

The JAZZTET

o el arte del eclecticismo

Jorge García

Este artículo debe mucho al cariñoso estímulo de José Bauzá, y a él se lo dedico.

El 17 de noviembre del año 1959, recién llegado de la Costa Oeste, Ornette Coleman se presentó en el Five Spot de Nueva York con su nuevo cuarteto y el disco *The Shape Of Things To Come*, recién grabado, bajo el brazo. Ese mismo día, en el mismo club, debutaba un sexteto llamado The Jazztet. La polvareda levantada por el saxofonista alto no terminó de un plumazo con el hard bop, pero hizo pasar bastante desapercibido el bautizo del Jazzteto, puesto en pie por el trompetista Art Farmer y el saxofonista tenor Benny Golson y definitivamente disuelto tres años después, en 1962. El grupo dejaría tras de sí seis discos y un modelo sin continuidad en el seno del jazz postparkeriano.

La trayectoria de The Jazztet constituye una pieza más en la historia del combo moderno, que todavía está por rastrear, y a la que pertenecen casos -en la época que nos ocupa- como The Jazz Lab, The Jazz Modes, el MJT + 3 o el grupo de Donald Byrd con Pepper Adams, y figuras como Oscar Pettiford, Gigi Gryce, Max Roach e incluso Charles Mingus, por citar sólo a unos pocos entre los inclasificables y atípicos.

En torno al hard bop se han creado una serie de clichés que lo describen como una música que evita la investigación característica del bebop y se inclina por la explotación de hallazgos musicales precedentes, dentro de una extraversión más o menos espontánea. Dicha lectura simplificadora procede de la sobrevaloración de la originalidad como ingrediente consustancial al talento artístico, y de la visión de la historia del jazz como una serie de respuestas a tendencias anteriores, que en este caso es necesaria para tipificar al movimiento hard bop como mera reacción frente al cool jazz. Este modelo historiográfico, que podríamos llamar "pendular", está desde hace tiempo en franca regresión en otros ámbitos de la historia del arte, pero sobrevive en el del jazz por falta de un riguroso planteamiento teórico (y sobre ello habrá necesariamente que volver).

En realidad, la progresiva evolución del hard bop hasta su disolución en el *funky* radicalizado, de una parte, y en el jazz modal y el free jazz, por otra parte, es un momento especialmente complejo y rico de la historia del jazz. Se trata de una época de cambios y convulsiones veloces, incluso por lo que respecta al público y a la crítica, que asfixian multitud de iniciativas de las cuales apenas tenemos algunos apuntes, a veces sólo algunos discos-manifiesto que son pequeñas obras maestras. The Jazztet es en este contexto un grupo privilegiado, pero en general, fases de la historia del jazz como la que nos ocupa son las que reclaman con mayor urgencia una visión ajena a los reduccionismos.



Benny Golson.

Art Farmer.



EL ENCUENTRO

Farmer y Golson eran dos músicos llamados a reunirse, tarde o temprano, en un grupo propio. Por encima de sus obvias diferencias, ambos cuentan entre los músicos de raza negra de la segunda oleada del bebop que más inclinación sienten hacia los trabajos meditados. En el caso de Benny Golson ello conduce hacia la composición y los arreglos, desarrollando como saxofonista un estilo muy singular, derivado de Coleman Hawkins, Don Byas y Lucky Thompson; en el caso de Farmer tenemos a un perfeccionista del lenguaje, admirador de Fats Navarro, y a uno de los trompetistas más solicitados por compositores blancos para poner en pie trabajos particularmente exigentes en el terreno de la escritura.

La carrera de Art Farmer es una negación perpetua de cualquier encasillamiento estilístico. Nació en Council Bluffs, Iowa, el 21 de agosto de 1928, y después de comenzar a trabajar en la Costa Oeste, donde estuvo en los combos de Dexter Gordon y Wardell Gray y en las orquestas de Gerald Wilson y Lionel Hampton -con quien participó en una legendaria gira europea-, se trasladó a Nueva York en 1953. Aquí llegaron las primeras grabaciones a su nombre y se reunió con su antiguo colega Gigi Gryce, ex-hamptoniano también, para poner en pie un interesante quinteto (1954-56). En los años siguientes, junto a una apretada agenda de colaboraciones puntuales con diversas orquestas de estudio y músicos inquietos como Teddy Charles y George Russell, destaca su paso por el quinteto de Horace Silver (1957) y su contribución al cuarteto sin piano de Gerry Mulligan (1958), donde sustituyó a Chet Baker.

Sobre el papel, Benny Golson ofrece una trayectoria poco similar. Nacido el 25 de enero de 1929 en Filadelfia, se relacionó desde joven con el ambiente musical de la ciudad, lo que le permitió hacer amistad con los hermanos Heath, Red Garland, Philly Joe Jones y especialmente John Coltrane, a quien trató desde la adolescencia. En 1951 conoció a Tadd Dameron en la banda del saxofonista Bull Moose Jackson; el pianista le enseñó mucho sobre escritura jazzística, y lo llamó a su lado en el verano de 1953. En 1954 coincidió con Coltrane en la banda de Johnny Hodges, y poco después trabajó para Earl Bostic, con quien estuvo hasta 1956, fecha en que ingresó en la orquesta de Dizzy Gillespie, por recomendación y en sustitución de Ernie Wilkins, donde desempeñaría con éxito tareas de arreglista. En 1958, tras la disolución de esta banda, llegó la consagración definitiva al ocuparse de la dirección musical en los Messengers de Art Blakey.

