaría inicialmente a fijar la armadura armónica en torno a la tonalidad de C mayor, la estructura armónica del blues establece un área tonal de preferencia entre el primer grado (C7) en su relación estructural con el cuarto grado (F7), lo que me lleva a la imposibilidad de establecer un armadura fija desde la perspectiva clásica, salvo que asumamos un principio de relatividad armónica que más adelante extenderé. En este momento de mi análisis, sólo podría afirmar la convivencia en la melodía del modo pentatónico mayor y el modo pentatónico menor derivados del primer grado (C7), en intercambio modal de manera característica. En general, y según las afirmaciones recogidas por los trabajos de Mark Levine (1955: 193), las melodías de las composiciones del blues más tradicional suelen articularse en torno a estas dos escalas pentatónicas de forma habitual y sobre la estructura armónica mencionada, con la aparición de los grados I y IV,

con diferente disposición, manteniendo las funciones tonales ya descritas y con un protagonismo melódico más marcado del modo pentatónico menor.

Con el desarrollo histórico del blues mayor, a su estructura formal y armónica de partida se le fueron añadiendo diferentes variaciones armónicas y melódicas relacionadas directamente con las relaciones que se establecieron entre el lenguaje de la música culta occidental y el lenguaje tradicional del blues, una cuestión que fue determinante en la generación del jazz clásico. De forma genérica, estas variaciones se establecieron entre dos bloques dinámicos formales fundamentales dentro de la estructura general mencionada: el primer bloque extendió la relación armónico melódica entre el I y el IV grado dentro de los primeros ocho compases y el segundo bloque quedaría articulado en torno al V grado integrando múltiples variaciones armónicas y fórmulas de modulación. Estas características pueden observarse en el siguiente y primer ejemplo grabado de un blues/jazz en 1917, a través del análisis primer coro de la melodía principal de “Livery Stable Blues” de la ODJB :

The image displays a musical score for the first chorus of "Livery Stable Blues". It consists of three staves of music in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in eighth and quarter notes, often beamed together. Above the staves, chord symbols are indicated: G7, C, C7, F, C, A7, D7, G7, and C. The score begins with a rest in the first measure, followed by a series of eighth-note patterns. The final measure ends with a double bar line.

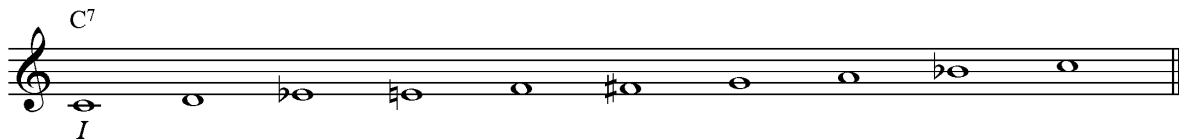
Ejemplo 3: Melodía y acordes de "Livery Stable Blues". Autor: Ray López y Alcide Nuñez. Fuente: Elaboración propia en base a partitura original incluida en el anexo 3. 1.

En este ejemplo, podemos observar los elementos armónico/ melódicos ya especificados y la influencia de la música clásica a través de dos características de referencia: la disposición sin séptima de los acordes I y IV (lo que estabiliza las funciones tonales desde la perspectiva de la tonalidad occidental) y la introducción del ciclo de dominantes en el último bloque de cuatro compases (A7- D7- G7- C). Este es solamente un ejemplo de las múltiples variaciones que se fueron introduciendo dentro de la estructura del blues mayor tradicional en base a los movimientos en torno a la fórmula de II- V- I y el uso constante del ciclo de dominantes que se establecieron durante el desarrollo del jazz en sus primeras etapas de gestación, ambos movimientos armónicos

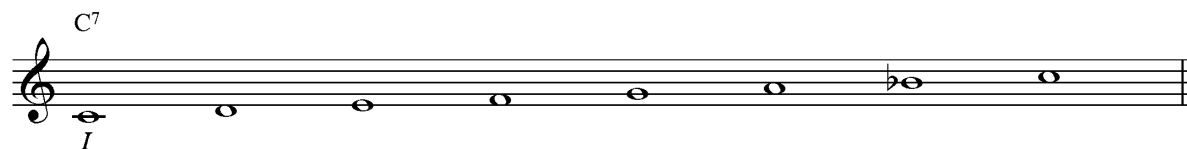
directamente relacionados en su estructura armónica. Otra de las novedades más importantes introducidas durante el desarrollo del jazz clásico fue el uso, extensión y variación de la melodía y armonía implícita al tema “I Got the Rhythm” de George Gershwin (en forma de 32 compases de 4x4 organizada en 4 secciones de 8 compases AABA). Sin embargo, antes de extender mi análisis en este sentido, pasaré a analizar las bases armónico/melódicas extendidas por los principales protagonistas de la revolución del *be bop*, que terminaron por consolidar el concepto de construcción moderna del lenguaje del jazz moderno y que establecieron los cimientos sobre los que se elaboraron el conjunto de novedades musicales desarrolladas durante el periodo de estudio seleccionado.

El análisis y la práctica de los principios teóricos esenciales relacionados con la revolución del *be bop* me ha llevado a concluir un origen asociado a la extensión total de las posibilidades armónico/melódicas derivadas del sistema de blues mayor, a continuación especificadas en primer lugar para el primer grado, cuyo desarrollo progresivo me llevará establecer los principios del sistema del jazz/blues moderno que será la estructura principal de referencia en mis análisis iniciales:

Combinación de modos pentatónicos mayores y menores



Modo mixolidio de C



Modo mixolidio extendido de C



Ejemplo 4: Modos mayores extendidos de C en el ámbito del blues. Autor y fuente: Elaboración propia en base a teoría occidental e indicaciones de Simon Thorsen en cuanto a la extensión del modo mixolidio.

Tras el análisis de estos ejemplos, vuelvo a retomar a la idea de la relatividad de la tonalidad asociada al sistema blues tradicional, que se extendió conforme el lenguaje del jazz se fue transformando históricamente con el avance del género durante el siglo XX. En este sentido, podemos observar como la combinación de escalas pentatónicas originarias del blues tradicional en combinación con la extensión del modo mixolidio, me lleva a concluir que el sistema del blues mayor se organiza en torno a un modo mixolidio extendido donde sus intervalos de tercera, de cuarta y de séptima son relativos y por tanto también la definición de una tonalidad fija desde un punto de vista occidental. Atendiendo a estas conclusiones podríamos definir la siguiente escala o modo del sistema del jazz/blues moderno derivado de la integración del análisis ya especificado:



Ejemplo 5: Modo de jazz /blues moderno extendido de C. Autor y fuente: Elaboración propia.

El modo pentatónico menor del blues clásico derivado del primer grado de C (Ejemplo 2), fue la referencia fundamental para el desarrollo melódico del blues tradicional, y podríamos pensar que en el caso de su extensión a esta escala o modo moderno extendido también asumiría ese protagonismo melódico a través de la instauración de un paralelismo lógico. Sin embargo, y aunque ese protagonismo está presente en la construcción de melodías del blues/jazz moderno, los principales referentes relacionados con el *be bop* extendieron las posibilidades del nuevo sistema aplicando dicha aproximación a cada uno de los grados de forma independiente, sobre todo en el ámbito de la improvisación, y generando un sistema politonal con tendencia a la angulosidad cromática que mantenía sus raíces en las texturas armónicas y con los desarrollos melódicos tradicionales del blues. A continuación, podemos observar esta extensión al resto de grados de la estructura melódica de blues mayor tradicional asociados al modo mixolidio extendido o modo de jazz /blues moderno extendido.

The image shows three musical staves, each representing a different mode applied to the C major blues structure. The first staff is labeled C7 and I, the second F7 and IV, and the third G7 and V. Each staff contains a sequence of notes on a treble clef staff.

Ejemplo 6: Modos de jazz/blues modernos aplicados a cada grado de la estructura de blues mayor de C. Autor y fuente: Elaboración propia.

Para tener una idea más concreta del proceso de consolidación de la construcción del jazz moderno en el ámbito melódico y armónico, a continuación analizaremos algunos ejemplos derivados de la comparación de “Blues for Alice” (BFA) y “Confirmation” (C) de Charlie Parker con “Livery Stable Blues” (LSB) de la ODJB y “I Got the Rhythm” (R&C) de George Gershwin.

The image shows two musical staves comparing 'Blues for Alice' (BFA) and 'Livery Stable Blues' (LSB). The top staff (LSB) has chords F, C, and A7. The bottom staff (BFA) has chords F6, Fm7, Bb7, C6, Ebm7, and Ab7.

Ejemplo 7: Comparación de "Blues for Alice" con "Livery Stable Blues". Autores: Charlie Parker y ODJB. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 1.

Este ejemplo 7, muestra el segundo bloque de cuatro compases de la estructura de blues mayor que gravita alrededor de la función de subdominante (F7). La primera conclusión derivada es el tránsito de las melodías de Charlie Parker en las partes fuertes del compás y sus sucesivas subdivisiones binarias alejándose de forma progresiva de las líneas marcadas por las 1ª, 3ª y 5ª de los acordes característicos de las melodías del jazz clásico. La segunda conclusión está directamente

relacionada con la aplicación de movimientos II - V - I, donde cada uno de los grados es susceptible de variación de forma independiente y que se dinamiza a través de sustituciones tritonales, desplazamientos paralelos a distancia medio tono ascendente o descendente a partir de la tónica del acorde y la introducción de la relatividad en el intervalo de 3ª, 5ª y 7ª, sobre todo en los desarrollos improvisados. En este caso concreto, la serie armónica Fm7 (II)- Bb7 (V)- C6 (I) (este último acorde aparece como sustituto de Em que a su vez sustituye a Ebm) también conlleva implícito un cambio de sistema armónico hacia el modo moderno extendido ya especificado para F mixolidio, en función de subdominante del sistema principal. La tercera conclusión es la introducción de transiciones variando solamente la 3ª del acorde de partida como en el caso de F6 hacia Fm7, en lo que podría denominarse como intercambio modal. Estas mismas apreciaciones pueden ser extendidas al último bloque de cuatro compases del blues disponible en la comparación completa incluida del anexo 4.1.

En el siguiente ejemplo, se muestra la sección la comparación entre la sección A, de la estructura AABA común al “I Got the Rhythm” (R&C) de G. Gershwin, y la misma sección A del “Confirmation” (C) de Charlie Parker.

The musical score is presented in two systems, each with two staves. The top staff of each system is labeled 'R&C' and the bottom staff is labeled 'C'. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. Measure numbers 1, 5, and 8 are indicated at the start of their respective systems.

System 1 (Measures 1-4):

- R&C Staff:** Chords: Cmaj7, A7, Dm7, G7, Cmaj7, A7, Dm7, G7.
- C Staff:** Chords: C, Bø, E7, A-, D7, G-, C7. Includes a triplet of eighth notes in measure 2.

System 2 (Measures 5-8):

- R&C Staff:** Chords: Cmaj7, C7, Fmaj7, F#o, Cmaj7, A7, Dm7, G7.
- C Staff:** Chords: F7, E-, A7, D7, D-, G7.

Ejemplo 8: Comparación de sección A de "I Got the Rhythm" con "Confirmation". Autores: George Gershwin y Charlie Parker. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 2.

La primera conclusión del análisis comparado de la armonía de ambos temas, es que Charlie Parker desarrolló una serie de cambios que llevaron la armonía general de partida al terreno del sistema armónico del blues moderno propuesto, comenzando con la tónica C en la primera sección de 4 compases, asentando la segunda sección de cuatro compases en la subdominante F7 y anticipando el dominante G7 como puente hacia la sección B. De nuevo, la base de la aplicación son los movimientos II- V- I encadenados, que introducen la sensación de cromatismo, por lo que la melodía recorre los acordes sin necesidad de buscar una angulosidad que ya está integrada en la misma progresión armónica. A continuación, el siguiente desarrollo pretende arrojar más luces sobre la elasticidad de la aplicación de los movimientos II- V- I a partir del arreglo de Parker en los primeros 4 compases de la sección A del ejemplo 8.

C (Tónica) - BØ (VII)

(II) – E7 (V) – Am (I sustituye a A)

(II) – D7 (V) – Gm (I sustituye a G)

(II) – C7 (V) – F7 (Subdominante)

A continuación expondré la sección B derivada de la misma comparación de la estructura básica de 32 compases en forma AABA y que puede ser consultada íntegramente en el anexo 4. 2.:

The musical score for Example 9 is presented in two systems. The first system covers measures 17 to 20, and the second system covers measures 21 to 24. Each system consists of two staves: the upper staff is labeled 'R & C' (Right Hand and Chords) and the lower staff is labeled 'C' (Left Hand). The key signature for the first system is one sharp (F#), and for the second system, it is two flats (Bb, Eb). The time signature is common time (C). The R & C staff shows chord changes and melodic lines, while the C staff shows a complex rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes. Chord changes are indicated above the R & C staff and below the C staff.

Ejemplo 9: Comparación de sección B de "I Got the Rhythm" con "Confirmation". Autores: George Gershwin y Charlie Parker. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 2.

En este ejemplo 9, se puede observar tanto la estructura de partida más habitual usada para la sección B de la forma AABA, en torno a un ciclo de dominantes clásico integrada en la composición original de Gershwin, como la genial transformación aplicada por Parker que articuló una melodía minuciosamente contenida en una armonía muy compleja, cuyo puente inicial se basa en un intercambio modal de G7 a Gm. Tras un breve análisis de este ejemplo, también se reafirman gran parte de las conclusiones ya expuestas, relativas a los procedimientos de sustitución armónica más frecuentes dentro del *be bop*, y su dibujo melódico característico, que fluctuaba de forma habitual por la parte superior de los acordes y por notas que no pertenecían a la estructura básica de los mismos. Como última referencia al análisis realizado y con el objeto de evitar la redundancia, debo exponer que la relatividad implícita al sistema moderno del jazz/blues ya expuesto es también extensible al conjunto de sustituciones derivadas de los ciclos de dominantes o movimientos II- V- I con independencia de su complejidad. La melodía de Parker incluida en este último ejemplo 9 muestra como en muchos casos se producen choques de 3as mayores con 3as menores, también en extensión a 5as y 7as, aunque suelen aparecer como notas de paso en las partes débiles de la subdivisión binaria del compás y derivados, al igual que en el caso de la cuarta aumentada. Por otro lado, la sonoridad del blues está presente de forma muy sofisticada apareciendo a través de la extensión de los sistemas derivados del modo mixolidio extendido asociado a los acordes de 7ª dominante. El resultado principal de estos procedimientos fue la instauración de los movimientos armónicos verticales, la explotación de los adornos melódicos y la cromatización progresiva de la sonoridad del jazz moderno en base a la transformación del sistema moderno de jazz/blues mayor ya expuesto en base al ejemplo 6.

Finalmente y antes de acabar de dar por concluido este apartado, me gustaría realizar algunos comentarios acerca de el influyente estilo de improvisación de Charlie Parker. Tal y como ya he argumentado en nuestra exposición histórica, Charlie Parker además de ser el responsable directo de la generación de la articulación moderna, también fue el principal responsable de la adaptación melódica a las nuevas estructuras armónicas desarrolladas por el *be bop* a través de la generación de un conjunto de adornos, clichés y motivos melódicos, que fueron y son ampliamente estudiados por diversas generaciones de músicos de jazz. Muchas líneas se han escrito sobre el estilo de Parker, que suelen hacer hincapié en su destacada variable rítmica que dio lugar al rebote característico del *be bop* y en sus grandes aptitudes técnicas que le permitían desarrollar pasajes muy complejos a velocidades extremas. En el ámbito relacionado con su concepto melódico y armónico, personalmente destacaría su gran capacidad lírica, lo que le permitía elaborar largas frases improvisadas perfectamente dinamizadas en la estructura de los acordes a velocidad de vértigo, limpias a pesar de la densidad de los adornos y cuya duración podía alcanzar un número

muy extendido de compases. A continuación mostraré un ejemplo claro de la dinamización de estos elementos con la exposición de un extracto de su improvisación en “Confirmation” a partir del compás n° 45 con los últimos cuatro compases de A' y los primeros cuatro compases de B que ha sido incluida íntegramente en el anexo 4. 7:

Ejemplo 10: Extracto de improvisación de Charlie Parker en "Confirmation". Autor: Charlie Parker. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 7.

Aunque podría extender gran parte de las cuestiones teóricas fundamentales relativas al *be bop* que hasta este momento del argumento expuesto han sido planteadas, considero que el análisis expuesto en torno a los principios teóricos fundamentales desarrollados por el movimiento es adecuado para poder abordar los mecanismos de extensión y deconstrucción del lenguaje del jazz moderno que expondré a continuación.

5. 1. 2. La expansión de la verticalidad del be bop y la tendencia atonal.

Tal y como he especificado en el análisis histórico y estético realizado, la nueva generación de músicos asociados al periodo de la libertad en el jazz partió de los principios fundamentales desarrollados por el *be bop*, con el objeto de extender su propia visión del jazz ya en pleno periodo moderno. En esta sección hablaré de la extensión de la verticalidad armónica y de la tendencia atonal asociada al periodo, que de forma general se expresó en torno a dos fórmulas fundamentales: melodías sinuosas sobre armonías complejas y melodías someras en torno a armonías complejas, en muchos casos con una vertiente rítmica muy destacada.

Atendiendo a un criterio cronológico, creo conveniente empezar con algunas aproximaciones desarrolladas por Thelonious Monk, la figura de referencia histórica más importante en la extensión de la verticalidad armónica y la tendencia atonal del jazz moderno, que ya a finales de los años 40 comenzó a distanciarse claramente de los estándares asociados al *be bop* en los que él mismo había participado como referente creativo. El primer ejemplo que mostraré para inaugurar esta sección será la comparación sección B de su composición “Evidence” (E) con la estructura básica de “I Got the Rhythm” (R&C).

B

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (labeled 'R & C') and a piano accompaniment line (labeled 'C').

System 1:

- Vocal line (R & C):** Four measures. Chords above: (E7) Bm7, E7, (A7) Em7, A7.
- Piano line (C):** Four measures. Chords below: Gm7, C7(#11), Fmaj7(add9), Bb7.

System 2:

- Vocal line (R & C):** Four measures. Chords above: (D7) Am7, D7, (G7) Dm7, G7.
- Piano line (C):** Four measures. Chords below: Am7, E7(b5), D7(b5), G7(b9/b5).

Ejemplo 11: Comparación de sección B de "I Got the Rhythm" con "Evidence". Autores: George Gershwin y T. Monk. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 3.

En esta variación de T. Monk, nos encontramos ante un claro ejemplo de tema muy somero y rítmico sobre armonías muy complejas, cuya progresión vertical con tendencia al atonalismo también está presente en las secciones A de la estructura de 32 compases clásica. En este ejemplo 11, he destacado concretamente la sección B del puente ya que los desarrollos armónicos son especialmente avanzados. Gracias a la introducción del cromatismo de forma clara en los últimos cuatro compases de esta sección, Monk se alejó de la fórmula II- V- I en favor de desplazamientos cromáticos explotando el acorde mayor con 7ª menor y 5ª disminuida, ya de forma estructural y no melódica, como ocurría en el caso de los estándares del *be bop*. Aunque la primera grabación de este tema data de 1948, he considerado lícito incluirlo en este apartado dedicado específicamente a nuestro periodo de estudio, ya que adelantó una concepción armónica muy avanzada que tuvo una gran influencia en los desarrollos armónicos verticales posteriores.

Los trabajos conjuntos de Sonny Rollins y John Lewis bajo el liderazgo de Miles Davis a principios de los 50, se centraron en extender la verticalidad armónica característica del *be bop* dando lugar a aproximaciones con cierta tendencia a la abstracción armónica. De este primer periodo de transición estética de Miles Davis específicamente contrastado en el apartado histórico, destacaré la grabación en 1951 del blues mayor “Down”, un primer y claro ejemplo de la extensión de la complejidad vertical a través de una melodía sinuosa y donde los adornos habituales del *be bop* todavía están muy presentes. A partir de este momento, he optado por acompañar algunos ejemplos con el desarrollo de los acordes en disposición básica para poder observar con mayor claridad el cromatismo derivado de la extensión vertical armónica con mayor eficacia:

Ejemplo 12: Melodía principal y acordes de la composición "Down". Autor: Miles Davis. Fuente: Elaboración propia a partir de la transcripción incluida en *Jazz Fake LTD* [sin autor].

En este ejemplo 12, además de las variaciones armónicas establecidas por el *be bop* ya comentadas, podría destacar la elaboración rítmica de la melodía, la aplicación de nuevas fórmulas cromáticas con tendencia atonal (donde destacan los pasajes entre los compases 3 y 4 y los compases 10 y 11) y la reestructuración armónica de los bloques clásicos del blues en torno a los grados I, IV y V. La concepción armónica estructural de esta composición añadió múltiples dificultades para el desarrollo de un discurso fluido en el momento de la improvisación.

Siguiendo con el criterio cronológico, retomaré de nuevo a la actividad de Thelonious Monk, cuya música a partir de la década de los 50 se orientó de forma muy clara hacia el cromatismo y la atonalidad manteniendo de forma excepcional sus raíces en el blues, el gospel y los grandes clásicos del *stride*. Durante esta década, Monk no sólo desarrolló el grueso de su legado musical, sino que también acogió bajo su tutela a la mayor parte de las grandes figuras que desarrollarían influyentes carreras en solitario como Miles Davis, Sonny Rollins, Art Blakey y posteriormente también a John Coltrane entre otros. Aunque su legado es muy amplio, con el fin de mostrar un ejemplo claro de sus desarrollos verticales y aproximaciones atonales más radicales me he decidido por incluir las secciones A y B de su composición “Skippy”, que fue grabada en 1952, y que representa un buen ejemplo de una melodía sinuosa atonal sobre armonías complejas.

A

B

Ejemplo 13: Extracto de la composición "Skippy". Autor: T. Monk. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 4.

En este ejemplo 13, se puede comprobar el protagonismo en la armonía de las sustituciones tritonales a través de los movimientos armónicos por ciclos de dominantes y también por escalones cromáticos. El desarrollo melódico es muy complejo y atonal, con preferencia en sus recorridos por las partes superiores de los acordes, estableciendo un dinámico juego de entrada y salida de las líneas marcadas por los grados contenidos en la construcción del acorde. En añadido, si acudimos a analizar la partitura completa incluida en el anexo 4. 4, se puede comprobar una vez más la habitual preferencia de Monk por los pasajes cromáticos, tal y como se muestra en la sección C de esta misma composición.

Por otro lado, el tratamiento de los espacios sonoros desarrollado por Thelonious Monk, tanto en sus en sus desarrollos melódicos como en la construcción armónica de sus estructuras de acompañamiento, fue una de las influencias que condicionaron el proceso de búsqueda en el que Miles Davis estaba embarcado desde su ruptura profesional con Charlie Parker. En mayo de 1953, Miles Davis grabó la primera versión de la composición “Miles Ahead”, en una revisión de una composición previa del primer “Milestones” que John Lewis había compuesto para Davis para su primera sesión como líder junto a Charlie Parker en 1947. En esta grabación se produjo un cambio significativo en la concepción estética de Miles Davis gracias al desarrollo del medio tiempo, la apertura de los espacios en el acompañamiento armónico desde una perspectiva más horizontal y la creación de un nuevo concepto de conducción rítmica, que posteriormente sería denominado como *walking*. En esta composición, la complejidad vertical sigue dominando claramente la concepción armónica de la misma, no obstante los tratamientos desarrollados por la banda bajo la dirección de Davis dieron lugar a una mayor fluidez tanto en el concepto de conducción rítmica como en la exposición armónica del acompañamiento. En este contexto más dinámico, Miles Davis desgranó muchas de las características que con el tiempo convertirían su estilo de improvisación e interpretación en una referencia fundamental en la siguiente generación de trompetistas dedicados al jazz moderno, generando una aproximación estética que tendría un con un peso histórico determinante. Según mi punto de vista, Miles Davis extendió el concepto lírico de Charlie Parker despojando de adornos y tensiones rítmicas a una conducción melódica que discurría perfectamente por la estructura de los acordes con una naturalidad casi orgánica, a pesar de la complejidad vertical de la composición y de los errores de interpretación existentes en la toma original. La facilidad de Miles Davis para dibujar melódicamente los acordes de orientación armónica es más característica del estilo de improvisación de los pianistas que de los vientos. A continuación expondré como ejemplo las secciones A y B de la composición “Miles Ahead”, que está incluida de forma íntegra junto con la sección de improvisación en el anexo 4. 21.

A

A-7 D7 G C F-7 Bb7

3

5 A-7 Bb-7 Eb7 G#-7 C#7 A-7 D7 G E7

A'

9 A-7 D7 G C F-7 Bb7

13 A-7 Bb-7 Eb7 G#-7 C#7 A-7 D7 G G#-7 C#7

B

17 F# F#-7 B7 E F#-7 G#b5 C#7b9

21 F#-7 B7 G-7 C7 G#-7 C#7

Ejemplo 14: Extracto de la composición "Miles Ahead". Autor: Miles Davis. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 21.

A continuación, pasaré a mostrar un ejemplo de la generación de melodías someras sobre colchones armónicos verticales complejos, gracias al análisis de una de las últimas grandes composiciones del trompetista Dizzy Gillespie, que fue grabada inicialmente en 1954 bajo el nombre de "Con Alma", y que inmediatamente pasó a formar parte del repertorio estándar del jazz afrocaribeño. En este ejemplo 15 se muestran las secciones A' (que es similar a A) y B. Este recurso puede ser consultado de forma íntegra en el anexo 4. 5.

A' E^Δ G⁷/D[#] C^{#m}7 B⁷ B^{b7} E^{bΔ} E^bm⁷ A^{b7}

B C^m7^{b5} F⁷(^b9) F^{#m}7 B⁷

E^Δ F^m7 B^{b7}

Ejemplo 15: Extracto de la composición "Con Alma". Autor: Dizzy Gillespie. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 5.

Desde la perspectiva armónica, en esta composición destaca sobre todo el tratamiento que Gillespie realizó en el primer bloque de cuatro compases de la sección A'. En los dos primeros compases jugó con los desplazamientos de medio y un tono en la línea de los bajos, dentro el ámbito tonal del modo de C# menor armónico, hasta que moduló cromáticamente a B^b7 y de ahí a reposar en E^bmaj⁷ por medio de un movimiento de 5^a. Una transición vía II- V- I nos lleva al siguiente bloque de 4 compases que proceden de un desplazamiento en paralelo de toda la sección anterior a una distancia de segunda aumentada descendente. La sección B es tratada con movimientos de II- V- I tradicionales con la ganancia de protagonismo del modo de C# menor armónico a partir del F[#]m⁷ y hasta el E^maj⁷. Desde la perspectiva melódica, se puede comprobar la apuesta de Gillespie por el minimalismo melódico, que sin embargo se vuelve muy complejo a la hora de desarrollar la improvisación por la inherente dificultad asociada a la verticalidad de la

composición. Este tema adelantó uno de los habituales procedimientos de aproximación a las sonoridades latinas o españolas, a través de la extensión del modo menor dórico que más tarde extenderemos. De hecho, esta composición fue grabada originalmente con algunos de los principales referentes de la orquesta de Machito y con una clara orientación hacia la estética de inspiración afrocubana. Por otro lado, el movimiento armónico de los dos primeros compases de A' ha sido señalado por Lewis Porter (1999: 145) como un precedente directo de los referentes movimientos por terceras relativas desarrollados por John Coltrane.

El saxofonista tenor Sonny Rollins se había pasado buena parte de los años 50 trabajando con T. Monk y Miles Davis, y se había convertido en un referente indiscutible del primer *hard bop* por sus trabajos con Max Roach y Clifford Brown. Su estilo bebía directamente de la influencia de Charlie Parker, sin embargo a partir del ecuador de la década de los 50 comenzó a desarrollar una aproximación muy personal a la improvisación, básicamente por el abandono progresivo de la conducción melódica de Parker, la extirpación de la sobrecarga de adornos, la creación de una articulación propia y la apuesta por la variación rítmica como principio constructivo. Esta aproximación bebía de la concepción de T. Monk en cuanto al uso de la melodía como principal medio de orientación en la improvisación, sería originalmente denominada desde los ámbitos teóricos como «improvisación temática» (Schuller, 1958: 6)⁶²⁴ y tuvo inmediatamente una gran influencia en sincronía histórica. Los principios fundamentales de esta metodología pasaban no sólo por tomar la estructura rítmica de la melodía principal para desarrollar variaciones rítmicas de sus pasajes, si no que la propia melodía principal con sus pausas, respiraciones y suspensiones marcaba también la orientación en el espacio musical de la dinámica de improvisación con posterioridad. Los desarrollos melódicos improvisados solían ocupar los espacios dejados por la melodía principal, dando lugar a una nueva versión de la fórmula pregunta/respuesta clásica del blues. Los acordes y la estructura armónica servían para orientar la dinámica melódica, pero no como base fundamental en la construcción de la improvisación como en los casos de Parker y Coltrane. En 1956, Sonny Rollins lideró una sesión de grabación junto a Max Roach que se publicó bajo el título de *Saxophone Colossus* y que incluyó el tema “Blue 7”, un blues mayor estándar cuyo desarrollo supuso un punto de inflexión histórico en la explotación de esta nueva metodología de improvisación, que también fue adaptada por Max Roach a la batería en su sección de solo.

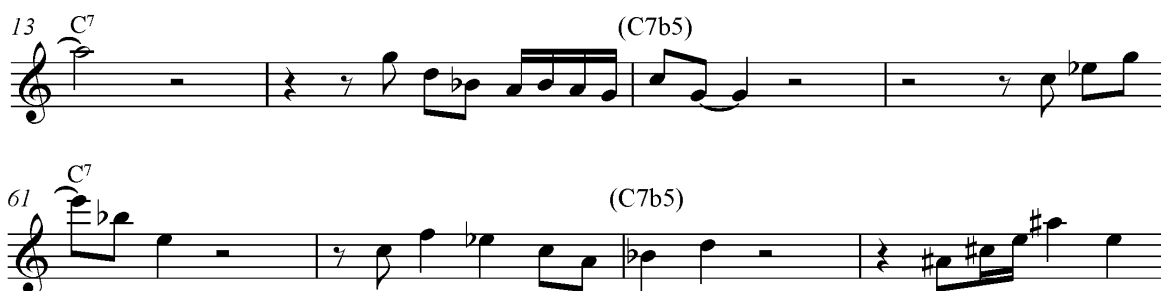
A continuación, desarrollaré un análisis propio comparando las variaciones desarrolladas por Sonny Rollins partiendo en primer lugar, de la melodía principal contenida en primera sección de la composición en el entorno de tónica (C7):

624 Thematic improvisation [Traducción propia].



Ejemplo 16: Melodía principal de la primera sección de "Blue Seven". Autor: Sonny Rollins. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 23.

A continuación se exponen distintas variaciones de esta misma sección repartidas en los desarrollos improvisados ejecutados por Sonny Rollins:



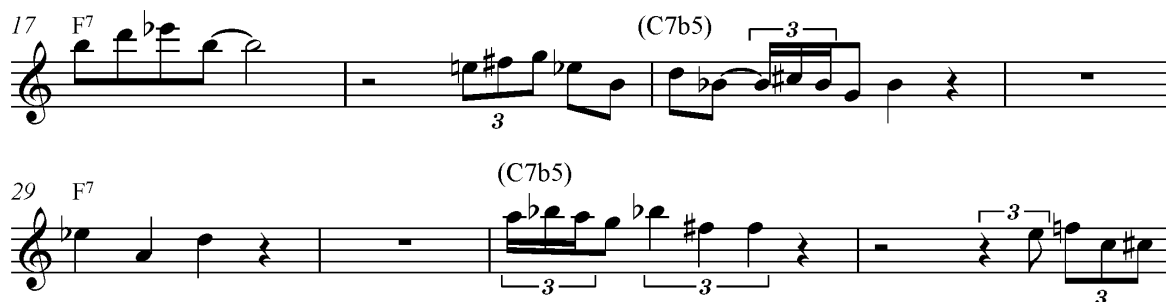
Ejemplo 17: Variaciones de la melodía principal de la primera sección de "Blue Seven". Autor: Sonny Rollins. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 23.

En segundo lugar partiré de la melodía principal de la segunda sección del blues en el entorno de subdominante (F7):



Ejemplo 18: Melodía principal de la segunda sección de "Blue Seven". Autor: Sonny Rollins. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 23.

A continuación exponemos distintas variaciones de esta misma sección repartidas en los desarrollos improvisados ejecutados por Sonny Rollins:



Ejemplo 19: Variaciones de la melodía principal de la segunda sección de "Blue Seven". Autor: Sonny Rollins. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 23.

En tercer lugar partiré de la melodía principal de la tercera sección del blues en el entorno de dominante (G7):

Ejemplo 20: Melodía principal de la tercera sección de "Blue Seven". Autor: Sonny Rollins. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 23.

A continuación se exponen distintas variaciones de esta misma sección repartidas en los desarrollos improvisados ejecutados por Sonny Rollins:

Ejemplo 21: Variaciones de la melodía principal de la tercera sección de "Blue Seven". Autor: Sonny Rollins. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 23.

Estos ejemplos son una muestra representativa de los principales procedimientos que definen la improvisación temática ya señalados, a los que habría que añadir la influencia directa de John Coltrane en el desarrollo de los pasajes densos y rápidos. Esta composición se adapta bien al concepto minimalista que comenzó a dominar las melodías de los años 50. Su estructura en torno a al blues mayor vuelve a apoyar mi afirmación en torno a la relatividad de los grados principales de lo acordes y la influencia del modo mixolidio moderno extendido como referencia tonal y estructural. Para extender los análisis aquí expuestos, recomiendo encarecidamente consultar la composición y la improvisación íntegra de “Blue Seven” adjuntada en el anexo 4. 23., junto con el análisis específico al respecto realizado por Gunther Schuller en su artículo “Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation” (Schuller, 1958).

En 1957, Thelonious Monk reunió en el estudio de grabación a Coleman Hawkins y a John Coltrane, quien estaba trabajando bajo su tutela tras haber roto temporalmente su relación profesional con Miles Davis. En esta sesión se grabó “Crepuscule with Nellie”, otra de las grandes obras de Monk que tuvo una gran influencia en la generación del jazz de vanguardia a pesar de que

paradójicamente no incluyó secciones de improvisación. Para su grabación, el pianista reunió a dos de los referentes históricos del saxofón tenor de dos eras distintas: Coleman Hawkins y John Coltrane. Esta composición está expuesta en el anexo 4. 6 e integró en sus desarrollo el conjunto de procedimientos de transformación vertical ya señalados, además de representar uno de los testigos más genuinos de la ya clásica integración estética de Clasicismo y Modernidad. Desde la perspectiva histórica, la influencia de T. Monk en la percepción musical de John Coltrane durante este importante periodo de trabajo conjunto, empujó a este último a consolidar su propia estética extendiendo de forma muy personal el lenguaje asociado a *be bop* (Solis, 2014). En pocos meses, John Coltrane se convertiría en el sucesor de Monk en el avance de los desarrollos armónicos de carácter vertical gracias a la consolidación de sus sábanas de sonido en base a los denominados «progresiones armónicas de Coltrane» (Levine, 1995: 351)⁶²⁵ o «movimiento de acordes relacionados por terceras» (Porter, 1999: 145)⁶²⁶, sin ninguna duda uno de los avances armónicos más influyentes en el desarrollo del jazz moderno a finales de los años 50.

En 2005, una grabación en directo de noviembre de 1957 que refleja con fidelidad este importante periodo de exploración conjunta de estos dos titanes del jazz moderno fue rescatada, restaurada y publicada bajo el nombre de *The Thelonious Monk Quartet with John Coltrane at Carnegie Hall*. De este importante documento histórico, he decidido incluir un análisis propio de la improvisación desarrollada por John Coltrane en torno a los acordes de la composición “Evidence” y que supone una excelente muestra del estilo en plena maduración del saxofonista. No obstante, recomiendo la consulta del trabajo de análisis integral realizado por Gabriel Solis (2014) en su publicación *Thelonious Monk Quartet with John Coltrane at Carnegie Hall. Oxford Studies in Recorded Jazz*, que se detuvo de forma específica en desarrollar un análisis teórico de toda la música recogida en este importantísimo material sonoro.

A continuación, partiré del siguiente ejemplo 22, que muestra el tercer coro de solo de la improvisación de John Coltrane a partir del compás 97 y sobre las secciones A, A' y B de la composición, para desarrollar un análisis propio de los desarrollos improvisados de Coltrane en el contexto histórico ya definido. La transcripción completa de este material puede ser consultada de forma íntegra en el anexo 4. 22:

625 Coltrane Changes [Traducción propia].

626 Third-related chord movement [Traducción propia].

3er CORO DE SOLO

A 97 Cmaj7 Em7 A7(b9) Dm7 Dm7 G7(b9)

101 F#7 Fm7 Bb7 Dm7 D7(#11)

A' 105 Cmaj7 Em7 A7(b9) Dm7 Dm7 G7(b9)

109 F#7 Fm7 Bb7 Dm7 D7(#11)

B 113 Gm7 C7(#11)

115 Fmaj9 Bb7

Ejemplo 22: Extracto de la composición "Evidence". Autor: T. Monk. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 22.

La primera conclusión del análisis de este ejemplo es la densidad sonora que se desprende de la aplicación de las sábanas de sonido de Coltrane, que en este caso estuvieron adaptadas a la música de Monk y que integraron perfectamente las tensiones asociadas al modo mixolidio moderno de C, que marcó el área tonal de referencia melódica en las secciones A y A'. Este mismo modo transportado por compases dominó la sección B, que se articulaba en torno a un ciclo de dominantes en base a los cambios introducidos por Monk. Estos ejemplos son también una muestra de la expresión radical de la relatividad asociada a los grados de los acordes y de los recorridos por las partes superiores de los mismos heredada del *be bop*. Coltrane entra y sale melódicamente de la guía de los acordes e introduce variaciones a través de la aplicación de diferentes técnicas: la permutación de los acordes (compás 102 sobre Fm7), pasajes cromáticos (compás 104), y

sustituciones en base a los movimientos por terceras de forma oculta (como se puede deducir analizando las distancias entre las primeras notas de cada grupo de cuatro semicorcheas en los compases 105 y 112).

Según los trabajos de análisis musical desarrollados por Lewis Porter (1999) y Masaya Yamaguchi (2002) en torno al legado de John Coltrane, el comienzo del uso de los movimientos de acordes relacionados por terceras se remite a su trabajo junto a Dizzy Gillespie y aparecieron por primera vez en una composición del propio saxofonista con la grabación de “Nita” en 1956. A partir de este momento, John Coltrane comenzó a diseñar una serie de aproximaciones armónicas a través de la aplicación de técnicas de permutación de los grados de los acordes contenidos en las series derivadas de los denominados movimientos por terceras, entre otras aproximaciones, que en combinación con un desarrollo melódico adaptado dieron lugar a las características sábanas de sonido, tal y como fueron descritas por primera vez por Valerie Wilmer. Este proceso de investigación en torno a movimientos verticales armónicos culminaron en primer lugar con la grabación de *Blue Train* en 1957 y posteriormente con el histórico *Giant Steps* en 1959, aunque su aplicación fue habitual en muchos otros temas de este periodo. En este momento de mi argumento, me gustaría aportar un pequeño inciso en cuanto a las informaciones teóricas expuestas tomados de la bibliografía precedente. En este sentido, se suele hablar de los movimientos de acordes por distancia de terceras partiendo de la tónica de los mismos, pero no se especifica la relatividad implícita a dichos movimientos. Como se podrá comprobar en los ejemplos que expondré y que pueden ser ampliados a cualquiera de las composiciones que integraron este tipo de técnica de re armonización, la distancias aparecen por intervalos de tercera mayor y menor indistintamente. Este hecho teórico nos remite de nuevo a mi concepción del sistema del jazz moderno desde un principio de relatividad intrínseco, por lo que me he tomado la licencia de denominar a este tipo de sustitución armónica como movimiento por “terceras relativas”, al menos en el desarrollo de este trabajo.

Para mi siguiente argumento analítico y con el objeto de conectar el conjunto de transformaciones sufridas por el lenguaje del jazz moderno desde la consecución del *be bop*, he optado por comparar el tema “26-2” de Coltrane (grabado en 1960) con el “Confirmation” (C) de Charlie Parker. Coltrane tomó este tema de referencia en la última etapa de Parker como base para la creación de un tema propio, aplicando los cambios armónicos que expondré a continuación a partir, en primer lugar, de la primera sección A de la estructura AABA de 32 compases de 4x4:

Ejemplo 23: Comparación de sección A de "22-6" con "Confirmation". Autores: John Coltrane y Charlie Parker. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 7.

Los tres primeros acordes del tema muestran la fórmula denominada como “terceras relativas” en cuanto a la distancia entre las tónicas de los dos primeros acordes (Cmaj7 a distancia de 3ª menor de Eb7 en el ejemplo 23). Es importante mencionar que la orientación de esta fórmula no implica de ningún modo una estructura fija en la disposición de la parte superior de los acordes, ya que esta puede llegar a ser muy heterogénea. A continuación, podemos ver que el siguiente acorde (Abmaj7) está relacionado por distancia de 5º con su precedente (Eb7). Siguiendo con el análisis y considerando ahora Abmaj7 como un acorde derivado de la superposición por terceras de Fm7, nos encontramos ahora con una serie clásica de de II (Fm7)- V (B7)- I (Emaj7) con sustitución tritonal del V grado. A continuación, aparece de nuevo el movimiento de “terceras relativas” (Emaj7 a distancia de 3ª menor de G7), con el enlace por 5ª a C7 y añadiendo el detalle de Gm7 como acorde de paso que reafirma un nuevo movimiento II(Gm7)- V (C7)- I (Fmaj7) que

conduce a la siguiente serie. En los dos siguientes compases, el análisis es similar al anterior y en los dos últimos compases la armonía se ciñe al movimiento de II- V- I clásico, siguiendo la línea marcada por "Confirmation". A continuación analizaremos la sección A':

The musical score for Section A' is presented in two systems. The first system (measures 9-12) has piano chords: Cmaj7, Eb7, A♭maj7, B7, E♭maj7, G7, Gm7, C7. The guitar part has chords: C, B♭5, E7, A-, D7, G-, C7. The second system (measures 13-16) has piano chords: Fmaj7, Eb7, A♭maj7, B7/C#, Emaj7, G7, Cmaj7. The guitar part has chords: F7, E-, A7, D-, G7, C. The score includes melodic lines for both piano and guitar, with various rhythmic patterns and triplets.

Ejemplo 24: Comparación de sección A' de "22-6"" con "Confirmation". Autores: John Coltrane y Charlie Parker. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 7.

El análisis de los cuatro primeros compases de la sección A' es similar al ya realizado anteriormente para los cuatro primeros compases de la sección A. Sin embargo, a partir del compás 13 se introducen variaciones interesantes habituales a los novedosos tratamientos armónicos introducidas por Coltrane y que podemos observar con más claridad poniendo atención al desarrollo de los acordes en el pentagrama inferior. El primer acorde de Fmaj7, es sometido a una superposición por terceras a partir de su 7^a, que se vuelve menor para integrar en su parte superior a Eb7. Posteriormente se aplica una extensión de Eb7 por terceras de forma descendente

para dar lugar a Abmaj7. A partir de este momento aparece el movimiento de “terceras relativas” de forma extendida: Abmaj7 a distancia de 3ª mayor de B7/C#, este último a distancia de 3ª menor de Emaj7, que a su vez está a distancia de 3ª menor de G7. El siguiente escalón hasta C es una 5°. A continuación seguiré con es análisis centrado en la sección B de la estructura de 32 compases:

B 17 Gm7 C7 Bm7 E7 Amaj7 C7 Fmaj7

26-2

G- G- C7 F F

21 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Dmaj7 G7

26-2

Bb- Eb7 Ab D- G7

Ejemplo 25: Comparación de sección B de "22-6" con "Confirmation". Autores: John Coltrane y Charlie Parker. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 7.

En este ejemplo 25, se puede observar como el acorde inicial de Gm7 pasa a C7 por una ampliación por terceras descendentes. Posteriormente, la 7ª del acorde de C7 se vuelve mayor para alojar la superposición de Bm7 por encima de su estructura, de nuevo por terceras superpuestas. A continuación, la serie se articula por un movimiento II (Bm7)- V (E7)- I (Amaj7) y este último acorde nos lleva a C7, a distancia de 3ª menor, y posteriormente a Fmaj7 por movimiento de 5ª. Finalmente, en los cuatro últimos compases de esta sección B Coltrane se ciñó a los movimientos

II- V- I clásicos con referencia directa a “Confirmation”, como podemos comprobar en la comparación aportada.

