



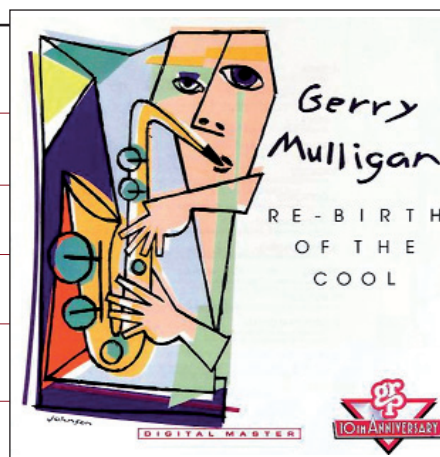
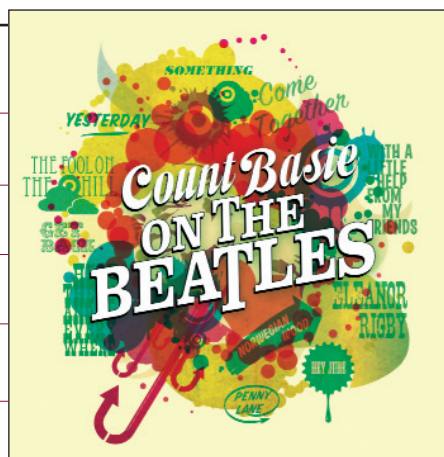
En 2009 se cumplieron cincuenta años de la publicación de *Kind of Blue* de Miles Davis, una indiscutida obra maestra y sin duda uno de los registros más importantes de toda la historia del jazz. Además de los previsibles relanzamientos cargados de tomas más o menos inéditas y de fotografías más o menos desconocidas a cargo tanto de la discográfica oficial como de otros que aprovechan la laxitud de ciertas leyes centroeuropeas de dominio público, los festivales jazzísticos del verano trajeron tres ejemplos, quizá económicamente más modestos pero artísticamente más hirientes, de aprovechamiento alimenticio de aquella obra.

¿Sincero homenaje o asunto crematístico?

Jimmy Cobb, baterista y único sobreviviente de aquel famoso disco, se puso al frente de la So What Band (nombrada en homenaje a uno de los temas de *Kind of Blue*), y atravesó Europa dando conciertos que sonaban como un pobre y pálido eco de la música de Miles Davis. Marcus Miller, un extraordinario bajista eléctrico cuyos shows pasan sin solución de continuidad del prodigio técnico al comercialismo más hortera, perpetró *Tutu Revisited*, con Christian Scott a la trompeta, utilizando, al igual que Cobb, su participación en la grabación de *Tutu* como marca de legitimidad. Por su parte, el pia-

nista cubano Omar Sosa reclutó a su sexteto para *The Afrocuban Side of 'Kind of Blue'*, mientras que Chano Domínguez aportó su visión flamenca con *El duende de 'Kind of Blue'*.

Christian Scott, por su parte, ya había jugado a ser Davis siete años antes en el disco *Kind of New*, de su tío, Donald Harrison Jr., que figuró sin gloria y quién sabe con cuánta pena entre los lanzamientos de 2002. Y de Wallace Roney, el trompetista de la So What Band, que también había participado en *Re-birth of the Cool* de Gerry Mulligan de 1992, se ha dicho muchas veces que su mayor



mérito, y su mayor problema, es que su manera de tocar la trompeta se parece demasiado a la de Davis.

Los tributos, homenajes y celebraciones de grandes leyendas del jazz no son un invento de ahora, y Miles Davis, muy probablemente por haber alcanzado una popularidad que supera las fronteras del jazz, es uno de los que más sufre esa clase de revisiones. Ya en 1977, mientras él, un hombre que no acostumbraba a mirar atrás, avanzaba a través de los procelosos caudales de la improvisación eléctrica, Herbie Hancock formaba VSOP con la intención manifiesta de recrear el clásico Segundo Gran Quinteto de Davis. «No creo que pudieran alcanzar la misma intensidad del original», fue la contundente frase con que Davis los borró del mapa. Hancock, asimismo, tanto hace un homenaje a Gershwin o Joni Mitchell como un auto homenaje a su propia banda, The Headhunters.

