



Texto: **Jesús Gonzalo**

Don Cherry ya había fijado las bases de lo que se dio en llamar world music o jazz world desde finales de los sesenta y principios de los setenta; después acuñaría un término que definió su propia vida, “multikulti”. Hijo de madre india y padre negro y viajero infatigable, fue el trompetista del cuarteto histórico de Ornette Coleman, donde se pondrían los pilares del free jazz. Tras haber publicado obras capitales de la *avant-garde* como *Complete Communion* o *Symphony for Improvisers* (Blue Note 1965-66), Cherry impulsaría nuevos caminos de exploración creativa aplicando modos de improvisación e instrumentos recogidos en sus viajes por África y Asia (*Eternal Now/The Sonet Recordings*, Verve 1973) sin perder la identidad troncal del blues llevada a la fusión global (*Here and Now*, Atlantic 1976). En este mismo disco aparece Collin Walcott. El neoyorquino había llegado a esa plataforma fecunda y visionaria que era ECM en los setenta. Sitarista y percusionista especializado en tablas y música de la India, en sus

primeros trabajos para el sello de Manfred Eicher había desarrollado un imaginativo discurso uniendo jazz y cultura oriental usando puentes ya extendidos, en la década anterior, por Ravi Shankar (de quien fue alumno) y John Coltrane, pero también por su propia aportación al lado de Miles Davis en su más aglutinadora experiencia eléctrica de los setenta, *Cloud Dance*, que tendría entre los colaboradores a Dave Holland, Jack DeJohnette (músicos en la estela del cambio davisiano) y John Abercrombie. Walcott inicia en el sello de Munich una determinante apertura estilística y también geográfica sin despegarse demasiado de los patrones jazzísticos, naturalizando el sonido del sitar y las tablas dentro de un formato básico de guitarra, bajo y batería. Poco después, en el determinante *Grazing Dreams* (1977) cuenta con Cherry (y Palle Danielsson, repite John Abercrombie e incorpora un segundo percusionista, el brasileño Dom Um Romão); es el paso que anuncia una alianza a la que le faltaba un eslabón. Recién llegado de la mano de Egberto ►