Hasta este momento, he desgranado las transformaciones de carácter vertical introducidas por John Coltrane desde un punto de vista armónico, por lo que me queda por comentar el aspecto melódico. Durante el recorrido marcado por la melodía de este tema nos encontramos de nuevo con una tendencia clara a desarrollar la parte superior de los acordes, así como la dinamización de su recorrido tanto dentro como fuera de las notas guías incluidas en la estructura interna de los mismos. Como ya he señalado con anterioridad, Coltrane diseñó una serie de permutaciones múltiples en torno a las variaciones armónicas ya expuestas que perfilaron una estética personal muy reconocible en el recorrido de la melodía principal de esta composición. La elección de este tema en concreto para el desarrollo de este análisis, se debe a que muestra un proceso de transición hacia la reducción de densidad melódica gracias a una aproximación en cierto modo opuesta a su clásico “Giant Steps”, aunque ambos temas comparten una estructura armónica similar construida en torno a la metodología de sustitución armónica de Coltrane. “Giant Steps”, se basaba en la generación de una melodía principal somera sobre un colchón armónico de gran densidad armónica vertical, que luego en las improvisaciones era explotado orientado hacia la densidad melódica por la aplicación de sus sábanas de sonido. Por otro lado, en el caso expuesto de “26- 2”, Coltrane desarrolló una melodía principal de alta densidad y sin embargo, en la sección de improvisación optó por un desarrollo melódico más horizontal, de menor densidad y aplicando técnicas de la improvisación temática característica de Sonny Rollins en algunos momentos. Los siguientes ejemplos son representativos de las conclusiones expuestas:

En primer ejemplo 26, expondré una comparación entre la sección A del tema principal y la sección A del primer coro improvisado de Coltrane, donde se puede comprobar con claridad la reducción de la densidad de la nueva aproximación de Coltrane:

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains measures 1-4 with chords: Cmaj7, Eb7, Abmaj7, B7, Emaj7, G7, Gm7, C7. The second staff contains measures 5-8 with chords: Fmaj7, Ab7, DbMaj7, E7, Am7, D7, Dm7, G7.

Ejemplo 26: Sección A de la melodía principal de "26-2". Autor: John Coltrane. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 7.

33 Cmaj⁷ Eb⁷ Abmaj⁷ B⁷ Emaj⁷ G⁷ Gm⁷ C⁷

37 Fmaj⁷ Ab⁷ Dbmaj⁷ E⁷ Am⁷ D⁷ Dm⁷ G⁷

Ejemplo 27: Extracto de improvisación sobre la sección A de la melodía principal de "26-2". Autor. John Coltrane. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 7.

A continuación, se puede observar la reformulación de tipo temático desarrollada por Coltrane tras la comparación la sección B de la melodía principal con la sección B del primer coro de improvisación:

17 Gm⁷ C⁷ Bm⁷ E⁷ Amaj⁷ C⁷ Fmaj⁷

21 Bbm⁷ Eb⁷ Abmaj⁷ Dmaj⁷ G⁷

Ejemplo 28: Sección B de la melodía principal de "26-2". Autor. John Coltrane. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 7.

49 Gm⁷ C⁷ Bm⁷ E⁷ Amaj⁷ Fmaj⁷

53 Bbm⁷ Eb⁷ Abmaj⁷ Dm⁷ G⁷

Ejemplo 29: Extracto de improvisación sobre la sección B de la melodía principal de "26-2". Autor. John Coltrane. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 7.

El desarrollo completo del tema y la improvisación puede ser consultada en el anexo 4. 7. junto con una comparación en paralelo de la improvisación desarrollada por Charlie Parker en "Confirmation". Los ejemplos expuestos hasta el momento son una muestra representativa del estilo en continuo desarrollo de un John Coltrane, siempre abierto a absorber gran parte de las nuevas aproximaciones que estaban sucediendo a su alrededor en sincronía histórica.

A continuación, pasaré a analizar algunas composiciones de Charles Mingus con el objeto de tener una idea de los desarrollos verticales característicos del contrabajista y de su especial tendencia a una atonalidad melódica progresiva y eficientemente estructurada a través de una concepción musical muy personal. En la fecha clave de 1959, Charles Mingus expuso una influyente visión del jazz/blues moderno con la grabación del tema “Goodbye Pork Pie Hat”, manipulando la forma tradicional de blues mayor y dedicado a la memoria de Lester Young.

A

6 Fm¹¹ G#7(add13) Dm7(b5) G7(#9) A¹³(#11) D7(add13) G#7 C#maj7

10 F#7(add13) F7 G#7 Bb7 C7(#9) G#7 C#maj7(#11) F#7(#11)

Ejemplo 30: Melodía principal de la composición "Goodbye Pork Pie Hat". Autor: Charles Mingus. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 8.

En este caso, y a pesar de la complejidad que se deriva de una primera observación, lo primero que destaca tras un primer análisis es que el recorrido de la melodía se ciñe completamente a una construcción tradicional sobre el modo pentatónico menor de blues en todo su desarrollo, con algunos muy pequeños detalles como la aparición de la nota Ab (integrada por otra parte en la paleta de tensiones ya definidas para el blues). Sin embargo, la armonización ideada por Mingus tiene una tendencia cromática y atonal tan marcada que es muy difícil aproximar un análisis eficiente con estabilidad contrastada, ya que los análisis ajenos consultados tampoco concluyen conclusiones relevantes en mi opinión. Asumiendo lo dicho, solamente puedo aportar el uso de las sustituciones tritonales de forma libre en base a acordes mayores con 7º menor relativa con

preferencia por las distancias de 5° en algunos pasajes y los desplazamientos en paralelo de algunos acordes, que por otro lado suelen variar algunos de sus grados como extensión de los adornos en el proceso de transición. Para arrojar algunas luces sobre el ámbito armónico de esta composición, me centraré en el análisis de la estructura armónica de la sección de improvisación diseñada por Mingus para esta composición. La misma fue organizada de forma diferente al tema de exposición principal y en torno a dos estructuras de blues menor reseñadas en la partitura original incluida en el anexo 4. 8. como B y C :

B

14 Cm⁷ Fm⁷ Cm⁷ Fm⁷ Cm⁷ Fm⁷ Cm⁷ F^{#7}(^{#5})

18 Fm⁷ G^{#7} G⁷(^{#5}) Cm⁷ Fm⁷ Cm⁷ F⁷

22 Am⁷(b⁵) D⁷(^{#9}) D^{#m7} G^{#7} Cm⁷ F⁷ Cm⁷ F⁷

Ejemplo 31: Parte B de la sección de improvisación "Goodbye Pork Pie Hat". Autor: Charles Mingus. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 8.

Este ejemplo 31, me servirá para adelantar algunos aspectos del análisis más concreto que realizaré en torno a la forma de blues menor en el siguiente apartado. En este caso, podemos observar como el ámbito armónico trabajado en los primeros 8 compases de la sección C está claramente estructurado en torno al modo menor armónico de C, y tras el puente modulante incluido en los dos siguientes compases, la tendencia armónica reposa en el modo dórico de C en una llamada a la concepción tradicional. Este mismo análisis puede ser extendido en el análisis armónico de la sección C de la improvisación, incluida íntegramente en el anexo 4. 8. En cualquier caso, la principal conclusión derivada de este primer análisis es la extensión de la verticalidad armónica asociada al jazz/blues moderno en contraste con una melodía muy arraigada en su construcción tradicional y el manejo del intercambio modal de forma múltiple con soltura, sin perder de vista nunca la textura vertical y dominante asociada a la relación estructural entre los grados I, IV y V del blues tradicional. En muchos aspectos, este tema fue un punto culminante en las investigaciones de Charles Mingus con las sonoridades del legado blues y gospel de la tradición afronorteamericana y también un ejemplo clarividente del grado de sofisticación que comenzó a instaurarse en las procesos de extensión de los desarrollos asociados al lenguaje del jazz moderno.

Por otro lado, las composiciones “What Love” (anexo 4. 9) y “Bemoanable Lady” (anexo 4. 10), son dos claros ejemplos del proceso de transición estética de Mingus hacia una madurez estilística, donde la verticalidad armónica cromática y el gusto por las melodías atonales siguieron siendo protagonistas. Ambos temas fueron revisiones, desde una perspectiva de vanguardia, de composiciones precedentes, al igual que la siguiente composición que será sometida a un análisis más concreto por su relación directa con los procedimientos armónicos aplicados en “Good Bait Pork Pie Hat” ya señalados. El tema “I x Love” fue grabado en distintas versiones a partir de 1959 (en ocasiones bajo el nombre de “Duke's Choice”) pero alcanzó una entidad consolidada con su grabación en 1963 durante las sesiones del histórico disco *The Black Saint And The Sinner Lady*, aunque fue publicado en ediciones posteriores. A continuación mostramos la sección A de “I x Love”:

A

Em7 G7 Cmaj7 Am7 D7(#5) G7 Cmaj7 G7(#5)

5 F#m11 F7 B9(#5) E9(#5) A9(#5) D9(#5) G7(b9 #5) Cm7

9 E#7(#9) A#7(#9) D#7(#5) G#7(#9) D7 G7(b9)

Ejemplo 32: Melodía principal de la sección A de la composición "Goodbye Pork Pie Hat". Autor: Charles Mingus. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 11.

En este ejemplo, podemos observar una primera referencia al ámbito armónico del modo jónico o mayor natural de C, en probablemente un eco estructural relacionado con su concepción anterior y su imagen precedente. Posteriormente, a partir del quinto compás comienza una cascada

de sustituciones y movimientos en paralelo con preferencia por la distancia de 5ª, que dota a la textura armónica de la atonalidad característica de Mingus. Por otro lado, en el ámbito melódico podemos concluir una separación definitiva del acorde de referencia armónica ya que la tendencia general de la misma es a circular por fuera del circuito armónico. Este mismo análisis puede ser extendido a la sección B de una composición incluida íntegramente en el anexo 4. 11 y que supuso un ejemplo claro de la desobediencia romántica y atonal de Charles Mingus.

Con el objeto de exponer otra aproximación a la improvisación de relevancia histórica directamente relacionada con la estética de Charles Mingus, pondré un ejemplo de la aplicación de técnicas procedentes de la música serial que Eric Dolphy desarrolló en su sección de improvisación en la composición “Bemoanable Lady” de Charles Mingus, grabada para orquesta e incluida íntegramente en el anexo anexo 4. 10. Tras la escucha de esta grabación y con solamente la orientación del oído, mi primera conclusión es que la sonoridad general de los desarrollos melódicos de Eric Dolphy invitan a concluir la introducción de técnicas seriales en su construcción. En este trabajo no tenemos tiempo ni espacio para desarrollar un análisis más en profundidad de este material, no obstante si puedo mostrar un primer ejemplo donde he encontrado una posible aplicación de movimientos por retrogradación dentro de la última exposición de la sección A de la composición, donde Dolphy desarrolló libremente una improvisación sobre el colchón melódico y armónico de la melodía principal que es interpretada por otras secciones de la orquesta:

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled '25 F#9#5' and contains measures 25, 26, 27, and 28. Above the staff, three brackets indicate series: 'Serie 1 principal' covers measures 25-26, 'Serie 2 por retrogradación' covers measures 27-28, and 'Serie 2' covers measures 29-30. Below the staff, brackets with numbers 7, 6, 5, 3, 6, and 5 indicate specific intervals or groupings. The second staff is labeled '26 E#9#5' and contains measures 29 and 30. Above the staff, a bracket indicates 'Serie 2' covering measures 29-30. Below the staff, brackets with numbers 5, 3, 6, and 5 indicate specific intervals or groupings.

Ejemplo 33: Aplicación de técnicas de retrogradación por parte de E. Dolphy en su solo en "Bemoanable Lady". Autor: Charles Mingus. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 10.

A modo de resumen general de este apartado dedicado a la verticalidad armónica y a la tendencia atonal desarrollada durante el periodo, puedo concluir que en muchos aspectos, los

procedimientos ya expuestos se derivaron de la extensión de las aproximaciones armónicas y melódicas desarrolladas por el movimiento del *be bop*. A través de esta expansión, los conceptos de relatividad armónica fueron llevados hasta sus últimas consecuencias en base a la transformación de los principios armónicos y melódicos derivados del sistema moderno del blues ya desarrollado por el *be bop*. Muchas de los cambios armónicos y melódicos expuestos se estructuraron en base a la extensión de la verticalidad implícita al sistema de blues mayor y la dominancia derivada de sus centros tonales elementales. Sin embargo, el lenguaje del jazz moderno experimentó una nueva ola expansiva en sincronía histórica, gracias a la generación de la horizontalidad armónica a través de la aplicación de técnicas modales a continuación expuestas.

5. 1. 3. La generación de la horizontalidad y la consolidación de las técnicas modales.

Los diferentes autores dedicados al análisis de la historia del jazz han expuesto argumentos en torno a dos principales teorías sobre la generación de la modalidad en el jazz: una asociada con George Russell y su relación temprana con Miles Davis a mediados de los 40 cuando experimentaba teóricamente en torno al uso de modos y cuyas experiencias dieron lugar a una teoría personal recogida en su libro *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*; y otra relacionada con la influencia en la concepción de la composiciones incluidas en *Kind Of Blue* por parte de Gil y Bill Evans (Carr, 2007: 71-73). Personalmente, creo que todos andaban en busca de formas de expresión derivadas de técnicas de composición procedentes del impresionismo europeo clásico, que utilizaron para extender las posibilidades armónicas y melódicas del jazz más allá de los terrenos ya explorados por el *be bop* y su intrínseca verticalidad. Este área de expresión, a través del uso de técnicas asociadas a movimientos armónicos verticales reducidos, ya habían sido trabajadas con anterioridad por Duke Ellington y Billy Strayhorn, Dizzy Gillespie o Charles Mingus, pero siempre dinamizadas través de interludios, introducciones o pasajes aislados en composiciones más largas. En este sentido, no fue hasta el comienzo del trabajo conjunto de Miles Davis y Gil Evans cuando las denominadas técnicas modales se establecieron en la metodología del jazz como un principio de trabajo desde una perspectiva sistémica, que dio lugar a una sonoridad original, reconocible y ampliada a su extensión como principio general estético y metodológico de aplicación directa a través de nuevas técnicas de improvisación. Tras el análisis histórico ya desarrollado, me inclino por destacar la labor de Miles Davis en la adaptación y consolidación de los conceptos de armonía horizontal a las texturas armónicas y melódicas del jazz, a través del desarrollo de una concepción musical que según mi opinión, tuvo su origen en la extensión de la estructura armónica y melódica del blues menor.

Si los estudios dedicados a los orígenes y desarrollo del blues mayor son habituales, nutridos y bien contrastados, en el caso del blues menor la historiografía del jazz no ha profundizado mucho al respecto. Según los recientes trabajos realizados Patrick Schenkus (2016), el primer testigo escrito que rebela cierta orientación de la tonalidad menor en un blues tradicional estuvo directamente relacionado con la primera sección de “St. Louis Blues” y la primera grabación de un blues menor de la historia fue el tema “Shipwrecked Blues,” cantado por Clara Smith acompañada por Fletcher Henderson y Louis Armstrong en 1925. Posteriormente, en 1927, Duke Ellington introdujo un blues menor en una de las secciones de su “Black Tan Fantasy” y ese mismo año grabó también con esta misma estructura “Echoes of the Jungle”. Este mismo autor ha alegado la relación entre el blues menor con las adaptaciones realizadas por Ellington en base a materiales melódicos procedentes del repertorio tradicional de espirituales de la tradición religiosa afronorteamericana (Schenkus, 2016: 39). En 1936, Teddy Wilson grabó “Blues in C Sharp Minor” generando la estructura básica del blues estándar y, en 1939, el cantante Jimmy Rushing grabó “I Left My Baby” con la orquesta de Count Basie. A partir de este momento, los músicos relacionados con el *be bop* desarrollaron algunas experiencias en torno al blues menor sin desarrollar en exceso sus sistema armónico e introdujeron arreglos en el contexto de la tonalidad menor de forma muy esporádica. No obstante, la nueva generación de jazzistas que explotó durante el periodo desarrolló esta forma musical en profundidad sobre todo gracias a los trabajos de Miles Davis y John Coltrane. La siguiente estructura derivada del blues mayor es habitualmente la que está considerada como la base del blues menor estándar:

Ejemplo 34: Grados y acordes en forma de blues menor. Autor y fuente: Elaboración propia.

En un primer análisis, se puede observar como el carácter bimodal del sistema de blues mayor tradicional ya analizado tiene implícitos la variación de los acordes del I y IV grado en su disposición menor, la adecuación del modo menor pentatónico encaja por tanto sin problemas y la pérdida de la naturaleza dominante de la nueva estructura armónica facilita la generación de texturas armónicas horizontales. En este sentido, también es importante señalar que el choque de terceras, cuando el acorde de partida está en disposición menor, es ostensiblemente más pronunciado y por tanto la tendencia es a evitar ese choque con el recorrido melódico. Por tanto, la estructura de blues menor no permite esta variación con la misma naturalidad que la estructura de blues mayor. En mi opinión, el blues menor podría derivarse de nuevo de la influencia histórica del sistema clásico occidental, ya que la relación de su concepción armónica con el concepto de tonalidad clásico es más natural. En este sentido, si consideramos el primer grado, con función de tónica de la estructura Cm7, como el relativo menor clásico de la tonalidad de Eb mayor, esta tonalidad daría lugar a una armadura con tres bemoles de partida tal y como hemos señalado en el ejemplo 34. En esta línea argumental, el cuarto grado, con función de subdominante (Fm7), se mantendría dentro de la estructura de la tonalidad de C natural (o modo eolio) y el quinto grado, con función de dominante (G7), se derivaría de la mayorización de su tercera por la expresión temporal del modo menor armónico de C. En muchos aspectos, el quinto grado (G7) del sistema es irrelevante, ya que su posición de referencia en la tercera sección del blues es sometida a múltiples variaciones manteniendo su función de periodo modulante y siendo el foco principal de multitud de arreglos y sustituciones de forma habitual como en el caso del blues mayor. De la misma manera, la relación entre el I (Cm7) y el IV (Fm7) seguirá determinando el área tonal de preferencia melódica y armónica del sistema.

A continuación mostraré un ejemplo donde he extendido de forma horizontal las escalas que se pueden asociar a los acordes de los grados I y IV (en disposición menor y con la séptima menor) añadiendo las funciones tonales asociadas a sus grados derivados. Un análisis más concreto del conjunto de relaciones establecidas entre estos modos o escalas, me servirá para argumentar las amplias posibilidades de construcción armónica que pueden generarse a través de la manipulación de la estructura básica del blues menor:

Modo menor natural/ eolio de C

32 Cm⁷ Dm^{7(b5)} E^bmaj⁷ Fm⁷ Gm⁷ A^bmaj⁷ B^b⁷

I(T) II(Ds) III(Ts) IV(Ds) V(Ds) VI VII(D)

Modo dórico de F

Fm⁷ Gm⁷ A^bmaj⁷ B^b⁷ Cm⁷ Dm^{7(b5)} E^bmaj⁷

I(T) II(Ds) III(Ts) IV(D) V VI VII

Modo mixolidio de F

F⁶ Gm⁷ Am^{7(b5)} B^bmaj⁷ Cm⁷ Dm⁷ E^bmaj⁷

I(T) II III IV V(D) VI VII(Ds)

Modos dórico de C

Cm⁷ Dm⁷ E^bmaj⁷ F⁷ Gm⁷ Am^{7(b5)} B^bmaj⁷

I(T) II(Ds) III(Ts) IV(D) V VI VII

Ejemplo 35: Extensión de los modos o escalas derivadas de los grados I y IV de la estructura básica de blues menor. Autor y fuente: Elaboración propia.

Como es observable, el modo eólico de C tiene implícito el modo dórico de F, compartiendo tanto la armadura como el resultado de sus acordes de referencia al superponer las terceras que vienen señalados para cada grado en el ejemplo. Por otro lado, el modo de F dórico en comparación con el modo de F mixolidio (característico para la dinamización de la estructura de blues mayor) también revela similitudes salvo en el caso de la 3^a, que podríamos considerar como relativa con ciertos matices. Por tanto, la estructura del modo de F dórico nos remite al legado del blues tradicional y admite la posibilidad de introducir las tensiones definidas para el sistema de blues mayor en relación directa con C eólico, que por otro lado es la puerta a la extensión de otros desarrollos sistémicos, en su expresión armónica y melódica, y también adquiriendo la estructura de

modo dórico o frigio. Como podemos observar, el modo dórico de C también está implícito en el modo mixolidio de F, lo que amplía todavía más el dinamismo del sistema menor y su anclaje con el blues tradicional.

Atendiendo a lo expuesto, puedo afirmar que el proceso de investigación realizado por Miles Davis en busca de estructuras horizontales que le permitieran manipular los espacios armónicos de forma más elástica para poder desarrollar su estética personal, concluyó eficientemente en la explotación del modo dórico desde una perspectiva modal u horizontal. Sin embargo, el proceso fue progresivo y el primer escalón que posibilitó el comienzo del cambio fue la grabación en París en 1957 del tema “Nuit sour les Champs-Élisées”, para la banda sonora de la película *L'Ascenseur pour l'Echafaud*. El tema en concreto fue una improvisación sobre una estructura AABA clásica de 32 compases de 4x4, donde el movimiento armónico vertical se redujo al mínimo en base a dos modos relacionados íntimamente y expuestos a continuación en tono de concierto:

A: Modo menor natural/ eolio de D

32 Dm⁷ Em^{7(b5)} Fmaj⁷ Gm⁷ Am⁷ B^bmaj⁷ C⁷

I(T) II(Ds) III(Ts) IV(Ds) V(Ds) VI VII(D)

B: Modo mixolidio de C

C⁶ Dm⁷ Em^{7(b5)} Fmaj⁷ Gm⁷ Am⁷ B^bmaj⁷

I(T) II III IV V(D) VI VII(Ds)

Ejemplo 36: Modos estructurales de la composición “Nuit sour les Champs-Élisées” Autor: Miles Davis. Fuente: Elaboración propia.

Como se puede deducir, la tonalidad de partida es F mayor que se articula en la sección A a través del modo eolio de D incluyendo una tensión extra (Ab) en el recorrido melódico. En la sección B el modo cambia a C mixolidio, que es el 5º grado de F y el 7º de D. En este sentido, podríamos deducir una única área tonal marcada por el modo menor natural de D, sin embargo he considerado que en la sección B se produce un cambio de modo porque el grado de C asume la función tonal de tónica arrastrando consigo a todo el sistema derivado y extirpando la tensión (Ab) en su desarrollo melódico. En este momento de mi análisis y con respecto a la aplicación de la reducción del movimiento vertical armónico al mínimo ya mencionado, solamente adelantaré que, de forma general, en las aproximaciones armónicas (ya sean a través de instrumentos armónicos o

arreglos orquestales) se tiende a evitar los grados con función de dominante (acordes tritonales), salvo en el momento de anticipar una modulación o cambio de modo, y también aquellos con función de dominante secundario salvo cuando el movimiento recae en la tónica del modo

El siguiente escalón de referencia en el proceso de investigación que Miles Davis estaba desarrollando al margen del repertorio de directo de su sexteto, fue la grabación en febrero de 1958 del tema “Milestones”, que por otro lado dio nombre al primer álbum de estudio de su sexteto clásico. Este tema se desarrolló en torno a dos modos estructurados sobre una forma AABBA de 8 compases de 4x4 cada sección expuestos continuación en tono de concierto:

A : Modo dórico de G

Gm⁷ Am⁷ Bbmaj⁷ C⁷ Dm⁷ Em⁷(b5) Fmaj⁷

I(T) II(Ds) III(Ts) IV(D) V VI VII

B: Modo minore naturale/ eolio de A

32 Am⁷ Bm⁷(b5) Cmaj⁷ Dm⁷ Em⁷ Fmaj⁷ G⁷

I(T) II(Ds) III(Ts) IV(Ds) V(Ds) VI VII(D)

Ejemplo 37: Ejemplo 36: Modos estructurales de la composición “Milestones” Autor: Miles Davis. Fuente: Elaboración propia.

En este ejemplo 37, no hay ninguna nota tensión añadida a ninguno de los modos, ambos se expresaron melódicamente de forma “pura” por así decirlo. Sin embargo, tras el análisis de la improvisación de Miles Davis y Cannonball Adderley si podemos señalar el uso de Db (5° disminuida) y Ab (9° menor) como notas de paso en la sección A y de Db o C# (3a mayor) en la sección B. Esta composición junto con la grabación del tema “I love You Porgy”, supusieron una transición experimental que dio lugar a un nuevo concepto armónico/melódico que explotó definitivamente con la grabación del histórico disco *Kind of Blue* y que estableció un conjunto de aproximaciones musicales que dieron lugar a la sonoridad horizontal del jazz moderno. El primer tema y referente indispensable del proceso expansión de la horizontalidad armónica fue “So What”, que se desarrolló en torno a una estructura clásica de 32 compases AABA sobre dos modos dóricos fundamentales a continuación expuestos en tono de concierto:

A: Modo dórico de D

Dm⁷ Em⁷ Fmaj⁷ G⁷ Am⁷ Bm⁷(b5) Cmaj⁷

I(T) II(Ds) III(Ts) IV(D) V VI VII

B: Modo dórico de Eb

Ebm⁷ Fm⁷ Gbmaj⁷ Ab⁷ Bbm⁷ Cm⁷(b5) Dbmaj⁷

I(T) II(Ds) III(Ts) IV(D) V VI VII

Ejemplo 38: Modos estructurales de la composición “So What” Autor: Miles Davis. Fuente: Elaboración propia.

Tras analizar las transcripciones de las improvisaciones de los participantes en la grabación (Miles: 1991), puedo afirmar que en este caso ambos modos también aparecen melódicamente en estado puro con las siguientes notas de paso: A# (5^o aumentada) y C# (7^o mayor) para la sección A y A natural (4^a aumentada) y E natural (2^o menor) para la sección B. Estas tensiones me llevan directamente al conjunto de notas de paso habituales al sistema del blues mayor, lo que dio lugar a un contexto sonoro tradicional pero muy sofisticado y asociado a la exploración de las posibilidades del modo dórico. El análisis de la elasticidad sistémica de esta aproximación puede ser ampliado, sin embargo y como ejemplo en relación con el análisis general dedicado a sistema de blues menor realizado al principio de esta sección, tomaré el desarrollo del modo dórico de D de la sección A para establecer una relación melódica directa con su escala menor armónica derivada atendiendo a las notas de paso ya señaladas. En el ejemplo 39, a continuación mostrado, se puede deducir como la escala menor armónica de D integra en su estructura las notas de paso usadas en la sección A de “So What”.

Ejemplo 39: Modo menor armónico de D. Autor y fuente: Elaboración propia.

El siguiente tema donde se aplicaron técnicas armónicas horizontales en torno a modos musicales fue la composición “Flamenco Sketches”, donde las improvisaciones se desarrollaron en

torno a 5 secciones de longitud elástica con un modo distinto por cada sección. Debido a las posibilidades múltiples de expresión modal asociados a una tonalidad determinada, los diferentes análisis realizados en torno a esta composición son muy heterogéneos. En este caso me pondré del lado de Ekkehard Jost (1974: 22), ya que coincido con él en la asociación de forma general de la tónica que define al modo con la referencia fundamental del contrabajo como estabilizador de la función de tónica. En este caso todos los modos aparecen en estado “puro”, con la salvedad de la sección D dedicada al modo frigio, como muestra el siguiente desarrollo en tono de concierto:

A: Modo mayor natural/jónico de C

Cmaj7 Dm7 Em7 Fmaj7 G7 Am7 Bm7(b5)

I(T) II III(Ts) IV V(D) VI VII(Ds)

B: Modo mayor natural/jónico de Ab

A♭maj7 B♭m7 Cm7 D♭maj7 E♭7 Fm7 Gm7(b5)

I(T) II III(Ts) IV V(D) VI VII(Ds)

C: Modo mayor natural/jónico de Bb

B♭maj7 Cm7 Dm7 E♭maj7 F7 Gm7 Am7(b5)

I(T) II III(Ts) IV V(D) VI VII(Ds)

D: Modo frigio de D

Dm7 E♭maj7 F7 Gm7 Am7(b5) B♭maj7 Cm7

I(T) II(Ds) III(Ts) IV V VI VII(Ds)

E: Modo minore naturale/ eolio de G

Gm7 Am7(b5) B♭maj7 Cm7 Dm7 E♭maj7 F7

I(T) II(Ds) III(Ts) IV(Ds) V(Ds) VI VII(D)

Ejemplo 40: Modos estructurales de la composición “Flamenco Sketches” Autor: Miles Davis. Fuente: Elaboración propia.

A partir de la sección C, el área tonal de Bb mayor se mantiene fija en su extensión a la sección D y E con sus modos correspondientes. Hay que destacar la aparición en la sección D del modo frigio con la nota tensión de F#, que concede la sonoridad y el carácter flamenco a la composición. En este sentido, debo señalar su relación directa con la versión armónica del modo de G eolio de la siguiente sección E, que por otro lado adquiere temporalmente la función de dominante antes de saltar de nuevo a la sección A. Este es otro ejemplo de las heterogéneas posibilidades de esta aproximación y de la original capacidad de construcción musical de Miles Davis, además de mostrar un tratamiento armónico/melódico que sería habitual a la hora de perseguir sonoridades flamencas que John Coltrane usaría con frecuencia con posterioridad.

Siguiendo ahora el análisis de este importante disco, pasaré a analizar en tratamiento realizado por Miles Davis y Bill Evans en la composición del tema “Blue in Green”. Mi objetivo pasa por poder determinar la paleta de recursos habituales usados para la generación de la horizontalidad armónica aplicada al contexto del jazz moderno y la extensión de los conceptos modales relacionados con la comprensión de la estructura de blues menor. A continuación, mostraré esas transformaciones centrando mi análisis por secciones de la composición en tono de concierto que ha sido íntegramente incluida en el anexo 4. 12. La primera sección comprimida (ya que tiene una forma de 10 compases de 4x4) de este blues menor fue dedicada lógicamente a la función de tónica en Gm7, desarrollada durante los tres primeros compases y en forma de modo dórico que también se adjunta:

The image displays two musical staves. The top staff shows a blues progression in G minor with the following chords and functions: I(T) Gm7(add13), II(mayorizado) A7(#9), and V Dm7(add9). The melody includes a triplet of eighth notes in the final measure. A box labeled 'I (blues)' is placed below the first measure. The bottom staff shows the 'Modo dórico de G' scale with chords and functions: Gm7 (I(T)), Am7 (II(Ds)), Bbmaj7 (III(Ts)), C7 (IV(D)), Dm7 (V), Em7(b5) (VI), and Fmaj7 (VII).

Ejemplo 41: Análisis modal de la primera sección de "Blue in Green". Autor: Miles Davis y Gil Evans. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 12.

La segunda sección comprimida de este blues menor fue dedicada a la función de subdominante en Cm7 desarrollada durante los dos siguientes compases y en forma de modo dórico que también se adjunta:

4	I(T) Cm7(add9)	IV(D) F7(b9)	VII Bbmaj7		I(T) F7(#9)
---	-------------------	-----------------	---------------	--	----------------

Modo dórico de C						
Cm7	Dm7	Ebmaj7	F7	Gm7	Am7(b5)	Bbmaj7
I(T)	II(Ds)	III(Ts)	IV(D)	V	VI	VII

Ejemplo 42: Análisis modal de la segunda sección de "Blue in Green". Autor: Miles Davis y Gil Evans.
Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 12.

La tercer sección comprimida de este blues menor fue dedicada a la función de dominante habitualmente caracterizado por ser el periodo de modulaciones. En este caso se articula con el acorde en disposición menor de Dm7, desarrollada durante dos compases y en forma de modo dórico que también se adjunta:

7	I(T) Dm%	V(desplazado) Abm%	VII Cmaj7(#9)	V Am7	I(T) Dm7
---	-------------	-----------------------	------------------	----------	-------------

Modo dórico de D						
Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7(b5)	Cmaj7
I(T)	II(Ds)	III(Ts)	IV(D)	V	VI	VII

Ejemplo 43: Análisis modal de la tercera sección de "Blue in Green". Autor: Miles Davis y Gil Evans.
Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 12.

La sección A' de esta composición íntegramente incluida en el anexo 4. 12, coincide en el desarrollo armónico y melódico ya especificado, con la salvedad de la introducción de algunas variaciones en la sección final del blues. De forma general, y como viene mostrado en los ejemplos 41, 42 y 43, los acordes finales de cada sección suelen ser comunes a los modos en transición o bien incluir notas en sus estructura que podríamos considerar de transición modal. Atendiendo a los argumentos desarrollados hasta este momento, mantener la horizontalidad evitando el uso de los acordes con forma de dominante (tritonales) es relativamente fácil, siempre que dichos acordes no permanezcan con un protagonismo esencial en la estructura de la composición como es el caso. Para el desarrollo de esta tarea, el análisis que he desarrollado me ha llevado a concluir el uso de la siguientes técnicas de armonización aplicadas al la disposición de los acordes para conseguir la orientación horizontal: el usos habitual de todas las inversiones posibles evitando la disposición fundamental, la disposición de los acordes por distancia de cuartas, el desarrollo de *clusters* o acordes de racimo tanto de forma independiente o de forma combinada con la estructura del acorde fundamental, la minimalización de la disposición del acorde extrayendo notas fundamentales con preferencia por 3ª y 5ª en combinación con el añadido de diversas notas de adorno, y por su puesto, la ya mencionada orientación a evitar los acordes de tritono salvo en las zonas de transición o modulación armónica estructural.

Para terminar con este paréntesis dedicado a la obra *Kind of Blue*, me gustaría comentar que los trabajos desarrolladas por todos los músicos que participaron en esta grabación han sido probablemente algunos de los materiales relacionados con la improvisación moderna más analizados y estudiados por parte del academicismos especialista. Para conocer específicamente las secciones de improvisación recomiendo la consulta de la publicación *Kind Of Blue by Miles Davis: Transcribed scores* (Miles, 1991).

Las exploraciones musicales enfocadas en el blues menor fueron una tónica dominante durante marco cronológico de estudio seleccionado, estando habitualmente unidos a la aplicación de técnicas modales asociadas a los argumentos ya expuestos y con el sistema de blues menor argumentado como base. En este ámbito creativo, me gustará señalar la siempre reveladora visión que Duke Ellington a través de la composición y grabación de “African Flower” en septiembre de 1962 junto a Charles Mingus y Max Roach. En el siguiente ejemplo he seleccionado su sección A' para realizar mi siguiente análisis:

[A']

The musical score is written in 12/8 time and consists of three staves. The first staff (measures 13-16) features a Cm7 chord. The second staff (measures 17-20) features Fm7, Ebm7, and Cm7 chords, with a triplet of eighth notes in measure 19. The third staff (measures 21-24) features Gm7 and Cm7 chords.

Ejemplo 44: Ejemplo 43: Sección A' de la composición "African Flower". Autor: Duke Ellington. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 13.

Atendiendo a un análisis general de la información contenida en este ejemplo, puedo afirmar un protagonismo evidente del sistema armónico del blues menor ya descrito. En primer lugar, interpreto el punto de partida en el ámbito tonal de Eb mayor que en las secciones A y A' se estructuró en torno a su relativo en C menor. La primera sección del blues órbita en torno a Cm7 (I) y su modo eolio asociado, posteriormente pasa a Fm7 (IV) que es el 2º grado del modo dórico de Eb asociado, y finalmente desarrolla el periodo modulante en torno a Gm7 (V). Este último bloque mantiene su característica como periodo modulante y por tanto, podría interpretarse como un primer grado de G eolio en relación directa con nuestro ejemplo pero con la 5ª relativa, atendiendo a las variaciones contenidos en la sección A de la composición que puede consultarse íntegramente en el anexo anexo 4. 13. En la sección B de la composición, la tonalidad de Gb mayor toma el protagonismo principal desarrollándose en torno a los procedimientos del sistema de blues mayor, hasta que a finales de la sección formal vuelve a modular al modo eolio de C (I). El maestro, dio muestras una vez más de su personal visión del blues menor desde una perspectiva más alejada de la extensión del modo dórico y haciendo gala de una aproximación que ya había comenzado a desarrollar casi 30 años antes. En este mismo ámbito creativo, la sección de improvisación ya analizada asociada a la composición de Charles Mingus “Goodbye Pork Pie Hat” (Ejemplo 31) es otra muestra de las variantes asociadas al blues menor desde la personal perspectiva de Charles Mingus, que ya había venido experimentando con interludios modales de improvisación colectiva en torno a texturas blues desde mediados de los años 50.

Por otro lado, para John Coltrane la puesta en contacto con los conceptos modales desarrollados por Miles Davis fueron una revelación y cambiaron definitivamente la concepción estética del saxofonista. La primera consecuencia fue la generación de una personal aproximación a estas técnicas a través de diversos arreglos de temas clásicos, la consolidación del blues menor como una de sus formas de preferencia y la adaptación de sus sustituciones verticales y mecanismos de permutación melódica a esta nueva técnica. En este sentido acudiremos a una declaración directa de Coltrane para desarrollar mi siguiente argumento:

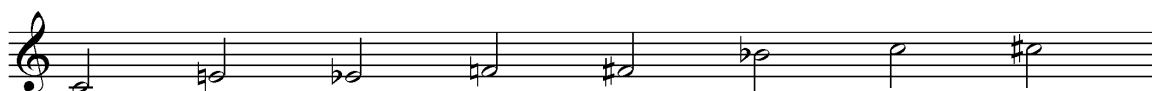
De hecho, debido a la dirección y a la fluctuación libre de la música de Davis, me pareció fácil aplicar mis propias ideas armónicas. Podía acumular acordes- digamos que sobre C7, a veces super imponía un Eb7, sobre este un F#7 hasta reposar en F. De esta manera podía tocar tres acordes en uno. Pero por otro lado, si quería, tocaba de forma más melódica. La música de Davis me dio total libertad. Es un enfoque bello (Porter, 1999: 160).⁶²⁷

A continuación, se desarrollan los acordes del ejemplo mencionado por Coltrane y cuya aplicación fue muy habitual en el desarrollo de sus arreglos en el ámbito menor y sobre todo en los blues menores:



Ejemplo 45: Superposición de acordes según Coltrane. Autor y fuente. Elaboración propia.

Tras la extensión horizontal de estos acorde en forma de escala y la puesta en común de sus grados, concluyo el establecimiento de una relación directa con el sistema de blues y con sus escalas o modos fundamentales:



Ejemplo 46: Extensión horizontal de la superposición de acordes según Coltrane. Autor y fuente. Elaboración propia.

⁶²⁷ In fact, due to the direct and free- flowing lines of his (Davis's) music, I found it easy to apply the harmonic ideas that I had. I could Stack up chords- say, on a C7, I sometimes superimposed an Eb7, up to an F#7 down to a F. That way I could play three chords on one. But on the other hand, if I wanted to, I play melodically. Miles' music gave me plenty of freedom. Its a beautiful approach [Traducción propia].

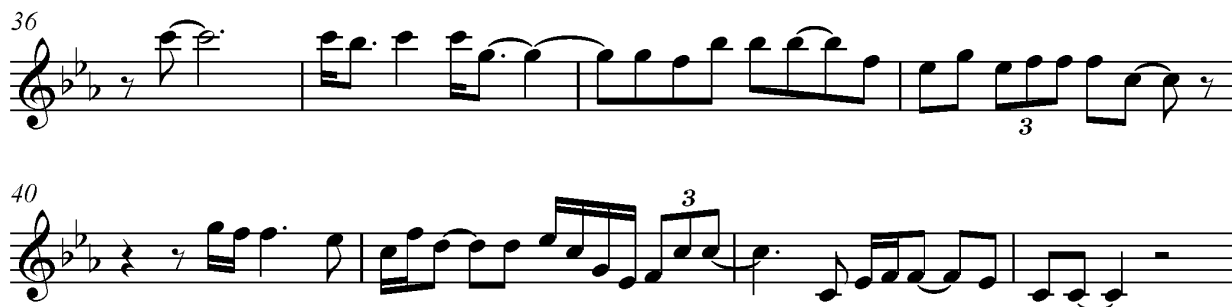
Tras unos años de transición estética en los que John Coltrane trabajó estos conceptos musicales junto con su interés por las técnicas de vanguardia desarrolladas por Ornette Coleman y Eric Dolphy; el saxofonista acabó por orientar su estética hacia el minimalismo melódico en base a procedimientos de armonización modal, inaugurando en 1963 un periodo estético dedicado a componer lo que yo he denominado como lamentos modales. Esta sección de su composición “Alabama”, incluida en íntegramente el anexo 4.14, muestra los procedimientos de organización horizontal y de puesta en relación de sistemas armónicos derivados:

The musical score for 'Alabama' by John Coltrane is presented in four systems. The first system (measures 20-22) is in C minor (EOLIO) and features a triplet of eighth notes. The second system (measures 23-27) includes chords Cm⁹, Cm⁷/G, Cm/D, Gm⁷, Cm, A^bΔ, A^bΔ, Gm⁷, and Cm, ending with a repeat sign. The third system (measures 28-31) is marked 'Solo J. Coltrane' and 'sin piano y con swing', with a 'Linea contrabajo' (bass line) and a 'Cm(DORICO)' mode annotation. The fourth system (measures 32-34) is marked 'entra piano' and shows a bass line with chords.

Ejemplo 47: Extracto de la composición "Alabama". Autor: John Coltrane. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 14.

Esta ejemplo 47 muestra claramente la transición de Coltrane, que pasó de trabajar con escalas o modos muy extendidos a trabajar melódicamente con una reducción a escalas pentatónicas sobre esas mismas estructuras modales de partida. De desarrollar el modo dórico de C en toda la primer parte del tema se pasa al modo eolio en el compás 21 para desarrollar el puente final y volver de nuevo al modo de C dórico para el posterior desarrollo de la sección de improvisación. A estos desarrollos modales clásicos, Coltrane añadía arreglos armónicos puntuales por secciones cuando introducía notas tensión inicialmente ajenas a la escala de base como en la sección de entrada del solo del compás 29, que adelanta la vuelta al modo dórico sobre el que se desarrolla la

improvisación colectiva. En el desarrollo del acompañamiento armónico, se evitaba utilizar tanto Ab como A natural (que son las notas que delatan el cambio de modo) dando sensación de suspensión armónica, un detalle de la armonización horizontal desarrollado por McCoy Tyner que estableció la sonoridad del cuarteto aplicando disposiciones por cuartas y acordes de racimo de forma habitual. A continuación, podemos observar la orientación minimalista en forma de pentatónicas desarrollada por Coltrane en su solo:



Ejemplo 48: Extracto de la improvisación de J. Coltrane en "Alabama". Autor: John Coltrane. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 14.

Esta composición, supuso el punto de inflexión que orientó los esfuerzos de John Coltrane hacia una concepción minimalista opuesta a las sábanas de sonido derivadas de sus aproximaciones verticales, en la que la aplicación de las técnicas modales tuvo un papel de relevancia esencial y donde el saxofonista comenzó a desarrollar su concepto de texturas sonoras y de elaboración de motivos melódicos reducidos que se transportaban a diferentes tonos. Este proceso de mutación estética culminó en 1965 con la grabación del histórico álbum *A Love Supreme*, del que ya hemos hablado con cierta extensión en el desarrollo histórico y del que existen multitud de análisis actualizados en el ámbito académico actual. Para no extender más este apartado, recomiendo acudir al excelente análisis musical de esta obra incluido en el trabajo biográfico y musical que Lewis Porter dedicó al saxofonista titulado *John Coltrane: His Life and Music*, además de invitar a consultar un documento original de la pluma de Coltrane que recogió la primera concepción de la obra y que he incluido en el anexo 3. 2.

Antes de pasar al siguiente apartado, me gustaría exponer que bajo mi punto de vista el denominado jazz modal no es una corriente o estilo dentro del jazz moderno, sino un procedimiento musical de transformación del espacio armónico que posibilitó la expansión del lenguaje del jazz moderno gracias al establecimiento de la horizontalidad armónica y que conllevó un cambio muy significativo en el enfoque tradicional de la improvisación desde el punto de vista melódico y armónico. Las primeras consecuencias de la instauración de las técnicas de desarrollo horizontal fueron la explotación de los modos principales derivados de la teoría clásica occidental (anexo 4. 0.)

y el comienzo de la exploración con otros modos procedentes de músicas tradicionales del mundo. Como ya he argumentado en este apartado, inicialmente este proceso de cambio vino asociado de indisolublemente al legado tradicional del blues y a lo largo de la década de los 60 se extendió considerablemente con total independencia. Con el avance del periodo, el jazz modal se consolidó como una herramienta básica de construcción musical que, en combinación con el diverso conjunto de procedimientos musicales que se fueron estableciendo, llevaron al jazz moderno a alcanzar altas cotas de sofisticación y complejidad como veremos a continuación.

5. 1. 4. La expansión de las alternativas de construcción musical.

El referente histórico indiscutible en la investigación y la combinación con las alternativas de construcción musical que estaban desarrollándose durante nuestro periodo de estudio fue John Coltrane, quien a partir de 1960 fue abandonando paulatinamente sus desarrollos verticales para entrar en un proceso de investigación que le introdujo en el manejo de distintas técnicas de composición. En 1960 grabó “Liberia” y “Equinox”, en las que combinó secciones de desarrollos modales con secciones de desplazamientos verticales, y que fueron la última muestra de este periodo de transición en el que destacaré especialmente la composición “Miles Mode” / ”The Red Planet”. En este caso Coltrane experimentó con técnicas seriales, probablemente influenciado por su relación con Eric Dolphy como se puede deducir del análisis de los cuatro primeros compases de la sección A expuestos en tono de concierto a continuación:

A

3

Bm (Dórico)

5

Ejemplo 49: Tema principal de "Miles Mode"/"The Red Planet". Autor: John Coltrane. Fuente Elaboración propia a partir de información contenida en *The Music of John Coltrane* (Coltrane, 1991).