Cuando Count Basie grabó *Basie's Beatle Bag* en 1966 y *Basie on the Beatles* tres años más tarde, con cierta ironía traviesa que es lo que más ha sobrevivido al paso del tiempo, las apuestas estaban claras. El advenimiento del rock había dejado muy atrás al jazz en el gusto popular y de alguna manera había que equilibrar las cuentas. En ese sen-

tido, esos discos ofrecen, con dispar resultado, una honestidad en sus intenciones crematísticas asimilable a la de las compilaciones a cargo de las compañías discográficas, como la mayormente espantosa serie *Blue Note Plays* (veamos qué toca Blue Note: toca Sinatra, The Beatles, Gershwin, Sting, Jobim, Ray Charles, Rodgers & Hart, Billie Holiday, Cole Porter, Burt Bacharach, Prince, Stevie Wonder, Bossa Nova, Ellington and Strayhorn y Monk), o la también bastante desgraciada serie *Verve Remixes*, donde diversos disc-jockeys destrozan grabaciones originales de lo mejor del jazz. Dan un poco más de vergüenza ajena aquellos casos en los que distintos músicos deciden sumarse a tributos cuyo ánimo comercial es inocultable, como *I Got no Kick Against Modern Jazz*, de 1995, donde talentos tan distintos como McCoy Tyner o Chick Corea se suman a pálidas estrellas del smooth jazz para exprimir, una vez más, las melodías de los The Beatles. Este rumbo, el de capaces músicos de jazz que versionan temas de pop a ver si pillan algo, parece no terminar nunca, los ejemplos son múltiples, mayormente vergonzantes, e incluso el mismo Hancock ya lo había hecho, no tan mal, en 1996 con *The New Standard*.



► Pero si el pop, el rock y otras músicas populares son o no una fuente tan válida de nuevos standards para el jazz como en su momento lo fueron la música brasileña o las melodías europeas de principios de siglo es una discusión tan peregrina como fuera de lugar. En principio, el jazz es una música bulímica que toma lo que encuentra donde lo encuentra, con una saludable falta de respeto, y en ciertos y legendarios casos crea con esos elementos obras de arte que perduran en el tiempo más y mejor que los originales, sin importar la nobleza del material previo. John Coltrane y

Miles Davis, por ejemplo, hicieron mucho más con melodías infantiles que Charlie Haden con las canciones del bando de los republicanos de la Guerra Civil española.

El problema no son las apropiaciones, sino los tributos. El problema no es cuando se roba, sino cuando se paga. Si se toma la definición de “tributo” de la Real Academia Española, se encuentra que la mayoría de sus acepciones están relacionadas con el dinero: un tributo puede ser una “carga u obligación que impone el uso o disfrute de algo” o una “obligación dineraria establecida por la ley”, mientras que “homenaje” es, según el mismo diccionario, un “acto o serie de actos en honor de alguien o de algo”, “sumisión, veneración, respeto hacia alguien o de algo” y “juramento solemne de fidelidad hecho a un rey o señor”.

Para empezar, en los conceptos de sumisión y veneración o respeto exacerbado relacionados con el homenaje, sumados a los aspectos financieros de los tributos, tanto en su definición

intrínseca como en sus connotaciones de la vida real, encontramos una combinación que no parece a priori muy beneficiosa para la creación, y menos para esa metáfora (imperfecta, pero apropiada) de la libertad que es el jazz. Cuando una relectura de una obra de arte previa se hace con “veneración” y “respeto”, cuando se hace como pago por el “uso o disfrute”, están dadas todas las condiciones para que esa relectura sea inferior a la original (por aquello de la sumisión), y el músico que asume esa tarea tiene que

hacer un esfuerzo creativo muy elevado para aportar algo a la obra homenajeada. En general esto último se verifica en escasísimas ocasiones.

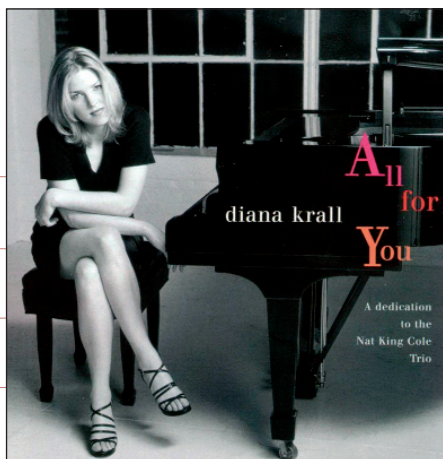
Dicho de otra manera, si bien puede ser más o menos divertido presenciar un concierto en directo donde se interpretan obras cuyos autores ya no están para hacerlo, las posibilidades de que los discos *Kind of New* de Donald Harrison, *A Love Supreme* interpretado por Branford Marsalis (en *Footsteps of our Fathers* de 2002, donde también se somete a Sonny Rollins) o el impresionante (por lo terrible) *We all Love Ella* a cargo de una multiplicidad de desalmados sean algo más que un pálido reflejo de las obras de Miles Davis, John Coltrane o Ella Fitzgerald son nulas.