Los paralelismos entre ambos músicos son más importantes de lo que muestran estas biografías. Su primer encuentro tuvo lugar en la excepcional orquesta de Lionel Hampton de 1952, llena de nombres destacados del jazz moderno, como Clifford Brown, Jimmy Cleveland, Tony Ortega, Benny Bailey, Quincy Jones, Gigi Gryce o Jerome Richardson. Luego, cuando sus carreras comenzaron a cobrar entidad, cada uno de ellos visitó uno de los grupos paradigmáticos del hard bop: Farmer estuvo con Horace Silver en 1957, Golson con Blakey en 1958.

En el primer registro de Golson como líder, *Benny Golson's New York Scene* (grabado en octubre de 1957), el saxofonista contó ya con Art Farmer para interpretar, en quinteto y en noneto, un programa integrado mayoritariamente por originales; podemos pensar en este disco como la primera medida real de su mutuo acomodo. Un año después, Farmer y Golson ganaron el referéndum de la revista *Down Beat* como "nuevas estrellas" de sus respectivos instrumentos, y sus coincidencias van a menudear más todavía. Ambos forman parte de la orquesta reunida por George Russell para su disco *New York, N. Y.*, en septiembre graban *Modern Art* a nombre del trompetista y vuelven a encontrarse en diciembre, cuando colaboran con Milt Jackson en su disco *Bags' Opus*. En mayo de 1959, Gol-

son arregla un disco para conjunto de metales, e insiste en que Farmer lo protagonice: se trata de *Brass Shout*, donde el trompetista aparece al frente de un tenteto que incluye también a Curtis Fuller. Para entonces el Jazzteto está ya a la vuelta de la esquina.

El disco *Modern Art* es en varios aspectos un borrador de los trabajos futuros de The Jazzteto. En él intervienen, además de Farmer y Golson (que entonces estaban bajo la disciplina, respectivamente, de Gerry Mulligan y Art Blakey) el pianista Bill Evans, también celebrado como nueva estrella por *Down Beat*, el bajista Addison Farmer -hermano gemelo de Art- y Dave Bailey a la batería. Salvo el pianista, aquí tenemos a los componentes de la primerísima plantilla del grupo, a falta, claro está, de la "sexta voz" que tanto interesó desde el primer momento a Benny Golson. El productor de United Artists, Monte Kay, lo concibió como un disco de *poll winners*, aunque finalmente lo lanzó a nombre de Farmer. Entre los temas elegidos hay varios estándares, lo que también sería usual en el repertorio del Jazzteto: *I love you* (Porter), *Dam that dream* (DeLange/Van Heusen), *Like someone in love* (Burke/Van Heusen) y *The touch of your lips* (Ray Noble), además de cuatro originales: *Mox nix*, de Farmer; *Fair weather*, de Golson; *Jubilation*, de Junior Mance; y *Cold breeze*, del pianista Wade Legge, especialmente arreglado para la ocasión por Gigi Gryce. Tiene un interés especial escuchar *Mox nix*, pieza incluida después en *Meet The Jazzteto*, primer disco del sexteto, que aquí recibiría un tratamiento más lento y reflexivo que allí; por lo demás, no es un disco protagonizado por los arreglos, sino por los solistas, aspecto previsto seguramente por el productor. En cualquier caso, la presencia de un Bill Evans casi tristaniano y en un momento mágico de inspiración impone una atmósfera de claroscuros que domina el disco, y lo distingue claramente de los discos del sexteto, donde los pianistas siempre fueron músicos de una escuela mucho más "negra" que la de Evans.

Del Jazzteto nos separa solamente un nombre: Curtis Fuller. El tercer viento reclamado por Golson para procurar arreglos de una mayor riqueza armónica sólo podía ser este músico enérgico, de carrera ascendente (mejor trombonista revelación para *Down Beat* en 1959), puesto que Fuller y Golson venían trabajando habitualmente desde un año antes de la creación de The Jazzteto. Esta colaboración se documenta por primera vez en el disco *The Other Side Of Benny Golson*, de noviembre de 1958, y a lo largo de 1959, tanto antes como inmediatamente después de la creación del sexteto, aparece una cantidad generosa de discos a nombre del saxofonista o del trombonista donde se consolida su relación musical. Fuller, gran técnico de su instrumento crecido a la sombra de Jay Jay Johnson, había elaborado ya a finales de los cincuenta un estilo propio, con un fraseo magnético servido a través de un hermoso timbre y un concepto rítmico muy original, donde los pasajes *legato* y *staccato* se combinan certeramente.

MEET THE JAZZTET

Así cuenta Art Farmer los orígenes del grupo: "Yo vine a Nueva York con Gerry Mulligan, pero dejé su grupo porque él quería organizar la Concert Jazz Band y a mí no me interesaba tocar en una orquesta. Benny Golson acababa de dejar a Blakey porque quería trabajar más en Nueva York y también escribir más. Se me ocurrió llamarle para que tocáramos juntos, y él me hizo casualmente la misma sugerencia, así que decidimos organizar un grupo dirigido por nosotros dos." Benny Golson propuso formar un sexteto, en vez de los habituales quintetos, y así poder incluir otro viento. "Esto le permitía trabajar más sobre los arreglos", comenta Farmer. "Entonces había muchos quintetos, pero el sexteto era una formación relativamente escasa; que yo recuerde, sólo Miles, ocasional-

mente Cannonball Adderley, y quizá algún otro dirijan sextetos como grupos estables, al margen de las reuniones en sesiones de grabación." (De hecho, el Jazzteto contribuyó decisivamente a la consolidación del sexteto como formación propia del hard bop evolucionado.)

"El nombre del grupo", sigue Farmer, "lo propuso Curtis Fuller. Fue una idea loca, como las suyas. Ibamos a llamarlo simplemente The Jazz Sextet, y entonces Curtis sugirió abreviarlo, y se convirtió en The Jazzteto." Fuller había estrenado ya esta denominación en un disco liderado por él, *The Curtis Fuller Jazzteto*, grabado en agosto de 1959 para el sello Savoy y protagonizado por un sexteto del que también formaba parte Golson.