En este ejemplo 49 podemos observar como los compases 3 y 4 del tema principal de la composición se derivan a la perfección de un tratamiento por retrogradación de los compases 1 y 2, que son expuestos solamente con el acompañamiento del batería. A partir del compás 5, la banda entraba al completo para desarrollar a continuación una sección B libre improvisada sobre el modo

de B dórico, Tras volver a exponer la misma estructura AB, se pasó a las las improvisaciones que se desarrollaron en el mismo modo dórico sobre una forma elástica.

Dejando a un lado las técnicas de deconstrucción musical y creación sonora desarrolladas por las vanguardias, que expondré más adelante de forma concreta y que tuvieron un influencia muy marcada en los procesos de transformación del jazz moderno; la combinación de los procedimientos de construcción musical de carácter vertical y horizontal se fueron consolidando como metodologías creativas en expansión durante los primeros años de la década de los 60. Los siguientes avances en este ámbito de creación en concreto, vinieron de nuevo bajo la dirección de Miles Davis y de la mano de una nueva generación de compositores encabezados por el pianista Herbie Hancock y el saxofonista tenor Wayne Shorter. En 1965, la nueva banda de Miles Davis grabó el disco *E. S. P.*, con el que el trompetista concretó un nuevo viraje estético, gracias a la sofisticada aplicación de las técnicas ya mencionadas, y aupó al lenguaje del jazz moderno a la ascensión un nuevo escalón de complejidad estructural, armónica y melódica.

El primer ejemplo de esta nueva aproximación es la composición “Little One”, de Herbie Hancock, cuya melodía principal en la exposición del tema fue desarrollada en un contexto atonal de forma libre y con una armonización tan compleja que me ha sido imposible determinar un análisis armónico y melódico con cierta lógica estructural. En este sentido, las fuentes consultadas tampoco arrojan conclusiones estables sobre la construcción de esta composición articulada inicialmente a través de una única sección melódica a continuación expuesta en tono de concierto:

A Libre de tiempo.

3 W. Shorter. Dm/E Dm/Eb Ebm^7

7 M. Davis $C7(\#9)/E$ $G7(\#9)/Eb$ $Eb7(b9sus4)$ $D(b5)$

11 W. Shorter. M. Davis $F\#7(sus4)$ $F7(sus4)$ Gm^7/F $F7(b9sus4)$ Eb^{13}/F

20 Unison $A6/F$ $B7(b9sus4)$ $B(b5)$ G/Bb $Gbmaj7/Bb$

Ejemplo 50: Tema principal de “Little One”. Autor: Herbie Hancock. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 19.

La principal causa de esta desorientación analítica fue la genial aproximación de Herbie Hancock, que rompió completamente con los movimientos verticales tradicionales ya expuestos. El joven pianista de Chicago, aplicó acordes que aparecían tan deconstruídos que es difícil llegar a una conclusión relevante acerca de los principios de organización musical que rigen esta composición, que por otro lado, parece evidente que se deriva de un profundo proceso de reflexión creativo y organizativo. Este mismo problema lo encontré inicialmente al analizar la composición “Goodbye Pork Pie Hat” de Charles Mingus (Ejemplo 30), pero en este último caso la referencia del blues me ayudó a concretar un poco más mi análisis, importando las conclusiones derivadas de mis indagaciones en torno a la organización armónica de la sección de solos. Siguiendo esta guía, he optado por analizar la sección de las improvisación en correlación directa con los desarrollos melódicos dibujados por la improvisación de Miles Davis y he llegado a la siguiente conclusión que expuesta en tono de concierto creo puede aportar ciertas luces:

SOLOS

The musical score is divided into three systems, each with mode labels above the staff:

- System 1 (Measures 1-8):**
 - Measures 1-4: Modo de F eolio. Chords: F(sus4), D \flat maj7(#11)/F, F(sus4), D \flat maj7(#11)/F.
 - Measures 5-8: Puente cromático en paralelo / Modo de D# Locrio. Chords: Dm/E, D#m11, E \flat maj7(#5)/D#.
- System 2 (Measures 9-16):**
 - Measure 9: E \flat maj7(#5)/D#.
 - Measures 10-11: Transición cromática variando el bajo y manteniendo el modo. Chords: F#(sus4), Fm 9 , Gm 7 /F.
 - Measures 12-16: Modo de F eolio / Modo de F frigio. Chords: G \flat maj7(#11)/F.
- System 3 (Measures 17-20):**
 - Measure 17: Modo de F eolio. Chord: D \flat maj7(#11)/F.
 - Measures 18-19: Limbo armónico de transición se mantiene el modo. Chords: F#m 7 /F, Am/B.
 - Measures 20-21: Modo de B \flat dórico. Chords: B \flat m 7 (\flat 5), G/B \flat .
 - Measure 22: Modo de B \flat frigio. Chord: G \flat maj7/B \flat .

Ejemplo 51: Análisis de la sección de improvisación de “Little One”. Autor: Herbie Hancock. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 19.

La primera conclusión que obtengo es que las fórmulas de modulación clásica a través de movimientos II- V- I o ciclos de dominantes desaparecen, en favor de puentes de naturaleza cromática y atonal. En el ejemplo expuesto, se pueden ver las armaduras básicas de cada sección a la que he asociado un modo concreto, tomando como referencia la tónica del contrabajo y el desarrollo melódico del solo de Davis incluido en la publicación de Keith Waters (2011: 103). La complejidad en su desarrollo es evidente y el resultado derivado dio lugar a ciertas texturas cromáticas que no perdían su carácter horizontal por la disposición de los acordes, que generan

desorientación tonal. Sin embargo, la textura sonora al ser tan cromática también abre la posibilidad de improvisar con libertad casi total desde una perspectiva melódica, atendiendo a un principio de politonalidad. La técnica compositiva de Herbie Hancock se desarrolló ampliamente dentro de los procedimientos modales, sin embargo esta composición es una muestra clara de una concepción arquitectónica muy avanzada que le llevó a convertirse en uno de los pianistas más influyentes de la nueva generación.

Con respecto a estas conclusiones y para tener una idea de la transformación del estilo de Miles Davis, a continuación expondré el primer coro de improvisación de Miles Davis introduciendo las armaduras derivadas de las modulaciones entre los modos ya señalados en el ejemplo 51:

SOLOS 1er coro de Miles Davis.

32 F(sus4) Dbmaj7(#11)/F F(sus4) Dbmaj7(#11)/F

36 Dm/E D#m11 Emaj7(#5)/D# Bmaj7(#11)/D#

40 Emaj7(#5)/D# F#(sus4)

44 Fm9 Gm7/F Gbmaj7(#11)/F

48 Dbmaj7(#11)/F F#m7/F Am/B

52 Bbm7(b5) G/Bb Gbmaj7/Bb

Ejemplo 52: Extracto de improvisación de Miles Davis en "Little One". Autor: Herbie Hancock. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 19.

Como se puede observar, la concepción minimalista en el tratamiento del espacio, el aprovechamiento de las pausas y la fluidez alcanzaron un punto culminante desde la primera concepción de “Miles Ahead”, tras haber pasado por el descubrimiento de las técnicas modales que posibilitaron la extensión de su concepto musical ampliamente hasta concebir la amplia extensión de *Kind of Blue*. En este caso, Davis volvió a retomar las texturas armónicas complejas para abrazar orientaciones muy abstractas, donde su melodías encontraron una nueva manera de expresarse con total libertad. A pesar de las amplias posibilidades de extensión melódica que la estructura armónica posibilitaba, Miles Davis optó de nuevo por la mesura y la fluidez, dando lugar a una nueva manera de concebir su sonido en armonía con algunas de las aperturas que estaban produciendo las vanguardias. La composición “Little One” de Herbie Hancock junto con la improvisación completa de Miles Davis ha sido íntegramente adjuntada en el anexo 4. 19.

Mi siguiente análisis estará centrado en la composición “E. S. P” de Wayne Shorter, que dio nombre al disco y que supuso una genial muestra de la original visión de este saxofonista, también adherido a la doctrina de John Coltrane, que consiguió realizar avances significativos en su propio estilo de composición a través de la combinación de técnicas modales y de sustitución vertical. A continuación, expondré un ejemplo en tono de concierto dedicado a la sección A de una composición que puede ser consultada íntegramente junto con la improvisación de Wayne Shorter en el anexo 4. 20.

A

The musical score for the main melody of section A of "ESP" by Wayne Shorter is presented in four staves. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The melody is written in a single line of music with various rhythmic values and rests. The chords are indicated above the staff: E7, FΔ, E7, EbΔ#11, D7, EbΔ#11, E7, FΔ, EbΔ, Dm9, G7, Gm7, and Gb9.

Ejemplo 53: Melodía principal de la sección A de “ESP”. Autor: Wayne Shorter. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 20.

Lo primero que llama la atención de esta composición fue el desarrollo de una melodía sin alteraciones cromáticas aparentes, salvo en la sección que realiza la función de puente durante los cuatro últimos compases del ejemplo. Sin embargo, el colchón armónico de la melodía es extremadamente cromático y con tendencia atonal, organizado a través de secciones que se articulan por modos, y que en las improvisaciones son desarrollados desde una aproximación cromática muy marcada. El primer bloque de dos compases se desarrolló en torno al modo mixolidio de E desde una perspectiva relativa, ya que la melodía principal ya rompe de entrada la 3ª del acorde. Los dos siguientes compases se desarrollan en torno al modo jónico de F, los dos siguientes compases de nuevo en torno a E mixolidio y los dos siguientes alrededor de Eb jónico, que antecede una cascada de acordes cromáticos hasta recaer en Dm9. En este momento hay un movimiento II (Dm9)- V (G7)- I (Gm7 en sustitución de C7) hasta que el Gb por movimiento cromático enlaza la sección B. De nuevo y como en el caso anterior, la disposición de los acordes en el acompañamiento armónico sigue estando orientada a la horizontalidad salvo en la sección final del puente. En muchos aspectos, la principal conclusión derivada de este análisis, tras la comparación de la estructura armónica de la composición con las improvisaciones de Shorter es la siguiente: la preferencia por la generación de texturas cromáticas y atonales para la improvisación libre a través de la orientación en torno a centros tonales de partida y la negación de los movimientos armónicos tradicionales. La composición “Iris”, también incluida en el disco *E. S. P.*, o más tarde la icónica “Nefertiti”, son sólo dos muestras del influyente estilo de Shorter que le convertiría más tarde en un de los referentes más importantes del jazz fusión en los 70.

En muchos aspectos, los trabajos del segundo gran quinteto de Miles Davis asentaron gran parte de las metodologías que posteriormente serían retomadas por muchos de los músicos adscritos al *post bop* tras la transición eléctrica de los años 70. En este estudio solamente he encontrado hueco para analizar las dos composiciones mencionadas, que considero históricamente y estéticamente de relevancia, sin embargo el legado completo de este quinteto hasta 1968 es de un valor histórico de referencia, por lo para terminar este apartado solamente me quedaría recomendar la consulta del excelente trabajo de análisis realizado por Keith Waters *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet 1965- 1968* (Waters, 2011).

5. 1. 5. La metodología deconstructiva, el tratamiento textural y la transformación del espacio sonoro.

Hasta este momento de la exposición, me he centrado en analizar dos de los procedimientos clave relacionados con los cambios más importantes que se produjeron durante el periodo de estudio seleccionado asociados a la transformación de la melodía articulada en torno a las técnicas de armonización de carácter horizontal y vertical. Sin embargo, los cambios más radicales relacionados con el lenguaje del jazz moderno en el ámbito melódico/armónico vinieron de la mano de la extensión de los procesos de deconstrucción musical impulsados por Ornette Coleman que, a pesar de lo que pueda parecer, también estuvieron inicialmente madurados en torno al lenguaje de *be bop*. Considerando que el concepto de deconstrucción musical implicaría el aislamiento, la manipulación, la reordenación y alteración de los elementos básicos de una estética precedente que, tras un proceso de reflexión conceptual, suele derivar en una nueva expresión estética con conexiones claras con el legado musical precedente; la música de Ornette Coleman se adapta perfectamente a esta definición en todo su ámbito de expresión.

Antes de pasar a realizar una análisis más concreto de las características armónicas y melódicas de la música de Coleman, me gustaría afirmar que de forma aislada algunos de los mecanismos de creación musical ya argumentados incluyeron metodologías deconstructivas en su esencia. En este sentido, las aproximaciones armónicas maduras por T. Monk, Lennie Tristano, Charles Mingus, Cecil Taylor y John Coltrane (que desdibujaron los movimientos clásicos de II- V- I y de los ciclos de dominantes) o la concepción armónica minimalista de las armonizaciones derivadas de las técnicas modales de Miles Davis; podrían considerarse también dentro de esta definición de deconstrucción. No obstante, el cambio entendido desde una perspectiva integral vino de la mano de Ornette Coleman, que fue el primero en apostar decididamente y sin complejos por una concepción estética rompedora, como ya he argumentado en el apartado histórico.

El primer y más importante procedimiento introducido por Ornette Coleman en el ámbito armónico y melódico del lenguaje del jazz moderno fue la propia disolución progresiva de los conceptos clásicos de armonía horizontal y vertical, este enfoque fue definido por el mismo Ornette Coleman como «armolodías» (Litweiler, 1992: 57)⁶²⁸. Aunque esta teoría musical nunca fue desarrollada formalmente por el propio músico, la información analizada en la biografía disponible junto con el análisis de la música escrita de Coleman me han llevado a concluir lo siguiente: la propia interacción libre de los músicos con la melodía de partida en el momento de la interpretación daba lugar a la armonía y por tanto en proceso de creación dependía de las conexiones establecidas

628 Harmolodics [Traducción propia].

de forma espontánea durante el proceso creativo, a través de una especie de contrapunto melódico establecido de forma libre. Una vez marcado el ámbito melódico y rítmico con la melodía de partida, el conjunto de variaciones, modulaciones u orientaciones sonoras se derivaban directamente del proceso de interacción del conjunto y no de la organización formal de una serie de cambios armónicos establecidos, aunque en ocasiones se planteaban como orientación inicial. Por supuesto, los resultados de este proceso alcanzaban mayor entidad durante las secciones de improvisación, cuya estructura organizativa se mantuvo dentro de los cánones definidos por el *be bop*, es decir, por turnos de solistas de forma individual. A continuación, partiré de una declaración directa, realizada a Rick Senger por parte de Ornette Coleman, con el objeto de explicar su concepto de armolodías: «Toca esto una y otra vez y sabrás todo lo que necesitas saber sobre las armolodías» (Litweiler, 1992: 149)⁶²⁹, esos acordes eran Cmaj7, Ebm7 y Dm (b5), que a continuación han sido desarrollados verticalmente y extendidos posteriormente de forma horizontal integrados en una escala:

The image displays musical notation on a grand staff. The top staff shows three chords: Cmaj7, Ebm7, and Dm (b5). The bottom staff shows a chromatic scale starting from C4 and moving up to C5, with notes: C, C#, D, D#, E, E#, F, F#, G, G#, A, A#, B, B#, C.

Ejemplo 54: Expresión vertical y horizontal del concepto de armolodías de Ornette Coleman. Fuente y Autor: Elaboración propia.

La conclusión derivada de este ejemplo 54 desde un punto de vista melódico es el protagonismo de la escala cromática como punto de partida en la construcción musical, lo que me lleva a consolidar la vertiente atonal de la música de Ornette Coleman, cosa que por otro lado se desprende con claridad de la escucha de su legado discográfico durante el periodo de estudio seleccionado. A continuación pasaré a analizar una muestra en tono de concierto de sus primeros trabajos de estudio que gracias al análisis de su tema “Chronology”, grabado en mayo de 1969, e íntegramente disponible en el anexo 4. 15:

⁶²⁹ Play this over and over, and you'll know everything that you need to know about harmolodics [Traducción propia].

Ejemplo 55: Melodía principal de la composición “Chronology”. Autor: Ornette Coleman. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 15.

Las primera conclusión derivada de mi análisis es que esta composición todavía tenía una fuerte influencia de los desarrollos del *be bop* tardío, pero ya en una expresión avanzada tras la extirpación del instrumento armónico del conjunto y el encaje del primer cuarteto clásico de Coleman. La atonalidad de la línea melódica es marcada junto con la riqueza rítmica de la misma, que recorre intervalos amplios a diferencia de las melodías habituales del jazz moderno que solían discurrir por grados más conjuntos. La relatividad implícita al sistema moderno de blues mayor ya definido es ampliamente extendida hacia una concepción cromática en evidente en progresión. La armonía escrita es solamente una orientación a la interpretación hacia sonoridades blues y no puede ser considerada como un anclaje. Por otro lado, la estructura de A sobre 7 compases de 4x4 rompe el concepto genérico de *swing* tradicional a través de una aproximación formal que recibió afiladas críticas y que es una característica típica de la construcción del saxofonista tejano.

En base a la improvisación realizada por Ornette Coleman en torno a “Chronology”, destacaré algunos aspectos de su estilo improvisatorio que Ekkehard Jost ha definido en torno a su

concepto de «asociación de motivos encadenados» (Jost, 1974: 50)⁶³⁰, que a continuación intentaré aclarar con algunos ejemplos. El principio básico es el mismo que el de la improvisación temática de Sonny Rollins, pero llevada a un nivel extremo tanto en la combinatoria rítmica como en su absoluto divorcio de cualquier referencia armónica. La melodía inicial marca el ámbito tonal relativo y los motivos rítmicos integrados en la misma marcan las primeras referencias a combinar. A partir de ese momento, Coleman enlaza de forma genial unos tramos con otros con total libertad, como cuando un niño de tres años esta experimentando con un juego de construcciones. El resultado final es lógico porque se sustenta, sin embargo el cincelado derivado es totalmente espontáneo, con mayor mérito cuando en la construcción participan otros músicos como es el caso. Si analizamos todo el solo adjunto en el anexo 4. 15., podemos encontrar las piezas dispersas del puzzle inicial formado por la melodía principal si partimos de buscar las variaciones rítmicas, ya que las melodías han sido completamente deconstruidas y movidas de sus tiempos iniciales. Los siguiente ejemplos representan los tratamientos mencionados en torno a un motivo en concreto:

Motivo de partida mutado a partir de melodía principal

41

Variación 1 con desplazamiento.

45

Variación 2

64

Variación 3

97

Variación 4

112

Ejemplo 56: Ejemplo 56: Desarrollo de motivos encadenados de Ornette Coleman en torno a su composición “Chronology”. Autor: O. coleman. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 15.

630 Motivic chain- association [Traducción propia].

En cuanto a la extensión del gusto de Coleman por el legado del blues y la influencia de este en sus desarrollos melódicos, pasaré ahora a analizar las secciones A y B de “Bird Food”, una composición expuesta en tono de concierto con cuyo título hizo referencia directa a la música de Charlie Parker y que puede ser consultada íntegramente en el anexo 4. 16:

The image displays a musical score for the piece "Bird Food" by Ornette Coleman. It is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The score is divided into two main sections, A and B.

Section A: This section begins at measure 4. The chord progression is: Dm, Gm, Cm7, F7(b9), Bb7, Ebm7, Fm7, Bb7, and Ab7. The melody consists of eighth and quarter notes with various rests and ties. At measure 9, the progression continues with Cm7, Bb, G7, Gb, and F7(b9). It then branches into two endings: the first ending leads to a whole note F, and the second ending leads to a whole note F followed by a whole note Bb.

Section B: This section starts at measure 16 with a whole note G chord. The melody features a mix of eighth and quarter notes. At measure 20, the chord changes to a whole note F, and the melody continues with eighth and quarter notes.

Ejemplo 57: Melodía principal de las secciones A y B de la composición “Bird Food”. Autor: Ornette Coleman. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 16.

En este ejemplo 57, los elementos ya mencionados vuelven a aparecer en una melodía que recuerda a la sonoridad de Parker y que ha sido casi completamente desnudada de los adornos característicos del *be bop*. También resalta de nuevo el concepto roto de la forma de la sección A y la impresión constante de pregunta respuesta en la organización melódica. Tanto la fluidez rítmica como la amplitud de intervalos siguen estando presentes. En este caso, la armonía está más apegada a la melodía, pero sólo en la exposición del tema principal ya que en las improvisaciones toda la dinámica de interacción se expande considerablemente. En este sentido, es necesario puntualizar que la relatividad de los grados de los acordes asociados al sistema moderno del blues mayor, solían ser recorridos por las melodías del jazz moderno a través de su consideración como notas de paso, para Coleman esas notas de paso van progresivamente ganando importancia de forma independiente hasta que alcanzaron una consideración de igualdad en cuanto a su importancia en la estructura melódica. La independencia de la orientación acórdica y la tendencia atonal de la música de Ornette

Coleman fue avanzando como veremos en el siguiente ejemplo

El tema “Kaleidoscope”, se desarrolló en torno a una melodía modo de fanfarria muy sinuosa y extremadamente rápida, en una aproximación fue aplicada por primera vez en la composición “The Change of the Century” un año antes y que anticipó una línea de desarrollo melódico de gran densidad que inspiró muchas de las aproximaciones melódicas posteriores de las vanguardias. El análisis de la sección A de la composición en tono de concierto, mostrará otro de los recursos habitualmente usados por Ornette Coleman para la construcción melódica y que podemos consultar íntegramente en el anexo 4. 17:

Ejemplo 58: Melodía principal de la sección A de la composición “Kaleidoscope”. Autor: Ornette Coleman. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 17.

Esta composición formó parte de las sesiones de grabación históricas realizadas por Ornette Coleman en 1960, que ayudaron a apuntalar su influencia en la generación del movimiento de la *New Thing* y que aportaron algunos procedimientos que sería explotados con frecuencia en el futuro por las vanguardias. Como ejemplo de la extensión de las desgarradoras melodías en el ámbito de la balada iniciadas con la grabación de su clásica “Lonely Woman”, el siguiente tema “Beauty is a Rare Thing” fue un referente en la concepción minimalista del espacio sonoro y la interacción libre libre sin compás ni referencia armónica alguna. A continuación se muestra un ejemplo de la sección principal A en tono de concierto de la composición incluida íntegramente en el anexo 4. 18:



Ejemplo 59: Melodía principal de la sección A de la composición “Beauty is a Rare Thing”. Autor: Ornette Coleman. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 18.

En definitiva, y como ha quedado retratado en los ejemplos expuestos, el concepto armolódico de Ornette Coleman derivaba principalmente de la instauración de la melodía como entidad generadora de forma, armonía espontánea y orientación de la dinámica rítmica desde una perspectiva conceptual. En muchos aspectos, este concepto se derivó de un paulatino proceso deconstructivo de los elementos asociados al lenguaje del jazz moderno que Coleman se encargó de mantener dentro de su estética. El análisis de las melodías principales de Coleman puede dar una idea de los procedimientos desarrollados por el saxofonista, sin embargo dicho concepto es extendido de forma más clara en sus desarrollos en la improvisación, donde los desplazamientos rítmicos y armónicos de motivos melódicos a través de diversas variaciones, junto con el uso de los recursos polirrítmicos llevaron el clásico rebote del *be bop* hacia terrenos completamente libres de interpretación.

Sin duda alguna y apoyándome en el análisis histórico realizado, la influencia de la estética de Ornette Coleman y su metodología deconstructiva fue muy relevante para una parte muy representativa de la nueva generación de vanguardia. Los militantes del movimiento de la *New Thing* se vieron profundamente inspirados por las pioneras exploraciones experimentales del saxofonista tejano y las tomaron como punto de partida para la generación de una serie de nuevos procedimientos de creación e interacción musical orientados a perfilar la nueva concepción del espacio sonoro que a continuación comentaré de forma más concreta en su expresión melódica y armónica.

Tanto los procedimientos enfocados a la generación de texturas sonoras como las investigaciones en torno a la reformulación del espacio sonoro, fueron dos consecuencias directas del desarrollo de las nuevas relaciones que se establecieron derivadas de la interacción de la armonía y la melodía de forma espontánea. En este ámbito de creación, si el jazz moderno estaba

asumiendo la influencia de la atonalidad junto con algunas técnicas derivadas del dodecafonismo, la integración del ruido como elemento de derecho en el espectro de recursos sonoros aplicables fue solamente una cuestión de tiempo, lo que dio lugar a un testigo más de la relación del jazz con las vanguardias clásicas de la época. Gracias a este acontecimiento, la percusión pudo abandonar sus funciones que hasta este momento habían estado exclusivamente dedicadas a la conducción de la dinámica rítmica del *swing* para protagonizar un nuevo papel principal en las transformaciones que estaban sucediendo relacionadas con la nueva concepción sonora y que acabarían por re dibujar las relación clásica entre melodía y armonía que ya había iniciado Ornette Coleman.

En mi opinión, los precedentes directos de la creación de texturas sonoras dentro del jazz moderno durante los años 60 son dos: las sábanas de sonido de John Coltrane y las texturas derivadas de la interacción colectiva trabajadas en el disco *Freejazz* de Ornette Coleman. En este último, caso poniendo especial atención en la introducción del único tema grabado en la sesión donde los dos baterías participantes desarrollaron lo que he denominado como “texturas rítmicas en suspensión”. Al igual que las propuestas de estos dos artistas fueron los precedentes directos de la exploración sonora textural, Cecil Taylor y Albert Ayler fueron los principales responsables de su expansión temprana a partir de 1962 con la integración total en sus recursos musicales de este nuevo concepto estético.

En el caso del pianista Cecil Taylor, tras la grabación de sus álbumes *The World Of Cecil Taylor* y *Air* a finales de 1960 dentro de una estética deconstructiva bastante pronunciada y en base a las nuevas experiencias maduradas en Europa con su trío, éste decidió extirpar el concepto rítmico del *swing* para integrar en el proceso de creación textural sonora también a la percusión. Cecil Taylor mantuvo sus desarrollos rítmicos y energéticos y comenzó a construir sus ideas por bloques temáticos con la aplicación de esa especie de crisol sonoro de melodías encadenadas y brochazos sonoros tan característicos del pianista. Para tener una imagen de las aproximaciones de creación textural de Cecil Taylor, echaré mano de un ejemplo extraído directamente del gran trabajo *Analysis of Selected Works of Albert Ayler, Roscoe Mitchell and Cecil Taylor* realizado por Jane M. Reynolds (1993), que he considerado lícito exponer originalmente dada la complejidad asociada a la transcripción de este tipo de aproximaciones musicales. A continuación podemos ver algunos extractos de la sección introductoria de la composición “Lena”, incluida en el disco *Nefertiti, The Beautiful One Has Come*, donde podemos observar la concepción textural de Cecil Taylor a solo:



Ejemplo 60: Aproximación textural sonora a solo de Cecil Taylor en la sección de introducción de “Lena”. Autor: Cecil Taylor. Fuente: Reynolds (1993).

Y a continuación también un extracto de su solo:



Ejemplo 61: Aproximación textural sonora a solo de Cecil Taylor en la sección de improvisación de “Lena”. Autor: Cecil Taylor. Fuente: Reynolds (1993).

A continuación, podemos ver también un extracto de su composición para sexteto “With (Exit)”, incluida en el álbum *Conquistador* de Taylor, gracias a la excelente transcripción y adaptación de Jane A Reynolds, que puede ser consultada íntegramente en el anexo 3. 3. y donde el primer pentagrama corresponde al piano, el segundo a trompeta y saxofón alto, y los dos últimos a los contrabajos:

The image displays two systems of musical notation for an instrumental ensemble. The first system, labeled '7', features a complex rhythmic pattern in the bass clef with many beamed notes and a dynamic marking of 'p'. The upper staves show melodic lines with triplets and slurs. The second system, labeled '8', includes dynamic markings of 'mp' and 'f', a trill (tr) in the upper staff, and further triplet patterns in the lower staves. The notation is dense and characteristic of Cecil Taylor's atonal style.

Ejemplo 62: Extracto de la composición "With (Exit)" para ensemble instrumental. Autor: Cecil Taylor.
Fuente: Reynolds (1993).

Como se puede comprobar a través del análisis combinado de las partituras y la escucha de los materiales sonoros grabados, la expresión de las ideas de Cecil Taylor derivaron en un resultado estético con una gran densidad sonora en suspensión armónica, ya que a pesar de que existía una organización formal y estructural de las secciones de la composición, la concreción de un centro tonal desde la perspectiva tradicional es prácticamente imposible salvo que asumamos un principio de atonalidad que por otro lado es evidente. Me atrevo a establecer también cierta relación entre el desarrollo de las líneas melódicas y bloques texturales de Taylor con las sábanas de sonido de John Coltrane, en interacción con algunas de las aproximaciones a la articulación desarrolladas por Herbie Nichols. La influencia de las aproximaciones estéticas desarrolladas por Cecil Taylor en sus trabajos durante la década de los 60 tuvieron una importante acogida en Europa, donde su estilo y

técnica pianística se estableció como una referencia fundamental para la nueva generación de pianistas asociados a las vanguardias europeas.

A continuación, pasaré a analizar las metodologías creativas de Albert Ayler quien, como se ha argumentado en la sección histórica, compartió experiencias musicales con Cecil Taylor y que le empujaron a encontrar su propio camino creativo al margen de la influencia de John Coltrane tanto en el aspecto espiritual como musical. El punto de partida de su aproximación sonora fueron claramente los conceptos texturales desarrollados inicialmente por Coltrane a través de sus sábanas de sonido. En muchos aspectos, los métodos de expresión desarrollados por Albert Ayler bebieron también de las metodologías deconstructivas de Ornette Coleman, ya que el punto de partida habitual de la música de Ayler fueron composiciones de inspiración tradicional y espirituales cuyos elementos fundamentales en el momento de la improvisación colectiva eran prácticamente demolidos sobre un colchón de texturas sonoras y rítmicas suspendidas. En este sentido, Albert Ayler fue el encargado de desarrollar las aproximaciones texturales más radicales de principios de la década de los 60 hasta la consolidación de las vanguardias a partir de 1965. La complejidad de transcribir la música de Albert Ayler ya fue expresada por Ekkehard Jost en su influyente trabajo *Freejazz* de 1974, de hecho no incluyó referencia alguna a ninguna transcripción de este saxofonista, es por ello que la labor desarrollada por Jane M. Reynolds vuelve a aparecer como indispensable en el desarrollo de mi análisis y que retomaremos de nuevo a continuación.

En el siguiente ejemplo 63, podemos observar un extracto de la improvisación de Albert Ayler incluida en la grabación de 1964 de su composición “Ghosts”, que puede ser consultado íntegramente junto con la exposición del tema principal en el anexo 3.4.

The image displays a handwritten musical score for the piece "Ghosts" by Albert Ayler. It consists of three staves of music, numbered 1, 5, and 9. The notation is complex, featuring numerous triplets, slurs, and dynamic markings such as *f*, *p*, *ff*, and *mp*. The music is written in a style characteristic of free jazz, with a focus on texture and rhythm. The first staff (measures 1-4) starts with a *f* dynamic and includes several triplet markings. The second staff (measures 5-8) continues with similar triplet patterns and includes a *p* dynamic marking. The third staff (measures 9-12) features a *ff* dynamic marking and concludes with a *mp* dynamic marking.

Ejemplo 63: Extracto de la composición “Ghost”. Autor: A. Ayler. Fuente: Reynolds (1993).

The image displays three systems of handwritten musical notation for the piece "Ghost" by A. Ayler. The notation is written on five-line staves, alternating between bass and treble clefs. The first system (measures 13-16) features a bass staff with dynamics *sfz*, *mp*, *8va*, *ff*, and *p*. The second system (measures 17-20) includes a treble staff with *mf* and *sfz*, and a bass staff with *sfz* and a triplet of eighth notes. The third system (measures 21-24) shows a bass staff with *8va* markings and a treble staff with *ff*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Ejemplo 64: Continuación del extracto de la composición "Ghost" incluida en la ilustración 4. Autor: A. Ayler. Fuente: Reynolds (1993).

La metodología de anotación desarrollada por Jane M. Reynolds, cuya leyenda también está incluida en el anexo 3. 3, ayuda a asociar los complejos desarrollos melódicos aplicados por Albert Ayler que derivaron, como en el caso de Cecil Taylor, en la generación de texturas sonoras de gran densidad. Este es un ejemplo claro de como la melodía vista desde una perspectiva tradicional se vio profundamente transformada por el uso y aplicación recursos sonoros instrumentales múltiples.

Finalmente y para apoyar la parte final de este análisis dedicado a la aplicación melódica en la creación de armonías de texturas sonoras durante la década de los 60, pasaré a analizar la evolución de las aproximaciones de John Coltrane desde la generación de sus sábanas de sonido hasta su viraje definitivo a la exploración textural libre a partir de 1965. A continuación, podemos observar un primer ejemplo de la melodía principal de su tema “22- 6” en comparación con extractos de sus aproximaciones realizadas en su último trabajo discográfico publicado como *Interstellar Space*:

Ejemplo 65: Sección A' de "26-2". Autor: John Coltrane. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 7.

Ejemplo 66: Extracto de improvisación de J. Coltrane en "Mars". Autor: John Coltrane. Fuente: Transcripción Andrew White.



Ejemplo 67: Extracto de improvisación de J. Coltrane en "Venus". Autor: John Coltrane. Fuente: Transcripción Lewis Porter.

La conclusión que considero más relevante tras el análisis de estos ejemplos junto con los ya realizados para la composición “Alabama” (Ejemplo 48), es que la complejidad vertical asociada a las primeras sábanas de sonido de Coltrane fue retomada en su etapa final en una nueva versión de sus desarrollos melódicos. Para la consecución de estos últimos resultados texturales, aplicó las técnicas minimalistas basadas en permutaciones pentatónicas y la reelaboración de motivos melódicos maduradas durante los primeros años 60, cuando estuvo dedicado a la exploración de lamentos musicales que le llevaron a la consecución de *A Love Supreme*. Durante este periodo de transición, Coltrane desarrolló aproximaciones de construcción textural insertadas en diferentes secciones de sus composiciones, pero nunca como principio fundamental y con el nivel de densidad alcanzado en su último viraje a la vanguardia más radical. Sin embargo, las diversas técnicas metodológicas utilizadas por Coltrane siempre tuvieron un fuerte arraigo con centros tonales o modos básicos de orientación, a los que el saxofonista aplicaba multitud de técnicas a través de la orientación de sustituciones armónicas o la fijación de mecanismos de modulación, tal y como muestran las conclusiones obtenidas por los trabajos de análisis desarrollados por Lewis Porter (1999), Masaya Yamaguchi (2002) o Hafez Mordirzadeh (2001). Por esta relación directa con centros tonales o modos musicales de orientación junto con la importancia de la reformulación melódica, he considerado las aproximaciones texturales sonoras de Coltrane dentro de la categoría de impresionismo textural.

En cuanto a las diferencias fundamentales con las aproximaciones de Cecil Taylor y Albert Ayler, estos últimos músicos desarrollaron líneas melódicas más angulosas donde la relación con centros tonales definidos era más distante aunque estructurada intelectualmente y enfocados hacia desarrollos que podríamos definir como expresionismo textural. En esta línea de transformación

sonora, cada vez más alejada de la guía de la melodía como referente conceptual y la progresiva consolidación de la atonalidad. Estos músicos a establecer un tipo de construcción sonora muy influyente en los desarrollos de vanguardia orientados a la creación sonora colectiva, donde la densidad se estableció como principio fundamental, la exploración sonora como ley y donde la reformulación motivica mantuvo su importancia como una herramienta generadora alternativas sonoras. En el ambiente europeo, esta línea de exploración alcanzó cotas de radicalización todavía mayor, llegando en muchos casos a la negación radical de la melodía como elemento exploración creativa como en la tendencia más evidente encabezada por Peter Brotzmann y los músicos relacionados el ámbito de las vanguardias de Wuppertal, que llevaron su música a un terreno que ya he definido como expresionismo textural abstracto. En muchos aspectos, las diferencias fundamentales que marcaron los contornos de las aproximaciones creativas ya mencionadas estuvieron directamente relacionadas con el uso, la importancia y la función de una melodía establecida de partida en el procesos de construcción armónica de interacción colectiva y de transformación del espacio sonoro.

En el polo opuesto a las aproximaciones texturales sonoras de alta densidad se situaron principalmente los músicos relacionados con la AACM de Chicago, cuyas apuestas de transformación del espacio sonoro se orientaron hacia concepciones más minimalistas, donde la gestión del espacio, el ruido, los matices, los silencios y los elementos conceptuales se impusieron temporalmente a la melodía como elemento de construcción fundamental. En el caso de los artistas de Chicago y su ámbito de influencia, el proceso de aislamiento de los elementos sonoros asociados a la deconstrucción del lenguaje del jazz moderno fue radical en muchos casos. Las experiencias en tiempos suspendidos y la orientación hacia la búsqueda de espacios semi vacíos trabajados inicialmente por Ornette Coleman con la grabación de “Beauty is a Rare Thing”, fueron una fuente de inspiración para los músicos relacionados con la AACM de Chicago. La grabación de *Sound* por parte de Roscoe Mitchell en 1965 marcó un antes y un después en la concepción minimalista de la transformación del espacio sonoro construido espontáneamente de forma colectiva en forma de los ya denominados *collages* sonoros. Por otro lado, Muhal Richard Abrams concibió una original manera de transformar este espacio a través del desarrollo de texturas en reverberación que pueden ser escuchadas en su trabajo *Levels and Degrees of Light*, donde aplicó elementos electrónicos en el proceso de postproducción. En esta misma línea se situarían las denominadas “melodías infinitas” de Don Cherry. Estos son sólo algunos ejemplos de referencia de la nueva concepción del espacio sonoro desarrollado por las vanguardias del jazz sobre todo a partir de la segunda mitad de la década de los años 60, ya que atendiendo al análisis histórico y estético más específico realizado en

apartados anteriores y la discografía aportada, puedo afirmar la existencia de un amplio, heterogéneo y original legado de propuestas en torno a esta aproximación estética tanto en el ámbito europeo como estadounidense.

En definitiva, la investigación en torno a la búsqueda de alternativas de construcción musical alejadas de las metodologías tradicionales y enfocadas a la generación de texturas sonoras y a la transformación del espacio, fueron una constante en el movimiento del jazz de vanguardia en su amplio espectro de influencia. Desde aproximaciones individuales hasta la organización en torno a todo tipo de formaciones muy dinámicas y heterogéneas, esta alternativa creativa alcanzó una relevancia fundamental en la adaptación de su metodología a proyectos de improvisación colectiva para grandes formaciones experimentales como la GOU o la *Jazz Composers Orchestra* entre otras. En este campo de investigación creativa, los sonidos electrónicos y la exploración de las posibilidades sonoras instrumentales fueron ganando protagonismo dentro de las herramientas que los músicos de jazz moderno se encargaron de desarrollar con el avance de la década de los 60, junto con la consolidación de una libertad total en la generación de sistemas de construcción musical completamente independientes de cualquier tipo de precedente tonal o modal.

5. 2. Otros elementos del sonido y el tiempo.

5. 2. 1. La instrumentación, la orquestación y los recursos sonoros.

Los procedimientos de instrumentación, orquestación y el dominio de la paleta de recursos sonoros disponibles, son disciplinas íntimamente relacionadas entre si de forma recíproca e indisolublemente conectadas al proceso de composición musical en su su última expresión final. Desde un perspectiva histórica, la conceptualización formal de estos procedimientos estuvo íntimamente unida al ámbito de la música culta occidental y más concretamente relacionada con el complejo y dinámico espectro de expresión sonora asociado al formato de la orquesta sinfónica. Posteriormente y a lo largo del siglo XX, las consecuencias derivadas de los nuevos planteamientos desarrollados por los movimientos de vanguardia junto la generación de las nuevas tecnologías de producción sonora, provocaron la redefinición de estos procedimientos por la expansión de los recursos sonoros e instrumentales disponibles y por la generación de diversos y dinámicos formatos de conjunto. Como se puede deducir tras esta breve introducción, un análisis en profundidad de los procedimientos mencionados requeriría un conocimiento concreto y extendido de una serie de disciplinas musicales muy consolidadas en el ámbito de la música clásica occidental. Por lo tanto y atendiendo a mis limitaciones en este ámbito, en esta sección solamente me marcaré el objetivo de describir el reflejo que las tareas de instrumentación, orquestación y la investigación sonora tuvieron en el ámbito del jazz moderno durante el periodo de estudio desde una perspectiva general, además de poner atención en desatacar algunas cuestiones relativas a la transformación del lenguaje del jazz en su expresión moderna.

En el ámbito del jazz, las tareas de instrumentación y orquestación han sido asumidas por los denominados arreglistas, que ya desde los mismos orígenes del jazz se dedicaron a adaptar y a recomponer los repertorios de baile a diferentes formaciones instrumentales de pequeño formato. El conjunto de acontecimientos que darían lugar al combo o ensemble de jazz tradicional han sido especificados en el apartado histórico dedicado al jazz clásico y tuvieron su origen en un acontecimiento en concreto ocurrido durante los primeros años del siglo XX donde el músico de Nueva Orleans Buddy Bolden tuvo un protagonismo clave: la adaptación del repertorio de *ragtime*, de las bandas de calle y del blues a una estructura de banda enfocada al ámbito y el repertorio de los bailes de salón. La primera y más evidente adaptación instrumental que se produjo en el jazz clásico era común a gran parte de las músicas étnicas y populares en transformación durante el siglo XX y pasó por trasladar el protagonismo melódico de la tradicional sección de cuerda a la de viento. Las razones de estos primeros cambios en la instrumentación son claras: los instrumentos de viento eran

más baratos, menos delicados, más fáciles de dominar y la potencia en la proyección de su sonido era mayor, por lo que también más efectiva para el desarrollo de los formatos de calle o de fiesta. Durante la década de los años 20, el ensemble de jazz instrumental se convirtió en el la principal formación para el desarrollo profesional y musical de los músicos de jazz clásico, el numero de músicos que los componían era muy elástico y estaba construido en torno a la siguiente instrumentación básica: la sección de ritmo o acompañamiento (con el piano, el banjo, el contrabajo o la tuba y la batería) y la sección melódica de viento (con el clarinete, la corneta y el trombón como principales protagonistas). Posteriormente y en paralelo al avance de la década, de forma paulatina la guitarra, la trompeta y el saxofón fueron tomando protagonismo en los ensembles instrumentales para consolidar su influencia en las instrumentaciones de jazz con el avance del siglo. En este primer periodo de desarrollo del jazz clásico, solía ser el líder de la banda quien realizaba las labores de coordinación y adaptación de los repertorios, en muchas ocasiones de forma colectiva, por lo que todavía la figura del arreglista concebida como tal desde la perspectiva moderna no estaba totalmente consolidada.

Durante los años 30, y debido principalmente a la explosión de la música para grandes formaciones instrumentales o *big bands*, la función del arreglista como principal responsable de la instrumentación y la orquestación de repertorios asociados a estas formaciones alcanzó un punto culminante. La popularización del *swing* como principal vehículo de expresión de la fiebre por música de baile, las primeras consecuencias de la generación del nuevo medio radiofónico y el protagonismo progresivo de las vocalistas al frente de las *big bands*, fomentaron la proliferación de grandes bandas por todo el país y la generación de amplios repertorios que requirieron la dedicada labor de los arreglistas. En muchos aspectos, durante este periodo las labores de instrumentación, orquestación y adaptación desarrolladas por los arreglistas alcanzaron un protagonismo mayor incluso que el de los propios compositores, siendo muchos de ellos muy demandados por las orquestas que gozaban de mayor aceptación entre el público y que dieron lugar a un nutrido legado musical que generó la base del repertorio clásico para *big band* de jazz. Este primer proceso de sofisticación técnica e interpretativa que el jazz clásico absorbió durante su última etapa antes de experimentar las consecuencias de la Modernidad, reflejó en muchos casos la vertiente más popular del género como ya ha sido expuesto en la sección histórica, sin embargo no alcanzó a extirpar muchas de los elementos definitorios que mantuvieron al jazz unido a su origen étnico. A pesar de que los testigos sonoros del periodo disponibles están dedicados a las formaciones más populares del país, los numerosos testimonios esparcidos por la bibliografía especialista revelan la coexistencia de sonoridades muy heterogéneas que se mantuvieron repartidas por las numerosas formaciones del país, debido principalmente a dos cuestiones fundamentales relacionadas con las

labores de instrumentación y orquestación. En primer lugar, muchas formaciones solían integrar músicos con capacidades para la lectura con otros que leían con dificultad o incluso carecían directamente de dicha capacidad, por lo que los procedimientos de adaptación y arreglos tuvieron que acomodarse a esta especial faceta, solventada con el desarrollo de ensayos y que por otro lado daba lugar a sonoridades propias a cada formación. En segundo lugar, estaría el hecho constatado de que de forma habitual los arreglos se realizaban de forma colectiva, a veces ni siquiera se fijaban de forma escrita y en muchos casos eran acomodados a los sonidos y cualidades personales de los músicos y solistas que integraban las formaciones. Estas metodologías tuvieron una importancia clave en el desarrollo de las sonoridades de formaciones tan influyentes para el desarrollo del jazz como la de Count Basie o Duke Ellington.

El resultado de este periodo dio lugar a la instrumentación clásica de la *big band* de jazz formada por una sección de ritmo y acompañamiento (con el piano, la guitarra, el contrabajo y la batería como principales referentes), una sección de viento madera (con el protagonismo de referencia de la familia de los saxofones, con el clarinete manteniendo las funciones de solista y la flauta como elemento accesorio) y una sección de viento metal (con sección de trombones y de trompetas). La organización orquestal habitual de la época del *swing* se estableció en torno a tres planos fundamentales marcados por la melodía en unísono en primer lugar, arreglos de contrapunto melódico ocasionales en segundo lugar y un plano de fondo con la sección de ritmo desarrollando el colchón armónico con apoyos por secciones. Aunque la sonoridad de las orquestas de la época de *swing* fue muy variada, en general los arreglos orquestales se orientaron hacia la preferencia por las texturas cálidas derivadas de la potenciación de los pasajes contruidos sobre el protagonismo de la sección de viento madera.

Tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, las formaciones de pequeño formato y de carácter eminentemente instrumental tomaron de nuevo el protagonismo de las instrumentaciones relacionadas con el desarrollo profesional y creativo del jazz. Como ya he argumentado ampliamente en el apartado histórico, el conjunto de avances que dieron lugar a la consecución de la construcción del lenguaje del jazz moderno se articularon en torno a formatos reducidos, que mantuvieron la disposición básica de sección de ritmo y sección melódica de viento madera y metal, que permitían la interacción de conjunto y que concedían un amplio margen de expresión al los desarrollos improvisados de los solistas. Durante los años de creación del *be bop*, el quinteto instrumental con el saxofón y la trompeta al frente se estableció como la formación de referencia durante los años de guerra, aunque esta misma base fue extendida a diferentes instrumentaciones pero siempre desde una perspectiva de pequeño conjunto. Durante este periodo de desarrollo en subterfugio del jazz que dio paso a su consolidación moderna, el carácter colectivo de las

investigaciones armónicas y de los desarrollos melódicos se mantuvo intacto tal y como muestran entre otras la siguiente afirmación de Dizzy Gillespie: «En el Minton's y el Monroe's solíamos hacer muchos arreglos colectivos. La banda de Basie se basaba en arreglos así» (Fraser: 2010: 194). Con el final de la guerra, las restricciones sobre el sector del espectáculo cesaron, un gran número de músicos que habían sido requeridos para el servicio militar volvieron a la actividad y el sector de las grandes *big bands* fue temporalmente reimpulsado sin llegar a alcanzar las cotas de desarrollo del periodo anterior y ya de forma habitual asociado al ámbito comercial, que se convirtió en el refugio de los grandes arreglistas de la etapa anterior. La primera *big band* en integrar los conceptos armónicos, melódicos y rítmicos desarrollados por el *be bop* fue creada por Dizzy Gillespie en 1946, que se encargó de modernizar la sonoridad habitual de las orquestas de *swing* potenciando la sección de viento metal e introduciendo disposiciones y arreglos rítmicos directamente relacionados con las sonoridades de las orquestas de música afrocubana. Las siguientes declaraciones de Dizzy Gillespie y Walter Fuller son representativas de los mecanismos de orquestación e instrumentación aplicados y de la función del arreglista en las orquestas de jazz:

D. Gillespie: “Un compositor contrata a un arreglista porque es perezoso: no quiere sentarse a escribirlo todo él. Con Walter Fuller, yo no tenía que hacerlo todo. Solo la melodía y, a veces, una determinada estructura armónica y después decir: “Me gustaría que fuera de esta manera”... Duke tuvo la suerte de contar con Billy Strayhorn, y yo la de contar con Walter Fuller para escribir los arreglos y organizar esa *big band* en 1946... Queríamos un lenguaje que sonara igual al del pequeño combo de *be bop* que había incluido a Charlie Parker, como el de ese pequeño grupo en el que habíamos tocado. Queríamos que la *big band* sonara así” (Fraser: 2010: 276)

W. Fuller: “En la banda de Dizzy, yo siempre utilizaba armonías abiertas para los saxos y armonías cerradas para las trompetas, mientras que los trombones tocaban como más desperdigados. Eso es lo que daba los metales ese sonido potente y espeso, con las armonías cerradas en las trompetas. Como yo decía, nadie, ni siquiera Dizzy, sabía qué demonios estaba haciendo yo” (Fraser: 2010: 281)

El impacto de esta nueva sonoridad de la orquesta de *be bop* de Dizzy Gillespie tuvo una importante influencia en otras grandes orquestas que surgieron a finales de los años 40 y principios de los 50, como las dirigidas por Tadd Dameron, Stan Kenton o Billy Eckstine. Los únicos artistas asociados al jazz clásico que mantuvieron sus principios sonoros intactos o que optaron por extender sus propias ideas en cuanto a la transformación moderna de sus orquestas fueron las formaciones de Count Basie y sobre todo la de Duke Ellington, quien gracias a su trabajo junto a Billy Strayhorn mantuvo su liderazgo creativo e interpretativo al frente de la formación de *big band* hasta su muerte. En muchos aspectos, el proceso transformación del lenguaje del jazz también afectó al formato de *big band*, ya que las novedades introducidas por los arreglistas a partir de 1945

y hasta 1955 dieron lugar a una sonoridad de gran formato muy reconocible y que actualmente está directamente asociada al jazz moderno. Las técnicas, mecanismos y metodologías de orquestación e instrumentación desarrolladas que extendieron muchos de los procedimientos madurados durante la época del *swing* y que posteriormente se consolidaron desde una perspectiva de Modernidad tras absorber las novedades introducidas por el *be bop*; fueron también un resultado de la consolidación de la construcción del lenguaje del jazz moderno.

A partir de 1955 y con el comienzo del que he denominado como periodo de la libertad en el jazz, los procedimientos de extensión y deconstrucción del jazz moderno también afectaron directamente a los procedimientos de instrumentación, orquestación y sobre todo de la explotación de los recursos sonoros. Durante los primeros años de la década de los 50, las grandes orquestas de jazz fueron quedando prácticamente relegadas en el ámbito profesional unido a la grabación y acompañamiento de grandes vocalistas y, salvo en el caso de la orquesta de Duke Ellington, el resto de líderes de grandes formaciones tuvieron que optar por el formato reducido para poder sobrevivir en el nuevo mercado de la industria musical cada vez más enfocada a las grandes estrellas. Sin embargo, los trabajos de estudio en torno al gran formato orquestal del periodo se convirtieron en alternativas creativas de experimentación habituales durante el periodo, lo que junto con el ya largo bagaje histórico de la disciplina desde su asentamiento en la era del *swing*, acabaron por fomentar el establecimiento del formato de *big band* como una apuesta de obligado cumplimiento en el proceso de consolidación de las carreras musicales de las grandes figuras del género.

En cuanto a la influencia de los procesos de expansión sufridos por el lenguaje del jazz en el desarrollo de las metodologías de instrumentación y orquestación, el primer resultado evidente fue la ampliación y diversificación tanto de los formatos clásico de orquesta de jazz, como de la paleta de procedimientos relacionados con los arreglos que se desarrollaron durante el periodo. En este ámbito de expresión, muchas de las alternativas de investigación orquestal en el ámbito artístico que surgieron durante la segunda mitad de la década de los 50 estuvieron directamente relacionadas con el grupo de músicos que habían formado parte del proyecto de noneto que Miles Davis había desarrollado a principios de los años 50, que más tarde fue bautizado como *The Birth of the Cool*. Entre todos ellos destacaron las carreras de Gil Evans, Gunther Schuller, Teo Macero y George Russell. El trabajo de Gil Evans como arreglista en los discos orquestales de Miles Davis, acabó por consolidar de forma ejemplar la traslación de las texturas armónicas horizontales y el tratamiento del espacio armónico perseguido por Davis a través de la ejecución de sus ideas comunes aplicadas al formato de gran orquesta. Para ello, Gil Evans no solamente redibujó la instrumentación tradicional de la orquesta de jazz introduciendo timbres más característicos del

mundo de la música culta, sino que desarrolló procedimientos directamente relacionados con los tratamientos modales de las composiciones y consiguiendo construir texturas sonoras absolutamente fieles al estilo de improvisación y al sonido de Miles Davis. Los trabajos *Miles Ahead* (1957), *Porgy and Bess* (1958) y *Sketches of Spain* (1960) son una muestra muy clara de los procedimientos de orquestación trabajados por Gil Evans que terminaron por asentar una sonoridad orquestal tan característica que trascendió estéticamente hasta llegar a crear escuela. En cuanto a los trabajos de Gunther Schuller y George Russell, la explotación de nuevas técnicas de orquestación e instrumentación estuvo relacionada directamente con el mismo germen de la denominada “tercera ola” y con el comienzo del establecimiento de relaciones creativas entre dos ámbitos musicales cuyo distanciamiento tradicional comenzó a estrecharse a pasos agigantados. Los diferentes proyectos que se realizaron bajo el auspicio de Gunther Schuller y su ámbito de influencia estuvieron habitualmente unidos al formato de gran orquesta, cuya instrumentación estaba a caballo entre la disposición de la orquesta sinfónica clásica y la distribución de la formación de *big band* de jazz. En este sentido, los procedimientos y metodologías de orquestación se diversificaron ostensiblemente gracias a la adaptación de encargos y grabaciones donde colaboraron algunas de las principales figuras del jazz del periodo como Miles Davis, John Coltrane, Dizzy Gillespie, Eric Dolphy, Charles Mingus, Stan Getz u Ornette Coleman, que ya han sido especificadas en el apartado histórico. Por otro lado, la instauración del eclecticismo temático durante la década de los 60 también afectó sobre todo a las alternativas de instrumentación, que se expandieron con holgura debido a la apertura a las músicas latinoamericanas, africanas, asiáticas y demás legados procedentes de diferentes partes del mundo. Sin embargo y a pesar de la diversificación de las sonoridades asociadas a las diferentes formaciones de jazz durante el periodo de estudio seleccionado, las alternativas creativas más avanzadas vinieron de nuevo de la mano de los formatos reducidos y del progresivo establecimiento del ensemble de jazz como entidad dinámica orquestada de interacción colectiva, un vehículo ideal para la transmisión de los nuevos conceptos musicales que vendrían de la mano de las vanguardias.

Charles Mingus fue uno de los primeros en percatarse de que más allá del quinteto, el cuarteto o el trío; el formato de ensemble (con entre tres y seis vientos en la sección melódica más la sección de ritmo) se adaptaba con mayor naturalidad al desarrollo de la interacción colectiva que el formato amplio de *big band*, gracias a las altas cotas de expresión que llegó a alcanzar con los trabajos desarrollados en torno a su *workshop* desde mediados de los años 50. Desde sus primeras grabaciones, Mingus había dado muestras de su capacidad de orquestación e instrumentación dando lugar a diversas grabaciones para gran formato realizadas con anterioridad a su localización en Nueva York a finales de los años 40, cuando por cuestiones estéticas y económicas decidió centrar

sus esfuerzos en formatos instrumentales menos numerosos. Hasta la primavera de 1960, Charles Mingus no retomó el formato de gran orquesta cuando llevó una gran formación al estudio para grabar algunos cortes bajo la dirección de Gunther Schuller que fueron publicados en el álbum *Pre Bird* con mucha posterioridad. Esta primera aproximación desde la perspectiva de la *big band* clásica impulsó a Charles Mingus a intentar extender los conceptos de composición colectiva que llevaba trabajando con su *workshop*, en una apuesta que terminó por naufragar con el famoso concierto del Town Hall en Nueva York a pesar de la colaboración de Jimmy Knepper y Buddy Collette en la adaptación de los arreglos y la orquestación. Este fracaso metodológico hizo desistir al contrabajista y compositor de volver a intentar trasladar las dinámicas de interacción colectiva desde su *workshop* a la gran orquesta, por lo que más tarde cuando recibió un nuevo encargo para formato de *big band* para una actuación durante el festival de jazz de Montreal en 1964. En esta ocasión, Charles Mingus y Jackie Byard, que le ayudó con los arreglos, optaron por una aproximación a una orquestación más ortodoxa. Esta actuación consolidó al contrabajista como un referente histórico y estético en el ámbito del jazz nacional e internacional. Los trabajos para *big band* de Charles Mingus, junto con los discos para orquesta amplia grabados por T. Monk con la colaboración en los arreglos de Mark Levine, son un ejemplo de referencia en los procedimientos de orquestación aplicados al las complejidades asociadas a la extensión de la verticalidad derivada del *be bop* y la tendencia atonal inherente a parte de las apuestas estéticas que el jazz moderno desarrolló en el periodo. En este mismo sentido, la extensión de la complejidad asociada a estas aproximaciones orquestales provocaron la desestimación de los procesos de interacción colectiva en la grandes formaciones, que si fueron posibles en formatos instrumentales más reducidos y que fueron ampliamente explotados con posterioridad por las vanguardias.

Gracias al impulso deconstructivo protagonizado por la irrupción de Ornette Coleman en la escena del jazz de EEUU a finales de 1959, los principios relacionados con la orquestación y la instrumentación tradicional comenzaron también a ser puestos en duda. Si hasta la fecha uno de los referentes fundamentales de las instrumentaciones relacionadas con el jazz había sido el piano en su función principal de orientación armónica dentro de la sección de ritmo, a partir de este momento fue la interacción melódica de la sección de vientos y el contrabajo los responsables de asumir esas funciones. Ornette Coleman partió de la formación ideal de quinteto establecida por el *be bop* y extirpó el piano como elemento de acompañamiento que, debido a su eminente carácter armónico, impedía la concepción libre de la armonía en construcción instantánea concebida por el saxofonista tejano. Más adelante los pianistas relacionados con las vanguardias reinventarían las funciones del piano reconquistando su protagonismo como instrumento melódico y como elemento generador de texturas armónicas desde una perspectiva sonora y no armónica. En realidad, esta aproximación al

cuarteto sin instrumento armónico no era una gran novedad, de hecho los músicos de *be bop* ya habían comenzado a principios de los años 40 a experimentar con este formato en una manera de tocar que llamaban salir “de paseo” y Thelonious Monk en 1957 también había empujado a John Coltrane a trabajar en directo con esta fórmula de interacción integrado en su cuarteto durante sus actuaciones en el *Village Vanguard*. Poco más tarde en 1958, Sonny Rollins grabó junto a Max Roach y Oscar Pettiford el álbum *Freedom Suite* con esta misma instrumentación, sin embargo la aproximación al desarrollo armónico/melódico siguió siendo ortodoxa hasta la explosión de las aproximaciones de Ornette Coleman. El saxofonista tejano no se quedaría aquí, ya que dio un paso más en su concepto de construcción sonora libre con la grabación del disco de improvisación colectiva *Free* en 1960, que acabó por redefinir de forma radical tanto el concepto de ensemble tradicional como las técnicas de creación sonora e interacción colectiva aplicadas. En muchos aspectos, a partir de este momento los conceptos de orquestación e instrumentación desde la perspectiva clásica quedaron absorbidos por una nueva concepción asociada a creación sonora individual expresada sin barreras en el ámbito de la creación colectiva. Este fue sin duda alguno el punto de partida en la extensa diversificación de formatos instrumentales, de generación de metodologías de organización musical y de procedimientos de investigación con los recursos sonoros que fueron ampliamente desarrollados por el movimiento de la *New Thing*. Más tarde, los procesos deconstructivos aplicados por las vanguardias llevaron el nuevo concepto de creación sonora relacionado con la instrumentación y la orquestación hasta los últimos extremos en dos direcciones bien determinadas: por un lado consiguieron adaptar sus investigaciones de creación interactiva a los grandes formatos orquestales con cierto éxito tanto por parte de las vanguardias europeas como estadounidenses; y por otro lado, inauguraron las creaciones instantáneas a solo gracias a las pioneras aproximaciones de los músicos relacionados con la AACM de Chicago a finales de la década de los 60.

En definitiva las consecuencias de la expansión y la deconstrucción del lenguaje del jazz moderno en relación directa con los mecanismos de instrumentación, orquestación y experimentación sonora desarrollados durante el periodo podrían resumirse en las siguientes conclusiones generales que expondré a continuación.

En primer lugar, el desarrollo tecnológico aplicado tanto a las tecnologías de mezcla, edición y postproducción sonora se integraron de forma definitiva en el proceso creativo asumiendo un protagonismo fundamental en la imagen o resultado final de la sonoridad de las grabaciones. La paulatina extensión de las posibilidades técnicas asociadas a las nuevas tecnologías de producción sonora permitieron la apertura de un amplio abanico de posibilidades que cambiaron de forma

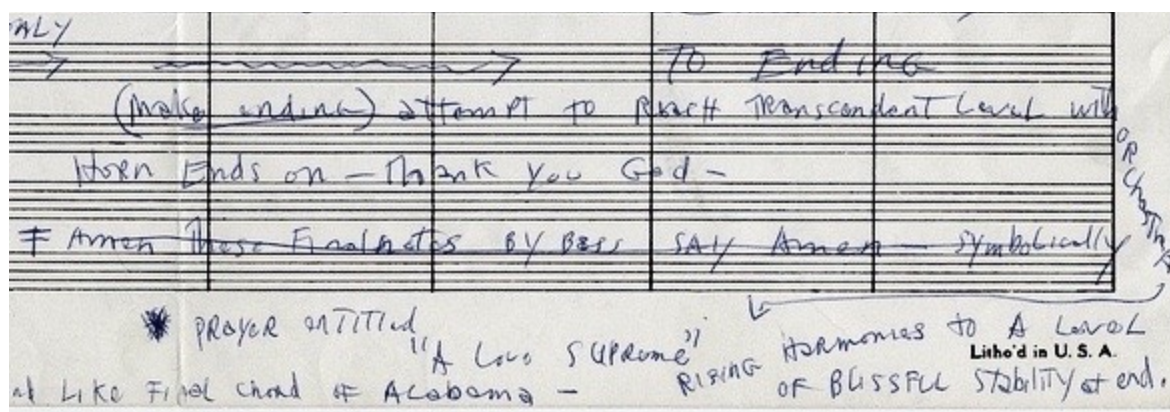
definitiva la concepción clásica de la orquestación y la instrumentación. En este mismo ámbito y en relación con el desarrollo tecnológico, la creación de los instrumentos eléctricos y las posibilidades sonoras asociadas a los sintetizadores y demás tecnologías de producción de sonidos electrónicos, introdujeron nuevas alternativas de concepción sonora y de experimentación que fueron tomando importancia de forma progresiva a partir de los años 60.

En segundo lugar, la investigación de los recursos sonoros asociados a los instrumentos acústicos fue llevada a los extremos sobre todo por las vanguardias. De las clásicas aproximaciones relacionadas con los modelos de los instrumentos disponibles en el mercado, junto con la selección de boquillas o el uso de todo tipo de sordinas, se pasó a exprimir hasta las últimas consecuencias tanto los recursos asociados a la técnica instrumental. La investigación con articulaciones percusivas, armónicos, vibratos de todo tipo, ruidos, gruñidos sonoros, onomatopeyas, numerosos acentos y una multitud de recursos sonoros instrumentales, con una naturaleza tan amplia y heterogénea que es prácticamente imposible establecer una definición concreta de los mismos sin tener que acudir al análisis de cada caso en concreto. El ruido, el grito, la onomatopeya y los recursos sonoros individuales se convirtieron en las principales herramientas que eran puestas en valor durante los procesos de interacción colectiva, sobre todo en el momento de la construcción de texturas sonoras de carácter colectivo e individual. Este proceso desembocó en parte en la utilización de los conceptos simbólicos como punto de partida para el desarrollo de las sonoridades de conjunto.

En tercer lugar, esta nueva manera de conceptualizar la creación sonora, tanto individual como colectiva, también trajo consigo la necesidad de crear formas de organización o arreglos para la dinamización de las composiciones de improvisación colectiva desde el ámbito de las vanguardias. En este sentido y con la estructura de partida sobre formas habitualmente abiertas, se establecieron varias técnicas de orientación: el uso de melodías de fondo asociadas a cambios de secciones, la dirección por parte de un instrumentista que iba marcando a través de gestos y señales sonoras la dinámica de la interacción, el uso de interludios instrumentales de orientación entre secciones, la diferenciación entre pasajes de improvisación (individual libre, colectiva libre y de interpretación libre) en base a unas guías previas dadas, el uso de esquemas, símbolos o dibujos conceptuales, o, simplemente, la interacción completamente libre como principio. En este ámbito, me gustaría argumentar que las ideas o composiciones de partida podía ir desde creaciones complejas, ordenadas y perfectamente estructuradas que llegaron a adoptar incluso la forma de óperas; hasta simples melodías iniciales, motivos melódicos cortos, una serie de acordes orientativos o un concepto determinado lanzado como propuesta. En todos los casos, las secciones dedicadas a la improvisación colectiva e individual y a la exploración sonora siempre tuvieron un

protagonismo muy marcado como principio estético irrenunciable. En general estas nuevas aproximaciones tuvieron como consecuencia la creación y el diseño de sistemas de notación propios que fueron utilizados para la conducción de la interpretación y las composición espontánea. A continuación mostraré algunos ejemplos directos de diferentes formas de notación desarrolladas por las vanguardias europeas y norteamericanas.

En primer lugar, podemos observar una sección de la partitura original de la composición *A Love Supreme* de John Coltrane adjuntada de forma íntegra en el anexo 3. 2 y donde Coltrane señaló simbólicamente las palabras “Amén” y “Thanks to God”, como una manera de conducir la interacción de la composición en su parte final. También es destacada la puesta en relación, a través de la anotación directa en la partitura, de esta composición con “Alabama”, uno de los precedentes directos ya señalados en análisis previos:

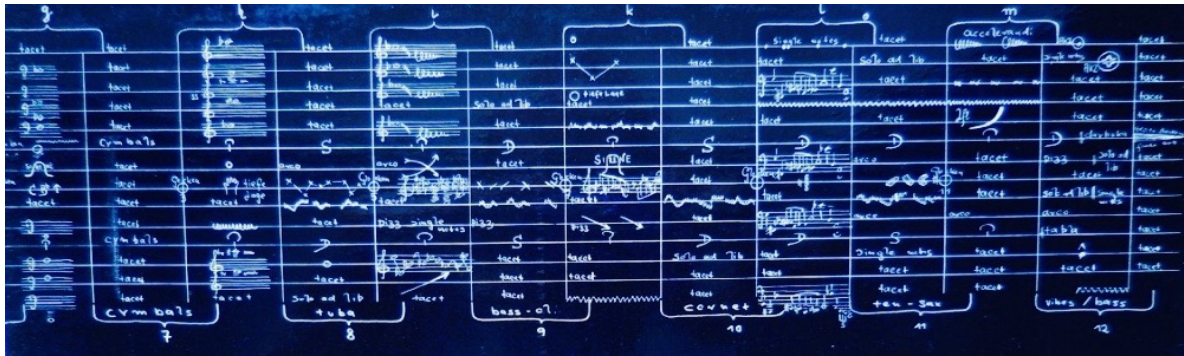


Ejemplo 68: Extracto de la partitura original de "A Love Supreme". Autor: John Coltrane. Fuente: Smithsonian's National Museum of American History. Consultar recurso completo en anexo 3. 2.

El siguiente ejemplo 69 es una muestra de las partituras diseñadas por el saxofonista holandés Willem Breuker para la grabación de su disco *Contemporary Jazz from Holland / Litany for the 14th of June 1966*, que fue un aproximación pionera en Europa en la adaptación de pasajes de libre interpretación y la articulación de secciones de improvisación colectiva arregladas para el formato de gran orquesta. Los ejemplos a continuación expuestos han sido obtenidos directamente de la edición original del álbum publicado en 1966 y muestran el uso de símbolos de orientación para la interpretación libre como la principal herramienta de conducción de la interpretación:

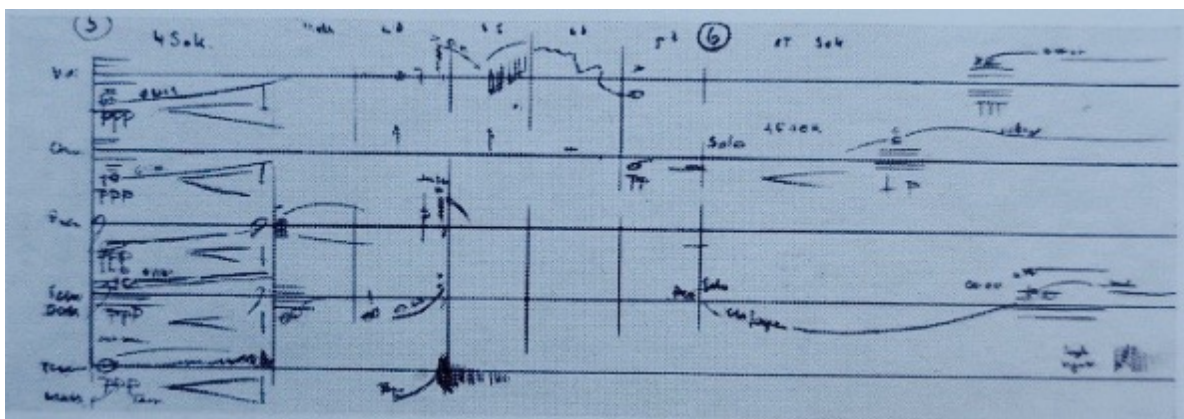
Ejemplo 69: Sistemas de notación musical por W. Breuker. Autor: W. Breuker. Fuente: Edición original del disco Contemporary Jazz from Holland / Litany for the 14th of June 1966

A continuación y con una relación directa con el ejemplo anterior en cuanto a la creación de nuevas técnicas de notación, podemos observar otra aproximación a la anotación de guías propias para la conducción de las interpretaciones/ improvisaciones colectivas en la partitura desarrollada por el pianista alemán Alexander Von Schlippenbach para la grabación de su primer trabajo al frente de la GUO, que fue publicado en 1966 bajo el título de *Global Unity*. La fuente de la que he obtenido este documento ha sido también la edición original del disco en 1966:



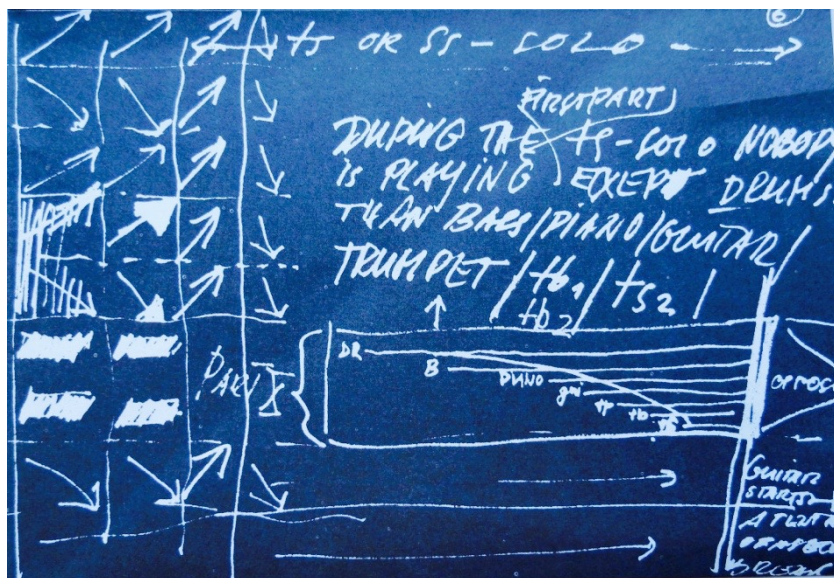
Ejemplo 70: Sistemas de notación musical por Alexander Von Schlippenbach. Autor: Alexander Von Schlippenbach. Fuente: Edición original del disco *Global Unity*.

El siguiente ejemplo ha sido obtenido de la edición original de 1967 del disco *Free Action* del también pianista alemán Wolfgang Dauner, donde podemos observar un esquema orientativo de parte de las improvisaciones colectivas desarrolladas en la grabación:



Ejemplo 71: Sistemas de notación musical por Wolfgang Dauner. Autor: W. Dauner. Fuente: Edición original del disco *Free Action*.

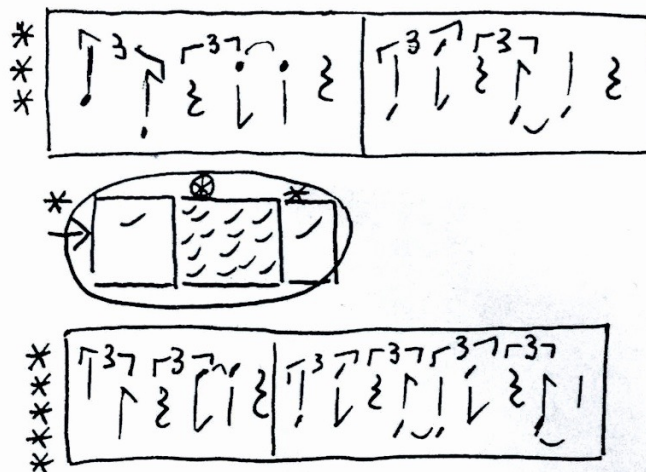
A continuación podemos observar otro ejemplo de notación gráfica desarrollada por el saxofonista alemán Peter Brotzmann para la grabación de su trabajo *Nipples* y que ha sido obtenida de la edición original del disco publicado en 1969:



Ejemplo 72: Grafías de orientación musical de Peter Brotzmann. Autor: P. Brotzmann. Fuente: Edición original del disco *Nipples*.

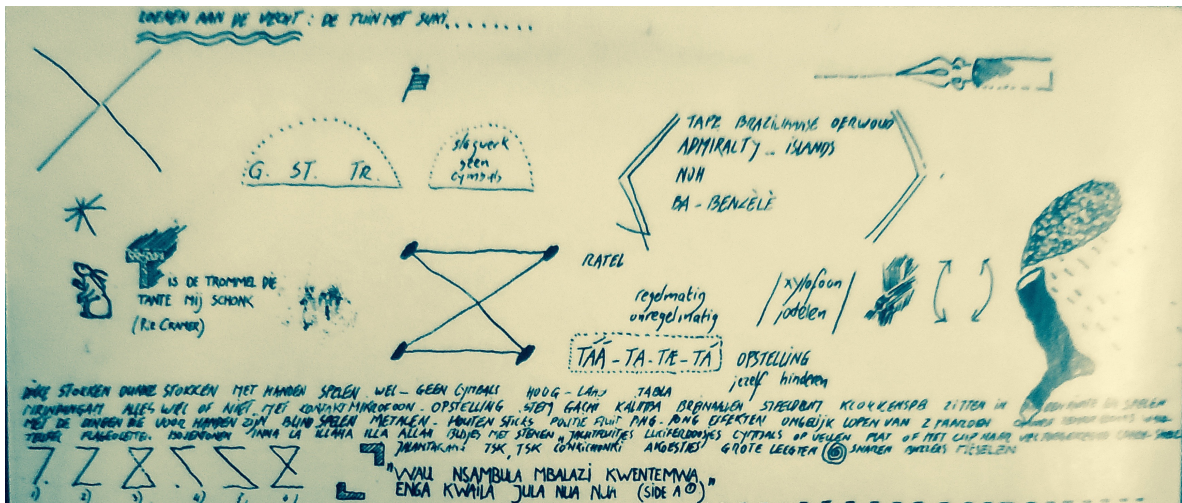
Siguiendo con otro de los ejemplos gráficos procedentes del jazz de vanguardia hecho en Europa, pasaré a exponer una composición del colectivo Instant Composers Pool (ICP) recogida por Floris Schuiling en su trabajo *Compositions in Improvisation: The Instant Composers Pool Orchestra* (2014/15):

paard en bloem



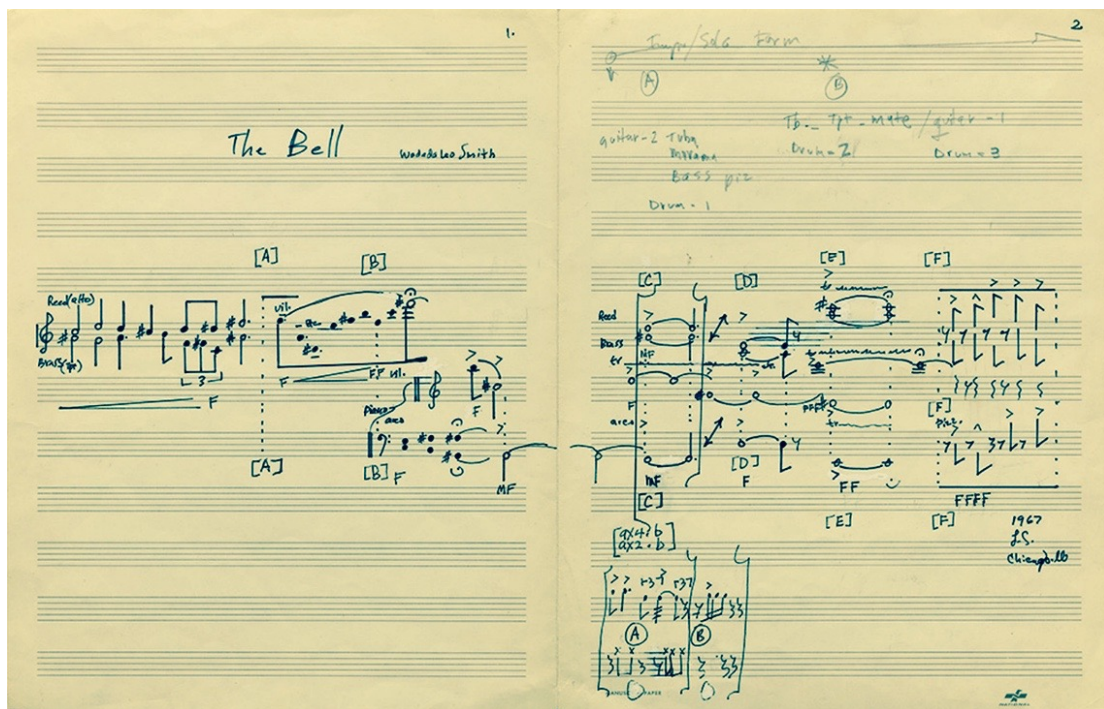
Ejemplo 73: stración 1: Sistemas de notación musical por ICP. Autor: Colectivo ICP. Fuente: ICP.

A continuación se aporta otra muestra de una partitura gráfica del colectivo ICP extraída de la edición original del disco grabado en 1969 por Han Bennink y Derek Bailey, referenciado en la edición como ICP 004:



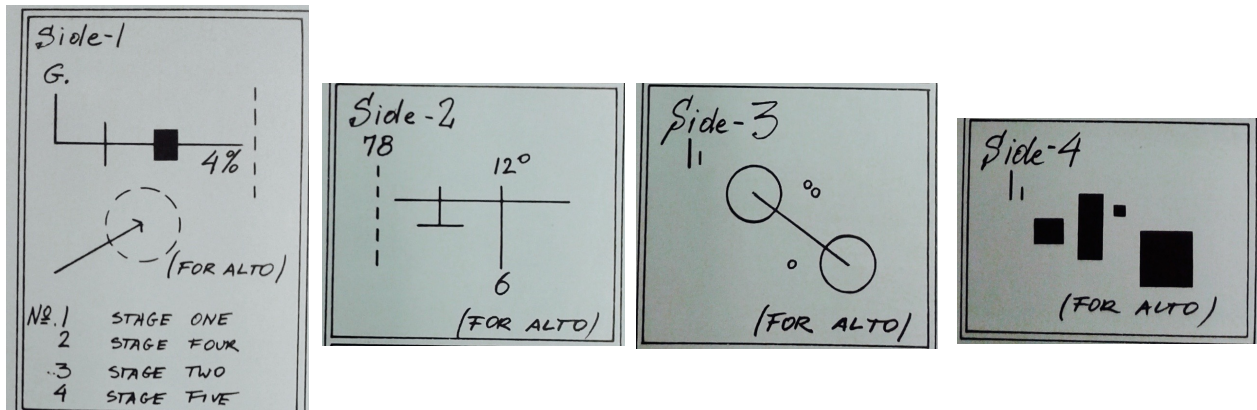
Ejemplo 74: Grafías de orientación musical de Han Bennink. Autor: Han Bennink. Fuente: Edición original del disco ICP 004.

Volviendo ahora al contexto estadounidense, a continuación podemos observar el esquema de la composición “The Bell”, de Wadada Leo Smith, incluida en la grabación liderada por Anthony Braxton del disco *3 Compositions of New Jazz* en 1968. La fuente donde he obtenido este material ha sido la exposición gráfica *Ankhrasmation: The Language Scores, 1967-2015*.



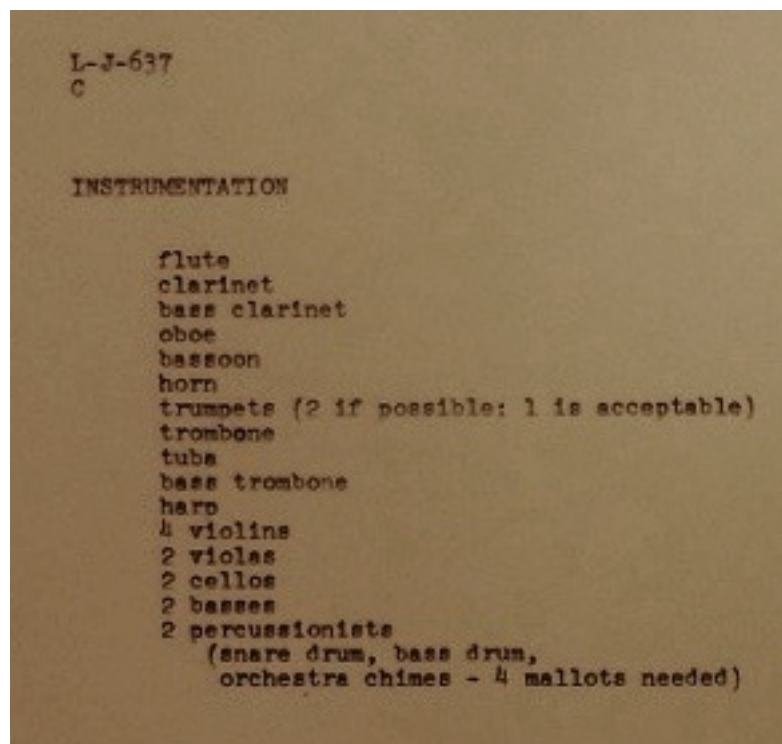
Ejemplo 75: Partitura original de "Bells". Autor: Wadada Leo Smith. Fuente: exposición gráfica *Ankhrasmation: The Language Scores, 1967-2015*.

En relación directa con el ejemplo anterior, a continuación mostraremos un testigo de la característica aproximación a la composición gráfica de Anthony Braxton a finales de los años 60, con la exposición de los esquemas de las cuatro composiciones incluidas en su disco a solo *For Alto*. Este ejemplo ha sido obtenido de la edición original del disco publicado en 1969:



Ejemplo 76: Composiciones esquemáticas de Anthony Braxton. Autor: A. Braxton. Fuente: Edición original del disco *For Alto*.

Finalmente y de nuevo con referencia al trabajo de Anthony Braxton, a continuación se muestra un ejemplo de las indicaciones de interpretación y parte de la partitura maestra original de su composición para orquesta “L- J- 637- C”, concebida en 1972 y que he consultado de forma directa en el Centro de Colecciones Especiales de la Universidad de Chicago:



Ejemplo 77: Extracto original de “L-J- 637-C”. Autor: A. Braxton. Fuente: Centro de Colecciones Especiales de la Universidad de Chicago.

L-J-637

C

(for Orchestra)

is the 6th composition in this series for Orchestra. The systems here in terms of shape and sound environment have to do with density and time as balance factors. Repetition is introduced in this particular version and is the basis of this study. Structurally, movement here is reduced to the medium-pulsed multi-textural situation where the idea is between the time or actual sound. The progression varies from active (sound relationship) to retro-active (where the long sound acts as a stabilizing center). Repetition here is used in the repeated attack rather than shape (musical phrase). The harmonic basis for L-J-637

C

has to do with a 3-set chord patch which can be applied both vertically and horizontally. I have also employed a standard half-tone relationship for sound position (voicing). L-J-637 is dedicated to the composer/conductor

C

Ralph Shapey.

INSTRUCTIONS

There are two systems operating in L-J-637. The basic

C

pulse situation, which here utilizes the standard conducting format. The quarter-note gets the basic pulse. The numbers in each time-frame tell how many pulses (beats) in each frame. The second system (sections E, I, K) is the open-controlled situation, where the conductor regulates the time. The performers here must complete their music in their own time as long as they complete it in the time cycle (important: the conductor does cue entrance). In Section I all notes (not phrases) are to be played stacatto (ie.) for

111111

whatever length desired by the performers as long as it can be fitted into the perspective parameter.

Anthony Braxton

July 18, 1973

THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY
FOR RESEARCH AND EDUCATIONAL USE ONLY

*Ejemplo 78: Notas orientativas originales a la improvisación de "L-J- 637-C". Autor: A. Braxton.
Fuente: Centro de Colecciones Especiales de la Universidad de Chicago.*

17

Flute
Oboe
Clarinet
Bassoon
Horn
Trumpet
TUBA
Trombone
Sub T
Percussion
HARP
Violina
Viola
Cello
Bass

4-6 sec 8-12 sec 5-7 sec

Ejemplo 79: Extracto de partitura original de "L-J- 637-C". Autor: A. Braxton. Fuente: Centro de Colecciones Especiales de la Universidad de Chicago.

18

Flute (F-1)

Oboe

Clarinet

Bassoon

Horn

Trumpet (F-1)

TUBA

Trombone

Bassoon

Percussion (6, 4, 4, 4)

Violins

Viola

Cello

Bass

Ejemplo 80: Extracto 2 de partitura original de "L-J- 637-C". Autor: A. Braxton. Fuente: Centro de colecciones especiales de la Universidad de Chicago.

Para terminar con esta sección, me gustaría exponer que al igual que la generación libre de técnicas de notación y arreglos se extendió considerablemente llegando incluso a convertirse en una disciplina artística accesoria a la propia improvisación colectiva, el condicionamiento del sistema de notación habitual y procedente de la música culta también tuvo su influencia sobre el desarrollo del jazz moderno a partir de los años 60. De hecho, la paulatina introducción del jazz en el academicismo formal provocó la importación de las metodologías de conducción escrita, sobre todo en el ámbito de la *big band*, donde actualmente podemos encontrar la aplicación del mismo conjunto de símbolos y claves usado para la orientación de la interpretación dedicada a la dinámica, el matiz, acentuación o el tiempo etc. de forma tan concreta como cualquier otra partitura del ámbito clásico. En este sentido, la instrumentación clásica también ha desarrollado sistemas de notación orientados a determinar el conjunto de sonidos y recursos sonoros asociados a la exploración instrumental y la instrumentación en un paulatino proceso de sofisticación y transformación de los medios de notación, especificados para orientar la interpretación a través de la profundización en la instrumentación. Sin embargo y de forma habitual, el desarrollo de los pequeños formatos el jazz moderno sigue estando asociado a la interpretación libre del conjunto, a través de la orientación escrita de una melodía acompañada de una notación de acordes básica en torno a una forma dada. En los círculos de las vanguardias del jazz la libertad de creación en un ámbito de expresión integral se mantiene intacta.

Por otro lado, de forma progresiva y con relación directa con los acontecimientos del periodo, frente a la habitual apuesta por formaciones reducidas de todo tipo, el ensemble de instrumentación heterodoxa se ha ido consolidando como entidad de conjunto creativa integral en los formatos amplios orientados al desarrollo de estéticas de interacción colectiva por delante del formato de *big band*. En definitiva y como ya ha sido expuesto, los procedimientos de instrumentación, orquestación y exploración sonora asociados al jazz moderno sufrieron por un lado una adaptación a los cánones procedentes de la disciplina clásica y por otro lado fueron re inventados por parte de las vanguardias asociadas al jazz y la música improvisada.

5. 2. 2. El concepto rítmico, la articulación y la forma.

Ciertamente la definición de conceptos como el *swing* en el jazz o el “soniquete” en el flamenco, por poner dos ejemplos de referencia, supone una tarea compleja debido al aura de romanticismo que suele rodear a los propios términos y que nos remite directamente un origen étnico y popular de los géneros y su iconografía. Sin embargo y más allá de cuestiones musicales relacionadas con la armonía, la melodía o la instrumentación, estos conceptos musicales están integrados de forma muy relevante en la expresión de la idiosincracia de los fenómenos en cuestión

y están relacionados directamente con conceptos rítmicos y articulativos. En este sentido, las aproximaciones procedentes del academicismo y la musicología clásica no han conseguido establecer definiciones de consenso en torno a dichos conceptos, unas cualidades interpretativas que, según mi experiencia, son más fáciles de concretar y entender a través de la práctica musical que a través de la aproximación teórica. Sin embargo y dadas las características de este apartado, a continuación intentaré desarrollar un argumento teórico adecuado y adaptado de forma específica a esta materia de estudio en concreto, para lo que expondré una previa especificación de algunos conceptos clave: dinámica rítmica melódica (referente a la adecuación de la estructura de la melodía o motivos melódicos a un compás determinado), dinámica rítmica de acompañamiento (referente a la adecuación de la estructura del acompañamiento rítmico a un compás determinado) y la articulación o el fraseo melódico (referente al ritmo y la subdivisión interna que caracteriza a la conducción melódica y que viene definida por la introducción de acentos directamente relacionados con las técnicas de emisión, golpeo o pulsación sonora).

El concepto rítmico y articutivo del jazz moderno tiene su origen en las mismas raíces del jazz clásico y su relación con la rítmica asociada a las bandas de calle, el blues y el legado caribeño de Nueva Orleans, sin embargo no fue hasta la popularización de la era de las *big band* en los años 30 y la generación del denominado *swing*, cuando la concepción rítmica del jazz quedaría etiquetada casi de forma definitiva para la historia. A pesar de lo que se desprende de cierta tendencia presente en gran parte de la literatura especializada hacia la estandarización de este concepto rítmico, el ámbito de expresión del *swing* fue muy heterogéneo tanto en sus orígenes como en su desarrollo a lo largo del siglo XX, como veremos de forma breve a continuación y de forma específica para el caso del jazz moderno más adelante.