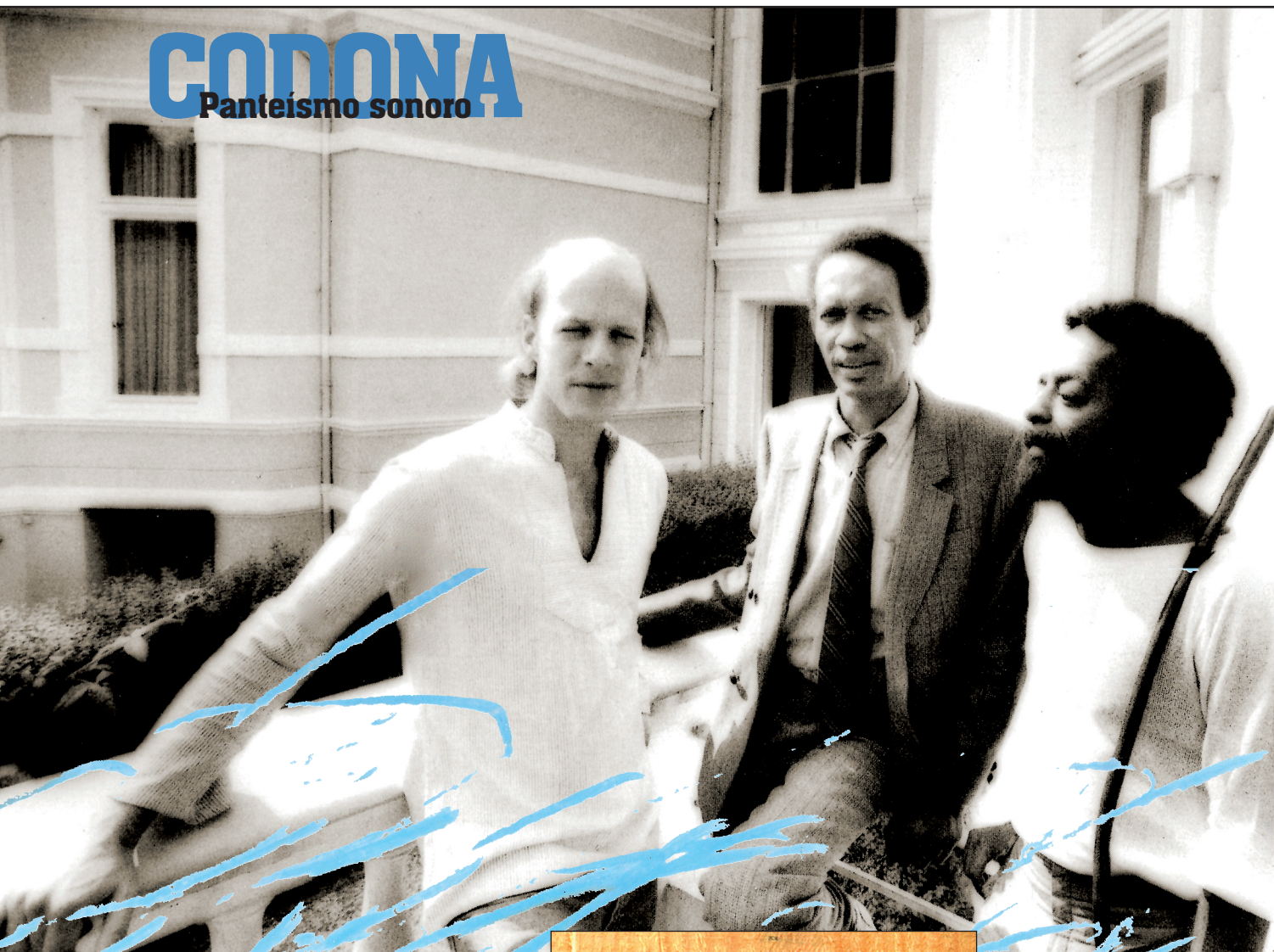
CADONA

Panteísmo sonoro

Don Cherry, Collin Walcott y Naná Vasconcelos hicieron la música de las voces sin nombre. Su método de diálogo conjugaba espiritualidad y cosmopolitismo, ancestros y modernidad sin hacer uso de la fusión. Ejemplo irrepetible y veraz de comunión entre culturas, se cumplen 30 años de su primera grabación.

CODONA

Panteísmo sonoro



RALPH QUINCE

► Gismonti (en 1977 con *Dança das cabeças*, grabación reveladora hecha finalmente a dúo por la imposibilidad de viaje del grupo al completo de Gismonti), Naná Vasconcelos posibilita una conexión descriptiva entre el primitivismo de la percusión proveniente de África, la cultivada en los arrabales de las ciudades del nordeste brasileño y la exuberancia amazónica: la metálica del berimbau y el triángulo, de cueros blandos y voces selváticas. Su debut en solitario



CODONA I (1978)

Su portada presenta un trozo de madera resquebrajado entre cuyas vetas parecen quedar dibujadas tres formas triangulares. Unión de la naturaleza de la materia y del pensamiento, la cita del interior del libreto reproduce un aforismo de Gertrud Stein que anuncia una alianza. En este primer encuentro en estudio, en septiembre de 1978, dominan las composiciones firmadas por Walcott. *Like that of Sky* abre el

para ECM (*Saudades*, 1979) coincide con el periodo en el que este grupo permaneció activo.

disco con un penetrante golpe de gong. Luego, la flauta de Cherry, instrumento aquí destacado que no aparecería en las siguientes entregas, muestra perfiles desdibujados mientras surgen telegráficas percusiones de madera. La voz gutural de Vasconcelos introduce una respiración circular profunda mientras el sitar alarga su gesto arpegiado como lo haría un koto. Intención que parece querer reproducir el clima estático de la música tradicional japonesa.