Los miembros originales del Jazzteto, junto a Farmer, Golson y Fuller, son Addison Farmer al contrabajo; McCoy Tyner, un todavía desconocido pianista de Filadelfia descubierto allí por Benny Golson, y el batería Dave Bailey, que venía como Farmer de tocar con Gerry Mulligan. Después de una presentación a modo de ensayo general, en el Village Note de Washington, el grupo se dio a conocer en el Five Spot de Nueva York el día 17 de noviembre de 1959.

Un pequeño ajuste de personal tuvo lugar pocas semanas después, puesto que el batería Dave Bailey fue sustituido antes de la grabación del primer disco del grupo (*Meet The Jazzteto*, Argo, febrero de 1960). "Benny no quiso que grabara Bailey porque él tenía en la cabeza a Blakey, y quería un batería fuerte... Bailey tocaba muy suave, normalmente con escobillas", dice Farmer. El nuevo batería fue Lex Humphries, un dotado seguidor de Jimmy Cobb y Art Blakey que trabajaba habitualmente en el quinteto de Donald Byrd y Pepper Adams.

En las notas de contraportada para ese primer disco, sus dos principales inspiradores sientan las bases musicales del sexteto. Dice Art Farmer: "Este grupo es una organización musical y queremos sonar como tal, no como una *jam session* al uso". Y Benny Golson: "Tratamos de conseguir un sonido flexible, que permita a cada uno de nosotros decir musicalmente lo que tiene que decir con su instrumento, pero conservando la uniformidad y la cohesión".



McCoy Tyner, Benny Golson

El programa elegido para poner en pie el proyecto es extenso: consiste en cinco estándares y otros tantos originales, cuatro de Golson y uno de Farmer. Este ofrece *Mox nix*, que ya conocemos por *Modern Art*, con un nuevo arreglo también suyo, mientras que el saxofonista contribuye con dos de sus piezas más populares, *I remember Clifford* -estrenada en disco por Lee Morgan en 1957, y reservada aquí para el lucimiento de Farmer- y *Blues march* -grabada por los Messengers en 1958-, junto al más antiguo *Park avenue petite*, que data de 1954, y un importante estreno discográfico, *Killer Joe*. En cuanto a los estándares, arreglados siempre por Golson, tenemos *Serenata* (Anderson-Parrish), interpretada en 6/8, *Avalon* (Rose-DeSylva-Jolson), que arranca directamente con los solos, *Easy living* (Robin-Rainger), donde Benny Golson pone en juego su baladismo, una versión austera y enérgica de *It ain't necessarily so* (Gershwin) y *It's all right with me* (Porter), una composición para lucimiento de Fuller que éste interpreta a un ritmo endiablado. Según Kay Norton, mánager del grupo, el disco se vendió muy bien.

Meet The Jazzteto incluye el único tema de Golson estrenado por el grupo que alcanzó la misma repercusión que sus anteriores composiciones: *Killer Joe*. Las demás partituras clásicas del saxofonista, como *Blues march*, *I remember Clifford*, *Five spot after dark*, *Where am I*, *Along came Betty*, *Stablemates*, *Whisper Not*, *Are you real*, etcétera, datan siempre de fechas anteriores a la creación del Jazzteto. Pero el valor de las composiciones de Golson no debe hacernos olvidar el mérito de sus arreglos sobre los estándares, donde su personalidad se impone igualmente.

De este primer trabajo discográfico hay varios aspectos que llaman la atención. En primer lugar, esa señalada vocación de colectivo impone un reparto escrupuloso del protagonismo entre la línea de vientos, con un tema reservado al lucimiento de cada uno de los tres. En segundo lugar, los cortes se caracterizan por su brevedad; sólo *Blues march* pasa de los cinco minutos, y únicamente *It ain't necessarily so* está por encima de los cuatro; se diría que el disco está concebido como un muestrario de recursos sonoros, donde los arreglos no son menos importantes que la expresión improvisada.

El repertorio desarrolla un equilibrio entre el solista y el grupo con un gran sentido dramático: por ejemplo, el solo de Fuller en *Mox nix*, al estar



Art y Addison Farmer. Curtis Fuller, Lex Humphries.

respaldado únicamente por el contrabajo de Addison Farmer, supone una especie de retención climática que permite dosificar los momentos álgidos de la interpretación. Otro tanto cabe decir de la versión de *Avalon*, que abre Tyner y donde el encuentro del sexteto se produce sólo al final del corte, o de los temas destinados al lucimiento solista de cada uno de los tres músicos de viento.

El estilo de Benny Golson como arreglista destaca asimismo por su precioso tratamiento de la textura sonora, que él prefiere siempre densa y poderosa, aunque pocas veces exija una interpretación a pleno volumen: por contra, estamos siempre ante un eficaz juego de energías retenidas. Golson explota la alternancia de las distintas voces en la exposición de los temas, se recrea en los registros medio y grave de los vientos e introduce sutilmente la disonancia, bien en la propia exposición de los temas, bien en los *riffs* que constituyen otra de sus señas de identidad. Quizá, por encima de todo, su principal característica en este ámbito reside en la habilidad para mostrar la complejidad bajo la apariencia de sencillez, motivo por el cual preserva en lo fundamental la esencia estilística del hard bop. Recordemos su clara opción por secciones rítmicas vigorosas. A este espíritu tampoco es ajeno el talante compositivo de Golson, pues la mayoría de sus creaciones propias tienen un inequívoco aroma *funky*.