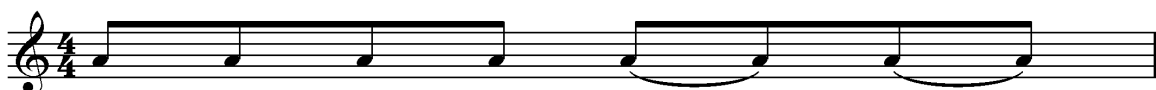
Las características fundamentales de la rítmica explotada por las bandas de calle originarias de Nueva Orleans se caracterizaban por la adecuación de su dinámica rítmica y de acompañamiento en torno a un compás de 2x4 (característico de las marchas) con el pulso rítmico centrado en la parte débil del compás (2) que concedía la sensación rítmica sincopada y con la subdivisión binaria como variable polirrítmica más habitual en la articulación melódica. Por otro lado, estaría la influencia de la dinámica rítmica melódica del blues tradicional y los espirituales, cuya dinámica melódica y de acompañamiento se adaptaban mejor sobre la construcción básica del compás de 4x4 con el pulso rítmico centrado en los tiempos 3 y 4 del compás, lo que concedía también la sensación rítmica sincopada y que integraba en el desarrollo de su articulación melódica variaciones relacionadas con la subdivisión ternaria. La conjunción de estos elementos rítmicos originarios, sufrió un heterogéneo proceso de transformación de los que no existen testigos grabados hasta las

primeras décadas del siglo XX y que revelan una primera expresión rítmica consolidada gracias a las grabaciones del jazz de Nueva Orleans realizadas durante la primer década de los años 20.

Los testigos sonoros del jazz clásico instrumental de la época dorada del jazz nos revelan un concepto de organización de la conducción melódica cuya dinámica rítmica se adaptaba al compás de 4x4, sin embargo la dinámica rítmica del acompañamiento se desarrollaba en torno al compás de 2x4 con la acentuación sincopada del segundo tiempo del compás, lo que establecía conexiones directas con las fórmulas habituales aplicadas por las bandas de calle. Esta característica tiene un efecto directo en las conclusiones que se pueden derivar de la escucha del jazz del estilo Nueva Orleans, cuya concepción rítmica general tiende a dar una sensación binaria asociada al compás de 2x4 (ya que la dinámica rítmica del acompañamiento no dibuja el 4x4 de forma clara) y al contrario del dibujo melódico que si se adapta a la organización interna del compás de 4x4. Este hecho, que en un principio podría dar la sensación de inestabilidad, se asentaba gracias al mantenimiento de la clave sincopada que mantenía el pulso rítmico en las partes débiles del compás (ya sea en el tiempo 2 del 2x4 o en los tiempos 2 y 4 del 4x4). Por otro lado, las bases de la articulación clásica del jazz ya aparecen de forma evidente integrando de forma clara la subdivisión interna, que fluctuaba entre el carácter binario y ternario y que explicaremos a través de los siguiente ejemplos.

Partiendo de la corchea, como figuración fundamental asociada a la articulación del jazz, y del compás de 4x4, como compás preferente para su desarrollo con las especificaciones ya comentadas, a continuación podemos observar un ejemplo que incluye el picado y el ligado tradicional anotado a través de ligaduras de expresión:

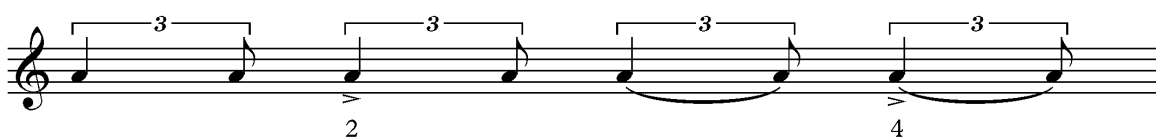
Notación habitual adaptada



Interpretación articulativa por subdivisión binaria



Interpretación articulativa por subdivisión ternaria



Ejemplo 81: Picado y ligado tradicional del jazz. Autor y fuente: Elaboración propia.

Atendiendo a esta establecida interpretación, los desarrollos melódicos del jazz clásico se centraron en explotar la clave sincopada con un protagonismo marcado, primero en las partes débiles del compás principal y, posteriormente, en las partes débiles de la interpretación articulativa de forma muy heterogénea tanto en el ámbito melódico como de acompañamiento rítmico. La interpretación articulativa por subdivisión binaria siguió teniendo protagonismo y la concepción integral del desarrollo de la articulación era concebida por compases individuales, es decir en bloques fundamentales de dos corcheas de jazz. Asumiendo el matiz interpretativo ya señalado, la fórmula de articulación general del jazz clásico era por tanto la siguiente:



Ejemplo 82: Fórmula articulativa del jazz clásico con notación adaptada (ligadura de expresión). Autor y fuente: Elaboración propia.

Con la llegada de la época del *swing*, la dinámica rítmica melódica y la dinámica rítmica de acompañamiento se fueron uniendo hacia una progresiva adaptación casi definitiva al compás de 4x4. De forma general, la concepción binaria del acompañamiento se fue diluyendo aunque se mantuvo oculta y siguió vigente dependiendo de las aproximaciones individuales, los estilos geográficos y la concepción rítmica de conjunto. En este mismo sentido, la articulación comenzó a interpretarse preferentemente por subdivisión ternaria y melódicamente estructurada en bloques de dos compases o conjuntos de cuatro corcheas fundamentales, lo que concedía la sensación de fluidez rítmica en coalición con la aproximación sincopada característica de la melodía y el acompañamiento:



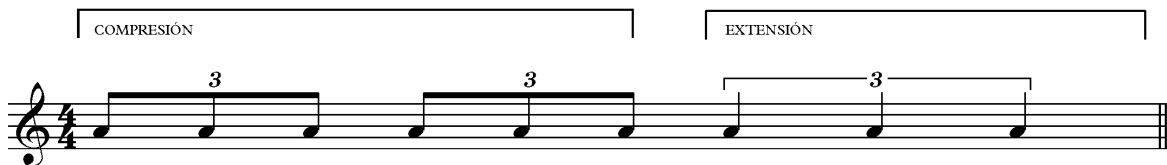
Ejemplo 83: Fórmula articulativa del swing con notación adaptada (ligadura de expresión). Autor y fuente: Elaboración propia.

Internamente la articulación quedaría orientada de la siguiente manera de forma general y con matices en cuanto a las ligaduras que en este ejemplo son de expresión:



Ejemplo 84: Fórmula articulativa del swing por subdivisión ternaria. Autor y fuente: Elaboración propia.

Por otro lado, la combinación melódica entre la rítmica binaria y ternaria se amplió ostensiblemente, generando numerosas fórmulas que combinaban los procedimientos sincopados del jazz clásico ya mencionados con procedimientos de compresión y extensión ternaria de los desarrollos melódicos de forma habitual. En este sentido, es importante comentar que la jerarquía en el desarrollo sincopado desde la perspectiva de la acentuación rítmica siguió estando marcada por la preferencia por las partes débiles del compás de 4x4 frente a las partes débiles de la interpretación articulativa:



Ejemplo 85: Procedimientos de compresión y extensión ternaria del dibujo melódico. Autor y fuente: Elaboración propia. 4,7.

Durante los años 40 y hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, el desarrollo polirrítmico fue sin duda alguna la novedad más importante introducida por el *be bop* en el ámbito de la dinámica rítmica. La dinámica sincopada, la combinación de la subdivisión ternaria y binaria y el resto de elementos ya mencionados, fueron llevados hasta sus últimos extremos añadiendo múltiples construcciones rítmicas a través de adornos, que para más complejidad eran desarrollados a velocidades extremas. Los elementos rítmicos característicos del *swing* que habían venido transformándose desde el nacimiento del jazz clásico fueron llevados a un plano mayor de sofisticación y dieron lugar a la articulación o fraseo del jazz moderno y a su amplia concepción rítmica.

Si en el caso del *swing* la dinámica rítmica melódica se había adaptado a la estructura rítmica del compás de 4x4, con el *be bop* esta característica se mantuvo pero extendiendo su recorrido sin establecerse en torno a bloques determinados y rompiendo en su desarrollo sincopado

la jerarquía marcada por las partes débiles del compás de 4x4 en favor de las partes débiles de la interpretación articulativa ya mencionada. Esto concedía una libertad casi total para establecer los acentos en cualquier tiempo del compás de 4x4 (con preferencia sobre la parte débil de la subdivisión ternaria) y dando lugar en ocasiones a lo que se denominaba tocar *offbeat* o fuera de tiempo (que rompía con la dictadura de la acentuación de los tiempos 2 y 4 del compás de 4x4), pero que sin embargo no dejaba de ser una ampliación de la concepción sincopada. La combinación de subdivisión binaria y ternaria a través del uso de adornos, la libertad de acentuación bajo un principio rítmico sincopado y el establecimiento de la articulación del *swing* por subdivisión ternaria como principio general, dieron lugar a las características fundamentales de la rítmica asociada a los desarrollos melódicos del *be bop*. Sin embargo y lejos de estandarizarse, las aproximaciones al *swing* que se desarrollaron pasaron desde el típico rebote o *bouncing* de Charlie Parker o Bud Powell, hasta el *swing* pesado de Thelonious Monk.

A continuación podemos observar la multiplicidad de variaciones rítmicas mencionadas en las secciones A y A' de la improvisación de Charlie Parker en su composición “Confirmation”:

The image displays a musical score for Charlie Parker's improvisation on "Confirmation". It is divided into two main sections, A and A', each with two staves of music. Section A starts at measure 33 and ends at measure 40, while section A' starts at measure 41 and ends at measure 48. The score includes various rhythmic patterns such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets, along with chord changes like C, Bø, E7, A-, D7, G-, F7, and G7. The notation is in treble clef with a common time signature.

Ejemplo 86: Extracto de la improvisación de Charlie Parker en "Confirmation". Autor: Charlie Parker. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 7.

Para tener una idea más aproximada de las cuestiones relativas a la dinámica melódica ya expuestas, recomiendo la escucha combinada de la grabación original de “Confirmation” con el análisis de la partitura incluida de forma íntegra en el anexo 4.7.

A continuación podemos observar otra aproximación al concepto polirrítmico y el uso de la subdivisión ternaria de la mano de Thelonious Monk, a través de varios compases extraídos de la melodía principal de su composición “Crepuscule with Nellie” incluida en el anexo 4.6:

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). It contains four measures with chords Eb7, Ab6, Db7, and Gb7. The melody features a triplet of eighth notes in the first measure and another triplet in the fourth measure. The second staff starts with a treble clef and a key signature of two flats (Bb). It contains eight measures with chords Abm7, Ab7, Bm7, Bbm7, Ab, Bbm, Cm, Db, and Bbm. The melody features triplets of eighth notes in the second, fourth, and eighth measures.

Ejemplo 87: Extractos de la melodía principal de “Crepuscule with Nellie”. Autor: T. Monk. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 6.

En el siguiente ejemplo de la composición “Evidence” de Thelonious Monk, extraído del anexo 4.3, la aplicación de la acentuación fuera de tiempo y la adaptación rítmica a la subdivisión ternaria es mucho más evidente. En este caso compararemos la notación estándar con la interpretación rítmica real a través de varios ejemplos extraídos del análisis de la grabación *The Thelonious Monk Quartet with John Coltrane at Carnegie Hall*.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is marked with a boxed 'A' and a 4/4 time signature. It contains five measures with chords Cmaj7, Em7, A7(b9), Dm7, and Dm7 G7(b9). The melody consists of quarter notes with rests. The second staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains five measures with chords F#7, Fm7, Bb7, Dm7, and D7(#11). The melody consists of quarter notes with rests.

Ejemplo 88: Notación estándar de la sección A de la composición “Evidence”: Autor: T. Monk. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 3.

A Cmaj7 Em7 A7(b9) Dm7 Dm7 G7(b9)

F#7 Fm7 Bb7 Dm7 D7(#11)

Ejemplo 89: Interpretación rítmica real de la sección A de la composición "Evidence". Autor: T. Monk. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 3.

B Gm7 C7(#11) Fmaj7(add9) Bb7

Am7 E7(b5) D7(b5) G7(b9)

Ejemplo 90: Notación estándar de la sección B de la composición "Evidence". Autor: T. Monk. Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 3.

B Gm7 C7(#11) Fmaj7(add9) Bb7

Am7 E7(b5) D7(b5) G7(b9)

Ejemplo 91: Interpretación rítmica real de la sección B de la composición "Evidence". Fuente: Elaboración propia. Consultar recurso completo y fuentes de elaboración en anexo 4. 3.

Como podemos observar y escuchar en los ejemplos planteados por parejas, la dinámica rítmica melódica está directamente relacionada con la aplicación de la variación y el juego combinatorio en torno a la articulación por subdivisión ternaria, que se estableció de forma

preferente a la subdivisión binaria, que por otro lado se mantuvo dentro de la paleta de recursos polirrítmicos disponibles.

Por otro lado, y en cuanto al conjunto de transformaciones introducidas por el *be bop* en torno a la dinámica rítmica de acompañamiento, la sección de ritmo alcanzó un nivel de independencia sin precedentes, aunque se mantuvo en sus funciones principales de mantenimiento de la dinámica rítmica. La batería y el contrabajo comenzaron a establecer una relación orgánica en coalición asumiendo la responsabilidad del mantenimiento del pulso y de la ejecución de la dictadura del *swing* con la acentuación de los tiempos 2 y 4 del compás de 4x4 sin paliativos. Sin embargo, la elasticidad en la combinatoria rítmica aplicada a la colocación libre de los acentos y en el mantenimiento de la tensión asociada a las altas velocidades del *be bop*, les concedieron nuevos ámbitos donde poder expresarse desde la perspectiva polirrítmica. El contrabajo abandonó su función clásica de apoyo rítmico de etapas anteriores para asumir la responsabilidad, junto con la batería, de una nueva conducción rítmica con más tensión al desarrollar sus aproximaciones en bloques de 2 compases de 4x4, influenciados directamente por el *stomp* de Kansas tal y como he especificado en el análisis histórico. La batería comenzó a asumir nuevas funciones con el apoyo a los dibujos melódicos y el desarrollo de *breaks*. El piano se independizó completamente y pasó a convertirse en un participante más en el juego de la combinación polirrítmica desde la perspectiva del acompañamiento, siempre atento para facilitar las aproximaciones melódicas y el encaje en la selección de acentos por parte de los instrumentos melódicos. En definitiva, la exploración de la combinatoria rítmica derivada del *swing* se llevó a los extremos también en el ámbito de la dinámica rítmica de acompañamiento, pero siempre con el mantenimiento del pulso, la tensión y la velocidad sin apenas tiempo para respirar.

En cuanto a la consolidación de la articulación del *be bop* y por tanto del jazz moderno como he alegado extensamente en otros apartados de este trabajo, en mi opinión todo el concepto de fraseo se derivó de la extensión de la articulación del *swing* por subdivisión ternaria y del mantenimiento del pulso básico interno derivado de la acentuación de los tiempos 2 y 4 del compás de 4x4. En este sentido, las variantes o fórmulas polirrítmicas fueron muy numerosas junto con el conjunto de acentuaciones y desplazamientos melódicos aplicados, sin embargo internamente a las progresiones se mantenía ese fondo directamente unido al *swing* y su subdivisión ternaria, y que se derivaba de la aplicación de un tipo de emisión, ataque o pulsación técnica y sonora muy característica. A continuación intentaré exponer esa influencia constante y característica de la articulación moderna a través de la extrapolación del *swing* a diferentes figuras rítmicas de base.

Las características de las corcheas y su adaptación articulativa al compás de 4x4 ya han sido mencionadas, pero las retomaremos de nuevo como ejemplo ya que su subdivisión ternaria interna

es la unidad fundamental a partir de la cual extrapolaré este análisis a otras figuras, tal y como se muestra en los siguientes ejemplos donde las ligaduras son de prolongación:

Figuración estándar

The image displays three systems of musical notation. Each system consists of two staves. The top staff of each system is labeled 'Figuración estándar' and shows a sequence of eighth notes. The bottom staff is labeled 'Articulación' and shows the same sequence of notes with articulation marks. In the first system, the notes are beamed in groups of 2 and 4. In the second system, the notes are beamed in groups of 2 and 4, with a fermata over the first note of each group. In the third system, the notes are beamed in groups of 2 and 4, with a fermata over the first note of each group and a slur over the entire group.

Articulación

Figuración estándar

Articulación

Figuración estándar

Articulación

Ejemplo 92: Articulación del jazz moderno aplicada a diferentes figuraciones. Autor y fuente: Elaboración propia.

En este último caso haremos una aproximación a la articulación ternaria a través del uso de acentos y ligaduras de expresión:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Figuración estándar' and contains a continuous eighth-note pattern across four measures, with slurs under each measure. The bottom staff is labeled 'Articulación' and contains the same eighth-note pattern. In the bottom staff, the first two notes of each measure are grouped with a slur and a '2' below, and the last two notes are grouped with a slur and a '4' below. This pattern repeats for all four measures. Accents (>) are placed above the first note of each group.

Ejemplo 93: Articulación del jazz moderno aplicada a la figuración de semicorcheas. Autor y fuente: Elaboración propia.

Esta muestra comparativa es sólo un ejemplo simplificado, pero su principio fundamental es perfectamente extrapolable a cualquier tipo de figuración, combinación rítmica o aproximación melódica con independencia de el establecimiento de ligaduras (ya que en los pasajes con ligadura de expresión la articulación del *swing* se mantiene también de forma interna) y de los instrumentos escogidos para la interpretación. Es precisamente este ámbito de exploración, combinación y adaptación rítmica donde Charlie Parker desarrolló su histórica influencia ya argumentada, desarrollando un discurso fluido y lírico en torno a armonías muy complejas y perfectamente adecuadas a la dinámica de acompañamiento rítmico marcadas por el *swing*. Este principio de organización de la rítmica interna asociada a la articulación o el fraseo del jazz moderno, parte de la base fundamental de la subdivisión ternaria tanto desde la perspectiva de la interpretación individual como en su posterior encaje con el conjunto instrumental. Por otro lado, es evidente que esta articulación debe ser adaptada a la técnica y a las características de emisión sonora asociadas a cada familia instrumental.

Antes de continuar, me gustaría destacar que los argumentos aquí desgranados se han derivado de un análisis concreto y asentado en una dedicada práctica de la articulación del jazz moderno, pero que sin embargo han sido expuestos de manera general. La heterogeneidad de aproximaciones a la articulación instrumental sobre esta base está muy extendida, tanto desde la perspectiva histórica como de la actual, y depende en muchos casos de aproximaciones muy individualizadas cuyas diferencias solamente podrían ser explicadas, en muchos casos, a través del uso de micro subdivisiones rítmicas de gran complejidad expositiva. Sin embargo, considero que las líneas orientativas aquí desarrolladas pueden servir para arrojar ciertas luces en torno al concepto de articulación o fraseo del jazz moderno.

Tal y como ya he alegado durante la argumentación histórica, la articulación o el fraseo del jazz moderno quedó establecido tras el periodo del *be bop*, por lo que durante el periodo de estudio seleccionado en concreto los avances en el ámbito rítmico vinieron de la mano de la expansión de los principios de combinación polirrítmica ya mencionados y de la personalización progresiva de la articulación en base a los fundamentos ya expuestos. El primer procedimiento destacado fue el desarrollo de aproximaciones polirrítmicas aplicados a la dinámica melódica desde una perspectiva completamente alejada de la recarga de arreglos o florituras rítmicas, para orientar la exploración hacia el minimalismo y en favor de combinaciones relacionadas con la elaboración de motivos melódicos y dinámicas de acompañamiento rítmico muy originales. La desnudez en el desarrollo de adornos no conllevó ni mucho menos simplicidad rítmica, sino que dio lugar a una nueva manera de concebir el espacio y la combinación rítmica de conjunto. Muchas de las aproximaciones desarrolladas por el *hard bop* estuvieron orientadas en esta línea gracias al abandono progresivo de los tiempos rápidos en favor de los medios tiempos, lo que permitió la introducción de numerosos matices de naturaleza rítmica y articulativa.

Por otro lado, la instauración del eclecticismo durante la década de los 60 permitió la extensión de exploraciones rítmicas de todo tipo a través del uso de compases combinados que restaron importancia a la dictadura del 4x4, subdivisiones múltiples y patrones importados de músicas procedentes de diferentes geografías del mundo que fueron adaptados bajo el filtro de la articulación moderna. Las posibilidades asociadas a la exploración polirrítmica promovieron la explosión definitiva de la sección de percusión con una independencia sin precedentes y llegando a alcanzar altos grados de complejidad interpretativa. Los diferentes ejemplos ya expuestos en la sección anterior dedicada a la melodía y armonía, la información extendida en las partituras contenidas en los archivos adjuntos y la orientación ampliada de las grabaciones de referencia ya mencionadas, suponen una buena muestra de la personalización de fraseos ya argumentada y que se instaló de forma habitual en las aproximaciones estéticas desarrolladas durante el periodo de la libertad en el jazz.

En el ámbito de la metodología deconstructiva, las primeras aproximaciones lideradas por Ornette Coleman mantuvieron intactos los principios de la articulación moderna, por lo que el ámbito de transformación afectó sobre todo a la liberación total de la acentuación y en la elección de los espacios dentro del compás donde las permutaciones rítmicas eran colocadas de forma completamente libre. En muchos casos, estas aproximaciones rompieron la estructura básica del *swing* pero sin perder la influencia de su dinámica articulativa. Aunque el mantenimiento de la articulación del jazz moderno es palpable en el ámbito de influencia estética de Ornette Coleman, otras aproximaciones a la articulación desarrolladas por las vanguardias se orientaron hacia la

liberación total de cualquier tipo de anclaje rítmico previo. En este sentido, se crearon aproximaciones muy personalizadas que en muchos casos se relacionaban de forma directa con la creación de todo tipo de recursos sonoros. Este suceso acabaría por difuminar las fronteras entre las aproximaciones rítmicas o articulativas y las aproximaciones sonoras, dando lugar a técnicas instrumentales de nueva generación directamente relacionadas con la creación individual y colectiva de texturas sonoras.

Otra de las consecuencias relevantes de la deconstrucción en el ámbito rítmico, fue que la sección de ritmo siguió ganando protagonismo dentro en el proceso creativo más allá de sus funciones clásicas dedicadas al mantenimiento de la dinámica rítmica. Sin embargo, y tras esta consolidación creativa, con la instauración de la interpretación libre de compás y la generación de las aproximaciones texturales sonoras, la tendencia rítmica de vanguardia dio lugar a un nuevo concepto que ya he definido como “dinámica rítmica suspendida” y que el batería Alvin Fiedler a definido como “loose drumming”, relacionando su concepción directamente con los trabajos de Sunny Murray junto a Cecil Taylor a principios de los 60. Alvin Fiedler: «Sunny creó nuevas normas... No diría percusión libre, es percusión suelta (2017, 26:20)»⁶³¹. En esta nueva aproximación, el *swing* no está presente claramente de la manera tradicional, y a pesar de lo que pueda parecer, durante su generación se mantenía el pulso rítmico a través del desarrollo de una nueva y característica conducción libre sin métrica aparente, pero presente con dinámica, matiz y estructura. En definitiva, esta aproximación supuso una progresiva transformación hacia una concepción de la percusión y los elementos polirrítmicos como sonoridades integrales de carácter independiente y la puesta en valor de la sección rítmica como entidad de conducción de la dinámica de la improvisación colectiva, frente a su papel tradicional exclusivamente dedicado a la conducción de la dinámica rítmica. Tras la escucha reflexiva de estas aproximaciones de vanguardia directamente relacionadas con los principales referentes del periodo, se percibe cierto movimiento oscilatorio interno que me lleva a proponer el establecimiento de relaciones rítmicas con la dinámica interna asociada a la subdivisión ternaria que define la articulación del jazz moderno. Sin embargo esta afirmación es sólo una suposición personal.

Finalmente y con el objeto de continuar con la logística argumental que está guiando este trabajo, acudiré una vez más a extender los procedimientos de expansión y deconstrucción del lenguaje del jazz para exponer el proceso de transformación de las principales formas musicales que tuvo lugar durante el periodo.

En general y hasta el comienzo del periodo de la libertad en el jazz, el género se expresó

631 Sunny made new rules... I wouldn't say free drumming, it's loose drumming. Fuente: entrevista a Alvin Fiedler. Grabación de audio 01h_ 2 min_ 34s. Archivos trabajo de campo, Chicago/Mississippi, (16/06/2017) .

ampliamente en torno a cuatro formas fundamentales desarrolladas sobre el compás genérico de 4x4 y organizadas en torno a las siguientes estructuras: la forma ABAC (organizada por bloques de 8 o 16 compases y relacionada con el *ragtime*), la forma de blues mayor (de 12 compases en modo mayor), la forma de blues menor (de 12 compases en modo menor) y la forma AABA (de 32 compases organizadas por secciones de 8 compases, relacionada directamente con las formas populares y más concretamente con la temática de la composición “I Got the Rhythm” de G. Gershwin). A estas formas básicas habría que añadir otras secciones formales accesorias fundamentales que fueron usadas de manera habitual por los arreglistas como la introducción o el *vamp* (con diferente extensión pero adaptada a los múltiplos de 4 compases y genéricamente inspirada en la temática desarrollada en la forma principal), el interludio (también con diferente extensión pero adaptada a los múltiplos de 4 compases y con una temática más abierta) y el arreglo final (normalmente relacionado temáticamente y estructuralmente con el interludio aunque de naturaleza heterogénea). En relación directa con estas formas genéricas, debo puntualizar que la organización general de la interpretación de las composiciones de jazz se articulaba en torno a tres secciones generales fijas: la exposición de tema, la sección de improvisación y la reexposición de tema.

Durante la sección de exposición de tema, la forma principal de la composición junto con las secciones añadidas eran desarrolladas atendiendo al arreglo musical y a la instrumentación básica de conjunto seleccionado, tomando un ejemplo genérico: Introducción + AABA + Interludio. Posteriormente, vendría la sección de improvisación por turnos y por instrumentos solistas, sobre la forma básica en repetición continua por parte de la sección de ritmo (en nuestro ejemplo AABA), y usando el interludio como sección orientativa para el cambio de solista y para el salto a la siguiente sección. En esta sección de improvisación, debo puntualizar el uso habitual de un interludio de interacción improvisado en forma de pregunta respuesta entre los instrumentistas y que se organizaba sobre el desarrollo de la forma básica y por bloques de dos, cuatro, ocho o dieciséis compases. Finalmente, vendría la sección de re exposición de tema que normalmente volvía a exponer la forma básica de partida, en nuestro ejemplo AABA, junto con el arreglo final si fuera el caso. Durante la reexposición del tema, la estructura adoptaba diferentes organizaciones dependiendo de la concepción del arreglo y en el caso de las baladas con forma AABA era habitual re exponer el tema con la forma reducida, en nuestro ejemplo BA e interludio final. Las formas básicas ya expuestas junto con la exposición del desarrollo de la interpretación ya argumentado fueron estrictamente las principales estructuras musicales en torno a las cuales se desarrolló el lenguaje del jazz hasta el final del periodo del *be bop*.

La primera consecuencia formal derivada del conjunto de transformaciones asociadas a la

expansión del lenguaje del jazz moderno durante el periodo fue la ampliación de las secciones de las formas básicas ya expuestas siempre a través del añadido de compases múltiples de cuatro, de esta manera podemos encontrarnos secciones A, B o C que han sido ampliadas desde los ocho compases clásicos hasta los 12 o 16 de manera habitual. La segunda consecuencia, fue la aparición de una nueva forma musical en torno a 16 compases de 4x4 asociada a la extensión de la forma básica de blues mayor o menor. La tercera consecuencia fue la generación de formas asociadas a la sección de improvisación estructuradas de forma diferente a la sección de exposición del tema principal. En todos estos casos, y debido al mantenimiento de los mecanismos de extensión o contracción de número de compases en torno a la fórmula de los múltiplos de cuatro compases de 4x4, la dinámica rítmica de la melodía y del acompañamiento se mantuvo fiel a la concepción tradicional del *swing* y las estructuras generales del blues y la forma AABA (con independencia del número de compases de sus secciones) siguieron manteniendo su importancia estructural y su función básica organizativa.

La sofisticación asociada a la expansión de los recursos melódicos y armónicos característicos del periodo también afectó a la construcción de las secciones accesorias a las formas básicas. Este proceso se expresó a través de la generación de complejas y heterogéneas estructuras introductorias, interludios y secciones finales, dando lugar un nuevo tipo de interludio caracterizado por la improvisación colectiva y muy característico de las formas explotadas por Charles Mingus. Hasta la irrupción de las metodologías de Ornette Coleman y los experimentos de extensión formal espontánea desarrollados por Miles Davis en *Kind of Blue* a finales de los años 50, las transformaciones formales se habían venido desarrollando en torno a las variaciones ya expuestas de manera general, junto con algunas importaciones procedentes de la disciplina clásica (como la forma de *suite*) que eran adaptadas a la cuadratura del *swing*. A partir de 1965, los procedimientos de reelaboración de las formas tradicionales se amplió ostensiblemente hasta convertirse en un campo de exploración en continua expansión.

Por otro lado y atendiendo a las tempranas consecuencias derivadas de las metodologías deconstructivas de Ornette Coleman, el primer síntoma de ruptura con la concepción formal tradicional fue la demolición de la cuadratura asociada al múltiplo básico del módulo de cuatro compases de 4x4. La introducción de secciones A con longitud de 7 compases de 4x4 o el añadido de colas de compás roto, fue considerada por algunos críticos como un sacrilegio para la establecida cuadratura del *swing* y sus interpretaciones iconográficas derivadas. Sin embargo, y a pesar del *shock* inicial que supuso la aplicación de estas nuevas estructuras formales, en los primeros trabajos de Ornette Coleman y tras la sección de exposición del tema principal, la banda volvía a la cuadratura del blues o de la forma AABA de forma natural durante el desarrollo de la sección de

improvisación. El siguiente paso de referencia dado por Ornette Coleman en esta materia de estudio fue la aplicación de la elasticidad formal a las secciones de improvisación, un procedimiento que en poco tiempo se extendió hacia la progresiva concepción de la forma elástica de forma integral y que posteriormente sería ampliamente explotada por las vanguardias. Las posibilidades combinatorias de secciones formales fijas con secciones elásticas, la organización por bloques formales definidos por sus características dinámicas y la generación de múltiples mecanismos de orientación para la diferenciación de secciones y la orientación de la improvisación colectiva; fueron recursos explotados de forma muy amplia por los músicos de jazz moderno y sobre todo por las vanguardias como ya hemos ido adelantando en apartados anteriores. En definitiva, la reelaboración formal y su extensión a una concepción elástica desde la perspectiva de la composición colectiva fueron sin duda los avances más significativos en este ámbito musical durante el periodo.

A lo largo del desarrollo del argumento histórico y teórico, he puesto especial atención en destacar aquellas composiciones con aproximaciones formales novedosas, por lo que con el objeto de huir de la redundancia me remito a lo ya argumentado para retomar los ejemplos concretos relacionados con el resumen de conclusiones realizado en este apartado.

5. 2. 3. La dinámica de conjunto y la integración estética.

Como ya he ido adelantando a través de distintas argumentaciones diseminadas a lo largo de este trabajo, las fronteras entre los procedimientos de improvisación, composición e interpretación musical asociadas al jazz moderno comenzaron a difuminarse de forma progresiva durante el periodo, lo que acabó por dar lugar al definido concepto de integración estética que será defendido en estas líneas de forma más específica. Desde el comienzo de esta investigación, este acontecimiento estético fue una de las hipótesis fundamentales de las que partí para la creación de la logística fundamental que ha guiado la selección de los músicos de referencia del periodo y sus trabajos más trascendentes, por lo que tras el desarrollo de la misma las conclusiones que se han ido derivando no han hecho más que dar estabilidad a mi suposición de partida. En este sentido, la amalgama de elementos relacionados con el sonido y el tiempo que han sido desgranados hasta este momento a través de mi argumento teórico, se expresaron de forma muy heterogénea como una parte esencial de los procedimientos relacionados con la composición, la improvisación y la interpretación asociados a los procedimientos de expansión y deconstrucción del lenguaje del jazz moderno. No obstante, la integración estética de los elementos y procedimientos musicales mencionados no adquirió entidad orgánica hasta que fueron puestos en relación a través de la dinámica de conjunto y la interacción colectiva.

Durante el desarrollo del periodo específico de estudio seleccionado, los conceptos

relacionados con la organización de la dinámica del conjunto instrumental derivados del periodo del *be bop* fueron tomados de nuevo como punto de partida por las formaciones de jazz moderno, que terminaron por llevar los métodos de interacción grupal hacia nuevas y complejas cotas de expresión musical. En muchos aspectos, los principios deontológicos de la dinámica de conjunto del periodo del *be bop* ya han sido mencionados de forma independiente y bien perfilados a través del análisis de los elementos musicales realizado y de los argumentos históricos contruidos. Sin embargo, se hace necesario retomar la importancia de la entidad dinámica del quinteto instrumental establecida por el *be bop*, recordando sus características fundamentales a continuación reexpuestas.

El piano se liberó de su sujeción arpegiada unida a las notas fundamentales de los acordes naturales de triada y se consolidó en la interpretación percusiva a través de un conjunto de disposiciones orientadas al desarrollo de un conjunto de adornos muy heterogéneos en su función de acompañamiento. El contrabajo comenzó a desarrollar líneas de carácter contrapuntístico que le permitían poder dibujar libremente desarrollos musicales más complejos y desarrolló su función como solista en el conjunto. La batería conquistó su independencia interpretativa y alcanzó altas cotas de virtuosismo, convirtiéndose en uno de los elementos fundamentales en el proceso de inducción de ideas y en el asentamiento de la tensión rítmica del conjunto gracias a su hermanamiento con el contrabajo en un desarrollo más avanzado de los elementos conductivos del *stomp* de Kansas. En definitiva, la concepción de conjunto del *be bop* tendió a la realización de un traje de encaje perfecto a la articulación, los adornos y los desarrollos melódicos asociados al lenguaje del jazz moderno, ponderando la proyección y el empuje de los solistas durante sus turnos de improvisación o solos. Durante la década de los 50, estas funciones se expandieron dando lugar a aproximaciones muy relevantes desde el punto de vista histórico y específicamente relacionadas con la creación de nuevas maneras de dinamizar los elementos musicales que caracterizaban el lenguaje del jazz moderno. En muchos aspectos pero no de forma exclusiva, la mayor libertad expresiva del conjunto se derivó de los nuevos procedimientos musicales introducidos durante el periodo asociados al distanciamiento de los procedimientos de armonía vertical y de las velocidades extremas característicos del *be bop*. Este distanciamiento permitió el desarrollo de los nuevos campos de expansión rítmica, armónica y melódica ya señalados, y que en última estancia abrieron las puertas a los músicos a poder concentrarse en cuestiones relacionadas con el sonido, la articulación y la expresión desde perspectivas más personales.

Unos de los primeros conceptos relacionados con la dinámica de conjunto que se derivó de la transformación del modelo establecido por el *be bop* fue la dinámica denominada como *walking*, inicialmente dibujada por Miles Davis a principios de los años 50 y cuyos tempranos fundamentos fueron explotados extensamente por la corriente *cool* y por el *hard bop* en su versión más *soul*. La

base de esta dinámica se construyó a partir de las repercusiones lingüísticas derivadas de la explotación del característico medio tiempo de Monk junto con la transformación de su concepción más extendida del espacio, que permitió a Miles Davis el desarrollo de pasajes con una dinámica más fluida manteniendo los desarrollos armónicos verticales como base. Aunque muchos de los elementos característicos de esta aproximación ya aparecieron en 1952 con la grabación del tema “Miles Ahead” (cuya partitura está incluida íntegramente en el anexo 4. 19.), la denominación de esta dinámica aplicada de forma integral al conjunto ha sido asociada directamente a la publicación del disco *Walkin'* por Miles Davis en 1957. El concepto partía de los principios de interacción del *be bop* pero llevando la conducción contrapuntística por parte del contrabajo y la batería a un plano muy sofisticado, que parecía difuminar la verticalidad armónica durante la sección de solos y que permitía mayores posibilidades expresivas en la construcción de las improvisaciones. La tensión polirrítmica no fue desestimada pero si llevada a la moderación, los bloques de dos compases de 4x4 como fórmula de conducción rítmica se mantuvo y durante la exposición de tema se jugaba con los arreglos rítmicos de forma muy original. La combinación de estos elementos dinámicos de conjunto junto con la aplicación de las técnicas modales que posibilitaron la progresiva consecución de la concepción espacial de Miles Davis, alcanzaron un punto de inflexión histórico con la formación de su primer gran quinteto clásico que incluyó a John Coltrane y posteriormente con la grabación del álbum *Kind of Blue* al frente de su sexteto. La dinámica de conjunto del *walking* fue la primera consecuencia de la visión de Davis en torno a los procedimientos de extensión del jazz moderno aplicados a los mecanismos de interacción del conjunto instrumental, sin embargo no fue la última como veremos a continuación. En 1966, y tras haber rodado su segundo quinteto clásico tanto en estudio como en directo, Miles Davis volvió a absorber lo que sucedía a su alrededor para dar lugar a una nueva concepción de la dinámica de conjunto que él mismo denominó como «tiempo sin cambios» (Waters, 2011: 146)⁶³² y que bebía a todas luces de los procedimientos que estaban explotando las vanguardias. Este concepto se basaba en la concesión de protagonismo a la variable rítmica y a la improvisación colectiva, partiendo de estructuras armónicas muy abiertas sobre formas elásticas. Esta aproximación adelantó la orientación estética que marcaría los procedimientos de creación colectiva que el trompetista desarrolló a partir de los años 70 y que a la larga darían lugar a la generación de un nueva dinámica de conjunto denominada como *groove*, que fue explotada ampliamente por los músicos adscritos al jazz fusión.

El siguiente de nuestros principales protagonistas en desarrollar una aproximación muy personal a los mecanismos de interacción colectiva fue el contrabajista Charles Mingus, cuya actividad en paralelo a la de Miles Davis a mediados de los 50 al frente de su *workshop* le permitió

632 Time, no changes [Traducción propia].

establecer algunas aproximaciones pioneras en la dinamización del formato de ensemble instrumental. En la fecha de referencia de 1955, el *workshop* de Mingus realizó una serie de sesiones de grabación en directo que posteriormente fueron publicadas bajo el título de *Mingus at the Bohemia*. En este documento sonoro, se pueden escuchar los procedimientos mencionados relacionadas con la introducción de secciones de introducción e interludios de improvisación colectiva, además de constatar la generación de una dinámica de conjunto instrumental absolutamente orientada a la interacción grupal. Muchos de los principios estéticos expuestos en este disco guiarían el desarrollo de la actividad creativa de Charles Mingus durante la década de los 60, en una extensión de algunos elementos derivados del *be bop* que fueron aplicados al formato de ensemble instrumental y que le permitieron ir perfilando poco a poco un concepto propio de composición espontánea basado en la composición de arreglos melódicos que podían ser manipulados por los músicos de su ensemble de forma libre, dinámica e interactiva. A principios de los 60, Mingus grabó en formato de cuarteto sin acompañamiento armónico su propia visión de la improvisación colectiva en formato reducido con la grabación de *Charles Mingus Presents Charles Mingus*, que incluyó una histórica versión libre de la composición “What Love” (adjuntada en el anexo 4.9) y la versión sin censurar de “Original Faubus Fables”. Durante los primeros años de la década de los 60, desarrolló su propia concepción de la relación simbiótica entre la batería y el contrabajo a través de la generación de lo que el mismo contrabajista denominó como «percepción rotativa» (Santoro, 2000: 177)⁶³³. Posteriormente durante su primera gira europea al frente de su *workshop* en 1964, Charles Mingus hizo gala de la madurez de sus conceptos estéticos a través de la expresión radical de la interacción grupal y la improvisación colectiva, ponderando la sonoridad del ensemble por delante de los solistas individuales y adaptando de forma elástica la dinámica del conjunto a las estéticas propias de cada solista durante sus turnos de improvisación.

La dinámica de conjunto desarrollada por las formaciones de Ornette Coleman durante la década de los 60 fue bastante fiel, en aspectos generales, a las concepciones que habían sido establecidas por el marco general del *be bop* en cuanto al mantenimiento de la dinámica del *swing* como elemento de conducción rítmica fundamental, la consideración del líder y las funciones de los solistas que eran desarrolladas por turnos. Sin embargo, su concepto de armolodías se asentaba sobre un principio de deconstrucción derivada de la interacción espontánea de melodías, ritmo y forma que supuso una aproximación absolutamente novedosa, que introdujo una nueva manera de concebir los roles tradicionales del conjunto instrumental (comenzando por la extirpación del piano como instrumento de acompañamiento armónico) y que sirvió de mecanismo de transición histórica que impulsó la transformación del acompañamiento tradicional hacia la concepción interactiva de la

633 rotary perception [Traducción propia].

dinámica de conjunto. Si la conducción del contrabajo había comenzado a desarrollarse desde una perspectiva contrapuntística durante el *be bop*, con O. Coleman este instrumento trascendió radicalmente su consideración de acompañamiento dentro de la sección rítmica para entrar a formar parte de la creación melódica con total y absoluta independencia. El rol del batería siguió su proceso de expansión en armonía con la dinámica de explosión interpretativa de la sección de percusión durante el periodo. En muchos aspectos, hasta la concepción de la improvisación colectiva concebida por Coleman para la grabación del disco *Freejazz* a finales de 1960, los mecanismos de interacción creativa en el seno de su banda fueron desarrollados por turnos de instrumentos de viento y en interacción con el contrabajo y el batería de forma exclusiva. Sin embargo, la grabación del disco mencionado supuso un hito en la concepción de la dinámica de conjunto desde una perspectiva horizontal, en cuanto a la definición de los roles del conjunto instrumental de jazz moderno, y su consecución tuvo lugar en el momento preciso en el que la aproximación tradicional de tocar para los solistas comenzó a declinar en favor de la interacción colectiva, al menos en el ámbito de las vanguardias como veremos a continuación.

Probablemente la definición más acertada de la nueva dinámica de conjunto desarrollada por el movimiento de la *New Thing* y anticipada por Ornette Coleman fue acuñada por Cecil Taylor a través de la siguiente definición: «improvisación, contenido y forma convirtiéndose en uno» (Jost, 1975: 75)⁶³⁴. Esta concepción estética, junto con la introducción de la dinámica rítmica suspendida como alternativa a la conducción asentada en el *swing* tradicional y la introducción del ruido como elemento de pleno derecho en el proceso creativo; supusieron las bases de un cambio radical que permitió la consolidación paulatina del conjunto de aproximaciones desarrolladas por las vanguardias tanto en EEUU como en Europa y que encontraron en la interacción colectiva espontánea su principal mecanismo para la dinamización del conjunto instrumental. Por otro lado, esta transformada dinámica de conjunto tuvo que ser adaptada a la introducción de la multidisciplinariedad de expresiones artísticas como el teatro, la poesía, la danza, la pintura y otras artes visuales en el proceso de creación conjunta. Finalmente, el concepto de revolución musical sin líderes comenzó a tomar protagonismo en las discusiones de los diferentes colectivos dedicados al jazz de vanguardia sobre todo a partir de 1965, por lo que la clásica función del líder dentro del proceso de creación colectiva fue siendo desterrada de forma progresiva, aunque adquirió expresiones muy heterogéneas dependiendo de la organización de cada proyecto o colectivo de forma independiente. La expresión de esta nueva dinámica de conjunto ha sido bien concretada y expuesta a través de la selección discográfica ya comentada en el apartado histórico.

El último de las figuras de referencia en esta investigación y en el desarrollo del movimiento

634 Improvisation, content and shape becoming one [Traducción propia].

de la *New Thing* en encontrar el conjunto ideal con el que poder profundizar en la consolidación de su estética fue John Coltrane, cuya concepción por otro lado estuvo en continua transformación durante la década de los 60. El cuarteto clásico Coltrane formado por McCoy Tyner (Pn), Jimmy Garrison (Cb) y Elvin Jones (Dr) fue oficialmente constituido durante las sesiones de directo de noviembre de 1961, que fueron publicadas íntegramente con posterioridad bajo el nombre de *The Complete 1961 Village Vanguard Recordings*, y se mantuvo unido hasta noviembre de 1965 con la grabación del disco *Meditations*. La dinámica de conjunto desarrollada por este colectivo de músicos bajo el liderazgo de John Coltrane llevó la concepción orgánica del conjunto de jazz moderno hasta cotas de expresión interactiva y emocional al alcance de muy pocas formaciones de la época y de la historia del jazz en general. Este cuarteto, partió de la perfecta adecuación del concepto de acompañamiento del *be bop* para desarrollar su propia articulación y concepto armónico/melódico, hasta dar lugar a un acompañamiento en interacción perfectamente adaptado a la sonoridad, los recursos articulativos y los desarrollos melódicos de John Coltrane. La armonía, la melodía, la forma, los arreglos y la estética en su concepción integral fueron adaptados por la sección de ritmo para posibilitar una dinámica de conjunto perfectamente ensamblada y que permitía los desarrollos de su líder en su basta concepción expresiva. Esta banda partió de las formas y procedimientos de concepción tradicional para ir transformándose a la par de los intereses exploratorios de John Coltrane, por lo que el conjunto de novedades ya expresadas relacionadas con las vanguardias y su dinámica de conjunto fueron asimiladas de forma progresiva al avance del movimiento. Sin duda alguna, los trabajos de este cuarteto supusieron la aproximación más radical e influyente del periodo relacionada con la investigación polirrítmica y con variaciones rítmicas procedentes de otras músicas del mundo, tanto desde la perspectiva del *swing* como desde la dinámica rítmica suspendida. Aunque John Coltrane desarrolló su carrera más influyente ejerciendo su rol como líder desde la concepción clásica del mismo, en junio de 1965 dejó constancia para la historia de su apuesta por la improvisación colectiva de amplio formato con la grabación en junio de 1965 del histórico disco *Ascension*, uno de los discos señalados de forma habitual por la historiografía del jazz como un referente en la concepción de la improvisación colectiva y la articulación su dinámica aplicada al conjunto instrumental amplio.