En 2009, el sello Blue Note asestó una humillación brutal a músicos como Bill Charlap, Ravi Coltrane, Nicholas Payton, Lewis Nash, Peter Bernstein, Steve Wilson y Peter Washington, juntándolos en la banda The Blue Note 7 y haciéndoles tocar temas de Art Blakey, Horace Silver y Herbie Hancock, entre otros, para luego editar el disco contraponiéndolo con otro CD conteniendo las versiones originales. En ese desigual partido, no había forma de que los pobrecillos de Blue Note 7 metieran algún gol.

Además, estos tributos, cuanto más respetuosos sean con la pieza original, transmiten un mensaje cuyos múltiples significados apuntan todos a una visión conservadora y cristalizadora del jazz, convirtiendo estos sonidos vitales en una pieza de museo, en una música clásica del siglo pasado, en una vertiente artística cuyas mejores obras han quedado atrás. No es para nada casual que la fiebre de los homenajes y tributos se haya iniciado a principios de la década de 1990, coincidiendo con el mensaje neoconservador de Wynton Marsalis y Stanley Crouch y con el poderoso papel del trompetista al frente del departamento de jazz del Lincoln Center. Y no deja de ser otro claro ejemplo de las injusticias poéticas que toca presenciar el que sea precisamente Miles Davis, blanco directo de las iras *neocon* de Marsalis y su ideólogo Crouch en los ochenta, quien más tributos reciba. En general, y con algunas excepciones, la misma idea de hacer un tributo a una leyenda del jazz está ideológica, ética y artísticamente fallida desde el principio.

Si en cuanto a la ideología lo que molesta es esa adscripción, más o menos consciente de acuerdo a la inteli-

“EL PROBLEMA NO SON LAS APROPIACIONES, SINO LOS TRIBUTOS. EL PROBLEMA NO ES CUANDO SE ROBA, SINO CUANDO SE PAGA”



gencia del perpetrador, al conservadurismo, y en cuanto a la ética es prácticamente imposible sacudirse la pátina crematística de todo este invento, la cuestión artística tiene que ver con la casi total imposibilidad de aportar algo a la obra original que se mencionaba antes. Y es ahí donde se entra en el terreno de la subjetividad y donde, desde luego, puede haber excepciones.

Algunos ejemplos son más claros que otros: el *Rebirth of the Cool* de Gerry Mulligan (cuya idea original era hacerlo con Miles Davis, quien falleció antes de poder participar en el proyecto) le añade una calidad superior de sonido e improvisaciones más abiertas al disco original. Además, la participación de Mulligan en *Birth of the Cool* es prácticamente coautoral, por lo que al menos él tenía derecho. El disco *I Remember Miles* de Shirley Horn usa a Miles Davis casi como excusa para una exquisita colección de standards, y Cassandra Wilson hace un muy buen trabajo al convertir en canciones algunas piezas clásicas del período eléctrico de Davis en *Traveling Miles*. El *Lonely Woman* de Agustí Fernández no sólo fue uno de los mejores discos de jazz español del año 2004 sino – con probabilidad – uno de los mejores homenajes a Ornette Coleman que existen. *Carmen Sings Monk*, de Carmen McRae, se equipara a la idea de *songbooks* popularizada por Ella Fitzgerald tres décadas antes y, más que un homenaje, es un concepto. Antes de adoptar su sensual gelidez vestida por Donna Karan de la actualidad, Diana Krall hizo un interesante homenaje a Nat “King” Cole en *All for You*. Y el trío de Esbjörn Svensson hizo, en 1996, un decente *E.S.T. Plays Monk*, con todos los riesgos que implicaba el que un desconocido pianista europeo homenajeara a un revolucionario de su instrumento.