PRIMERAS DIFICULTADES

Poco estable resultó ser esta formación ideal del grupo, puesto que en un plazo más o menos breve lo abandonarían Addison Farmer, Humphries, Tyner y Fuller, cada uno por distintas razones: el contrabajista, para estudiar en la Juilliard School; Humphries se concentró en su trabajo con Adams/Byrd; Tyner se decidió por su paisano Coltrane, que lo llamaba a su nuevo cuarteto para sustituir a Steve Kuhn, y Fuller quería proseguir su carrera como líder. La trayectoria de The Jazztet está jalonada por una continua alternancia de músicos, a excepción de Golson y Farmer, que el trompetista ha considerado retrospectivamente como uno de sus mayores obstáculos: "En principio la idea del grupo era contar con McCoy y Curtis. Después de McCoy todavía era factible conseguir algún buen pianista, pero encontrar a un trombonista que tocara como Curtis era imposible. Empezamos a tener problemas personales, al elegir a éste o a aquél músico. Llegamos al punto de que nos pasábamos todo el tiempo ensayando *Killer Joe*."

A título de elocuente inventario, he aquí una relación de algunos músicos que pasaron por The Jazztet en el estrecho margen de los aproximadamente dos años y medio que duró el grupo: los trombonistas Curtis Fuller (1959-60), Tom McIntosh (1960-61) y Gracham Moncur III (1962); los pianistas McCoy Tyner (1959-60), Cedar Walton (1960-61), Duke Pearson (sólo ocasionalmente) y Harold Mabern (1961-62); los contrabajistas Addison Farmer (1959-60), Tommy Williams (1960-61), Bill Crow (sólo ocasionalmente) y Herb Lewis (1962); y los baterías Dave Bailey (1959), Lex Humphries (1959-60), Albert Heath (1960-61) y Roy McCurdy (1961-62).

A ese primer disco, en cualquier caso, habrían de seguir otros cinco, el primero de los cuales es *Big City Sounds*, grabado también para el sello Argo en septiembre de 1960. La rítmica, completamente nueva, la integran Cedar Walton, Tommy Williams y Albert Heath, mientras que Fuller ha cedido su plaza a Tom McIntosh. En el repertorio, apenas dos estándares en el sentido literal del término: *My funny Valentine* (Rodgers-Hart) y *Wonder why* (Brodsky), aunque encontramos tres composiciones llamadas a convertirse en clásicos del jazz moderno: *Lament* (J.J. Johnson), *Con alma* (Gillespie) y *Hy-fly* (R. Weston), junto a las habituales composiciones de Golson: *The cool one*, *Bean bag*, *Five spot after dark* y *Blues on down*.

CASETA DE LA MUSICA

* LIBROS A LA VENTA *

B.B. King. <i>La Biografía Autorizada</i> . / Sawyer	1.595 Ptas.
Bird. <i>Biografía de Charlie Parker</i> . / Russell	1.600 Ptas.
Blues Moderno. / Bas-Raberin	895 Ptas.
Canta Brasil. / G. Galilea	1.000 Ptas.
Coltrane. / Simpkins	1.995 Ptas.
Cuba y sus sones. / Galán	1.950 Ptas.
De Jerez a Nueva Orleans. <i>Análisis Flamenco y Jazz</i>	1.800 Ptas.
Dizzy Gillespie y <i>La Revolución del Be-bop</i> . / Horricks	995 Ptas.
Duke Ellington. / Collier	2.195 Ptas.
Duke Ellington <i>Biografía Intima</i> . / Ellington-Dance	1.900 Ptas.
<i>Enciclopedia Ilustrada del Jazz</i> . / Case-Britt	3.995 Ptas.
Gospel, Blues & Jazz. / Oliver-Harrison-Bolcom	2.500 Ptas.
Jazz A-Z. Los nombres, lugares y la gente del Jazz	4.000 Ptas.
Jazz Cleopatra. Josephine Baker y su tiempo. / Rose	2.500 Ptas.
Jazz: Su origen y desarrollo. / Berendt	1.450 Ptas.
Lady Sings The Blues. <i>Memorias de Billie Holiday</i>	1.500 Ptas.
Miles. <i>La Autobiografía</i> . / Miles Davis-Q. Troupe	2.500 Ptas.
La Música Afrocubana. / Ortiz	895 Ptas.
Música folklórica-tradicional continentes occidentales	2.550 Ptas.
Música Negra (Jazz/Rythm'n Blues). / L. Jones	1.295 Ptas.
La Rabia de Vivir. / Mezz Mezzrow-Bernard Wolff	3.300 Ptas.
Stephane Grappelli o el violín con alas	1.095 Ptas.
Svengali o la orquesta llamada Gil Evans. / Horricks	695 Ptas.
La tradición del Jazz. / Williams	1.050 Ptas.

C/ Claudio Moyano, 25 - 28014 Madrid
Tel.: (91) 420 05 63

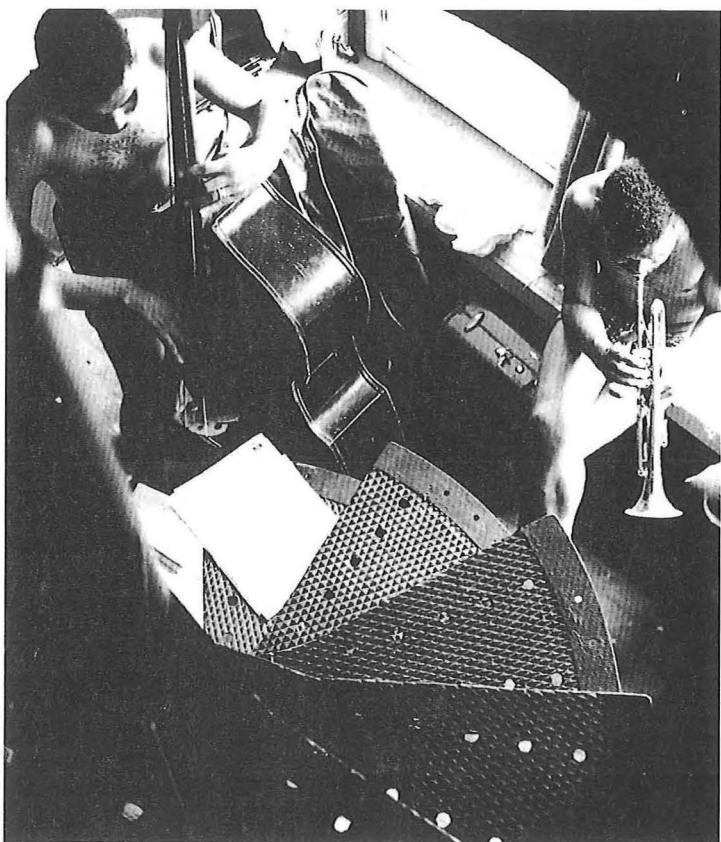
ENVIOS CONTRA-REEMBOLSO
AÑADIENDO 300 Ptas. PARA GASTOS