Hasta este momento de mi argumento, he rescatado algunos de los análisis ya desarrollados de forma dispersa durante el apartado histórico y dedicados a la dinámica de conjunto para exponer de forma resumida las principales aproximaciones realizadas por los músicos que me han servido de guía para la construcción histórica y estética del periodo de la libertad en el jazz. En este sentido, la exploración de la dinámica de conjunto se convirtió en un medio indispensable para la

consolidación del concepto de integración estética de la improvisación, la composición y la interpretación musical por parte de los principales exponentes estéticos del periodo que he propuesto. A continuación y con el objeto de complementar los análisis ya realizados, expondré una serie de informaciones obtenidas de declaraciones directas y de documentos originales que me servirán para la consolidación de mi hipótesis relativa a la integración estética.

En primer lugar, aportaré unos consejos vertidos por Thelonious Monk tras la traducción de la copia de un documento original muy valioso que ha sido adjuntada en el anexo 3. 5. y cuya fuente creo es lícito esclarecer dada su importancia histórica. Este documento me fue enviado directamente por el saxofonista afronorteamericano Luther Thomas⁶³⁵, el 26 de marzo del año 2009, cinco meses antes de su muerte en Copenhague en septiembre de este mismo año y tras haber desarrollado gran parte de su carrera en la ciudad tras un largo exilio profesional. El tipo de redacción usada en el documento original me invita a pensar en el origen directo de la pluma de Thelonious Monk, sin embargo la evidencia fundamental de esta afirmación viene asentada tras su comparación con el tipo de letra incluida en otra partitura original del mismo pianista (en este caso aportada directamente por el pianista de jazz Jason Moran a través de su web) que también ha sido incluida en el anexo 3. 6. La información contenida en esta fuente directa está principalmente enfocada a la dinámica de conjunto, sin embargo Thelonious Monk desarrolló otros consejos y opiniones que he creído interesante incluir aunque se alejen parcialmente de la materia que estamos trabajando en esta sección. La traducción a continuación expuesta incluye toda la información contenida en el documento original de forma íntegra y atendiendo a la interpretación del escrito, la fecha del mismo de situaría en 1960 o 1966, dependiendo de la interpretación que se haga de la anotación directa que se encuentra muy difuminada en el encabezamiento del mismo:

1. Consejos de Monk (196?)

- Sólo porque no seas batería no significa que no tengas que mantener el tiempo.
- Golpea con el pie y canta la melodía en tu cabeza cuando tocas.
- Deja de tocar esa mierda de toro y esas notas extrañas, ¡toca la melodía!
- Haz que el batería suene bien.
- Discriminar es importante.
- Tienes que hacerlo con ganas para tocar duro ¿lo haces?
- ¡Mejor que bien!
- Debes saber que Monk siempre va por delante.

635 Nacido en San Luis (Misuri) el 23 de junio de 1950, Luther Thomas “Saxmachine” formó parte de diferentes proyectos como miembro del BAG en Nueva York en los años 70 y trabajó ampliamente con diferentes figuras internacionales como los *Jazz Messengers* de Art Blakey. A finales de los 70 se instaló en Copenhague donde desarrolló su carrera en el ámbito de las vanguardias hasta su fallecimiento en esta misma ciudad el 8 de septiembre del año 2009.

- Debe ser siempre de noche, si no, no necesitarían las luces.
- ¡Levantemos el ánimo del local!
- Quiero evitar a los espectadores molestos.
- No toques la parte del piano, ésa la toco yo. No me escuches a mí, se supone que yo te acompaño.
- La expresión interna de la canción es el puente y es lo que hace a la parte externa sonar bien.
- No toques todo (o todo el rato), deja pasar algunas cosas. Deja parte de la música para la imaginación. Lo que no tocas puede ser más importante que lo que tocas. Déjalos siempre queriendo más.
- Una nota puede ser pequeña como un alfiler o tan grande como el mundo, depende de tu imaginación.
- ¡Mantente en forma! A veces un músico esta esperando un bolo y cuando llega no esta en forma y no puede hacerlo.
- Cuando estás tocando con swing... ¡toca con más swing!
- ¿Qué debemos vestir esta noche? Lo más elegante posible.
- Si no hay nadie para quien tocar en un bolo, simplemente mantente en el escenario.
- Esas piezas se escribieron para tener algo que tocar y para conseguir músicos que se interesen lo suficiente como para venir a ensayar.
- ¡Tienes que hacerlo! Si no quieres tocar, cuenta un chiste o baila, pero en cualquier caso ¡tienes que hacerlo! (a un batería que no quería tocar su solo)
- Alguien vendrá y hará cualquier cosa que hayas pensado que no se puede hacer. Un genio es aquel que más se parece a sí mismo.
- Intentaron hacerme odiar a los blancos, pero siempre llegaba alguien y lo arruinaba.

A continuación pasaré a exponer algunas partes de un ensayo realizado por Charles Mingus titulado *¿Qué es un compositor de jazz?*⁶³⁶, y que fue publicado junto a las *liner notes* del disco *Let my Children Hear the Music*, publicado por *Columbia Records* en 1971.

Cuando un músico de jazz toma un instrumento en sus manos -trompeta, bajo, saxofón, batería- cualquiera que sea el instrumento que toca- cada solista, cuando empieza ad libitum sobre una composición con un título e improvisa una nueva melodía creativa, este hombre está tomando el lugar de un compositor. Está diciendo, “escucha, voy a darte una nueva idea con nuevo grupo de cambios de acordes. Voy a darte una nueva concepción melódica sobre un tono con el que estás familiarizado. “Soy un compositor”, eso es lo que dice...

Me he dado cuenta de que hay muchos tipos de compositores en el llamado jazz. Por ejemplo, hay músicos que simplemente toman patrones rítmicos y notas libres- una invención muy limitada melódicamente- y tocan de una manera emocionante y conmovedora...

Siempre quise ser un compositor espontáneo. Creo que lo fui, aunque nadie lo ha mencionado...

Bueno, en este disco hay un tema que es un solo improvisado y del que estoy muy orgulloso. Estoy orgulloso porque para mí expresa lo que siento, y muestra cambios en el tiempo y en los modos, pero las variaciones en el tema todavía se basan en la composición original. (No es como alguna música que escucho en la que los

636 What is a jazz composer? [Traducción propia].

músicos tocan ocho compases y después los siguientes ocho compases suenan como si tocaran otro tema). Diría que es una composición en conjunto tan estructurada como una pieza de música escrita. Durante los seis o siete minutos que la tocaba (originalmente en piano), el solo estaba dentro de la categoría de un sentimiento o varios sentimientos que se expresan como uno. No estoy seguro de si todos los músicos que improvisan saben hacer esto. Creo que lo hago mejor con el bajo...

se supone que cada músico de jazz debe ser compositor. Si lo es o no, yo no lo sé...

¡Dejad que mis hijos escuchen música! Que escuchen música en directo. No ruido. ¡Mis hijos! ¡Tú harás lo que quieras con los tuyos! (Mingus, 1999:155)

Las informaciones recogidas en estos documentos, junto con las conclusiones derivadas de las declaraciones directas recogidas en las entrevistas realizadas durante mi trabajo de campo a Randy Weston, Carla Bley, Alvin Fiedler, Han Bennink y Hans Dulfer, son una muestra muy relevante de la consolidación del proceso de integración estética expuesto en estas líneas. A continuación, expondré en primer lugar algunos extractos de las entrevistas personales realizadas dedicados a la interpretación, composición e improvisación, conceptos que todos los músicos entrevistados acabaron por analizar de una manera integral en prácticamente cada caso. En segundo lugar, también he creído conveniente incluir en este espacio las opiniones de los mismos tras preguntarles si el jazz está muerto en la actualidad.

Randy Weston:

Eso es por lo que tengo que volver a los orígenes, porque la música se creó en África. Quería averiguar como fue creada estando en contacto con la Madre Naturaleza, que es una orquesta. La razón por la que la música existe es la Madre Naturaleza: el sonido de los insectos, el sonido del viento, los animales etc. Encontré las respuestas escuchando a la madre naturaleza y creando música. La música para mi es espiritual, es espíritu y eso hace feliz a la gente (20:16).

No, nunca ha estado muerto. No más muerto que nuestra gente. Somos conscientes de nuestras raíces. Somos africanos en América y nos llaman afroamericanos... Lo que llamas jazz es música africana en América, lo que llamas reggae es música africana en Jamaica... Te lo prometo, he escuchado a músicos de jazz muy buenos (2016, 25: 44).⁶³⁷

637 That's why I have to go back to the origin because the music was created in Africa, I wanted to find out how it was created. And I was as well in touch of Mother Nature, because it is an orchestra. The reason of music is Mother Nature, the sounds of the insects, the sound of wind, the animals etc, etc, etc. So I heard the answers listening to Mother Nature and creating music. Music for me is spiritual, is spirit and it makes people happy

No, it's never dead. Any more than our people are dead. We are conscious, we are aware of our roots. We are African people in America and we are called African American... What you call jazz is African music in America, what you call reggae is African music in Jamaica... I promise, I've heard really good jazz musicians.

Fuente: Entrevista a Randy Weston. [Grabación de audio 30 min_ 58s. Archivos trabajo de campo, Chicago/Nueva York, (17/09/2016).

Alvin Fiedler:

Cuando escucho un tema, lo primero que pienso es en la forma del tema y en las diferentes secciones, en la inspiración derivada de las normas de la estructura... Estoy pensando en una canción que narra una historia y que también tiene estructura, pero un tipo de estructura diferente (no de 32 compases, ni de 12, ni de 16) una estructura tipo *collage*... Yo tocaba en calma, esa es la razón por la que utilizo todo tipo de pequeños instrumentos, ¿no?, como campanas, tonos flexibles, baqueta con baqueta y muchos ritmos, tipos distintos de símbolos y cosas. Intentaba interpretar cuándo la melodía se iba desarrollando (28:49).

La composición es la composición, quiero decir, si eres creativo, ni siquiera tienes que escribirlo, puedes explicarlo, ¿no? Me refiero a que creo que debería haber estructura, debería tener forma...incluso con la música de vanguardia (33:10).

Muerto, muerto, no. Pero creo que no está... Imagina la palabra jazz. Mucha gente no quiere utilizarla como ser una mala palabra, pero a mí no me importa hacerlo. Cuando pienso en jazz, pienso en algo puro. No pienso en las extensiones que utilizan. Ahora mismo hay grandes músicos pero no tienen creatividad (46:00).

Hablo de un forma verdadera de arte. Al cien por cien, no estoy hablando de hacer discos, de ventas y esas cosas, solamente la llamada del ritmo, la llamada de algunos hechos. Cuando pienso en jazz pienso en creatividad (2017, 41:20).⁶³⁸

Carla Bley:

Yo soy solamente una compositora; las otras cosas casi no existen para mí. Soy compositora y me gusta la música, pero tengo que tocarla. No puedo simplemente escribirla y tirarla a la papelera. Tienes que sacarla de ahí. Soy empresaria, así que la razón por la que toco y hago arreglos es para ganarme la vida. Puedo hacer las tres cosas y las hago, y luego salgo a la carretera y toco lo que quiero, toco cuando quiero y acabo estando en el gremio con esa libertad con la que todo el mundo soñaba. Tenía mi propia compañía discográfica y mi distribuidora. Tenía mi propio estudio en el sótano, todo estaba bajo control (2017, 25:32).⁶³⁹

638 When I hear a tune, the first thing I think of is the form of the tune and the different sections in the tune and the form rules that they can inspire... I'm thinking of a storytelling song that has form too, but a different type of form (not the 32 bar, not the 12 bar or 16 bar) a collage form. I played a calm, that's the reason I use all kind of little instruments, right, like bells, flexi tones, I played stick on stick and rhythms, different kinds of symbols and stuff. I tried to interpret when the melody is coming.

Composition is composition, I mean, if you're creative, you don't even have to write it, you can explain it, right. I mean, I think it should be form, that should be form... even to the avant-garde music.

Dead, dead, is not. But I think it's not...Figure the word jazz. A lot of guys don't want to use the word like a bad word, but I don't mind using it yet. When I think of jazz I think of something pure. I don't think of this extensions that they are using...Right now you got great players but they don't have any creativity.

I'm speaking of the true art form. One hundred percent, I'm not talking about making a record and making the sales and stuff... just the call of a beat, just the call of a certain fact. I think of creativity when I think of jazz.
Fuente: Entrevista a Alvin Fiedler. Grabación de audio 01h_ 2 min_ 34s. Archivos trabajo de campo, Chicago / Mississippi, (16/06/2017) .

Han Bennink:

Si partimos de cero: empiezas con el primer golpe del ritmo, luego probablemente tendrá que venir otro golpe. Continuas con el ritmo, pero realmente no sabes lo que se está cocinando, así que ignóralo. Si tocas mentalmente guiado por un esquema de elementos del jazz, el principio está hecho. Pero ahora, tienes que coger todos esos pequeños detalles musicales y la tensión que puedas sentir para unirlos hacia una conducción final de la conversación musical... Si haces el trabajo para diez personas como ICP, por supuesto cuando los diez están gritándose unos a otros... no oyes nada... debe haber normas... La improvisación se hace tocando. Si tocas un “solo” es improvisación, pero un “solo” es a solas. Cuando tocas con un compañero, entonces tienes a alguien con quien hablar o combatir, es interesante, es lo más interesante (34:25).

No, por supuesto que no. A lo mejor el buen jazz se utiliza de muchas maneras... Llamaban jazz a esto, llamaban jazz a aquello. Yo sólo estoy por la música, pero lo música de la que vengo es el jazz... Puedes tocar blues toda tu vida... pero depende que quién seas o cuál sea tu voz. ¿Cómo tocas? Y la pintura es exactamente igual... Yo ya no sé dónde va, o cómo va, y lo que todavía llaman jazz, no me preguntes. Lo que pasa, pasa porque siempre pasó... Por supuesto es un reflejo de los tiempos (2016, 39:50).⁶⁴⁰

Hans Dulfer:

Para mí, los solos son más importantes que los temas... Se debe arreglar la música orientada a las posibilidades de los solistas... Cierra los ojos y no pienses dónde vas... La gente que dice que el jazz está muerto, está muerta. El jazz ahora está sólo enfermo (2016, 21:42)⁶⁴¹

639 I'm just a composer; the others don't hardly exist for me. I'm a composer and I like music but I have to play it. I can't just write it and then throw it to the wastebasket. You have to get it out there, so I'm a businessman. So that's the reason that I play and all I arrange is to make a living. I can do all three so I do all three and then I get to travel the road and play whatever I want to play, whenever I want to play so I end up to the guild with the freedom that everyone was dreaming of. I had my own record company and I had my own distribution service. I had my own recording studio on the basement, everything was totally in control.

Fuente: Entrevista a Carla Bley. Grabación de audio 30 min_47s. Archivos trabajo de campo, Chicago, (31/08/2016).

640 If I talk from zero, if you do the one beat then it probably has to come another beat, but you don't know what's on the kitchen, so ignore if you play “mentamental”, it's an enormous patchwork jazz playing and the start was already did, but now you have to bring to these fine musical sort of things and the tension you could read come to an end together in that musical conversation ...if you do the work for ten people like ICP, of course when ten people are screaming to each other and ...you don't hear anything... you must have rules... One thing of improvisation is do it playing, if you do it solo it's impro but solo is so alone. When you play with a partner, then you have somebody to talk or to fight to, it's interesting, it's the most interesting thing.

No, of course not. Maybe the good jazz is used in so many different forms...They call this jazz, they called that jazz. I only go through music, but the music I come from is jazz music... You can play blues your whole life... but it depends on who you are and what is your voice. How do you play? And in painting is exactly the same.... Where it's going, and how it's going, and what they still call jazz, I don't know anymore, don't come to ask me that. What it's going, it's going, because it always went... Of course it's a reflection of the times.

Fuente: Entrevista a Han Bennink. Grabación de audio 50 min_11s. Archivos trabajo de campo, Holanda (07/06/2016).

641 For me the solos are more important than the tunes... You must arrange something to the possibilities of the soloists... Close your eyes and don't think about where you are going... That people say jazz is dead, they are dead. Jazz is only sick now.

Fuente: Entrevista a Hans Dulfer. Grabación de audio 01h_05 min_17s. Archivos trabajo de campo, Amsterdam (06/06/2016).

Para terminar dar por concluido este apartado, creo adecuado exponer algunas cuestiones fundamentales relativas a la improvisación, la composición y la interpretación, ya vistas desde el prisma de un análisis panorámico derivado de la aproximación teórica realizada y de los testimonios recabados.

La improvisación era y es la forma más natural de insurrección contra los cánones más establecidos de la música culta occidental en su concepción más tradicional. La improvisación era también una forma de expresión característica de las músicas étnicas y populares, sin embargo no podemos obviar la importancia de la misma desde el periodo del renacimiento, pasando por su instrucción formal durante en barroco y su consolidación durante el periodo clásico como un herramienta habitualmente utilizada en el ámbito de la composición clásica. Atendiendo a esta información, no parece lícito asociar una excesiva relevancia histórica a un procedimiento mas que habitual dentro de un amplio abanico de fenómenos musicales, sin embargo la transición desarrollada por el jazz moderno acabó por consolidar la improvisación como un fin artístico en si mismo, como un mecanismo de expresión de la individualidad del músico más allá de la composición y no como un medio de aportar variaciones que posteriormente eran llevadas al papel para su interpretación tradicional. En muchos aspectos, esa expresión de la individualidad fue atacada fuertemente como una inequívoca muestra de uno de los puntales del capitalismo clásico, sin embargo la propia idiosincracia del jazz acabó por engullir el mito a través de la reivindicación de su identidad artística a través de la queja y el grito. La misma concepción genérica de la improvisación no deja lugar a dudas. El solista o improvisador desde la perspectiva del *be bop* desarrollaba su propio discurso en base a una composición propia o ajena, pero para la fluidez de ese discurso necesitaba de un conjunto con el que interaccionar y una dinámica sobre la que construir su alegato sonoro, por lo que la función del colectivo musical es indispensable aunque sea en favor de un solista concreto. Con el avance del periodo de estudio seleccionado y la generación de las aproximaciones de improvisación colectiva o de composición espontánea, esa necesidad de relación recíproca entre improvisador e improvisadores se estableció de forma simbiótica en busca de la conexión universal, directamente relacionado con la interacción espontánea y relacionado con un conjunto de elementos místicos, filosóficos o emocionales establecidas entre los participantes durante las dinámicas de interacción musical. En los archivos adjuntos, se han incluido transcripciones directamente extraídas de solos e improvisaciones de los principales protagonistas de este trabajo, sin embargo su análisis debe ser realizado desde la concepción desde un principio de espontaneidad. Por supuesto, los conocimientos teóricos, los análisis armónicos, la aplicación de técnicas de construcción musical y el desarrollo de complejas relaciones estructurales fueron

aplicados por los principales referentes de este estudio para la concepción de sus estéticas más trascendentales y muchos de ellos han sido expuestos en este capítulo teórico. No obstante, creo que perderíamos la perspectiva real del fenómeno de la improvisación si extrajéramos solamente las cuestiones técnicas, teóricas y procedimentales del principal objeto de la misma: la expresión espontánea e irrepetible del proceso de creación musical.

En cuanto a la disciplina de la composición dentro del jazz moderno, a lo largo de este trabajo he expuesto un proceso paulatino de sofisticación de las técnicas relacionadas con los arreglos, la instrumentación, la orquestación y en definitiva de la composición musical. El jazz moderno extendió su ámbito de expresión desarrollando las aproximaciones modales, absorbiendo técnicas de la escuela dodecafonista y consolidando su influencia en el ámbito de la música culta occidental. No obstante, el acontecimiento más importante sucedido durante el periodo fue la concepción de la composición desde la espontaneidad, tanto desde la perspectiva individual como colectiva, y con la improvisación como principal medio de dinamización y expresión. Asumiendo la fusión de ambas disciplinas, sobre todo en el ámbito de las vanguardias, la composición mantuvo sus funciones de organización, estructuración y orientación de la interacción colectiva. En definitiva, y salvo en los casos de la improvisación total y radical, los puntos de partida siguieron siendo establecidos a través de estructuras compuestas desde muy diferentes aproximaciones gráficas, conceptuales, esquemáticas o tradicionales, por lo que los compositores necesitaron de la creación de nuevos sistemas de notación para dinamizar sus ideas y conceptos. Por otro lado, también necesitaron adaptarse a los nuevos procedimientos de creación sonora derivados de la técnica acústica instrumental, de la exploración sonora o de las nuevas posibilidades derivadas de la música eléctrica, la electrónica y de las posibilidades creativas asociadas a las técnicas de edición y postproducción sonora.

En cuanto a la redefinición de la disciplina de la interpretación clásica, el proceso de integración estética tuvo una primera consecuencia evidente: el compositor necesitaba de la improvisación para exponer sus ideas y el improvisador necesitaba de la adquisición de conocimientos instrumentales para poder intervenir en los procedimientos de interacción colectiva y en las dinámicas de conjunto. Por supuesto, en muchos casos las disciplinas se mantuvieron separadas, un hecho que ha tenido un reflejo histórico más evidente en el ámbito de los intérpretes de jazz moderno. Sin embargo y aún en ese caso, el conjunto de herramientas que los intérpretes de jazz moderno debían dominar con soltura se extendieron al desarrollo de técnicas instrumentales de exploración sonora, a la interpretación de conceptos abstractos no tradicionales, al desarrollo de labores de interacción musical bajo la orientación de símbolos y el desarrollo de especiales sistemas de interacción, ya que a las secciones de libre improvisación se comenzaron a añadir secciones de

libre interpretación. A la par de la adecuación de la notación tradicional de las *big bands* al lenguaje de la música culta occidental, las vanguardias comenzaron a desarrollar sistemas de notación que requirieron de unas cualidades muy especiales de sus intérpretes y una apertura especialmente elástica a la experimentación.

Los análisis realizados junto con los testimonios aportados estabilizan mi afirmación relativa a la definición de integración estética como una alusión directa al establecimiento de relaciones estrechas entre las metodologías de aplicación de la improvisación, la composición y la interpretación, lo que de forma indirecta conduce a reafirmar mi alegato en torno a la dispersión de las fronteras tradicionalmente establecidas entre dichas disciplinas musicales. En definitiva, el concepto de integración estética defendido en este último apartado teórico no es más que otro reflejo de los procedimientos de expansión y deconstrucción de lenguaje del jazz moderno que tuvieron lugar durante el periodo de la libertad en el jazz.

CONCLUSIONES

El desarrollo del jazz moderno en el contexto occidental durante la segunda mitad del siglo XX ha estado profundamente condicionado por los efectos de la revolución tecnológica de posguerra, por el surgimiento de los distintos movimientos sociales relacionados con la instauración de la Guerra Fría y por las consecuencias del estallido de la industria musical en paralelo a la creación de la sociedad de consumo a nivel global. Durante el periodo de estudio seleccionado, tras la Segunda Guerra Mundial Europa todavía estaba convaleciente e inmersa en un proceso de reconstrucción integral y se había convertido en el tablero de juego de la primera guerra virtual entre el renovado capitalismo norteamericano y la reformulación del socialismo clásico soviético. En consecuencia, el epicentro de acción artístico y cultural durante el final del periodo moderno se localizó en las principales urbes de los EEUU y en su burbuja de influencia occidental. Un mundo en conflicto, frío, fue el testigo de un progresivo proceso de reflexión social en torno al choque identitario asociado a la expansión de la cultura norteamericana y su fuerte influencia global durante la segunda mitad del siglo XX. En muchos aspectos, el análisis realizado a través de esta investigación, en torno al proceso de transformación del jazz durante este periodo histórico en concreto, me ha servido para constatar la gran influencia de un género musical que trascendió de forma transversal a la cultura occidental y cuyo extenso ámbito de expresión le convirtió en un testigo fiel de muchas de las paradojas asociadas al final de la era modernista.

Desde una perspectiva histórica más amplia, la conservación de fenómenos musicales arcaicos de origen africano durante la época colonial fue uno de los primeros acontecimientos históricos que tuvieron una influencia relevante en la generación del jazz, gracias principalmente a la trascendencia de las melodías conservadas a través de los cantos espirituales y de los cantos de trabajo. Tras la Guerra de Independencia y la concepción de EEUU como una federación de estados independientes con un diverso sustrato étnico, el comienzo de la incidencia histórica de las fronteras internas norte/sur provocó la generación de contextos sociológicos muy diferentes, que acabarían por ser determinantes tanto en la conservación de los fenómenos musicales africanos como en la relación de éstos con otros legados musicales europeos, como expondré a continuación de forma más específica.

Durante el periodo colonial, el mantenimiento de los fenómenos musicales de tradición oral asociados a las costumbres religiosas de los esclavos africanos, fue muy dispar e imposible de determinar por la ausencia de testigos directos. Sin embargo, puedo afirmar que la pervivencia de los mismos se vio probablemente favorecida tras la firma de la Constitución de los EEUU en 1791,

que incluyó la libertad de culto en su primera enmienda. La extensión de este principio fundacional permitiría la creación de la iglesia negra segregada, que se convirtió en uno de los principales medios de conservación del legado musical de origen africano, en la base de las organizaciones sociales segregadas y más tarde en la estructura sobre la que se desarrollarían los movimientos por los derechos civiles. Las consecuencias sociológicas del derecho de libertad de culto permitieron tanto la dispersión de la fe del islam como la generación de nuevas concepciones espirituales de interpretación libre, que tendrían un importante reflejo en la creación de una parte relevante de las corrientes estéticas desarrolladas por el jazz moderno.

El siguiente punto de inflexión histórico de importancia esencial para entender la generación del jazz como género, fue la dispersión vía transmisión oral del repertorio del blues y los cantos de trabajo durante la segunda mitad del siglo XIX. Este primer proceso de dispersión tuvo lugar en el seno de las corrientes migratorias que recorrieron el país desde los estados del sur hacia el norte tras el final de la Guerra de Secesión y la abolición de la esclavitud en 1866. Otras consecuencias de la abolición de la esclavitud fueron el acceso paulatino a una formación educativa más eficiente por parte de los músicos y un progresivo aumento de la integración del colectivo afronorteamericano en la estructura social, artística, cultural y política del país. En definitiva, la diversidad asociada al heterogéneo crisol de elementos musicales y costumbres de origen africano que se había conservado activo únicamente dentro de las comunidades de esclavos, comenzó a transformarse desde una perspectiva que podría definirse como transcultural por su relación con otros fenómenos musicales folclóricos de origen europeo, que acabaron por dar forma al *ragtime* y posteriormente al estilo de Nueva Orleans.

Con el amanecer del siglo XX, las bases fundamentales del jazz clásico estaban prácticamente cinceladas, pero se mantenían en ebullición continua en la ciudad de Nueva Orleans y su singular entresijo cultural, en el que la conexión afrocaribeña tuvo un protagonismo destacado que no haría más que acentuarse en las siguientes décadas. El estallido de la Primera Guerra Mundial permitió la primera difusión del género fuera de las fronteras de EEUU y, tras el final de la contienda, el jazz se convirtió en uno de los principales beneficiados de la expansión económica de los años 20. En las mismas décadas en las que el jazz y el blues se establecieron como las músicas asociadas a la cultura estadounidense, las principales organizaciones políticas que lucharían por el orgullo de la identidad afronorteamericana y la igualdad social comenzaron a desplegar su influencia en las principales urbes del país, cuya imagen tradicional estaba siendo reestructurada por la industrialización y la inmigración procedente del sur. Este proceso de migración urbana se vería fortalecido de forma periódica con el avance del siglo dando lugar a barrios segregados y guetos donde el contacto entre las diferentes manifestaciones musicales, propias del crisol de las minorías

étnicas instaladas en los mismos, permitió la creación del caldo de cultivo que terminaría por condicionar la imagen del jazz moderno.

El jazz clásico vivió su último momento de esplendor durante la década de los años 30, gracias a la explosión de las formaciones de *big band* y a la popularidad de un género que se adaptó con frescura a la nueva tendencia comercial marcada por el desarrollo de la industria radiofónica. En 1932 Franklin D. Roosevelt ganó las elecciones presidenciales gracias a su programa político denominado *New Deal*, que entre otras medidas incluyó la ejecución de políticas culturales que permitieron la catalogación del legado tradicional del blues y el jazz a través de la conservación de importantes colecciones como las recogidas por el musicólogo Alan Lomax. No sólo el desarrollo del género sino también las políticas internas del país, pasaron a un segundo plano con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, que tuvo al *swing* como banda sonora y que sirvió de nuevo como medio impulsor de una identidad nacional presumiblemente afectada por la puesta en duda del modelo capitalista durante la crisis de los años 30. Como ya había ocurrido durante la Primera Guerra Mundial, el jazz encontró de nuevo en los canales de comunicación relacionados con la guerra una forma ideal de dispersarse por el globo. Los músicos de origen afronorteamericano volvieron a aprovechar su inclusión en bandas militares para extender sus conocimientos musicales por los diferentes países en conflicto y muchos de ellos ampliaron su formación musical a su vuelta ejecutando sus privilegios como veteranos de guerra. Por otro lado, la generación más joven de músicos de jazz que se quedó en casa se dedicó a desprenderse de los condicionamientos comerciales que ataban al jazz clásico para desarrollar una revolución musical en subterfugio que estalló en torno a 1945 y que adoptó el nombre de *be bop*. Acontecimiento que dio por inaugurada la era del jazz moderno de forma oficial.

En este momento de la historia y coincidiendo con el comienzo de la década de los 50, la primera de las paradojas que expondré en estas conclusiones alcanzó entidad: el jazz se estaba consolidando como un referente simbólico de la idiosincrasia norteamericana en el mundo; sin embargo, sus atributos culturales, relacionados con su origen africano, no estaban siendo asumidos sociológicamente por la construcción de la identidad nacional. En consecuencia, el colectivo afronorteamericano siguió sometido a la dictadura de la segregación racial y la discriminación social establecida. Una vez pasada la resaca de la victoria contra la amenaza nazi, el conjunto de reivindicaciones políticas y sociales, que habían venido alcanzando protagonismo desde principios del siglo XX, adquirieron forma definitiva con la organización de los movimientos por los derechos civiles a partir de 1955, junto con el el ascenso del movimiento nacionalista africano y la maduración en las universidades de la denominada “Generación Beat”, que abrazó el legado cultural del jazz como propio y que puso en duda el emergente materialismo como principio

político. La primera consecuencia de la unión de estas tres corrientes sociológicas de posguerra fue la irrupción en la escena social y política de los tres líderes sociales más importantes de la década de los 60: Martin Luther King Jr., Malcolm X y John F. Kennedy; todos ellos asesinados durante el periodo de estudio de esta investigación. En el caso del jazz moderno y gracias a la consolidación del *be bop*, este primer periodo de rebeldía dio lugar a la proyección de su lenguaje como una de las formas de expresión artística más influyentes de la música popular del siglo XX y a sus principales actores en verdaderos referentes de la Modernidad musical de posguerra en el ámbito occidental. Aunque, y al contrario que en Europa, tendrían que pasar muchos años para que la cultura y la historia del arte estadounidenses asumieran estos acontecimientos artísticos con fascinación, orgullo y determinación.

Durante la década de los 60, la disconformidad social que se había fraguado durante los años de posguerra dio lugar a una fractura social interna que alcanzó dimensiones de shock tras el magnicidio de John F. Kennedy en noviembre de 1963. El cuestionamiento del capitalismo, las consecuencias de la Guerra Fría, las posiciones contrarias a la política estatal de intervencionismo neocolonial y la oposición frontal a la Guerra de Vietnam; fueron los frentes de acción política que se unieron a las reivindicaciones de los movimientos sociales posicionados contra la segregación racial establecida y las desigualdades sociales. La denominada “Revuelta Contracultural”, que aglutinó al heterogéneo conjunto de organizaciones de reivindicación social que alcanzaron fuerza durante esta década, se unió al movimiento por los derechos civiles y a los grupos que fomentaban el orgullo por la identidad afronorteamericana, en auge tras el inicio del proceso de descolonización del continente africano. El progresivo aumento de la violencia, directamente enfocada tanto sobre los líderes como sobre los activistas anónimos integrados en las principales organizaciones civiles, fomentó una escalada hacia la radicalización de las posturas tras los magnicidios de Malcom X y Martin Luther King Jr. Atendiendo a las tesis defendidas por Susan Mary Grant (Grant, 2014) y Tom Engelhard (Engelhard, 1997), el soporte ideal en torno al orgullo bélico sobre el que se asentaban los principios de la identidad nacional estadounidense se vino abajo tras las consecuencias de la Guerra de Vietnam y las multitudinarias protestas en su contra; una pesadilla que se volvió recurrente junto al conjunto de paranoias colectivas del periodo relacionadas con el miedo nuclear y la conquista del espacio. Muchas de las reivindicaciones de estos movimientos sociales generados en EEUU se internacionalizaron a partir de mediados de la década de los 60, alcanzando a gran parte del mundo occidental, acompañando el final de la época moderna de forma convulsa y dando por inaugurada la desorientación general que caracterizaría la Posmodernidad a partir de 1970.

En el caso del jazz, el comienzo de la década de los 60 trajo consigo un último punto de inflexión con respecto a su relación con la extensión de su lenguaje moderno, lo que dio paso a una nueva etapa de deconstrucción estética que inspiró a la generación del movimiento de la *New Thing*. Este movimiento tuvo un amplio y heterogéneo ámbito de expresión e integró dentro de sus principios deontológicos gran parte de los acontecimientos sociológicos ya mencionados, que estaban alcanzando relevancia durante el periodo de estudio seleccionado. La apuesta por proyectos de carácter colectivo frente al individualismo establecido, el fomento de iniciativas de gestión y producción musical con independencia de los condicionamientos del mercado dominado por la influencia de las grandes compañías discográficas o su participación en movimientos de carácter político fueron sólo algunos de los ejemplos que confirmaron esta relación. En muchos aspectos, el compromiso de esta nueva generación de jazzistas por la consolidación de sus propuestas musicales desde una perspectiva radicalmente artística, extendió el alcance de las primeras iniciativas desarrolladas en este ámbito por el movimiento del *be bop*. La firme intención por abandonar los condicionamientos raciales, comerciales y musicales del jazz llevó a muchos de los músicos asociados al movimiento de la *New Thing* a construir nuevos lenguajes muy alejados de las bases del jazz precedente, manteniendo solamente sus raíces desde una perspectiva simbólica, filosófica e incluso metafísica. La propia denominación del género se puso en duda y al igual que la sociedad estadounidense; el mundo del jazz también sufrió una fractura interna cuya cicatriz está todavía hoy muy presente. Si el folk y el rock fueron los catalizadores de las reivindicaciones sociales asociadas a la contracultura, el movimiento de la *New Thing* asumió un parte de esas responsabilidades y adquirió un protagonismo más que evidente en el caso de las demandas de los colectivos afroamericanos. En muchos aspectos y como ya he argumentado en el seno de este trabajo, el movimiento de la *New Thing* protagonizó la última reivindicación estética genuina del periodo moderno dentro del mundo del jazz, justo antes de la instauración de la dinámica híbrida que caracterizaría al género y a la música popular en general durante la Posmodernidad.

A continuación y con los fenómenos de transculturación musical como sonido de fondo, pasaré a concretar el protagonismo del jazz como vehículo de transmisión de la influencia de la cultura estadounidense en el mundo occidental durante mi periodo específico de estudio. Para el desarrollo de esta tarea, he optado por exponer algunas conclusiones derivadas de los análisis realizados en esta investigación en torno a la relación del jazz moderno con las músicas tradicionales, con las corrientes de vanguardia y con los círculos de creadores adscritos a la música culta, poniendo especial atención en el reflejo de su influencia en el continente europeo.

El primer acontecimiento histórico que me ha llevado a considerar el jazz como un fenómeno con importantes consecuencias en el proceso de transculturación musical occidental durante el siglo XX, fue el inicio de la dispersión de gran parte de su repertorio asociado al jazz clásico y al blues tras el final de la Primera Guerra Mundial. De forma tradicional y sobre todo en la etapa previa a la creación de la industria musical moderna, los repertorios integrados en los legados folclóricos o tradicionales de un determinado contexto biogeográfico permanecían recluidos dentro de sus fronteras virtuales, habitualmente asociadas a la lengua y a los límites de las naciones o países de origen en concreto. Ya en torno a los márgenes del periodo de estudio de este trabajo, este fenómeno de aislamiento de legados musicales tradicionales también afectó a su difusión, que solía quedar circunscrita dentro de los propios mercados discográficos de cada país, por lo que las relaciones que se establecían con otros mercados ajenos a su ámbito cultural eran muy restringidas. Una de las consecuencias de este acontecimiento fue la limitación en la difusión de dichas músicas y la ausencia general de repertorios compartidos, con excepciones generalizadas en torno a las zonas fronterizas o los contextos geográficos multiculturales como es el caso del continente americano. En el contexto de esta afirmación y siempre desde la perspectiva de las músicas étnicas y populares, el blues y el jazz clásico fueron probablemente los primeros fenómenos musicales cuyos repertorios de origen tradicional comenzaron a compartirse en el ámbito occidental, trascendiendo sus fronteras culturales y a través de un proceso progresivamente potenciado por la explosión de la industria musical tras el final de la Segunda Guerra Mundial. Este primer impulso transcultural, protagonizado por el jazz y el blues, alcanzaría dimensiones globales con la generación del *rock & roll* y la primordial importancia de este vástago rebelde en el desarrollo de la música popular de la segunda mitad del siglo XX.

Para exponer mi siguiente argumento relativo a la importancia del jazz moderno como reflejo de algunos de los acontecimientos históricos y sociológicos más importantes ocurridos dentro de los márgenes del periodo de estudio seleccionado, intentaré desgranar una segunda paradoja: el uso político del jazz reflejó manifestaciones en muchos casos antagónicas y radicalmente enfrentadas. El género desempeñó funciones clave como parte de la propaganda de las libertades asociadas a la nación estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial, como medio muy efectivo para el restablecimiento de relaciones diplomáticas entre los países occidentales durante el proceso de reconstrucción tras las consecuencias del conflicto y como «arma secreta de la Guerra Fría» (Wright, 2011: 2)⁶⁴² según Joachim E Berendt. Sin embargo, también fue el principal medio de expresión para la canalización de la disconformidad social en contra de la segregación racial, el modelo capitalista y la política de intervencionismo militar ejecutada por los diferentes

642 Cold War secret weapon [Traducción propia].

gobiernos de EEUU durante la década de los 60. Esta consideración del género como medio de insurgencia musical tuvo un claro reflejo en el movimiento de la *New Thing* tanto en EEUU como en Europa, donde sus principales protagonistas estuvieron relacionados directamente con los movimientos sociales más importantes de finales de la década como el movimiento “Provo” (Holanda) o el denominado “Mayo del 68” (Francia), cuyas consecuencias se exportaron a buena parte del área de influencia europea. Estos acontecimientos me han llevado a señalar al movimiento de la *New Thing* como un medio de consolidación del jazz moderno dentro del conjunto de acontecimientos musicales de referencia para la interpretación del proceso de transculturación musical europeo durante la segunda mitad del siglo XX.

Para la exposición de las conclusiones relativas a la relación del jazz moderno con los círculos y las corrientes estéticas de vanguardia asociadas al ámbito de la música clásica occidental, haré uso de la definición de una tercera paradoja que guiará mi siguiente argumento: la “paradoja del otro”. Esta conclusión se basa en las primeras consecuencias derivadas del establecimiento de jazz moderno tras el desarrollo del movimiento del *be bop* y su distanciamiento definitivo del género de su consideración como música popular tras alcanzar el estatus de expresión eminentemente artística. En consecuencia, los músicos de jazz de la nueva generación orientaron sus intereses hacia la adquisición de conocimientos procedentes de grandes autores de la disciplina clásica del siglo XX e incluso llegaron a orientar inicialmente su formación musical al ámbito de la música sinfónica. En muchos aspectos, se produjo un trasvase de intereses estéticos desde el ámbito popular al intelectual, lo que se tradujo en la introducción paulatina de técnicas musicales asociadas al impresionismo clásico, la atonalidad, el serialismo o el dodecafonismo entre otras. Por el contrario, la nueva generación de músicos adscritos a la música clásica occidental acabó por interesarse por los desarrollos musicales que el jazz moderno estaba madurando, mostrando un especial interés por las técnicas de improvisación individual y colectiva. En este otro caso, el trasvase de intereses estéticos tuvo la dirección opuesta, desde el ámbito intelectual a lo popular, lo que permitió en primera instancia la progresiva introducción del jazz moderno dentro de los ámbitos académicos habitualmente reservados para la música formal. Esta es la base de la definición de la que he denominado “paradoja del otro”, ya que el músico de jazz moderno pretendió alcanzar la consideración y estatus del músico clásico y el músico clásico quiso asimilar las cualidades del músico de jazz moderno. Con el avance de la década de los 50 y la consecución del movimiento de la *New Thing* en los 60, esta paradoja y sus consecuencias se volvieron recurrentes tanto en el ámbito estadounidense como europeo, provocando una cascada de consecuencias históricas debido al establecimiento de relaciones muy estrechas entre el movimiento de vanguardia del jazz y las vanguardias clásicas relacionadas con la música incidental, el surrealismo, el dadaísmo, el

futurismo o el movimiento fluxus. Durante la década de los 60 y sobre todo a partir de 1965, las fronteras entre las vanguardias clásicas y las del jazz fueron muy difusas, lo que dio lugar a un proceso de transculturación musical en el ámbito occidental gracias a la consolidación de las técnicas de improvisación desarrolladas por el jazz moderno dentro del ámbito de la música culta contemporánea. En última instancia este proceso dio lugar a un concepto que he denominado como “independencia de la improvisación”, de la que hablaré más concretamente a continuación, como una idea derivada de la aproximación histórica, ya clásica, relativa al proceso de emancipación del jazz europeo.

Según los últimos trabajos de algunos de los autores más importantes de la historiografía del jazz actual, la emancipación estética del jazz hecho en Europa es un concepto relacionado directamente con el comienzo del distanciamiento marcado por el movimiento de vanguardia europeo con respecto al legado musical tradicional del jazz y su lenguaje derivado a partir del ecuador de la década de los 60 del siglo XX. En este ámbito de investigación y en torno a esta tesis general, George E. Lewis a través de su trabajo *Gittin' To Know Y'all: Improvised Music, Interculturalism, and the Racial Imagination* (Lewis, 2004: 3), realizó un análisis propio a partir de una revisión histórica del fenómeno de emancipación desde su primera concepción por Joachim E. Berendt y asumiendo una posterior revisión del mismo realizada por Wolfram Knauer. Por otro lado estaría la visión actualizada de Ekkehard Jost expuesta a través de su trabajo *The European Jazz Avant-garde of the Late 1960s and Early 1970s. Where did the Emancipation Lead?* (Jost, 2012: 275). En el caso de mi investigación y tras asumir los preceptos básicos desarrollados por estos autores, he concluido en señalar el concepto de la “independencia de la improvisación” como un acontecimiento derivado del análisis propio ya realizado en torno a los hechos históricos y estéticos más trascendentes desarrollados durante el periodo de estudio seleccionado.

En muchos aspectos, la “independencia de la improvisación” trajo consigo la libertad total en la exploración de lenguajes musicales nuevos, la deconstrucción de los propios o la explotación de lenguajes en principio ajenos al sustrato cultural de los propios creadores. En este último caso se comenzó a investigar con legados musicales procedentes de las músicas tradicionales de diferentes partes del mundo, como ya he constatado en el análisis realizado. Habitualmente, este acontecimiento se ha asociado al jazz desarrollado por las vanguardias en Europa a partir de 1965, cuando los principales responsables de su consolidación empezaron a desprenderse del condicionamiento de los repertorios directamente asociados al jazz antecedente y su lenguaje. Sin embargo, el comienzo de este distanciamiento estético tuvo lugar gracias a las primeras aproximaciones de algunos referentes del movimiento de la *New Thing* en EEUU y posteriormente fueron los músicos europeos los que asumieron tanto los factores políticos asociados a esa ruptura,

como los mecanismos de expansión de muchas de las metodologías musicales relacionadas con la liberación de estructuras, con la composición espontánea y con la expansión de las temáticas creativas durante mi periodo de estudio. Por otro lado y en cuanto a la trascendencia histórica de la “independencia de la improvisación” en el ámbito tradicionalmente asociado a la música culta occidental europea, fueron los músicos asociados a las vanguardias del jazz europeo los que asumieron el liderazgo, tanto en la extensión de los principios creativos de las vanguardias como en la consolidación y la asimilación del proceso de independencia o emancipación. Los debates en torno a la socialización de la orquesta sinfónica, la asimilación de la improvisación como elemento de pleno derecho dentro de las herramientas de expresión de la música culta, la introducción de elementos de conducción rítmica de influencia africana, la progresiva consolidación del formato de ensemble instrumental como entidad dinámica fundamental y el establecimiento de nuevos canales de expresión musical individual, fueron algunos de los cambios fundamentales establecidos por el jazz de vanguardia europeo y que tuvieron un efecto directo en su ámbito tradicional de influencia.