Todos estos intérpretes, en cualquier caso, jamás se definieron por esos homenajes. Si Shirley Horn, que también hizo un tributo a Ray Charles, tiene una obra y una personalidad propia que hacen de estos discos una nota al pie de página en su biografía ▶

MALLORCA JAZZ SA POBLA 16è

FESTIVAL INTERNACIONAL DE JAZZ

McCOY TYNER TRIO
4 D'AGOST PLÇA MAJOR McCOY TYNER TRIO McCOY TYNER TRIO
McCOY TYNER TRIO McCOY TYNER TRIO McCOY TYNER TRIO McCOY TYNER TRIO

KYLE EASTWOOD BAND
17 D'AGOST PLÇA MAJOR KYLE EASTWOOD BAND KYLE EASTWOOD BAND KYLE EASTWOOD BAND KYLE EASTWOOD BAND

JVERA QUARTET
17 D'AGOST PLÇA MAJOR JVERA QUARTET JVERA QUARTET JVERA QUARTET JVERA QUARTET

www.sapobla.cat/jazz

Logos: *artescenic.es*, Ajuntament de sa Pobla Àrea de Cultura, Govern de les Illes Balears Conselleria d'Educació i Cultura Direcció General de Cultura Conselleria de Turisme, Consell de Mallorca Departament de Cultura, Obra Social SA NOSTRA Caixa de Pensions

dies 4, 9 i 17 d'agost de 2010 · sa Pobla 22'30h

► fía, lo mismo puede decirse de Gerry Mulligan, Cassandra Wilson, Carmen McRae, Svensson, Agustí Fernández e incluso Diana Krall. Si en algún momento escogieron someterse con veneración y respeto, pagar un tributo a un rey o señor, luego siguieron por su camino, con su mayor o menor aportación creativa a la música en la que trabajan.

En cambio hay otros que eligen el camino de los epígonos, de las imitaciones, de las copias, del homenaje más o menos constante, llegando a veces a extremos entre asombrosos, como *Love Is Real*, el homenaje al que fuera sometido Esbjörn Svensson (grabado en 2007 pero publicado, convenientemente, apenas meses después de su muerte) por su compatriota, el guitarrista Ulf Wakenius, quien ya antes la había emprendido con Keith Jarrett en *Notes from the Heart*. En *Love Is Real* Wakenius contó con la colaboración del radio.string.quartet.vienna, una agrupación cuyo mérito parece consistir en recrear con sus instrumentos de cuerda obras de otros, como en su *Celebrating the Mahavishnu Orchestra*. Justamente con la Mahavishnu Orchestra ocurre algo similar a lo que pasa con la obra del EST Trío: suenan tan anclados a su tiempo, una música tan en sintonía con el momento en que fue creada, que todo homenaje o tributo parece inadecuado o extemporáneo. Eso no obsta para que se creara toda una banda, The Mahavishnu Project, y grabara el disco doble en directo *Return to the Emerald Beyond*.

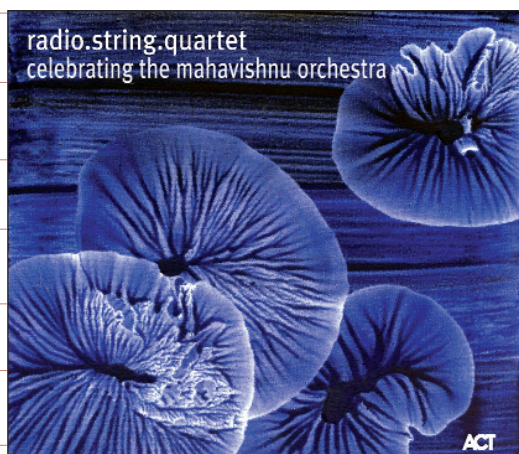
Ulf Wakenius, The Mahavishnu Project y el radio.string.quartet.vienna eligen esconderse detrás de las obras de otros, recrear en vez de crear. En ese sentido, se parecen bastante a las innumerables ver-

“SI SEGUIMOS ASÍ, SE HARÁ CADA VEZ MÁS VERDADERA LA MÁXIMA DE FRANK ZAPPA: “EL JAZZ NO ESTÁ MUERTO. PERO HUELE RARO”

siones de The Platters que recorren el mundo simultáneamente (o a los múltiples desprendimientos de la legendaria banda de la escena de Canterbury The Soft Machine), o a esos cuartetos de pobres tipos que se ponen trajes sin solapas y flequillos y cantan las canciones de The Beatles. En algunos casos estos epígonos consiguen ubicarse en un nivel aparentemente más elevado para la apreciación del público, a veces estos proyectos de recreación y cristalización museística provienen de entornos más prestigiosos, como ocurre con el San Francisco Jazz Collective, una banda de personal rotativo (con músicos que, en algunos casos, son mucho más interesantes en sus proyectos personales, como Dave Douglas o Joe Lovano) que se dedica a homenajear, cual *troupe de variété*, a Ornette Coleman, Herbie Hancock, Wayne Shorter y otros. Los impulsores de este proyecto son los responsables del festival San Francisco Jazz, y tiene sentido: el San Francisco Jazz Collective es una banda ideal para los gustos adocenados y el casi nulo interés exploratorio de los programadores de la mayoría de los festivales.