Cedar Walton es todavía un pianista deudor de Wynton Kelly y Bud Powell (con unas gotitas de Tristano), de líneas cristalinas, pulsación ligera y predominio de la mano derecha. En este sentido cuadra bastante bien con el modelo de su predecesor. Tanto él como Albert Heath proceden del sexteto de Jay Jay Johnson, recientemente disuelto. Williams, que tiene incluso varios solos, completa una sección rítmica a la que no pueden hacerse reproches. McIntosh, por su parte, juega un papel mucho más secundario que Fuller, y apenas se le reservan intervenciones solistas. Su sonido áspero es el protagonista de *Lament*, pero el arreglo consiste en poco más que una exposición del tema. La pérdida de Fuller se hace sentir a la escucha de su limitado sustituto.

En piezas como *Hy-fly*, seguramente la obra maestra del disco, vuelve a brillar la mano de Benny Golson. Esta composición de Randy Weston, dada a conocer en 1959 por el sexteto de Cannonball Adderley, arranca como si de una balada se tratara -rasgo de humor sutil- e incluye una interesante reelaboración del puente, así como una reexposición del tema que rompe la simetría habitual, otras dos notas características de la escritura de Golson. Estamos ante un arreglo distanciador y contenido, con poca relación con los que harían de *Hy-fly* un clásico del jazz duro. *My funny Valentine*, que recuerda necesariamente a Gerry Mulligan, está protagonizado de manera no menos necesaria por Art Farmer. El arreglo de Golson vuelve a evitar las soluciones más trilladas, introduciendo al final del tema una breve coda que dobla el tempo mantenido hasta entonces y dejando la interpretación suspendida sobre una cadencia inesperada.

UN ENCUENTRO PRODUCTIVO

El tercer disco de The Jazztet, grabado entre diciembre de 1960 y enero de 1961, ofrece el resultado de la colaboración entre el grupo de Farmer y Golson y el pianista, compositor y arreglista John Lewis. Esta coincidencia fue juzgada en la época como algo inverosímil; hoy, treinta años después, parece sin embargo una decisión lógica, como lógica resulta también la colaboración de Farmer y Golson con George Russell. Ya sabemos de la peculiar manera de entender el jazz del trompetista y del saxofonista; Lewis, por su parte, no es sólo el cerebro del Modern Jazz Quartet ni el admirador de J.S. Bach, sino que fue asimismo un pionero del piano *funky* a principios de la década de los cincuenta y uno de los arreglistas que ofrecieron partituras al noneto de Miles Davis. *The Jazztet And John Lewis*, así se titula el disco, abre brecha en una frontera considerada infranqueable y ofrece nuevos argumentos musicales al difícil camino emprendido por el Jazzteto. Y su origen no puede ser menos elocuente sobre una afinidad recíproca: Golson pidió a Lewis que escribiera algo para el grupo, y éste, encantado con el sexteto, aceptó hacerse cargo de un disco completo.



Addison y Art Farmer en 1955

Conociendo el rigor con el que Lewis afrontaba su trabajo al frente del MJQ, es lamentable que no haya encontrado otras formaciones estables sobre las que tejer su discurso jazzístico. Tenemos muestras de su pericia con grupos de estudio de dimensiones variables, por ejemplo en *Two Degrees East, Three Degrees West* o en *The Wonderful World Of Jazz*, grabado apenas unos meses antes del disco que nos ocupa y donde ya interviene Benny Golson. Pero nada que pueda parecerse a un combo bien engrasado. Ahora bien, esto es precisamente The Jazztet: un sexteto consolidado, con el hábito de interpretar composiciones complejas y con una dirección musical de mentalidad abierta.

El disco incluye seis piezas de Lewis: *Milano*, *Django*, *2 degrees East*, *3 degrees West*, *Odds against tomorrow*, *New York 19* y *Bel*, esta última escrita a propósito para la ocasión. Algunas de ellas con numerosas versiones a

sus espaldas, otras apenas interpretadas, pero todas abordadas aquí con nuevos puntos de vista. En conjunto se podría hablar de un planteamiento casi orquestal por parte de John Lewis, con abundancia de *riffs* y trabajo de secciones.

Bel es una pieza curiosa, repleta de un humor franco y descarnado, de múltiples registros, que juega con la estructura de llamada y respuesta y tiene bastante que ver con los planteamientos innovadores de gentes como Ornette Coleman y George Russell, sin renunciar al hondo sentido del blues de Lewis. El solo de Art Farmer es una exquisita prolongación de ese espíritu juguetón y audaz. La melodía de *Milano* queda a cargo del piano de Cedar Walton, mientras que los vientos dibujan a su alrededor una serie de sencillas figuras que juegan con la armonía del tema, un recurso que John Lewis ha frecuentado en diversas ocasiones. Como preludeo a la reexposición se introduce un breve pasaje de improvisación a dúo entre Golson y Farmer. La versión de *Django* destaca sobre todo por la alteración de los valores rítmicos originales, ahora quebrados en diversas asimetrías.