Según mi opinión, la siguiente revolución conceptual de consecuencias históricas para el desarrollo de la música culta occidental desde la generación de la “emancipación de la disonancia” de Arnold Schoenberg, fue sin duda la asimilación de las consecuencias derivadas de la “independencia de la improvisación”. La diferencia fundamental fue que en este último caso, la revolución se fraguó en un ámbito completamente ajeno a la élite intelectual del conservatorio clásico, gracias a un proceso en el que, por primera vez en la historia, una música de origen popular y/o étnico acabó por condicionar de forma determinante los procedimientos creativos de la música culta. En definitiva, este acontecimiento histórico fue posible gracias a la labor e influencia de los principales creadores del jazz moderno, que en última instancia fueron los responsables de la generación de una de las manifestaciones más genuinas del proceso de transculturación musical occidental sucedido durante el periodo de estudio seleccionado. El asentamiento de los mecanismos de improvisación como herramienta de pleno derecho dentro del sector de la música clásica contemporánea en la actualidad es una muestra de la consolidación de su independencia del legado temático originalmente asociado a jazz, lo que sigue alimentando la polémica argumental de la diferenciación entre qué se considera jazz contemporáneo y qué se considera música improvisada contemporánea.

Llegado a este punto, en esta primera parte de la argumentación de este resumen de conclusiones y atendiendo específicamente al contexto histórico y sociológico de EEUU durante el periodo de estudio seleccionado, puedo afirmar que el análisis desarrollado hasta este momento ha resultado efectivo en cuanto al éxito en la consecución de muchos de los objetivos propuestos. La incorporación en mi argumentación analítica de elementos relacionados con los procesos de

transculturación musical histórica, su contraste con la influencia de los movimientos sociales más importantes de la época o la puesta en relación de los legados musicales tradicionales y las corrientes de vanguardia, han conformado un conjunto esencial de parcelas de estudio que han guiado el desarrollo de este trabajo. No obstante, considero que a lo largo de esta investigación la principal línea de orientación argumental y metodológica ha estado orientada a la puesta en relación de sucesos históricos, sociológicos, biográficos y musicales de la manera más íntegra posible, asumiendo las limitaciones derivadas de la selección bibliográfica y discográfica realizada. La consecución del principal objetivo de esta investigación relativo a la determinación de los periodos estéticos del jazz moderno de forma general y a la definición del periodo de la libertad en el jazz en particular, ha sido posible gracias a la dedicada labor de contraste de datos realizada en relación con las líneas de investigación ya señaladas. Por lo tanto, el siguiente y último bloque temático incluido en este resumen de conclusiones he creído conveniente dedicarlo a algunos aspectos expuestos en esta investigación que han jugado un papel relevante en la definición de los periodos estéticos del jazz moderno propuestos.

Para la determinación del periodo del *be bop* (1941-1955), la tarea de construcción de mi argumento ha sido más fácil, ya que existe un consenso generalizado en cuanto al conjunto de acontecimientos históricos y estéticos que lo definieron. En este sentido, al contexto histórico y sociológico de posguerra he añadido argumentos teóricos asociados a la consolidación de la construcción del lenguaje del jazz desde la perspectiva de la Modernidad, he alegado el surgimiento de la concepción artística del género y he expuesto los avances teóricos clave, desarrollados por tres de los músicos de referencia del periodo: Charlie Parker, Thelonious Monk y Dizzy Gillespie. La consolidación del lenguaje desarrollado por el jazz durante este primer periodo de la Modernidad fue la base sobre la que la siguiente generación de jazzistas estructuró el conjunto de avances que dieron lugar al siguiente escalón en la acotación histórica marcada por la muerte de Charlie Parker en 1955.

El que he denominado como periodo de la libertad en el jazz (1955-1967), se desarrolló en el marco histórico general que coincidió con el final de la Modernidad, con los años de expansión de la industria musical y en gran parte también dentro de la que he denominado como década de los magnicidios dentro de análisis histórico general ya realizado. Las primeras consecuencias de la Guerra Fría, la transición entre la “Generación Beat” y la “Revuelta Contracultural”, la explosión de los movimientos por los derechos civiles y el asentamiento del orgullo por la identidad afronorteamericana han sido algunos de los acontecimientos sociológicos fundamentales que he utilizado para argumentar los límites del periodo. Para la construcción de mi argumento

específicamente relacionado con la historia del jazz, he realizado un análisis biográfico de las trayectorias de Miles Davis, John Coltrane, Charles Mingus y Ornette Coleman, lo que me ha llevado a concluir la división del periodo en dos etapas claramente separadas por el año 1959. La primera etapa fue testigo del surgimiento de una diversidad de corrientes estilísticas cuyo análisis específico me ha servido para explicar la generación del eclecticismo temático dominante en los años 60 y para determinar el papel de dichas corrientes en la consolidación de los subgéneros del jazz a partir de 1970. El análisis de la segunda etapa me ha llevado a resaltar la importancia del movimiento de la *New Thing* en el conjunto de sucesos históricos, sociológicos y musicales, en el que la nueva generación de músicos de jazz se vio directamente implicada. Las trayectorias artísticas de los principales protagonistas de este último movimiento han sido específicamente expuestas tanto en el contexto estadounidense como europeo, junto con el análisis y referencia de la parte más relevante de sus legados discográficos.

Por otro lado, el análisis teórico musical del que me he servido para concretar la definición del periodo de la libertad en el jazz desde la perspectiva estética me ha conducido a analizar tanto los procedimientos asociados a la extensión como a la deconstrucción del lenguaje del jazz moderno precedente. Este importante conjunto de avances teóricos y procedimentales no sucedieron de forma aislada, se manifestaron con un carácter intergeneracional muy marcado y han sido cuidadosamente expuestos desde una perspectiva sistemática en su sección correspondiente. Sin embargo, y con el objeto de incluir algunas conclusiones generales derivadas del trabajo de disección teórica realizado, me inclino por destacar los siguientes procedimientos: el desarrollo de técnicas de construcción modal, la exploración de procedimientos relacionados con el dodecafonismo, la extensión formal y su concepción elástica, la investigación sonora, las nuevas técnicas de transformación del espacio sonoro y el desarrollo de dinámicas de interacción colectiva. En este mismo ámbito teórico, he concluido afirmando que la consolidación del proceso de integración estética fue una de las consecuencias más importantes derivadas del desarrollo del periodo de la libertad en el jazz. Este concepto ha sido definido y sustentado sobre la consolidación de una progresiva tendencia al desvanecimiento de las fronteras que definían las disciplinas de la interpretación, la composición y la improvisación desde la perspectiva tradicional y que encontró en el jazz moderno su principal medio de expresión.

En definitiva, la intersección de acontecimientos musicales, biográficos, históricos y sociológicos marcada por fecha de la muerte de John Coltrane en 1967, en relación directa con el asesinato de Martin Luther King Jr. un año después y el ascenso al poder de Richard Nixon en 1969, marcó el final del periodo de la libertad en el jazz en sincronía histórica con el final de la época moderna.

La última etapa histórica propuesta se ha denominado como el periodo de la consecución de los subgéneros del jazz moderno y su extensión alcanzó desde los albores de la década de los 70 hasta la actualidad. La amplia extensión de esta época se debe a su relación directa con la era de la Posmodernidad, que todavía hoy está siendo objeto de análisis sociológico, y por las consecuencias de los mecanismos de hibridación estética, que la definen también en su extensión a las artes en general. Sin embargo, el análisis realizado me ha llevado a concluir una propuesta de subgéneros asociados al jazz moderno derivada del desarrollo de su lenguaje, en relación directa con el conjunto de elementos identitarios que han definido la multiculturalidad y con las consecuencias de su dispersión global en la época posmoderna. El proceso de transformación de los elementos fundamentales del lenguaje del jazz moderno alcanzó un punto culminante asociado al final de la década de los 60, por lo que las novedades fundamentales que se han ido introduciendo durante este periodo han estado relacionadas con la exploración sonora eléctrica, la construcción de instrumentos de nueva generación y el surgimiento de la música electrónica. Los subgéneros propuestos derivados de los procesos de hibridación estética han sido: *post bop*, *latin jazz*, *jazz fusión*, *avantgarde jazz* y *world jazz*.

Los análisis sobre la música popular de los años 50, 60 y 70 están habitualmente rodeados de la mística iconoclasta y legendaria que ha caracterizado a la sociedad occidental de la segunda mitad del siglo XX y probablemente también de la actual. Los síntomas de esta afirmación son fácilmente reconocibles tras la lectura de los diversos análisis repartidos por la prensa, la crítica e incluso en una parte considerable de la literatura histórica especializada dedicada a jazz. En mi opinión, con el paso del tiempo y la frialdad de la distancia conviene ir desnudando los mitos para mostrar con mayor claridad la parte más importante de los secretos escondidos tras sus trayectorias artísticas y vitales: los elementos fundamentales de sus filosofías estéticas y las claves históricas de la conservación social de sus legados. Ciertamente es difícil alcanzar la objetividad, exigida para el desarrollo de investigaciones académicas, al trabajar temáticas de estudio que forman parte de tus propios intereses e incluso de tus pasiones personales, como ocurre en el caso de esta investigación. En este sentido, debo expresar que me estoy contento con las distancias marcadas en la realización de un trabajo con el que creo haber cumplido con los objetivos marcados al comienzo del mismo. Llegado el epílogo final de este trabajo, me gustaría admitir que el convencimiento inicial, que me empujó a embarcarme en esta investigación, se ha visto mermado con frecuencia por las dudas surgidas durante el largo trayecto recorrido hasta llegar a poder exponer estas últimas líneas. Sin embargo, con el avance de la investigación y la paulatina cosecha de resultados, mi meta de poder aportar un trabajo diligente para el ámbito académico español ha alcanzado la entidad exigida,

además de superar con holgura mis expectativas personales en cuanto a la adquisición de nuevos y valiosos conocimientos sobre el tema.

Este jazz desecha todo erotismo fácil, todo wagnerianismo por decirlo así, para situarse en un plano aparentemente desasido donde la música queda en absoluta libertad, así como la pintura sustraída a lo representativo queda en libertad para no ser más que pintura. Pero entonces, dueño de una música que no facilita los orgasmos ni las nostalgias, de una música que me gustaría poder llamar metafísica, Johnny parece contar con ella para explorarse, para morder en la realidad que se le escapa todos los días. Veo ahí la alta paradoja de su estilo, su agresiva eficacia. Incapaz de satisfacerse, vale como un acicate continuo, una construcción infinita cuyo placer no está en el remate sino en la reiteración exploradora, en el empleo de facultades que dejan atrás lo prontamente humano sin perder la humanidad (Cortázar, 2009: 41).

CONCLUSIONS

The development of modern jazz in the western context during the second half of the 20th century has been profoundly conditioned by the effects of the postwar technological revolution, by means of the emergence of different social movements related to the outbreak of the Cold War and the consequences of the boom of the music industry at the same time as the creation of a globally consumerist society. During my research period, Europe was still convalescent and immersed in a process of complete recovery after World War II, it had become the playground for the first virtual war between renewed North American capitalism and the reformulation of classic Soviet Socialism. Consequently, the artistic and cultural epicenter during the end of the modern period was in the main major cities of the United States and in its area of western influence. A world in the midst of the cold war conflict was witness to a progressive process of social reflection about the identity collision associated with the expansion of North American culture and its strong worldwide influence during the second half of the 20th century. In many aspects, the analysis made throughout this research on the process of jazz transformation during this historic period has been useful for confirming the great influence of a musical genre which went transversally beyond western culture; its extensive area of expression making it a loyal witness to many of the paradoxes related to the end of the modernist era.

From a broader historical perspective, the preservation of archaic musical phenomena of African origin during the colonial era was one of the first historic events that had a relevant influence on the creation of jazz, mainly thanks to the importance of the preserved melodies from the spiritual songs and the work chants. After the War of Independence and the development of the notion of the United States as an association of independent states with a diverse ethnical background was created, the beginning of the establishment of the inner northern/southern boundaries brought about the creation of very different sociological contexts, which would be decisive in the preservation of African musical phenomena as well as in their relationship to other European music legacy as we will present next in more detail.

During the colonial period, the maintenance of the musical phenomena of oral tradition associated with the religious customs of the African slaves was very unlike anything else and impossible to determine due to the absence of direct witnesses. Nevertheless, it can be said that their survival probably turned out to be favored after the signing of the North American Constitution, which included cult freedom in its first amendment in 1791. The extension of this founding principle would lead to the creation of a segregated black church, which became one of the principal means for preserving the musical legacy of African origin, based on the segregated social

organizations and later also on the structure upon which the civil rights movements would be developed. During my study period, the sociological implications of the right to freedom of religion has enabled both the spread of Islam as the generation of new spiritual conceptions of free interpretation have emerged, having an important impact on the creation of a relevant part of the aesthetic trends developed by modern jazz.

The next historic turning point of essential importance in order to understand the generation of jazz as a genre was the dispersion via oral transmission of the Repertoire of blues and work chants during the second half of the 19th century. This first diaspora took place within the migratory flows which traversed the country from the southern states to the northern, after the end of the war of secession and the abolition of slavery in 1866. Other consequences of the abolition of slavery were the gradual access to a more efficient educational training on the part of the musicians and a progressive increase in the integration of the African American collective in the social, artistic, cultural, and political organization of the country. In short, the diversity associated with the heterogeneous melting pot of musical elements and customs of African origin that had been kept alive only within the communities of slaves, began to transform from a perspective which could be defined as transcultural by means of its relationship with other phenomena of European origin folkloric music that eventually gave way to ragtime and later to the New Orleans style.

With the dawn of the 20th century, the foundations of classical jazz were practically carved out, but they were continually evolving in the city of New Orleans. The city's unique cultural ins and outs allowed it to be the place where the Afro-Caribbean connection had a prominent role, intensifying in the following decades. The outbreak of the First World War enabled the first broadcast of the genre outside the borders of the United States, and after the end of the conflict, jazz became one of the main beneficiaries of the economic expansion of the 1920s. In the same decades that jazz and blues were established as the music related to American culture, major political organizations that would fight for the pride of the African American identity and social equality, began to spread their influence throughout the main cities in the country, of which traditional images were being restructured by the industrialization and the immigration from the South. This urban migration process would be regularly strengthened throughout the century, giving rise to segregated neighborhoods and ghettos, where the implementation related to the music typical of the melting pot of ethnic minorities allowed the creation of the cultural background that would eventually influence the image of modern jazz.

Classic jazz experienced its final moment of splendor during the 1930s thanks to the explosion of big band formations and the popularity of a genre that was spontaneously adapted to the new commercial trend marked by the development of broadcast stations. In 1932, Franklin D.

Roosevelt won the presidential election due to his political program named New Deal, which among other measures included the implementation of cultural policies that allowed the classification of the traditional heritage of blues and jazz through the conservation of important collections such as the collection by musicologist Alan Lomax. Not only the evolution of the genre but also the country's internal policies, fell out of the spotlight due to the outbreak of the Second World War, which had swing as the soundtrack and served again as a drive for a national identity, which had presumably been affected by putting the capitalist model during the crisis of the 1930s into question. As had already occurred in the First World War, jazz reencountered an ideal way of being disseminated around the globe via war-related communication channels. Musicians of African American origin again took advantage of their inclusion in military bands to extend their musical knowledge, and many of them expanded their musical training when returning as veterans with privileges. On the other hand, the youngest generation of jazz musicians who stayed at home, devoted their time freeing themselves of commercial restrictions applied to classic jazz so as to develop a musical revolution in subterfuge that broke out around 1945, and which adopted the name of be bop; officially driving the era of modern jazz.

In that moment in time, and coinciding with the beginning of the 50s, the first of the paradoxes that will be shown in these conclusions took shape: jazz was being consolidated as a symbolic reference for the North American idiosyncrasy in the world, although its cultural attributes related to its African origin were not adopted sociologically for the construction of national identity. Consequently, the African American collective was still subjected to the dictatorship of the established racial segregation and to social discrimination. Once the sensation of the victory against the Nazi threat had passed, the set of political and social demands which had been gaining prominence since the beginning of the 20th century finally took shape. This was due to the organization of movements for civil rights beginning in 1955, the rise of the African nationalist movement and maturation in the universities of the so-called "Beat generation" that adopted the cultural legacy of jazz as their own, as well as questioning the emerging materialism as a political principle. The first outcomes from the union of these three post-war sociological movements gave rise to the emergence of the three most important political leaders in the 60's: Martin Luther King Jr., Malcolm X and John F. Kennedy, all of them murdered during this period of study. In the case of modern jazz and due to the consolidation of be bop, this first period of rebellion led to the impact of its language as being one of the most influential forms of artistic expression of popular music in the 20th century; its main actors were real references of musical modernity in the postwar period in the western environment. Nevertheless, and unlike Europe, it was not until many years had gone by

that American art history and culture would accept these artistic events with fascination, pride and determination.

During the 60's the social discontent that had set in during the post-war years resulted in an internal social fracture that culminated in the assassination of John F. Kennedy in November 1963. This called the capitalist model into question. The consequences of the Cold War, the positions opposed due to the state politics of neo-colonial interventionism and the opposition to the war in Vietnam were the fronts for political action that united the demands of the social movements against established racial segregation and social inequalities. The so-called "countercultural riot", which brought together the heterogeneous set of social recognition organizations that had gained strength over the last decade, joined the movement for civil rights and groups who encouraged pride for African American identity, which were on the rise after the beginning of the process of decolonization in the African continent. The progressive increase in violence directly focused both towards leaders as well as against anonymous activists integrated in the main civil organizations, promoted an increased tendency towards the radicalization of positioning after the assassinations of Malcolm X and Martin Luther King Jr. According to the thesis defended by Susan Mary Grant (Grant, 2014) and Tom Engelhard (Engelhard, 1997), the ideal support surrounding the war pride upon which the principles of North American national identity were based, disappeared after the consequences of the Vietnam war and mass protests against it; a nightmare that was recurring together with the set of collective paranoia from the period related to the threat of nuclear war and the space race. Many of the demands of these movements generated in the United States became internationalized starting from the mid-60s reaching much of the western world, accompanying the end of the modern era with political confrontation and creating a general disorientation that would characterize postmodernity from the 1970's.

In the case of jazz, the beginning of the 60's brought with it a final turning point regarding its relationship with the extension of its modern language, something gave way to a new era of aesthetic deconstruction that inspired the generation of the movement of the *New Thing*. This movement had a broad and heterogeneous field of expression, and included within their ethical principles much of the aforementioned sociological events that were gaining relevance during my period of study. The commitment to collective projects against established individualism, the promotion of initiatives for management and music production regardless of the limits of the market and the large record companies or their participation in political movements are just a few of the examples that confirm this relationship. In many aspects, the commitment of this new generation of jazz players to the consolidation of its musical proposals from a radically artistic perspective, extended the scope of the first initiatives in this environment developed by the movement of be bop.

The firm intention to leave the racial, commercial, and musical conditionings of jazz, led many of the musicians associated with the movement of New Thing to build new languages very different from the bases of preceding jazz, only keeping its roots from a symbolic, philosophical and even metaphysical perspective. Their own denomination of the genre was in doubt and like the American society the world of jazz also suffered an internal split of which the scar is still very present. If folk and rock were the causes for change for the social demands of the counterculture, the movement of the New Thing took on a part of those responsibilities and acquired a leading role more obvious in the case of the demands of the African American collective. In many respects, and as we have argued in the core of this work, the movement of the New Thing played a key role in the last genuine aesthetic recognition of the modern period in the world of jazz, just before the establishment of the hybrid dynamics that would characterize the genre and popular music in general during Postmodernism.

Next and with the phenomena of musical transculturation as background music, we will go on to specify the role of jazz as a vehicle for the transmission of the influence of the American culture in the western world during this specific period of study. For the development of this task, I have decided to show some conclusions derived from the analyses made in this research on the relationship of modern jazz with traditional music, avant-garde mainstream and the circles of artists linked to music; paying special attention to the reflection of its influence on the European continent.

The first historical event that has led me to consider jazz as a phenomenon with important consequences in the process of western musical transculturation during the 20th century was the beginning of the dispersion of much of its repertoire associated with classic jazz and blues after the end of the First World War. Traditionally, and especially in the stage before the creation of the modern music industry, the repertoires integrated in the legacies of folk or traditional music from a certain biogeographical context, remained held within its virtual confines, and usually associated with the language and the limits of the nations or countries of origin in particular. Yet within the margins of the selected period of study, this phenomenon of traditional musical legacies insulation also affected its spread, which used to be circumscribed within the distinct record markets in each country, and consequently the relationships established with other markets outside their cultural field were very restricted. One of the consequences of this event was the limitation of the dissemination of such music, and the general absence of repertoires shared with widespread exceptions around the border areas or multicultural geographical contexts as in the case of the American continent. In the context of this statement and always from the perspective of ethnic and popular music, blues and classic jazz were probably the first musical phenomena whose repertoires

of traditional origin began to be shared in the western area, going beyond its cultural borders by a process enhanced progressively by the boom of the music industry after the end of World War II and cultural thing. This first transcultural impetus led by jazz and blues would reach global dimensions through the generation of rock & roll and the paramount importance of this rebel offspring in the development of popular music in the second half of the 20th century.

In order to show the following argument concerning the importance of modern jazz as a reflection of some of the most important historical and sociological events occurring within the limits of this period of study, I will try to dissect a second paradox: the political use of jazz as a reflection of manifestations that were in many cases radically opposed and antagonistic. The genre played key roles as part of the propaganda of the freedoms associated with the American nation during World War II, as a very effective means for the re-establishment of diplomatic relationships among western countries during the process of reconstruction after the consequences of the conflict and as a «Cold War secret weapon» (Wright, 2011: 2) according to Joachim E. Berendt. However, it was also the main means of expression for the channeling of social disagreement against racial segregation, the capitalist model, and the military interventionist politics implemented by different governments of the United States during the 60's. This consideration of the genre as a means of musical uprising had a clear reflection in the movement of the *New Thing* both in the United States and in Europe, where its main protagonists were directly related to more important social movements at the end of the decade such as the "Provo" in Holland or the so-called "May 68" movement originating in France and exported to much of the area of European influence. These events have led me to highlight the movement of the New Thing as a means of consolidation of modern jazz within the set of musical events of reference for the interpretation of the European musical transculturation process during the second half of the 20th century.

For the presentation of the conclusions concerning the relationship of modern jazz with avant-garde aesthetic circles and mainstreams associated with the field of western classical music, I will make use of the definition of a third paradox that will guide my next point: the "paradox of the other". This conclusion is based on the initial consequences of the establishment of modern jazz after the development of the be bop movement and its eventual estrangement from the genre of its consideration as popular music, after reaching the status of eminently artistic expression. Consequently, the jazz musicians of the new generation pointed their interests towards the acquisition of knowledge coming from great authors of the classical discipline in the 20th century and even they focused their musical training on the field of symphonic music. In many respects, there was a transfer of aesthetic interests from the popular area to the intellectual, which resulted in the gradual introduction of musical techniques associated with classical impressionism, atonality,

serialism, and dodecaphony among others. On the contrary, the new generation of musicians connected to western classical music eventually became interested in music developments that modern jazz was implementing, showing a special interest in individual and collective improvisation techniques. In this other case, the transfer of aesthetic interests took the opposite direction, from the intellectual scope to the popular, firstly allowing the progressive introduction of modern jazz in the academic areas usually reserved for formal music. This is the basis of the definition which I have named "paradox of the other", since the modern jazz musician intended to obtain the consideration and status of the classical musician and a classical musician wanted to take on the qualities of a modern jazz musician. Towards the end of the 50's and with the success of the movement of the New Thing in the 60's, this paradox and its consequences were recurring both in the American area as well as the European, causing many historical consequences due to the establishment of very close relationships between the avant-garde jazz movement and the classical vanguards related to the incidental music, Surrealism, Dadaism, Futurism and the Fluxus movement. During the 60's and especially after 1965, the boundaries between classical avant-garde and jazz were very diffuse, which resulted in a process of musical transculturation in the western field thanks to the consolidation of improvisation techniques developed by modern jazz within the sphere of contemporary music. Finally, this process resulted in a concept which I have called "independence of improvisation", which I will speak about more specifically below as an idea derived from a classic historical approach related to the process of emancipation of European jazz.

According to the latest works of some of the most important authors of the historiography of current jazz, the aesthetic emancipation of jazz occurring in Europe is a concept that is directly related to the beginning of the estrangement marked by the European avant-garde movement; regarding the traditional musical heritage of jazz and its language derived from the mid-60's. In this field of research, and based around this general thesis, George E. Lewis in his work *Gittin' To Know and ' all: Improvised Music, Interculturalism and the, Racial Imagination* (Lewis, 2004: 3), conducted a proper analysis based on a historical review of the phenomenon of emancipation from its first conception by Joachim E. Berendt and accepting a further review of it by Wolfram Knauer. On the other hand, it would be the updated vision of Ekkehard Jost demonstrated in his work *The European Jazz avant-garde of the Late 1960s and Early 1970s. Where did the Emancipation Lead?* (Jost, 2012: 275). In the case of my research and after taking on the basic precepts developed by these authors, I have decided to highlight the concept of "independence of improvisation" as an event derived from the proper analysis already made based around the most transcendental aesthetic and historical facts developed during my study period.

In many aspects, the "independence of improvisation" brought with it the total freedom in

the exploration of new musical languages, its deconstruction or the exploitation of languages; at first external to the cultural background of their own creators. In the latter, an investigation based on traditional musical legacies from different parts of the world began, as we have already noted in the analysis. This event has usually been associated with the jazz developed by the avant-garde in Europe from 1965, when the main ones responsible for its consolidation began to free themselves of conditioning repertoires directly associated with antecedent jazz and its language. However, the beginning of this aesthetic distancing took place thanks to the first approaches of some leaders of the movement of the New Thing in the United States and subsequently the European musicians were those who took both political factors associated with this rupture, and mechanisms of expansion of many of the musical methodologies related to the release of structures, with the spontaneous composition and with the expansion of the creative subjects during this period of study. On the other hand, in terms of the historical transcendence of the "independence of improvisation" in the area traditionally associated with western European art music; the musicians associated with European jazz avant-garde were those who accepted leadership both in the extension of the creative principles of the avant-garde, as in the consolidation and the comprehension of the process of independence and emancipation. Discussions on the socialization of the symphony orchestra, the understanding of the full right improvisation inside the tools of expression of music, the introduction of African elements influenced rhythmic guiding, the progressive consolidation of the format of the instrumental ensemble as a fundamental dynamic entity and the establishment of new channels of individual musical expression were some of the fundamental changes set out by European avant-garde jazz and it had a direct effect on its traditional field of influence.

In my opinion, the next conceptual revolution of historic consequences for the development of western art music from the generation of the "emancipation of the dissonance" of Arnold Schönberg, was without a doubt the understanding of the consequences of the "independence of improvisation". The key difference is that in the latter, the revolution was set amongst a field completely external to the intellectual elite of the classical conservatory, thanks to a process in which for the first time in history music from ethnic and/or popular origin eventually influenced the creative procedures of art music. In short, this historic event was possible due to the work and influence of the main creators of modern jazz, which were eventually responsible for the creation of one of the most genuine manifestations of a western music transculturation process that happened during this period of study. The establishment of the mechanisms of improvisation as a full right tool within the sector of contemporary classical music is a sample of the consolidation of its independence from the thematic legacy originally associated with jazz, which is still nourishing the

argumentative controversy between the differentiation of what is considered to be contemporary jazz and what is considered to be improvised contemporary music.

At this point in this first part of the argument of my summary of conclusions and specifically according to the historical and sociological context of the United States during the period of study, I can affirm that the analysis developed thus far has been effective in terms of success in achieving many of its objectives. The incorporation into my analytical argumentation of elements related to the processes of historical music transculturation, its contrast with the influence of the most important social movements of the time or the relationship of traditional musical legacies with avant-garde mainstreams have formed a set of study areas that have guided the development of this work. Nevertheless, I think that throughout this research the main line of argumentative and methodological orientation has been directed to the implementation of sociological, historical, biographical and musical events in the most complete way possible, assuming the limitations derived from the bibliography and discography selected. The achievement of the main objective of this research on the determination of the aesthetic periods of modern jazz in general and the definition of the period of jazz freedom in particular, has been possible thanks to the extensive work of the contrast of data and information related to the lines of research already mentioned. Therefore, I thought it would be best to dedicate the next and final thematic module included in this summary of conclusions to some aspects shown in this research that have played an important role in the definition of the proposed aesthetic periods of modern jazz.

For the determination of the period of be bop (1941-1955), the task of constructing my argument has been easier since there is a general agreement regarding the set of aesthetic and historical events that defined it. In this sense, I added theoretical arguments associated with the consolidation of the construction of the language of jazz from the perspective of modernity to the historical and sociological context of the postwar, I claimed that the emergence of artistic conception of the genre and I presented the key theoretical advances developed by three of the musicians of the period of reference: Charlie Parker, Thelonious Monk and Dizzy Gillespie. The consolidation of the language developed by jazz during this first period of modernity was the basis on which the next generation of jazz musicians organized the group of advances that gave rise to the next step in our historical dimension marked by the death of Charlie Parker in 1955.

The period which I have named as the freedom jazz period (1955-1967), was developed in the general historical frame that coincided with the end of modernity, following the years of the musical industry expansion and principally also which I have named as the decade of the assassinations in the already completed general historical analysis. The first consequences of the

Cold War, the transition between the "beat generation" and the "countercultural riot", the explosion of the movements for civil rights and the establishment of pride in the African American identity have been some of the fundamental sociological events which I have used to argue the limits of the period. For the construction of my argument specifically related to the history of jazz, I made a biographical analysis of the artistic careers of Miles Davis, John Coltrane, Charles Mingus and Ornette Coleman, which led me to the split of the period into two stages, clearly separated by the year 1959. The first stage witnessed the emergence of a diverse set of stylistic mainstreams of which specific analysis has helped me explain the generation of dominant thematic eclecticism in the 1960s and to determine the role of these mainstreams in the consolidation of the jazz subgenres from 1970. The analysis of the second stage has led me to highlight the importance of the movement of the New Thing in the whole historical, sociological, and musical events in which the new generation of jazz musicians was directly involved. The artistic careers of the key players of this last movement have been specifically shown both in the American context as in the European, along with the analysis and reference to the most relevant part of their discography legacy.

On the other hand, the theoretical music analyses that have been used to carry out the definition of the freedom jazz period from the aesthetic perspective, have led me to, not only analyze the procedures associated with the extension but also the deconstruction of the language of preceding modern jazz. This important set of theoretical and procedural advances was not an isolated occurrence, they had an expression with a remarkable inter-generational character and they have been carefully shown from a systematic perspective in their appropriate section. However, in order to include some general conclusions derived from the work on theoretical dissection, I tend to highlight the following procedures: the development of techniques of modal construction, the exploration of procedures related to dodecaphonism, formal extension and its flexible conception, sound research, the new techniques of transformation of the sound space and the development of collective interaction. In this same theoretical field, I have concluded by affirming that the consolidation of the aesthetic integration process was one of the most important consequences of the development of the free jazz period. This concept has been defined and based on the consolidation of a progressive tendency towards the disappearance of the limits that defined the disciplines of interpretation, composition and improvisation from the traditional perspective and found its main means of expression in modern jazz.

In short, the intersection of musical, biographical, historical, and sociological events marked by John Coltrane's death in 1967, directly related to the murder of Martin Luther King Jr. one year later and the rise to power of Richard Nixon in 1969, marked the end of the freedom jazz period in historical synchrony with the end of the modern era.

The last proposed historical stage has been termed as the period of the achievement of the subgenres of modern jazz and its extension has extended from the dawn of the early 70's until today. The expanse of this time is due to its direct relation with the era of Postmodernism, which even today is still object of sociological analysis, and to the consequences of the aesthetic hybridization mechanisms that also define it in its extension to the arts in general. However, the analysis that I have carried out has led me to determine an idea of subgenres associated with its language in direct relation with the set of identity elements that have defined multiculturalism and the consequences of its global dispersion in the postmodern era. The evolution of the fundamental elements of the language of modern jazz reached a climax associated with the end of the decade of the 60's so that the key innovations that have been introduced during this period have been related to electric sound exploration, the invention of instruments of new generation and the emergence of electronic music. The proposed subgenre derived from the aesthetic hybridization processes have been: post-bop, latin jazz, jazz fusion, avant-garde jazz and world jazz.

The analysis on the popular music of the 50's, 60's and 70's is usually surrounded by the iconoclastic and legendary mystic that characterized western society in the second half of the 20th century, and probably also the current one. The symptoms of this statement are easily recognizable after reading the various analyses distributed by the press, the criticism and even a considerable part of the specialized historical literature devoted to jazz. In my opinion, with the passing of time and in hindsight, we should start to reveal the myths in order to show the most important part of the secrets hidden behind their artistic and vital careers more clearly: the fundamental elements of their aesthetic philosophies and historic keys of social preservation of their legacies. It is certainly difficult to achieve the required objectivity for the development of academic research when studying subjects that form a part of your own interests and which is even one of your personal passions as is the case of this research. In this sense, I must express that I am pleased with the distance established for the fulfillment of a work in which I believe I have met the objectives set at the beginning. Now that I have reached the final epilogue of this work, I would like to admit that the initial conviction that impelled me to get involved in this research has often been dampened by the doubts that have arisen throughout this long journey. However, as the research progressed and results gradually came about, my goal to provide diligent work for the Spanish academic field has been achieved and I have gone beyond my personal expectations in relation to the acquisition of new and valuable knowledge on the topic.

This jazz discards all easy eroticism, all wagnerianism so to speak, in order to move in an apparently detached dimension where the music is in absolute freedom, as well as the painting removed from the representative remaining at liberty so as not to be more than a painting. But then, the owner of a music that makes orgasms or nostalgia easier, of a music that I would like to be able to call metaphysical, Johnny seems to have it to explore himself, to bite on the reality that escapes him every day. I see the high style there, its aggressive efficiency paradox. Unable to be satisfied, it is used as a continuous incentive, an infinite construction of which pleasure is not in the ending but in the explorer's reiteration, on the use of faculties which leave behind the immediate human condition without losing humanity (Cortazar, 2009: 41).⁶⁴³

643 Este jazz desecha todo erotismo fácil, todo wagnerianismo por decirlo así, para situarse en un plano aparentemente desasido donde la música queda en absoluta libertad, así como la pintura sustraída a lo representativo queda en libertad para no ser más que pintura. Pero entonces, dueño de una música que no facilita los orgasmos ni las nostalgias, de una música que me gustaría poder llamar metafísica, Johnny parece contar con ella para explorarse, para morder en la realidad que se le escapa todos los días. Veo ahí la alta paradoja de su estilo, su agresiva eficacia. Incapaz de satisfacerse, vale como un acicate continuo, una construcción infinita cuyo placer no está en el remate sino en la reiteración exploradora, en el empleo de facultades que dejan atrás lo prontamente humano sin perder la humanidad.

SUMMARY

The history of jazz has been shrouded in controversy since the beginning of its development demonstrating profound interest in musicological research in western circles since the end of the 19th century. The same definition of jazz is highly controversial and from a historical perspective has usually been framed as a genre within the category of popular music. Nevertheless, after a more specific analysis of its process of historical transformation, I can affirm that jazz has transcended in a transverse way in the five classical typologies defended by Bruno Nettl from the perspective of ethnomusicology, composed of western art music, popular music, urban music, ethnic music and vernacular music. Far from negatively influencing the evaluation of its importance as a form of artistic expression, this fact has helped consolidate jazz as a dynamic musical phenomenon undergoing continuous transformation beyond the confines of the modern period.

Jazz covers a heterogeneous spectrum of identity elements associated with its African origin, through its transformation within a multicultural context in continuous development and its consolidation as an essential part of the folk legacy of the United States of America. With these variables in mind, the aim of constructing a narrative around its historical and aesthetic transformation has brought with it many logistical difficulties for the specialists involved in this task, particularly if we include in its analysis consolidation as a globalized form of expression during the later stages of modernity in. However, the numerous works devoted to the historiography of the genre which have been developed throughout the 20th century, have enabled the creation of coherent and contrasted historical approaches which have given rise to a widespread consensus about the definition of the fundamental bases of the history of jazz at present. In this sense, it is agreed that it is important to highlight a historical margin marked by the outbreak of the Second World War in 1939 and by the consequences of the end of the armed conflict around the mid-20th century, a limit defined by the generation of be bop and the beginning of the consolidation of the genre as an eminently artistic expression; such a limit establishes the split between modern and classical jazz, therefore this has been the starting point of the lines of research that have been developed throughout this work,

Classic jazz has been analyzed in-depth in practically all its sociological, historical, and artistic scope of expression. The work of documentation, analysis and categorization developed by the specialized musical research circles has led to a large legacy of bibliographic sources available for anyone interested in this period, it has also consolidated academic consideration. In the case of modern jazz, the consensus on the historic and aesthetic transformation process experienced by the genre is less established, mainly due to the following issues which I have tried to analyze

throughout the development of this work. First, the task of analyzing the events that characterized the history of the second half of the 20th century in general, and specifically the transitional period between modernity and post-modernity, which is emphasized by its complexity. Secondly, the vast number of music recordings resulting from the explosion of musical technologies and the industry during the historic period, resulting in the categorization of a diversity of styles associated with the modern jazz phenomenon which enjoys an unequal degree of academic acceptance. Finally, the existence of diverse musical analyses developed thus far, have disappeared in a controversial tide of arguments which is currently still present not only in specialized magazines, but also in academic circles and even in the conceptual perception of the musicians devoted to jazz. It is precisely the study of this wide and complex spectrum of expression of the genre along with the analysis of the renewed available information sources, which has allowed me to develop an innovative discourse about the historical image of modern jazz and the description of its fundamental characteristics.

Initial hypotheses and research objectives.

An updated analysis of the history of jazz in the second half of the 20th century should go beyond documentation work around the determination of key artists and their most outstanding works. Convinced of this assertion, the established starting point in this investigation has focused on the integration into our argumentation of historical events, sociological implications and musical developments occurring within the margins of this study period from a broad perspective to ethnomusicology. In this sense, I have considered it necessary to focus my research aim on emphasizing the historical period content between the decade of the 50's and 70's and its sphere of influence, with the aim to establish a more concrete historical context and to focus my research on one of the most important creative periods in modern jazz history. To understand certain events in the history of the United States consistently and rigorously within their local and global context around the mid-20th century, I have analyzed some historical and social events of paramount importance before it. I would like to point out that these analyses have not been dealt with, with the depth required for an exclusively historical study, since I have only tried to build a rigorous and adequate contextual approach for the development of the main thesis defended in this research.

The following phase in our initial inquiries has been focused on obtaining information in order to portray an initial general context for the analysis of the concepts of "construction", "deconstruction", "expansion" and "hybridization" of the jazz language. In this conceptual scope, I have tried to integrate the elements associated with the two basic variables that define the musical language theoretically in an extension to jazz sound and time. The transformation of the melody, the

harmony, the sound resources, orchestration and instrumentation have been the elements analyzed within the variable of sound. Regarding time, the analysis has focused on the transformation of rhythm, the variations of instrumental articulation, the dynamic of the ensemble and musical form manipulation. One of the most important assumptions for the initial development of this research, has been the consideration of these four theoretical concepts already mentioned as a means of fundamental analysis to explain the essential generation of events that occurred simultaneously throughout the 20th century and which resulted in multiple colors that make up the image of modern jazz today.

The next phase of my initial work was devoted to the elaboration and contrast of historical data investigating historical artistic careers of some of the most important figures of each period, considering a general principle regarding the importance and transcendence of their artistic legacies. In order to carry out my selection, I contrasted the three fundamental disciplines that, in my opinion, constituted the essential attributes of a modern jazz musician, which formed a dynamic part of the creative process of the construction of a sound or personal aesthetic: the interpretative qualities, the ability to improvise and the composition work and arrangements. The musicians whose careers have guided the determination of the proposed aesthetic periods of modern jazz have obtained a consensus consolidated in the current academic environment, due to the historical relevancy of its artistic activity and always regarding the information analyzed in the consulted specialized sources. My following initial hypothesis included the selection of the following musicians of reference: Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Thelonious Monk, Miles Davis, John Coltrane, Charles Mingus and Ornette Coleman.

Finally, and in response to the combination of these general criteria, I could state a hypothesis concerning the definition of the historical periods of modern jazz outlined below: the bebop period (1941- 1955), the freedom jazz period (1955- 1967) and the period of the consolidation of subgenres (from 1967 on). Before moving on to show the relationship between objectives for the achievement of this research, I must point out that in the determination of historical periods proposed, I assumed a structural dynamism of the confines marked by the reference dates. The limits of each aesthetic period must be analyzed from one fundamental principle of permeability due to the usual overlap of relevant historical events surrounding both, from the exclusively musical perspective to the historical and sociological one.

The overall objectives of this research have gone on to develop and specify four fundamental pillars:

- To conceptualize the historical freedom jazz period (1955-1967) based on the analysis of four theoretical foundations: construction, deconstruction, expansion, and the hybridization of the language of modern jazz.
- To incorporate and to contrast events related to the phenomenon of musical transculturation in the United States during the analytical process of modern jazz and its spectrum of influence during the selected period.
- To specify the existing relationship between traditional music and avant-garde mainstreams during the period of study selected in the analysis of modern jazz development in the western context.
- To form a catalog with music recordings and more influential compositions of the period.

In response to these first lines of general orientation, I have selected a series of secondary objectives that are as follows:

- To expose the most relevant figures and collectives of the freedom jazz period in response to the importance and significance of their artistic legacies.
- To realize the influence of the most important social movements developed during the period selected in the development, diffusion, and transformation of modern jazz.
- To show the fundamental features of the New Thing movement in the United States; its impact in Europe and its degree of historical synchrony.
- To investigate the set of relationships established between the avant-garde movements related to western art music and circles attached to avant-garde modern jazz during the period of study selected.
- To study the historical relationships between Latin American music and jazz during its modern transformation process.
- To analyze and show more relevant theoretical/musical procedures associated with the development of the modern jazz language during the freedom in jazz period.

Methodological approach.

For the construction of the methodological approach that has guided this research, I decided to design a strategy that includes some aspects from the classical models of historical research and certain indicative guidelines derived from cultural anthropology. For this purpose, I have opted to review and adapt the methodological principles already carried out in earlier research that were

specified due to the development of logistical approaches in the field of ethnomusicology; driven by the success obtained after the accomplishment of the objectives set. Concerning this area of research, I have maintained my position to support this work in the methodological proposal developed by Timothy Rice focused on the revision of the classic model of Alan P. Merriam, who opted for a new tripartite model centered around three centers of fundamental inter relationship and interaction: the historical construction, social conservation and creation and individual experience. In my case, I also summarized the importance of musical analysis and sound as elements of reference in the process of musical research derived from the model of Alan P. Merriam, which will play a fundamental role in the development of the demonstrated lines of research, as aforementioned in previous paragraphs. The historical construction has been carried out in detail based on three key areas of work: the general history of the United States, the history of jazz and the specific biographical information about each selected musician. During this process of historical analysis, I have paid special attention to the exchange of data from various current sources, in highlighting the sociological elements associated with the development of social movements during my period of study and in properly portraying the historical controversy associated with the encounter between various ethnic and cultural American identities in a sociological context under continuous transformation and conflict.

Concerning the social conservation, it has been necessary to specifically adapt the methodological action lines established due to the space and extension of a phenomenon such as modern jazz and its historical context. The work carried out by following this methodological line has been focused on the achievement of an in-depth discographic examination, in the analysis of the transformation suffered by the repertoire of modern jazz based on previous codes, and in the study of the significance of the aesthetic legacy of its main protagonists in the field of western culture and in the circles of musicians from both art and popular music. The role played by the "African-American revolution" in the social preservation of the phenomenon of jazz and its redefinition as a genre during post modernity, has also been one of the lines of work integrated in this methodological approach.

My activities as a performer, improviser and arranger devoted to the exploration of an essential part of the repertoire of modern jazz generated during the selected period has continued, as well as the development of this research and has been integrated into the methodological construction. In this line of work, the practical achievement of theoretical and historical analysis took shape at the end of 2014 with the recording and release of the album *Standard Deeds* by the group *The Monkeys CO* and the participation as a special guest requested by the Californian saxophonist Paul Stocker. In this project, I was responsible for production, artistic direction,

carrying out original arrangements on materials of the standard repertoire and finally, I was also alto saxophonist and tenor soloist in the interpretation and improvisation of the works. From this moment on, I became the habitual tenor saxophonist in Paul Stocker's Spanish formations, working under his direction on repertoires of hard bop, avant-garde and South African jazz. The development of these activities has established the lines of work set out by the third methodological orientation marked by the tripartite model of Timothy Rice dedicated to creation and individual experience. Finally, and with an essential role in the construction of this historical and sociological argument, the musical analysis developed has helped us not only to find out the main theoretical advances caused by the related aesthetic of the period, but it has also become a key logistic base upon which I have constructed one of the main arguments from this study concerning the proposal of the aesthetic of modern jazz periods.