De la misma manera, son tres las bandas que exploran la música de Charlie Mingus: Mingus Dynasty, Mingus Big Band y Mingus Orchestra. Y, en un escalafón más bajo de la apreciación general, tenemos la Dizzy Gillespie All Stars, la Glenn Miller Orchestra y el Louis Armstrong Tribute, con el trompetista Longineu Parsons. Y es difícil no asimilar a todos ellos a un espectáculo circense, aunque algunos intenten disimularlo más. Y más difícil es no pensar en que esta proliferación fúngica de tributos, el interés de las compañías discográficas y de las programaciones de los festivales por atraer audiencias basándose en recreaciones de obras del pasado, quitan un espacio vital a las propuestas novedosas, a los músicos inquietos, a todo aquello que mantiene viva esta música. Si seguimos así se hará cada vez más verdadera la máxima de Frank Zappa: “El jazz no está muerto. Pero huele raro”.

Más allá de lo que pase con la idea del jazz, finalmente una categoría multiabarcadora que sirve para agrupar una enorme serie de manifestaciones artísticas cuyos puntos en común no superan a los que los diferencian entre sí, también es interesante pensar en qué ocurre cuando un músico decide anonadarse (es decir, reducirse a la nada) para encarnar la obra de otro músico.



En ese sentido, tal vez uno de los acontecimientos recientes más interesantes es el lanzamiento de *Eleanora Fagan (1915-1959) To Billie with Love*, de Dee Dee Bridgewater. Dueña de una técnica impresionante, “una de las mejores cantantes de su generación” según Scott Yanow, Bridgewater tiene una quincena larga de discos a su nombre y sin embargo el más famoso hasta ahora era *Dear Ella*, de 1997. Si bien ya antes había grabado su *Love and Peace: A Tribute to Horace Silver*, en *Dear Ella* Bridgewater escogía temas que estaban más o menos relacionados con Ella Fitzgerald (alguno podría decir que *My Heart Belongs to Daddy* pertenece más a Marilyn Monroe, por ejemplo) y hacía su propia versión de los mismos. Y es posible que pueda encontrarse alguna afinidad entre la manera de cantar de Bridgewater y la de Ella Fitzgerald pero, más allá de la calidad intrínseca, la agrupación de estas grabaciones bajo el nombre de Ella Fitzgerald sonaba tanto a un ejercicio de oportunismo como a una triste depreciación del papel de Bridgewater. Con *Eleanora Fagan...* ocurre lo mismo, pero peor. En aquellos temas que han quedado indiscutiblemente asociados a la imagen de Billie Holiday (pero no compuestos por Holiday), la omnipresente técnica de Bridgewater resta, en lugar de sumar, porque impone una distancia con la letra y el mensaje de esos temas que Holiday encaraba con una cercanía brutal, ferozmente íntima. En los que no necesariamente “pertenecen” al canon holidayano, como *A Foggy Day* o *All of Me*, el espíritu de Holiday no se percibe por ningún lado. *Red Earth*, el disco anterior de Bridgewater, era un excelente registro pletórico en sonidos africanos y a la vez modernos, todo lo que un disco de música vital debe ser, pero Bridgewater, al decidir regresar otra vez al camino del tributo, al pago, a la sumisión, no sólo está apuñalando su carrera, sino también poniendo en escena una de las grandes enfermedades del jazz en estos últimos años: el ominoso peso del pasado, como la manera más viable de hacer caja.

THE RICHARD VINTON TRIO amb Toni Cuenca i Salvador Font **27/08**

FIVE IN ORBIT 4/09
Ramon Fossati, Olivier Brandily, Laurent Bronner, David Dalesse i Patrick Filleul

XAVIER DOTRAS TRIO amb Toni Pujol i César Martínez **11/09**

SUMRRÁ 18/09
Manuel Gutiérrez, Xacobe Martínez Antelo, Lar Legido

DEXTER CALLING 24/09
(HOMENATJE A DEXTER GORDON) Tom Harrell, Eric Alexander, George Cables, Santi DeBriano, Jonathan Blake

www.auditorialcudia.net

ALCÚDIA
jazz