El tempo medio lento, las atmósferas brumosas, los *ostinatos* de diversa índole son protagonistas destacados de este *The Jazztet And John Lewis*. También la duración generosa de varios de los temas elegidos, por lo que las intervenciones solistas son más extensas de lo habitual en el grupo. (Y cada solo de Walton nos recuerda lo buen pianista que fue en esos primeros años de la década de los sesenta.)

El último disco protagonizado por esta formación del Jazzteto es también el único grabado en directo a su nombre. Se trata del resultado de una nueva iniciativa de su manager, Kay Norton. *The Jazztet At Birdhouse* fue grabado en el club de Chicago de este nombre a lo largo de mayo de 1961, e incluye temas como *Junction* (Golson), *Farmer's market* (sin duda la composición más popular de Art Farmer, cuya primera grabación data de 1951), *Shut-terbug*, escrita por Jay Jay Johnson y arreglada para la ocasión por él mismo, *Round midnight* (Monk), el estándar *Dam that dream* (DeLange-Van Heusen) y *November afternoon*, la única pieza de McIntosh grabada por The Jazztet.

El pulso que requieren las actuaciones en vivo supone para el sexteto un cierto sacrificio en materia de arreglos, sacrificio reparado por la vía de una propuesta más espontánea y fogosa. De ello se benefician el discurso solista de Farmer, Golson y Walton, y también Albert Heath se crece claramente en contacto con el público. El disco se abre con *Junction*, de Golson, nueva composición que no tardaría en convertirse en pieza importante de su biblioteca. Es un tema sencillo, un soplo *funky* con la relajación propia de Ernie Wilkins, que no en vano fue mentor del saxofonista. La versión de *Round midnight* tiene más de un punto en común con la lectura ya clásica de Miles Davis para CBS -equilibrio entre tensiones y distensiones-, aunque el sonido de los pasajes de conjunto pertenece inequívocamente a la pluma de Benny Golson. Respecto a *November afternoon*, nos ofrece la otra cara de McIntosh, a quien como compositor por lo menos, si no como solista, se debe reconocer un talento muy en consonancia con el espíritu del grupo.

Disco para individualidades, pues, este cuarto trabajo del jazzteto nos depara momentos memorables, pero no supone ninguna aportación a los trabajos anteriores. A continuación de *The Jazztet And John Lewis* funciona, en cualquier caso, como una suerte de contrapartida luminosa, una demostración de que The Jazztet no pretende jugar sólo la baza del jazz de cámara, sino que también domina el encanto inmediato del directo, con todo lo que ello implica. Las grabaciones discográficas en directo son asumidas casi como norma por el hard bop; quizá el grupo viene a demostrar así que es capaz de salir airoso de esta prueba. Por último, una nota para la historia: *The Jazztet At Birdhouse* supone el debut discográfico de Art Farmer con el fliscornio, instrumento que iría frecuentando cada vez más hasta decantarse definitivamente por él.

TIEMPO DE CAMBIOS

Un cambio de sello, Argo/Chess por Mercury, y una renovación casi al completo de la banda, marcan la última parte de la carrera discográfica del sexteto liderado por Art Farmer y Benny Golson. Tom McIntosh cede su plaza a un fino Grachan Moncur III que todavía no ha probado el camino de la vanguardia; el nuevo pianista es Harold Mabern, seguidor ecléctico de Horace Silver y Phineas Newbom; Herb Lewis el nuevo contrabajista, y el batería Roy McCurdy, de tempo exacto y hermoso sonido. Por el camino han quedado inéditas las contribuciones del pianista Duke Pearson, que sustituyó a Walton durante una temporada.

El quinto disco del grupo, titulado *Tonk* -editado también bajo el nombre de *Here And Now*- y grabado entre febrero y marzo de 1962, conserva sin apenas alteraciones el sonido original del grupo. Los sustitutos están en la línea que cabía esperar conociendo los gustos del trompetista y del saxofonista, pero aún así la tremenda disciplina mostrada después de cambios tan drásticos dice mucho de la exigente política de ensayos aplicada por Farmer y Golson.

Al mismo tiempo, llama la atención la progresiva simplificación del trabajo de Golson como arreglista y el reparto de responsabilidades en este terreno con el resto de la banda. El L.P. original lo integran *Tonk*, de Ray Bryant, *Rue prevail*, de Farmer -estrenada aquí-, *Whisper not*, de Golson, *Richie's dilemma*, de Mabern, *Sonny's back*, de Moncur, *Ruby, my dear*, de Monk, y dos estándares: *Just in time* (Comden-Green-Styne), arreglado por Farmer, y *In love in vain* (Robin-Kern), interpretado en quinteto, sin Moncur.

Con *Tonk* se establece el gran nivel de esta nueva banda, y Mabern hace quizá el mejor de sus solos en el disco, muy *funky* sin dejar por ello de resultar lleno de inventiva melódica. *Rue prevail* confirma a su autor, Art Farmer, como uno de los grandes líricos de su instrumento, de sonido prístino y carente por completo de vibrato. Esta composición y su original arreglo sobre *Just in time*, ajeno a soluciones fáciles, nos hacen lamentar la escasez de sus aportaciones al repertorio del sexteto. Pero Farmer es terminante a este respecto: "Golson me invitaba continuamente a escribir más, pero él había puesto el listón demasiado alto, y era difícil evitar comparaciones". El tema de Monk, *Ruby, my dear*, tiene como protagonista a Benny Golson, y como principal característica una cada vez más notable inclinación del saxofonista hacia el estilo de su colega Coltrane, que ya grabara esta misma composición como miembro del cuarteto de Thelonious Monk. (¿Sería un error apreciar también alguna referencia al pletórico Dexter Gordon de la etapa Blue Note?)