Search for sources and data collection.

The bulk of activities dedicated to the work of data collection has integrated the selection and analysis of the most appropriate sources of information, a procedure in which special attention has been paid to the protocol of entry of dates, origin, location, data edition and authors of the information collected for a correct further development of the writing of the academic work. I encountered many difficulties in relation to the access to information about sources, mainly due to the absence of research centers and bibliographic resources specialized in the field located within Spain. This meant that the data collection process was very drawn out and has overlapped with the analysis activities and drafting of the written work. As in any other scientific research, the correct development of data collection work has significantly conditioned the consolidation of research lines marked in this research. The main sources found have been divided into the following key groups: written sources (specialized biographies, general historical works, abstracts and research articles, methods and treaties of musical analysis, theoretical studies, scores, transcripts and essays), sources of oral transmission (direct statements) and audiovisual sources (discographies, documentaries and several audiovisual documents). During the applied process of selection, I have attempted to contrast the most current bibliographic publications with some of the works considered as classical, which are dedicated to my subject of study by the specialized academic. The data collection process has been slow, dense, and complex due to the extension of the historical period chosen, the meticulous work of historical data exchange and the large number of recording material analyzed. For the development of this important section of data collection I have worked directly with resources included in the following centers of reference: the network of libraries of the

University of Granada, the network of libraries of the University and the Conservatory of Amsterdam, the Dutch Jazz National Archive, Jazz Institute Darmstadt (Germany), Black Music Research Center at the Columbia University, Chicago Public Library and finally, the Joseph Regenstein Library and the Special Collections Research Center at the University of Chicago

The selected sources of oral transmission have been obtained through direct interviews with relevant American and European jazz celebrities active within the margins of this study period or directly related to the indicated musicians during the data collection process. I have collected direct testimonies through personal interviews with the following figures: Randy Weston, Carla Bley, Alvin Fiedler, Have Bennink, Hans Dulfer and Paul Stocker.

Finally, and before concluding this section I would like to highlight the important role that the Internet has played in the entire process of the selection of sources and data analysis developed in this research. Regarding all the resources consulted via the web during the completion of this work, it is important to mention the contribution of the information included in Spotify, Youtube and Jazz Discography Project broadcasting platforms, which I have used as sources of regular consultation until the final stages of this work.

Development of the written work.

The first chapter of the research has been devoted to the construction of the general historical context of modern jazz based on two fundamental fields of study. In the first part I focused on achieving an overview of the historical transformation process of democracy in the United States beginning with its origins as a republic of independent states. The second part of this historic chapter deals with the main social movements that took prominence during the 60s, paying special attention to the consolidation of the "African-American Revolution" and the generation of the "Countercultural Rebellion".

The second chapter has focused on the fulfillment of a historical context surrounding the jazz tradition and its transformation during the first half of the 20th century. Firstly, I have developed a set of contextual notes devoted to briefly presenting the origins of classic jazz, I subsequently presented the main features of the swing period during the 30s, employing Duke Ellington's artistic career as the main narrative. The second section of this chapter deals with the description of the be bop period (1941-1955) through the analysis of the artistic careers of Dizzy Gillespie, Charlie Parker and Thelonious Monk, and their historical responsibilities during the period of change towards modernity from the time of their meeting in New York City around 1941.

In this part, dedicated to the process of completion of modern jazz language construction, I have shown the genuine conception in subterfuge of be bop during the war period, its diffusion after the end of the conflict and the consequences resulting from its expansion along with the music transformations suffered by the language of precedent jazz. Charlie Parker's death in 1955 marked the end of the immediately preceding stage to the specific study period in this research.

The third chapter of this thesis includes the most important part of the research work carried out and has been focused on showing the process of transformation of modern jazz through its relationship with the avant-garde together with the consequences of the advent of Postmodernism. During the development of the first section of this important chapter, I focused on setting the freedom jazz period (1955-1967) within the extension of the modern jazz language concepts of expansion and deconstruction and its implementation related to the historical and social context of the period. Concerning this line of analysis, I have given the most importance to the historical and aesthetic consequences derived from the combined work of Miles Davis and John Coltrane; the two most representative icons of the linguistic expansion process defined by the field of modern jazz. Later, I have analyzed the general characteristics of Charles Mingus's political aesthetic and his pioneering avant-garde approach. Finally, I have stated the importance of the musical deconstruction methodologies applied by Ornette Coleman. The development of this chapter helped me to faithfully portray the be bop period consequences, the establishment of thematic eclecticism in the 60s and the creation of the New Thing movement. The end of the period has been set within the historical confines marked by John Coltrane's death, which was closely related to the historical and social events linked to the end of the 60's.

In the second section of chapter three in this work I have written about the description of what I called the subgenre consolidation period (1970 – present day), directly related to the consequences of aesthetic hybridization that defined early Postmodernism. My argument has focused on analyzing the definition of the concepts of genre, mainstream, and musical movements today, to subsequently develop my own proposal of subgenres associated with modern jazz based on the conclusions drawn from the analyses conducted around the time of the freedom jazz period.

The fourth chapter of this research deals with demonstrating the main exponents and collectives related to the *New Thing* movement and the diaspora of a new generation of creators who took jazz beyond the limits of its consideration as a musical genre. Throughout the development of the first section of this chapter devoted to the American context, I have emphasized the main artists who developed their discourse from an intergenerational perspective, those musicians and groups linked to the expression of the New Thing in the sphere of influence in New York City and finally, to the most important projects generated with the AACM of Chicago

between other creative collectives around the country. The second section of this chapter has been dedicated to the most advanced musicians in the European context paying special attention to the German and Dutch creative circles.

I have devoted the fifth and final chapter of this research to the proper portrayal of the most relevant theoretical music concepts generated during the freedom jazz period. The first part deals with melody and harmony analysis that has been based on the analysis of the following concepts: the blues theoretical legacy and its modern conception, the expansion of bebop verticality and atonal trend, the creation of horizontality and the consolidation of modal techniques, the expansion of musical construction alternatives and finally, the last appendix is related to deconstructive methodology analysis, the textural treatment and sound space transformation. The second part of this theoretical analysis has focused on the transformation processes related to instrumentation, orchestration, sound resources, rhythmic concept, articulation, forms, the dynamics of the ensemble and finally the development of the aesthetic integration concept.

To conclude this summary, I can only restate that the main tasks developed in this work have been focused on showing a historical, sociological and aesthetic approach to the phenomenon of modern jazz, through the analysis of its relationship, both the classical avant-garde and other external music related to its traditional legacy. Specifically, the investigations carried out concerning the Western music transculturation process during the period of study selected and their relationship with the so-called crisis of post-modernity, allowed me to develop a solid proposal focused on the definition of what I have coined as the freedom jazz period. At present, I can ascertain that jazz has sociologically transcended virtually all confines, making it a globalized musical expression, which has its origin in the social, cultural and artistic events occurring during the second half of the last century. It is in this research field and based around the general contents summarized here, where I have established my position for the development of this work. Ultimately, my main goal has been to provide the arguments, historical data and musical analysis needed to accomplish a set of well-defined conclusions to support the proposed objectives in this research.

BIBLIOGRAFÍA

- Adlington, Robert (2009). *Sound Commitments: Avant- Garde Music and the Sixties*. Oxford University Press, Nueva York.
- ____ (2013) *Composing Dissent. Avant-garde Music in 1960s Amsterdam*. Oxford University Press, Nueva York.
- Ahrendt, Rebekah (Ed.) (2014). *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*. Palgrave & Macmillan, Nueva York.
- Ake, David (2002). *Jazz Cultures*. University of California Press, Berkeley.
- Allen, Clifford (2009). *Bill Dixon: In Medias Res*. <https://www.allaboutjazz.com/bill-dixon-in-medias-res-bill-dixon-by-clifford-allen.php> [consultado el 07/06/2017]
- Anderson, Ian (2009). *This is Our Music: Free Jazz, the Sixties and American Culture*. University of Pennsylvania Press, Filadelfia.
- Anderson, Michael D. (2012). "Interviews with Pharoah Sanders". En *Pharoah Sanders: In The Beginning 1963 - 1964* [Cd de audio], ESP Records, Nueva York.
- Appelbaum, Larry (1982). *Interview with Archie Shepp (1982)*. <https://larryappelbaum.wordpress.com/2014/09/01/interview-with-archie-shepp-1982/> [consultado el 20/01/2017].
- Arvidsson, Alf (2009). "Jazz into the Art Fields in 60's Sweden". En *8th Nordic Jazz Conference Report: "National and Local Jazz History Writing in the Nordic Countries"*, editado por la Universidad de Aalborg, págs. 62- 75.
- Austerlitz, Paul / Laukkanen, Jere (2016). *Machito and His Afro-Cubans: Selected Transcriptions*. WI: A & R Edition, Middleton.
- Baker, David N. (1980). *The Jazz Style of John Coltrane*. Alfred Music Publishing, California.
- Barbieri, Leandro "Gato" (1973). *Last tango in Paris: Transcribed Scores*. Unart Music Corporation, Nueva York.
- Bauman, Zygmunt (1996). "Teoría Sociológica de la Posmodernidad", *Espiral*, Número 5, Vol. 2, págs. 81- 102.
- Beal, Amy C. (2011). *Carla Bley*. University of Illinois Press, Urban, Chicago y Springfield.
- Bernays, Paul (2009). *1959: The Year That Changed Jazz* [Película documental]. BBC productions, Gran Bretaña.
- Bierman, Benjamin (2008). "Pharoah Sanders, Straight-Ahead and Avant- Garde". *Jazz Perspectives*, 9:1, págs. 65-93.

- Bogdanov, Vladimir / Woodstra, Chris / Erlewine, Stephen Thomas (2002) . *All music guide to Jazz*. Backbeat Books, San Francisco.
- Branch, Taylor (1992). *Martin Luther King y su tiempo: Estados Unidos desde 1954 a 1963*. Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires.
- Brown, David P. (2006). *Noise Orders: Jazz, Improvisation, and Architecture*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Burns, Ken (2000). *Jazz, la Historia* [Película documental]. BBC, Florentine Films, General Motors Mark of Excellence Productions, Jazz Film Project y WETA, Reino Unido.
- Büchmann-Møller, Frank (2009). "From a local jazz club to the best venue in the world Montmartre Jazz House (Copenhagen) 1959-1976". En *8th Nordic Jazz Conference Report: "National and Local Jazz History Writing in the Nordic Countries"*, editado por la Universidad de Aalborg, págs. 56- 62.
- Caduff, Reto (2017). *Charlie Haden: Rambling Boy* [Película documental]. PiXiU Films, Zürich.
- Cappelletti, Arrigo (2002). *Paul Bley: The Logic of Chance*.
http://www.pointofdeparture.org/PoD29/PoD29BookCooks_Bley.html [consultada el 10/04/2017].
- Carr, Ian (2007). *Miles Davis: La Biografía Definitiva*. RBA Global Rhythm, Barcelona.
- Cerchiari, Luca (Ed.) (2012). *Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts*. Northeastern University Press, New England.
- Chambers, Jack (1997) . *Milestones*. Beach Tree Books, Nueva York.
- Chediak, Nat (1998). *Diccionario de Jazz Latino*. Fundacion Autor, Madrid.
- Clayton, Martin / Herbert, Trevor / Middleton, Richard (2003). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Routledge, Nueva York y Londres.
- Cohen, Robert / Zelnik, Reginald E. (2002). *The Free Speech Movement: Reflections on Berkeley in the 1960s*. University of California Press, Los Angeles.
- Coleman, Ornette (1968). *A Collection of 26 Ornette Coleman Compositions*. MJQ Music Inc., Nueva York.
- Coltrane, John (1979). *John Coltrane Jazz Improvisations, VOL I y II por Sadao Watanabe*. Nichion Publications INC, Tokyo.
- ____ (1991) *The Music of John Coltrane*. Hal Leonard Corporation, Milwaukee.
- Cortázar, Julio (2009). *El Perseguidor*. Libros del Zorro Rojo, Barcelona.
- Cruces Villalobos, Francisco (Ed.) (2001). *Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Editorial Trotta. Madrid.

- Crouch, Stanley (2013). *Kansas City Lightning: The Rise and Times of Charlie Parker*. Harper Collins Publishers, Nueva York.
- Cugny, Laurent (1985). *Las Vegas Tango: Gil Evans*. P.O.L., Paris.
- Dance, Stanley (1973). *El Mundo de Duke Ellington*. Editorial Victor Leru S. A., Buenos Aires.
- Davis, Miles (1989). *Miles: The autobiography with Quincy Troupe*. Simon and Schuster Paperbacks, Nueva York.
- ___ (1991) *Kind Of Blue by Miles Davis: Transcribed scores*. Hal Leonard Corporation, Milwaukee.
- ___ (1980) *Miles Davis Transcribed Solos*. Jamey Aebersold, New Albany.
- De Veaux, Scott (2000). "The Advent of Bebop". En *The Oxford Companion to Jazz*. Editado por Bill Kirchner. Oxford University Press, págs. 292- 305.
- De Vito, Chris (Ed.) (2010). *Coltrane on Coltrane: the John Coltrane Interviews*. A Capella Books, Chicago Review Press, Chicago.
- De Wilde, Laurent (2007). *Monk*. Alba Editorial s.l.u. Camps i Fabrés, Barcelona.
- Dean, Roger T. (1992). *New Structures in Jazz and Improvised Music since 1960*. Open University Press, Buckingham.
- Dekker, Jellie (2009). *Hazentijd (Han Bennink)* [Película documental]. Data Images, Holanda.
- Dimery, Robert (2005). *1001 Discos Que Hay que Escuchar Antes de Morir*. Random House Mondadori S.L., Barcelona.
- Doershuk, Robert L. (2000). *The Giants of Jazz Piano*. Backbeatbooks, San Francisco.
- Dolphy, Eric (2003). *The Eric Dolphy Collection*. Hal Leonard Corporation, Milwaukee,.
- Drott, Eric (2011). *Music and the Elusive Revolution: Cultural Politics and Political Culture in France, 1968- 1981*. University of California Press, Los Angeles.
- ___ (2008) "Free Jazz and the French Critic". *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 61, No. 3, págs 541- 582.
- Du Bois, W. E. B. (1994). *The Soul of Black Folks*. Dover Thrift Editions, Mineola (Nueva York).
- Dunkel, Mario (2014). "Jazz- Made in Germany and the Transatlantic Beginnings of Jazz Diplomacy". En *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*, editado por Rebekah Ahrendt. Palgrave & Macmillan, Nueva York, págs. 147- 168.
- Duyns, Cherry (2015). *Misha Enzovoort* [Película documental]. De Zeevlam e ICP Records, Amsterdam.
- Emmenegger, Claudia / Senn, Olivier (Ed.) (2011). *Five Perspectives on "Body and Soul" and other Contributions to Music Performance Studies*. Chronos Verlag, Zürich.

- Engelhard, Tom (1997). *El Fin de la Cultura de la Victoria: EEUU la Guerra Fría y el Desencanto de una Generación*. Ediciones Paidós Ibérica S. A., Barcelona.
- Eyerman, Ron / Jamison, Andrew (1998). *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in Twentieth Century*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Feather, Leonard (sin fecha). *Entrevista a Eric Dolphy*. <http://adale.org/Discographies/Feather.html> [consultado el 07/06/2017].
- Felver, Christopher (2011). *Cecil Taylor. All The Notes* [Película documental], Cargo Films, Nueva York.
- Fernández, Raul A. (2006). *From Afro-Cuban Rhythms to Latin jazz*. Berkeley, University of California Press.
- ___ (2002) *Latin Jazz: The Perfect Combination*. Chronicle Books LLC, San Francisco.
- ___ (2003) “Si no tienes swing no vaya a la Rumba: Cuban Musicians and Jazz”. En *Jazz Planet*. Editada por E. Taylor Atkins. University Press of Misisipi.
- Fitterling, Thomas (1998). *Thelonius Monk, his Life and Music*. Berkeley Hill Books, Berkeley.
- Floyd, Samuel A. (2000). “African Roots of Jazz”. En *The Oxford Companion to Jazz*. Editado por Bill Kirchner, Oxford University Press, págs: 7- 16.
- Foner, Eric / Garraty, J. A. (1991). *The Reader's Companion to American History*. Houghton-Mifflin, Boston.
- Fraser, Al / Gillespie, Dizzy (2010). *To Be or Not to Bop. Memorias de Dizzy Gillespie*. Global Rhythm Press S.L. Barcelona.
- Frith, Simon (2004). *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Routledge, Taylor & Francis Group, Londres y Nueva York.
- Gabbard, Krin (2016). *Better Git in Your soul: An Interpretative Biography of Charles Mingus*. University of California Press, Oakland.
- García García, Jorge (2012). *El Ruido Alegre. Jazz en BCN*. Editado por el Ministerio de Cultura de España, Madrid.
- García Vinuesa, Juan F. (2009). *La Toná en la Calle La Amargura: Estudio Etnomusicológico Aplicado a la Creación Musical Contemporánea*. Servicio de Educación, Cultura, Juventud y Deportes de la Diputación de Albacete.
- ___ (2013) “Biografía y Estética de Pedro Iturralde a través de su Filmografía”. En *Revista Cuadernos de Etnomusicología*, No. 3, págs 301- 307.
- ___ (2015) “Paul Stocker: Una Figura Ecléctica del Jazz en España”. En *Revista Cuadernos de Etnomusicología*, No. 6, págs 92- 122.

- Giner, Juan / Sardá, Joan / Vázquez, Enric (2006). *Guía Universal del Jazz Moderno*. Ediciones RobinBook, Barcelona.
- Gioia, Ted (2010). *Historia del Jazz*. Editorial Turner, Barcelona.
- ____ (2000) “Cool Jazz and West Coast Jazz”. En *The Oxford Companion to Jazz*. Edited by Bill Kirchner. Oxford University Press, págs. 332- 342.
- ____ (1992) *West Jazz Coast*. Oxford University Press, Nueva York.
- Grant, Susan Mary (2014). *Historia de los EEUU de América*. Ediciones Akal, S. A. Madrid.
- Grigson, Lionel (1993). *A Thelonius Monk Study Album*. London and Sevenoaks. Novello, cop., Londres.
- Harrison, Max (2000). “Swing Era Big Bands and Jazz Composing and Arranging”. En *The Oxford Companion to Jazz*. Edited by Bill Kirchner. Oxford University Press, págs. 277- 291.
- Hart, Malcolm (2008). *Moldavian Blues: A film of Burton Greene* [Película documental], Malcolm Hart Films, Amsterdam.
- Heble, Ajay (2000). *Landing on the Wrong Not: Jazz, Dissonance, and Critical Practice*. New York Routledge, Nueva York.
- Heckman, Don (2000). “The Saxophone in Jazz”. En *The Oxford Companion to Jazz*. Editado por Bill Kirchner. Oxford University Press, págs. 597- 612.
- Heining, Duncan (2012). *Trad Dads, Dirty Boppers and Free Fusioneers: British Jazz 1969- 1975*. Equinox Publishing Ltd, Sheffield.
- Hentoff, Nat (1974). *Jazz is*. Da Capo Press. Nueva York.
- ____ (1961) *The Jazz Life*. Da Capo Press. Nueva York.
- Herrero de Castro, Rubén (2011). *John F. Kennedy y Vietnam: La Caída de Camelot*. Plaza y Valdés Editores S. A. Pozuelo de Alarcón, Madrid.
- Hobson, Vic.(2014). *Creating Jazz Counterpoint: New Orleans, Barbershop Harmony and the Blues*. University Press of Misisipi, Misisipi.
- Holt, Fabian (2007). *Genre in Popular Music*. The University of Chicago Press. Chicago.
- Holtje, Steve / Lee, Nancy Ann (1998). *Music Hound Jazz. The Essential Album Guide*. Schimer Trade Books, Nueva York.
- Hooker, Mark T. (1999). *The History of Holland: The Greenwood Histories of the Modern Nations*. Greenwood Press, Westport.
- Huntington, Samuel P. (2004). *¿Quiénes somos?: los Desafíos a la Identidad Nacional Estadounidense*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- Hylkema, Hans (1991). *Eric Dolphy. The Last Date* [Película documental], producido por Iterakt, Amsterdam.

- Iglesias, Iván (2010). *Improvisando la Modernidad: El Jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría*. Enrique Cámara de Landa y Ricardo Martín de la Guardia, dir. Tesis Doctoral (Documento). Universidad de Valladolid.
- Isoardi, Steven L. (2006). *The Dark Tree: Jazz and the Community Arts in Los Angeles*. University of California Press, Los Angeles.
- Jeudy, Patrick (1994). *Richard Nixon, L'homme que Vous Avez Aimé Hair* [Película documental], Naïve Vision, París.
- Jones, Leroy (1967). *Black Music*. William Morrow and Company, Inc. Nueva York.
- Josse, Bernard (2012). *Soldier of the Road: A Portrait of Peter Brötzmann* [Película documental]. Cinésolo, Francia.
- Jost, Ekkehard (1974). *Free Jazz*. Graz. Universal Edition A.G. Wien, Viena.
- ____ (1987) *Europas Jazz 1960-1980*. Fischer Taschenbuch Verlag (Frankfurt am Main).
- ____ (2012) “The European Jazz Avant-Garde of the Late 1960's and Early 1970's: Where Did the Emancipation Lead”, en *Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts*. Editado por Lucca Cerchiari. University Press os New England, págs. 275-297.
- Kart, Larry (2004). *Jazz in Search of Itself*. New Haven, Yale University Press.
- Kart, Lawrence (2000). “The Avant-Garde, 1949-1967”. En *The Oxford Companion to Jazz*. Editado por Bill Kirchner. Oxford University Press, págs. 446- 458.
- Kelley, Robin D. G. (2010). *Thelonious Monk. The Life and Times of an American Original*. Free Press, a Division of Simon & Schuster Inc., New York.
- Kernfeld, Barry (1995). *The New Grove Dictionary of Jazz*. Macmillan, Londres.
- Khan, Ashley (2006). *The House That Trane Built: The Story of Impulse Records*. W. W. Norton & Company, inc. New York.
- Kirchner, Bill (Ed.) (2000). *The Oxford Companion to Jazz*. Oxford University Press.
- Kisiedu, Harald. (2014). *European Echoes: Jazz Experimentalism in Germany, 1950-1975*. George E. Lewis, dir. Tesis Doctoral (Documento). Universidad de Columbia. Nueva York.
- Knauer, Wolfram (2009). “History or Histories? Why it is so Difficult to Draft a European Jazz History”. En *8th Nordic Jazz Conference Report: “National and Local Jazz History Writing in the Nordic Countries”*, editado por la Universidad de Aalborg, págs. 1- 30.
- Lans, Nathalie (2016). *Hans Dulfer*. Scriptum, Holanda
- Lee, David / Bley, Paul (1999). *Stopping Time: Paul Bley and the Transformation of Jazz*. Vehicule Press, Montreal.
- Levine, Mark (1995). *The Jazz Theory Book*. Sher Music Co, Petaluma (California).

- Lerner, Murray (2004). *Miles Electric: A Different Kind of Blue* [Película documental]. Eagle Vision, Nueva York.
- Lewis, George E. (2008). *A Power Stronger than Itself: the AACM and American Experimental Music*. University of Chicago Press, Chicago.
- ___ (2004) "Gittin' To Know Y'all: Improvised Music, Interculturalism, and the Racial Imagination". *Journal of Critical Studies in Improvisation*, Vol. 1, No. 1, págs 1- 33.
- Leymarie, Isabelle (2005). *Jazz Latino*. Ma Non Troppo, Barcelona.
- Litweiler, John (1984). *The Freedom Principle: Jazz After 1958*. William Morrow and Company, New York.
- ___ (1992) *Ornette Coleman: A Harmolodic Life by John Litweiler*. William Morrow and Company, New York.
- Lomax, Louis E. (1962). *La Rebelión de los Negros*. Harper & Row Publishers Inc, New York.
- Looker, Benjamin (2004). *BAG. Point from which Creation Begins: the Black Artists Group of St. Louis*. University of Missouri Press, Missouri.
- Lopes, Paul Douglas (2002). *The Rise of a Jazz Art World*. New York, Cambridge University Press.
- Lynn Nielsen, Aldon (1997). *Black Chant: Languages of African- American Postmodernism*. Cambridge University Press, Nueva York.
- Maher, James T. / Sultanof, Jeffrey (2000). "Pre-swing Era Big Bands and Jazz Composing and Arranging". En *The Oxford Companion to Jazz*. Edited by Bill Kirchner. Oxford University Press, págs. 264- 266.
- Maher Jr, Paul / Dorr, Michael K. (Ed.) (2009). *Miles on Miles, Interviews and Encounters with Miles Davis*. Lawrence Hill Books, Chicago.
- Marco, Tomás (2002). *Pensamiento Musical y Siglo XX*. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid.
- Marsalis, Wynton (2004). *To a Young Jazz Musician: Letters from the Road / Wynton Marsalis with Selwyn*. Random House, New York.
- Mathieson, Kenny (1999). *Giant Steps*. Payback Press, Edimburgo.
- McGlynn Don (1999). *Charles Mingus Triumph of the Underdog* [Película documental], BFI Video, Reino Unido.
- Merriam, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press. Evanston.
- Mingus, Charles (2000). *Menos que un Perro*. Literatura Mondadori. Barcelona.
- ___ (1991) *Charles Mingus, More than a Fake Book*. Hal Leonard Corporation. Jazzworkshop, Nueva York.
- Monk, Thelonious (2002). *Thelonious Monk Fakebook*. Hal Leonard Corporation, Milwaukee.

- Mordirzadeh, Hafez (2001). "Aural Archetypes and Cyclic Perspectives in the Work of John Coltrane and Ancient Chinese Music Theory". En *Black Music Research Journal*, Vol. 21, Nº 1, págs 75- 106.
- Morgenstern, Dan (1966). "John Tchicai: A Calm Member of the Avant-garde". En *Downbeat Magazine*, 10 de febrero de 1966, págs 20- 21/49- 50.
- Mugge, Robert (1980). *Sun Ra: A Joyful Noise*. Robert Mugge productions, Nueva York.
- Nash, June (2001). "Labor Struggles: Gender, Ethnicity, and the New Migration". En *Cultural Diversity in the United States*. Editado por Ida Susser y Thomas C. Patterson, Blackwell Publishers Ltd, Massachusetts.
- Ness, Immanuel (2004). *Encyclopedia of American Social Movements*. M.E. Sharpe, Armonk (New York).
- Nettl, Bruno (2001). "Últimas Tendencias en Etnomusicología". En *Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Editado por Francisco Cruces Villalobos. Editorial Trotta. Madrid, págs. 115-155.
- O'Meally, Robert G. (Ed.) (2004). *Uptown Conversation: the New Jazz Studies*. Columbia University Press, Nueva York.
- Owens, Thomas (1999). *Bebop: The Music and his Players*. Oxford University Press, Edimburgo.
- Parker, Charlie (1978). *Charlie Parker Omnibook*. Hal Leonard Corporation, Nueva York.
- Persichetti, Vincent (1995). *Armonía del Siglo XX*. Real Musical, Madrid.
- Piekut, Benjamin (2014). "Indeterminacy, Free Improvisation, and the Mixed Avant-Garde: Experimental Music in London, 1965–1975". *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 67, No. 3, págs 769- 824.
- ___ (2010) "New Thing? Gender and Sexuality in the Jazz Composers Guild". *American Quarterly*, Volume 62, Number 1, págs 25-48.
- Poiger, Uta G. (2000). *Jazz, Rock, and Rebels: Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*. University of California Press, Berkeley.
- Porter, Eric (2002). *What is this Thing Called Jazz? African American Musicians as Artists, Critics and Activists*. University of California Press, Berkeley.
- Porter, Lewis (1999). *John Coltrane: His Life and Music*. University of Michigan Press, Michigan.
- Priestley, Brian (1982). *Mingus: A Critical Biography*. Quartet Books, Londres.
- Prum, Antoine (2008). *Sunny's Time Now*. [Película documental], PTD Studio , Luxemburgo.
- Puyol Baulenas, Jordi (2005). *El Jazz en España*. Almendra Music, Barcelona.
- Ratliff, Ben (2007). *Coltrane: The Story of a Sound*. Farrar, Straus and Giroux, Nueva York.
- Reichman, Tom (1968). *Charles Mingus 1968* [Película documental], Inlet Films, EEUU.

- Reilly, Jack (1993). *The Music of Bill Evans*. Hal Leonard Corporation, Milwaukee.
- Reynolds, Jane M. (1993). *Improvisation Analysis of Selected Works of Albert Ayler, Roscoe Mitchell and Cecil Taylor*. Joan Wildman, dir. Tesis Doctoral (Documento). Universidad de Wisconsin, Madison.
- Riis, Thomas L. (2000). "New York Roots: Black Broadway, James Reece Europe, Early Pianists". En *The Oxford Companion to Jazz*. Editado por Bill Kirchner. Oxford University Press, págs. 53- 64.
- Rice, Timothy (2001). "Hacia la Remodelación de la Etnomusicología". En *Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Editada por Francisco Cruces Villalobos. Editorial Trotta. Madrid, págs. 155- 181.
- Rome, Adam (2003/ 2004). "Give Earth a Chance: The Environmental Movement and the Sixties". *Journal of American History*, Vol. 90, págs 525- 554.
- Rosenthal, David (1992). *Hard Bop, Jazz and Black Music, 1955- 1965*. Oxford University Press, Nueva York.
- Roury, Gerard (2014). *Brotzmann, We Thought we Could Change the World: Conversations with Gerard Roury*. Wolke Verlag, Hofheim.
- Rowe, Monk (1998). *Entrevista con Roswell Ruud*. Hamilton College Jazz Archive, Clinton.
- Rusch, Loes (2016). "*Our Subcultural Shit-Music*": *Dutch Jazz, Representation, and Cultural Politics*. Walter van de Leur, dir. Tesis Doctoral (Documento). Universidad de Amsterdam, Amsterdam.
- Russell, George (2001). *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Concept Publishing Company Publishing, Brookline (Massachusetts).
- Salinas Rodríguez, José Luis (1994). *Jazz, Flamenco, Tango: Las Orillas de un Ancho Río*. Catriel, Madrid.
- Santoro, Gene (2000). *Myself when I'm Real: the Life and Music of Charles Mingus*. Oxford University Press, Nueva York.
- Schenkus, Patrick (2016). *The instrumental Jazz Blues: Transformations of the standard twelve-bar form*. Walter van de Leur, dir. Tesis Doctoral (Documento). Conservatorium van Amsterdam.
- Schuling, Floris (2014/15). "Compositions in Improvisation: The Instant Composers Pool Orchestra". *ACT – Zeitschrift für Musik & Performance*, Ausgabe, págs 1- 23.
- ___ (2016) "The Instant Composers Pool: Music Notation and the Meditation of Improvising Agency". *Cuadernos de Arte e Antropología*, Vol. 5, n° 1, págs. 39-58.
- Schuller, Gunther (1958). "Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation". *The Jazz*

Review, Vol. 1, No. 1, págs. 6- 21.

- Sher, Chuck (Ed.) (1988). *The New Real Book Volume 1*. Sher Music Co, Petaluma (California).
- ____ (1991) *The New Real Book Volume 2*. Sher Music Co, Petaluma (California).
- ____ (1995) *The New Real Book Volume 3*. Sher Music Co, Petaluma (California).
- Shipton, Alyn (2001). *A New History of Jazz*. Continuum, Nueva York.
- Schwartz, Jeff (2008). *Albert Ayler: His Life and Music*.
http://www.geocities.com/jeff_1_schwartz/ayler.html [consultado el 19/03/2017].
- Simpkins, C. O. (1985). *Coltrane*. Júcar, Barcelona.
- Sinclair, John (2010). *Sun Ra. Entrevistas y Ensayos*. Libertos Editorial, Suances (Cantabria).
- Solis, Gabriel (2014). *Thelonious Monk Quartet with John Coltrane at Carnegie Hall*. Oxford Studies in Recorded Jazz. Oxford University Press, Nueva York.
- Stearns, Marshall W. (1965). *Historia del Jazz*. Ediciones Ave, Barcelona.
- Stone, Oliver / Kuznick, Peter J. (2012). *Oliver Stone's Untold History of the United States* [Película documental], FremantleMedia International, Londres.
- Stokes, W. Royal (2005). *Growing up with Jazz: Twenty-four Musicians talk About their Lives and Careers*. Oxford University Press, Nueva York.
- Stravinsky, Igor (2008). *Poética Musical*. Acantilado, Barcelona.
- Such, David G. (1993). *Avant-Garde Jazz Musicians: Performing "Out There"*. University of Iowa Press.
- Sudhalter, Richard M. (2000). "The "Jazz Age", Appearances and Realities". *En The Oxford Companion to Jazz*. Editado por Bill Kirchner. Oxford University Press, págs. 148-162.
- Susman, Warren I. (2003). *Culture as History: The Transformation of American Society in the Twentieth Century*. Smithsonian Institution Scholarly Press, Washington DC.
- Susser, Ida / Patterson, Thomas C. (Ed.) (2001). *Cultural Diversity in the United States*. Blackwell Publishers Ltd, Massachusetts.
- Szwed, John (1997). *Space is the Place: The Lives and Times of Sun Ra*. Phanteon Books, Nueva York.
- Taylor, Arthur (1977). *Notes and Tones: Musician to Musician Interviews*. Perigee Books, G. P. Putman's Sons, Nueva York.
- Taylor, Jeff. (2000). "The Early Origins of Jazz". *En The Oxford Companion to Jazz*. Editado por Bill Kirchner, Oxford University Press, págs 39- 52.
- Taylor Atkins, E. (Ed.) (2003). *Jazz Planet*. E. T. University Press of Missisipi, Missisipi.
- Tchicai, John (1987). *Advice to Improvisers: Compositions and Exercises for All Instruments*. Wilhelm Hansen Edition, Copenhagen.

- Teachout, Terry (2013). *Duke. A Life of Duke Ellington*. Gotham Books, New York.
- Tirro, Frank (2001). *Historia del Jazz Moderno*. Barcelona, Ma Non Troppo.
- Tucker, Mark (2000). "Duke Ellington". En *The Oxford Companion to Jazz*. Editado por Bill Kirchner. Oxford University Press, págs. 132- 148.
- Van Hoorn, Netty (1999). *A Portrait of Willem Breuker* [Película documental]. VPRO television, Holanda.
- Van de Leur, Walter (2002). *Something to Live for: The Music of Billy Strayhorn*. Oxford University Press, Nueva York.
- Van der Blik, Rob (2001). *The Thelonious Monk Reader*. Oxford University Press, Nueva York.
- Väätänen, Päivi (2009). "Sun Ra: Myth, Science, and Science Fiction". *Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research*, vol 1, sección 4, págs 39- 46.
- Vergés, Lluís (1999). *Armonía 1, 2, 3 y 4*. Taller de Músics, Escola de Música S. L. , Barcelona.
- Villares, Ramón / Bahamonde, Angel (2001). *El Mundo Contemporáneo. Siglos XIX y XX*. Grupo Santillana de Ediciones S. A. (Taurus), Madrid.
- Waters, Keith (2011). *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965- 68*. Oxford Studies in Recorded Jazz. Oxford University Press, Nueva York.
- Warburton, Dan (2000). *Interview with Sunny Murray*. <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/murray.html> [consultado el 25/01/2017].
- ___ (2003) *Interview with Burton Greene*. <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/greene.html> [consultado el 17/05/2017].
- Weber, Bruce (1988). *Let's Get Lost* [Película documental], Jeff Preiss productions, EEUU:
- Whitehead, Kevin (1999a). *New Dutch Swing*. BillboardBooks, Nueva York.
- ___ (1999b) *BIMHUIS: Stories of Twenty-five Years at the Bimhuis*. Bimhuis Editions, Amsterdam.
- Wiedemann, Erik (1996) "The Montmartre, 1959-76: Toward a history of a Copenhagen Jazz House". En *Music in Copenhagen: Studies in the Musical Life of Copenhagen in the 19th and 20th Centuries*, editado por Niels Krabbe, C.A. Reitzel, Copenhagen.
- Wilmer, Valerie (1992). *As Serious As Your Life: The Story of the New Jazz*. 4 Blackstock Mews, London.
- Wilson, Peter Niklas (1997). *Ornette Coleman: His Life and Music*. Berkeley Hills Books, Berkeley, 1999.
- Woideck, Carl (1996). *Charlie Parker: His Music and Life*. The University of Michigan Press,

Michigan.

Wright Hurley, Andrew (2011). *The Return of Jazz: Joachim- Ernst Berendt and the West German Cultural Change*. Berghahnbooks, EEUU.

Yamaguchi, Masaya (2002). "A Creative Approach to Mutli-Tonic Changes: Beyond Coltrane's Harmonic Formula". *Annual Review of Jazz Studies*, Newark, págs 147-1 67.

Young, Ben (1998). *Dixonia: A Bio- Discography of Bill Dixon*. Greenwood Publishing Group, Inc, Wesport.

Zwerin, Charlotte (1988). *Straight No Chaser* [Película documental]. Malpaso Productions, EEUU.

Zwerin, Michael (2005). *The Parisian Jazz Chronicles: An Improvisational Memoir*. New Haven, Yale University Press.

[sin autor ni fecha]. *Jazz Fake LTD*. EEUU.

[sin autor ni fecha]]. *Real Book 1*. EEUU.

[sin autor ni fecha]]. *Real Book 2*. EEUU.

Recursos en red.

- A Duke Ellington Panorama. <http://www.depanorama.net> [consulta periódica].
- Albert Mangelsdorff (web oficial). <http://www.albert-mangelsdorff.de/> [consultado el 17/04/2017].
- Alexander von Schlippenbach (web oficial). <http://www.avschlippenbach.com/> [consultado el 29/04/2017].
- All About Jazz. <https://www.allaboutjazz.com> [consulta periódica].
- Allmusic. <http://www.allmusic.com> [consulta periódica].
- Biblioteca del Congreso de EEUU. <https://www.loc.gov> [consulta periódica].
- Biblioteca John F. Kennedy. <http://www.jfklibrary.org> [consulta 2014/2015].
- Biblioteca Presidencial LJB. <http://www.lbjlibrary.org> [consulta 2014/2015].
- Blue Note Records. <http://www.bluenote.com/> [consultado el 17/04/2017].
- Casa Blanca (web oficial). <https://www.whitehouse.gov> [consultado el 2014/2015].
- Constitución web. <http://constitucionweb.blogspot.com.es/2011/01/el-voto-o-la-bala-malcolm-x-1964.html> [consultado el 10/01/2016].
- Discursos para la historia. <http://discursosparalahistoria.wordpress.com/2010/01/25/discurso-inaugural-john-f-kennedy> [consultado el 10/12/2015].
- Enciclopedia de Música Holandesa. <http://en.muziekencyclopedie.nl> [consultado entre mayo y junio de 2016].
- Enciclopedia King de la Universidad de Stanford. <http://kingencyclopedia.stanford.edu> [consultado el 16/12/2015].
- Entrevista a Charlie Parker. <http://www.plosin.com/milesahead/BirdInterviews.html> [consultado el 20/03/2016].
- Gunter Hampel (web oficial). <http://gunterhampelmusic.de/> [consultado el 20/04/2017].
- ICP (web oficial). <http://www.icporchestra.com> [consultado entre mayo y junio de 2016].
- Independent Artist Workshop Society. <http://www.detroitartistsworkshop.com/> [consultado el 15/02/2017].
- Jazzdiscog. <http://www.jazzdisco.org> [consulta periódica].
- Karl Berger (web oficial). <http://karlberger.org/> [consultado el 05/05/2017].
- King Center. <http://www.thekingcenter.org> [consultado el 16/12/2015].
- Malcolm X (web oficial). <http://malcolmx.com/> [consultado el 15/12/2015].
- Open Culture. <http://www.openculture.com> [consultado el 20/01/2016].
- Paris Transatlantic Magazine. <http://www.paristransatlantic.com/magazine/main/home.html>

[consultado 21/05/2017].

- Rolf Kuhn (web oficial). <http://www.rolf-kuhn.de/> [consultado el 20/04/2017].
- Spotify. <https://www.spotify.com/es/> [consulta periódica].
- The Free Jazz Collective. <http://www.freejazzblog.org> [consulta periódica].
- Tomajazz Magazine. <http://www.tomajazz.com/web/?p=11032> [consultado el 06/12/2016].
- Universidad de Murcia. <https://www.um.es/tonosdigital/znum7/relecturas/Ihaveadream.htm> [consultado el 10/01/2016].
- Wolfgang Dauner (web oficial). <http://www.dauner-around.de/> [consultado el 29/04/2017].
- Youtube. <https://www.youtube.com> [consulta periódica].

Fondos trabajo de campo.

- Entrevista a Hans Dulfer [Grabación de audio 01h_05 min_17s]. Archivos trabajo de campo, Amsterdam (06/06/2016).
- Entrevista a Han Bennink [Grabación de audio 50 min_11s]. Archivos trabajo de campo, Holanda (07/06/2016).
- Entrevista a Carla Bley [Grabación de audio 30 min_47s]. Archivos trabajo de campo, Chicago, (31/08/2016).
- Entrevista a Randy Weston [Grabación de audio 30 min_58s]. Archivos trabajo de campo, Chicago/Nueva York, (17/09/2016)
- Entrevista a Alvin Fiedler [Grabación de audio 01h_2 min_34s]. Archivos trabajo de campo, Chicago/Misisipi, (16/06/2017) .

ANEXOS⁶⁴⁴

ANEXO 1: Catálogo de composiciones.

ANEXO 2: Catálogo de álbumes.

ANEXO 3: Copias de documentos originales.

Anexo 3. 1: Copia de partitura completa original de "Livery Stable Blues" (1917) / Autor: Ray López y Alcide Nuñez / Arreglista: Franck E. Barry / Fuente: Biblioteca Pública de Chicago.

Anexo 3. 2: Copia de partitura original de "A Love Supreme" / Autor: John Coltrane / Fuente: Smithsonian's National Museum of American History.

Anexo 3. 3: Copia de transcripción original de "With (Exit)" / Autor: Cecil Taylor / Fuente *Analysis of Selected Works of Albert Ayler, Roscoe Mitchell and Cecil Taylor* por Jane M. Reynolds (1993).

Anexo 3. 4: Copia de transcripción original de "Ghosts" / Autor: Albert Ayler / Fuente: *Analysis of Selected Works of Albert Ayler, Roscoe Mitchell and Cecil Taylor* por Jane M. Reynolds (1993).

Anexo 3. 5: Copia de documento original de "Consejos de Thelonious Monk" / Autor: Thelonious Monk / Fuente: Luther Thomas.

Anexo 3. 6: Copia de partitura original de "A Merrier Christmas" / Autor: Thelonious Monk / Fuente: Jason Moran.

ANEXO 4: Ejemplos y partituras.

Anexo 4. 0: Desarrollo armónico y funcional de los modos griegos.

Anexo 4. 1: Comparativa de "Livery Stable Blues" (OBF) y "Blues for Alice" (Charlie Parker).

Anexo 4. 2: Comparativa de "Confirmation" (Charlie Parker) y "Rhythm & Changes".

Anexo 4. 3: Comparativa de "Evidence" (T. Monk) y "Rhythm & Changes".

Anexo 4. 4: Partitura "Skippy" (T. Monk).

Anexo 4. 5: Partitura "Con Alma" (Dizzy Gillespie).

Anexo 4. 6: Partitura de "Crepuscle with Nellie" (T. Monk).

Anexo 4. 7: Comparativa de "Confirmation" (Charlie Parker) y "26-2" (John Coltrane) y transcripción de ambos solos.

Anexo 4. 8: Partitura de "Goodbye Pork Pie Hat" (Charles Mingus).

Anexo 4. 9: Partitura de "What Love" (Charles Mingus).

644 Aportados en formato digital en Cd adjunto.

Anexo 4. 10: Partitura de "Bemoanable Lady" (Charles Mingus) y transcripción de solo de Eric Dolphy.

Anexo 4. 11: Partitura de "I X Love" (Charles Mingus).

Anexo 4. 13: "African Flower" (Duke Ellington).

Anexo 4. 14: Partitura de "Alabama" (John Coltrane) y transcripción de solo.

Anexo 4. 15: Partitura de "Chronology" (Ornette Coleman) y transcripción de solo.

Anexo 4. 16: Partitura de "Bird Food" (O. Coleman).

Anexo 4. 17: Partitura de "Kaleidoscope" (O. Coleman).

Anexo 4. 18: Partitura de "Beauty is a Rare Thing" (O. Coleman).

Anexo 4. 19: Partitura de "Little One" (Herbie Hancock) y transcripción de solo de Miles Davis.

Anexo 4. 20: Partitura de "ESP" (Wayne Shorter) y transcripción de solo.

Anexo 4. 21: Partitura de "Miles Ahead" (Miles Davis) y transcripción de solo.

Anexo 4. 22: Partitura de "Evidence" (Thelonious Monk) y transcripción de solo de John Coltrane.

Anexo 4. 23: Partitura de "Blue 7" (Sonny Rollins) y transcripción de solo.

