

La propulsión expansiva de

En esta convivencia de tensiones, nace un “estilo”, nada más inoportuno. También lo es llamar “estilo” a lo que creó Clifford Brown, porque el estilo ya estaba y era simplemente el bebop, unas formas a las que Tadd Dameron intentó pulir aristas, y en cuya labor participó el joven trompetista, sin pulir nada. Fogoso y contundente, en el contexto dameroniano parecía salirse de la órbita cuando en realidad compensaba la amabilidad del contexto con una propulsión expansiva, aunque nada beligerante. El secreto de Brown está en sí mismo y en él no participan ni sus ascendientes directos ni sus derivados más o menos ciertos.

Es un lugar común, que todo el mundo cree a pie juntillas, asociar a Clifford Brown con Fats Navarro y hasta se llega a decir que si Navarro no hubiese muerto cuando Brown se daba a conocer, allí habríamos tenido una lucha épica. Navarro era un bebopper estricto, un improvisador anclado en Gillespie y Parker, que refinó el discurso de los años cuarenta dando preeminencia a la pureza de la articulación y la concisión del sonido. Brown, que era un hombre muy inteligente (opinión de muchos testigos y amigos), hizo estallar el manierismo en que había caído el bebop, implosionando hacia territorios personales. Es una operación análoga a la protagonizada por Coleman Hawkins en los años treinta, también por Roy Eldridge. La mención de estos clásicos no es azarosa: intento desvincular a Clifford Brown de sus influencias directas -simples puntos de partida- para colocarlo en el lugar que le corresponde, el del artista puro y original dentro de la corriente principal del jazz.

Las cualidades de Brown se centran en la comprensión absoluta del material sobre el que trabaja. En primer lugar, un conocimiento categórico del tema en sus aspectos melódicos

Clifford Brown fue el ángel que cayó sobre el jazz en la época de la caza de brujas de McCarthy. Independencia y superposición entre el arte y aquella parte de la realidad que siempre nos humilla. Los ángeles nos resguardan de toda maldad y porque el jazz no es terreno propicio para las vilezas, en él podemos refugiarnos para conjurarlas y comprenderlas. Pero, no se me malinterprete, es un refugio que no debe ampararse en la ajenidad.

Clifford Brown

Texto: **Carlos Sampayo**

(cuando el bebop basaba su consistencia en los acordes base, en la paráfrasis armónica); este conocimiento es herencia de los grandes improvisadores del swing, como los ya mencionados y Lester Young, o, más atrás en el tiempo, Louis Armstrong, Henry Red Allen, Bix Beiderbecke y Frankie Trumbauer. A título de ejemplo basta remitirnos a la versión de *Easy Living* (1953, Blue Note), donde, aunque expone la melodía del tema en modo reconocible, no abandona su espíritu en ningún momento de la improvisación, sin repetir las notas base. Es ni más ni menos que improvisación temática, una actitud que adoptaría Sonny Rollins a mediados de los años cin-

uenta, (¿es caprichoso suponer que Rollins extrajo algo de la idea de las improvisaciones de su compañero y amigo?). Aún en las improvisaciones “up time”, como en el caso de *Sweet Clifford* (1954, EmArcy), a velocidad de Fangio (contemporáneo de esa música), son patentes los rasgos tanto de la canción original como la de aquella en la que se basa en su armonía (*Sweet Georgia Brown*).

La segunda cualidad es rítmica. En *Sandu* (1955, EmArcy) podemos advertir todos los elementos que hacen a un músico de jazz genuino, un artista ejemplar. El ataque preciso de cada nota, la respiración justa (que traduce la respiración de un orador avezado y



De izda. a dcha: de espaldas
Richie Powell; detrás, George
Morrow; Clifford Brown, Harold
Land y Max Roach.
(Basin Street, Nueva York,
1954)

H. Leonard

pensador lógico), el desplazamiento de la tensión hacia atrás (off beat) y hacia delante (in beat), que ubican sus improvisaciones en los parámetros del swing (como atributo) absoluto. Esto se logra en la combinación entre estos sabios desplazamientos rítmicos con las medidas del tema base o composición, que multiplica tanto el factor melódico como el efecto swingante.

De la comprensión del material a la compenetración con el instrumento, especialmente en lo que concierne a la relación boca-boquilla y la formación de lo que se denomina columna de aire. En este sentido, todo músico de jazz de instrumento de viento tiene algo que decir cuando se despegas de sus modelos. Arriesgo una hipótesis: Clifford Brown tenía el mismo tipo de relación física con el instrumento que el Louis Armstrong de los años veinte y treinta; es decir, era su voz de arte. Se puede aducir que también la tuvo Roy Eldridge, y es verdad en cuanto a que la relación íntima creó sonidos personales, pero en Brown (como en Armstrong) ésta da la idea de una conversación personal con el interior del artista (Miles Davis en un caso aparte).



Clifford Brown

“LAS CUALIDADES DE BROWN SE CENTRAN EN LA COMPRENSIÓN ABSOLUTA DEL MATERIAL SOBRE EL QUE TRABAJA”

Nótese cómo la calidez en las notas bajas y la brillantez en las altas puede mutar a brillantez en las bajas y calidez en las altas, algo que no sólo se debe a un dominio técnico sino a un espíritu. Brown apelaba a estas variantes no como recurso de habilidad sino en función meramente expresiva (la diferencia con Navarro reside en que éste era unitonal, lo cual también era una cualidad en las turbulencias del bebop).

Estas impresiones no pretenden ser técnicas -no poseo los instrumentos necesarios para argumentarlas- sino que parten de la emoción que transmite

la música de este improvisador excepcional. En cuanto al tema de la técnica instrumental, Clifford Brown no era superior a algunos contemporáneos, como Sam Noto, Maynard Ferguson, Pete Candoli, Clark Terry o Jack Sheldon. Aducir este tipo de supremacía no cabe. Incluso puede decirse que uno de sus derivados, Freddie Hubbard, lo superó en este aspecto y que, en el futuro, Wynton Marsalis los superaría a todos ellos. La fascinación y el magnetismo están en los intangibles, y esto lo comprendieron los que se inspiraron en su música, como Hubbard, Lee Morgan, Donald Byrd, Carmell Jones e, incluso, Woody Shaw quien, para muchos, representa el ápice en la evolución de la trompeta jazzística. ●

Add. Dedico afectuosamente este artículo a quienes desde el foro de una simpática página web afirman que escribo “una sarta de tonterías”; que prefieren quedarse como están antes de hablar como yo (muy loable, desde luego) y especialmente al que me llama “cabrón”. Pasionales jazzmaníacos pletóricos de ternura y furia.