He dejado para el final *Whisper not*; es una de las composiciones de Golson más grabadas, registrada ya antes, y citamos sólo los casos que nos importan, por Lee Morgan en 1956 -se trata seguramente de su estreno discográfico-, por los Messengers en diversas ocasiones y por el mismo Golson en *New York Scene* (1958), donde ya le acompañaba Art Farmer. Dije antes que casi todas las partituras clásicas de Benny Golson fueron

escritas antes de la creación de The Jazztet. Esta afirmación no anula la siguiente: que en casos como este *Whisper not* estamos ante la versión que supera todas sus precedentes, como si el saxofonista aprovechara la experiencia anterior para volcarla ahora con especial delicadeza en un grupo propio, estable. De tempo lento, *Whisper not* suena aquí más contenido que nunca, más susurrado que nunca. El tema arranca con la exposición del primer estribillo a cargo de Farmer, acompañado sólo por Lewis y McCurdy; el resto del grupo se incorpora en el segundo estribillo, con efecto de intensidad creciente. En busca de la máxima sencillez, Golson deja que los solos discurren sobre el tejido de la sección rítmica para volver a intervenir sólo en la reexposición, donde propone un cruce de voces inédito en anteriores versiones.

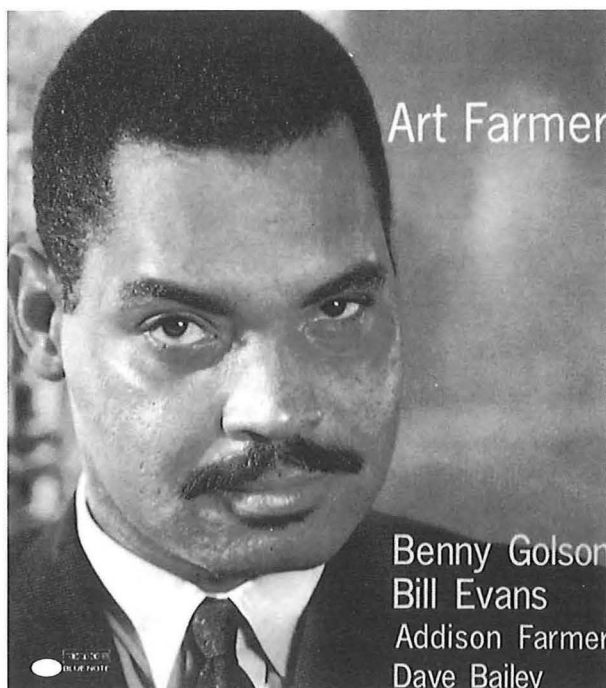
Another Git Together, pese a los pocos meses que le separan del disco anterior, supone el cambio más profundo en toda la carrera del grupo. Fue grabado entre mayo y junio de 1962 con la misma formación de *Tonk*, pero si aquél era en lo sustancial un disco emparentado con trabajos anteriores del Jazzteto, éste se deja llevar en buena medida por la fascinación ante la obra de John Coltrane. Desde un punto de vista retrospectivo no podemos ignorar que Benny Golson sufrió a partir de entonces, como instrumentista, una influencia creciente del estilo de Coltrane (influencia que ha desvirtuado su original forma de tocar), que pudo comenzar favore-

ciendo estos cambios en su grupo. En el disco que nos ocupa, de cualquier modo, los principales afectados de "coltranismo" son Mabern, que se convierte por momentos en un sosí- as de McCoy Tyner, McCurdy, imitador exacto de su colega Elvin Jones, y a su manera Moncur III, que comienza a anticipar inquietudes posteriores.

La mayor decepción procede de temas como *Space station* (Moncur III), donde la sección rítmica parece empeñada en que los estilos de Farmer y Golson se vuelvan súbitamente extáticos, o *Domino* (Louis Ferrari), un tema a tiempo de vals cuyo arreglo la convierte casi en un remedo del 3/4 coltraniano por excelencia, *My favorite things*. Con *Another git together* las cosas no mejoran, puesto que se trata de otro pastiche, esta vez con el oído puesto en

el *funky* exasperado de los seguidores de Horace Silver. El Jazzteto siempre supo explotar los sonidos del blues, reelaborándolos en su provecho, pero aquí opta por un arreglo mecánico y previsible, sin trazas de sutileza armónica.

Lo que fuera cara B del L.P. original devuelve un poco las aguas a su cauce. Golson contribuye aquí con *Along came Betty*, una pieza estrenada por los Jazz Messengers, y *Reggie*, dedicada a su hijo. La primera evoca al menos el perfume característico del grupo y templada el ambiente, aunque apenas haga enmiendas sobre la versión original. *This nearly was mine* (Rodgers-Hammerstein), en fin, tiene a Farmer como intérprete destacado, y los breves contracantos de Golson y Moncur III, así como el elaborado tratamiento de la reexposición, lo convierten en el mejor momento del disco.



LA DISOLUCION

The Jazztet no tuvo mucha más vida, y Farmer y Golson lo dieron por terminado a mediados de 1962. Benny Golson ofrecía un juicio tan escueto como certero en 1983: "El grupo se disolvió no sólo por falta de trabajo, sino también porque Art y yo queríamos seguir direcciones musicales diferentes". Farmer, con más detalle, explica que "el contrato de un sexteto es más caro que el contrato de un quinteto, y el nuestro era un sexteto con dos líderes, lo cual elevaba más todavía nuestro precio. De manera que los contratos llegaban sólo de tarde en tarde, y de ahí también los cambios continuos de personal, puesto que la gente quiere tener trabajo y recibir su sueldo todas las semanas... mantener un grupo estable era tarea casi imposible. Además, no se nos prestaba la atención que hubiéramos querido; para conseguir un contrato había que pelear por él.". El trompetista abunda también en las diferencias de criterio: "Cuanta más gente compone un grupo, más difícil resulta ser espontáneo. A mí me fue interesando buscar soluciones sencillas, trabajar en un grupo reducido, donde todos pudiéramos oírnos, y entendernos... esto no siempre era posible en The Jazztet, pero fue justamente lo que conseguí en el grupo con Jim Hall. Grupos como éste admiten una mayor flexibilidad... Después de todo, cada individuo tiene sus propias ideas a las que no quiere renunciar, y en un grupo de seis miembros hay menos espacio para la expresión individual, para la improvisación."

Al cabo de unos años de colaboración, las disensiones entre Golson y Farmer, las antiguas y las surgidas en ese tiempo, son cada vez más terminantes. Ambos se mueven estilísticamente en una órbita pareja, pero Farmer quiere poner el acento en la espontaneidad y el carácter intimista de la música, mientras que Golson se interesa cada vez más por los arreglos y el trabajo con grandes formaciones. Se ha cerrado una etapa, diríamos. No es casualidad que, tras la disolución del Jazztet, Art Farmer organizara su cuarteto con el guitarrista Jim Hall -que no está en las antípodas estilísticas del Jazztet, pero casi-, y algunas de cuyas mejores grabaciones se produjeron además en directo, como una especie de canto a la improvisación; mientras que a partir de 1963 Benny Golson se concentró cada vez más en tareas de orquestación y arreglos, renunciando incluso a su faceta de instrumentista.

Como lectura inmediata y algo cruda de todo esto cabe sugerir que Farmer es mejor solista que Golson, o por lo menos un solista más convencido de sus cualidades, mientras que el saxofonista nunca ha terminado de conciliar sus facetas como intérprete y como compositor. Hay ejemplos particularmente significativos a este respecto; me refiero a los discos que cada uno de ellos grabó a su nombre mientras el sexteto seguía en pie. Farmer optó por trabajos como *Perception* (Argo, 1961), un disco en cuarteto con Mabern, Tommy Williams y McCurdy, donde el repertorio se asume con la mayor sencillez posible y el acento se pone en el trabajo solista del líder, de líneas predominantemente líricas; la rítmica responde por completo, en lo que le toca, a dicho planteamiento. Golson, en cambio, protagonizó registros como *Take A Number From 1 to 10* (Argo, 1960-61), que es un intento de mostrar su pericia como instrumentista, como arreglista y como compositor al mismo tiempo. Dejando a un lado la gran calidad de la música, se trata de un trabajo elaborado y meditado en grado sumo, presidido por la puesta en escena, al punto de convertirse en uno de los fenómenos más curiosos, desde este punto de vista, de la historia del jazz grabado, y que al margen del disco no puede entenderse.

(En 1966 se produjo no obstante un reencuentro discográfico entre ambos, titulado *Baroque Sketches* -Columbia-, donde Golson firmaba como arreglista y el trompetista aparecía al frente de una orquesta ocasional, que confirma los términos amistosos de su separación: estamos ante la conclusión de un proyecto, y no ante una ruptura.)

He titulado el artículo aludiendo al supuesto eclecticismo de The Jazztet porque pienso que esta cualidad, considerada habitualmente como un rasgo negativo, constituye en este caso la mejor virtud del grupo. La alianza entre Farmer y Golson se sustenta en la compatibilidad de sus estilos musicales, pero también en la tácita renuncia mutua de algunos aspectos inherentes a su talante individual; constituye pues un ejercicio de cuidadoso equilibrio. Benny Golson tiene un temperamento fogoso al que se impone por medio de una gran disciplina formal, y Art Farmer elige las formas sencillas para dar libertad a una personalidad que incorpora grandes dosis de autocontrol. Todos estos elementos se combinan y se solapan en la obra grabada de The Jazztet para dar lugar a un estilo que tiene mucho en común con los de su tiempo, como es natural, pero que se distingue perfectamente de cada uno de ellos.

El eclecticismo vendría a explicar asimismo otro fenómeno: la escasa repercusión del grupo entre sus contemporáneos. Opciones más unilaterales, como Silver, como Blakey, como Adderley, dejaron una huella mayor. Curiosamente, en la obra de otro ecléctico, Herbie Hancock, aparecen ecos del Jazztet: escuchemos *Dolphin dance*, de su disco *Maiden Voyage*, bajo este punto de vista, y pese a la diversidad de contexto encontraremos la huella de un sonido familiar. Pero se trata sólo de un caso aislado, bajo la responsabilidad de un músico siempre sorprendente en esos años.

Quizá, como insinué desde el principio, la tragedia del grupo -si es que cabe tratarla de tal- fue su pertinaz anacronismo. Nada tiene que ver éste con opciones estéticas periclitadas, sino con el sostenimiento argumentado de la convicción de que la medida y la disciplina son valores intemporales, precisamente en tiempos en que el jazz necesitaba prescindir de cualquier barrera, aunque en el camino cayeran unos cuantos y aunque sólo fuera - como resultó a la postre- para reencontrarse a sí mismo lleno de renovadas energías.

De The Jazztet, en fin, nos quedan los discos analizados. A las reuniones posteriores no vale la pena prestar demasiada atención, pues se alimentan de un ímpetu irremisiblemente sofocado. Pero los seis discos del periodo 1960-1962 son consuelo suficiente, ya que aunque el estudio de grabación sólo hace justicia parcial a las cualidades del jazz, en casos como los de nuestro sexteto se adivina un especial acomodo entre la propuesta musical y las limitaciones del registro fonográfico. La perpetuidad del disco es, en este caso, algo más que un testimonio: la urna que permite contemplar en toda su belleza el fulgor de una joya perfectamente esculpida. ■

Nota

Las citas incluidas a lo largo del texto proceden, cuando no hay otra indicación, de una entrevista personal con Art Farmer.