Este ejemplo inicial contiene la transfiguración instrumental ejercida por Codona, cualidad única que no sólo le permitía reproducir músicas tradicionales sin tomar prestados elementos directos de esas culturas, sino también conferir una dimensión distinta al perfil jazzístico cuando éste era citado. El esquema parte de una introducción solista a la que se van sumando los demás miembros. En *Codona* (segundo corte que da nombre al grupo, posiblemente tomado de una célebre saga de artistas circenses por el nomadismo que les define), se aprecia bien el espacio improvisado que primero introducía y luego posibilitaba una concreción en el despliegue instrumental. *Colemanwonder* es una pieza distribuida en tres partes cuyo título lo toma de la suma de sus autores: las dos primeras pertenecen a Ornette Coleman -la referencia jazzística más importante de Codona- y la última a Stevie Wonder. Codona extrae aquí, de forma casi desnuda, las esencias de folk-blues inherentes al mensaje ornettiano, llevándolas a terrenos vírgenes y flexibilizando su intrincado diálogo. Los temas finales de Walcott, *Mumamakata* y *New Light*, sobre todo el segundo, son desarrollos largos basados en la acumulación aditiva y la interacción de motivos con el protagonismo de instrumentos africanos e indios, respectivamente. El segundo de ellos traduce la serenidad contemplativa de las ragas indias y su posterior musculación terrenal sin usar las tablas, para derivar al final en un terreno melódico único dirigido por el ►



2º Certamen de JAZZ Palma Comercial

Premios

- Mejor actuación: viaje con los gastos pagados para participar en el XVII Jazz Rally de Düsseldorf (del 28 al 31 de Mayo de 2009), contratación para una actuación en las fiestas de Sant Sebastià 2010 y 1.500 €
- Grupo revelación: 750 €
- Finalistas: 500 €

Inscripciones

Del 2 al 23 de Enero de 2009 en las oficinas del IMTUR (Calle Morei, 8, 1º Palma)

Bases e información

- Tel: 971 22 59 86
- e-mail: areaturisme@sf.a-palma.es
- www.palmavirtual.es













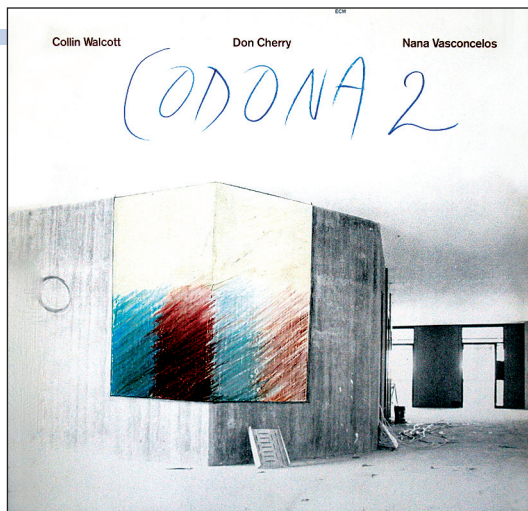




► sonido de una trompeta herida. Descubrimos que la percusión en Codona es un decorado vivo de situaciones, no sólo un recurso rítmico. Con ligeros pero muy sutiles cambios sobre la amplia gama de instrumentos (respecto a Don Cherry), los siguientes trabajos de Codona incorporan unos y abandonan otros.

CODONA 2 (1980)

Empieza con la alegre tonada afro-amerindia *Que Faser*, el nordeste brasileño del berimbau comulgando con el sitar mientras la voz cruza su cantar con la trompeta sobre un perfecto contrapunto rítmico de tablas y doussn'gouni (instrumento de cuerda oriundo de Mali, parecido al kora pero tocado como una guitarra, que por rozamiento produce un sonido cimbreado. Cherry lo usaría mucho tras descubrirlo en uno de sus viajes). Sigue con *Godumaduma*, un tema tradicional africano basado en repeticiones moduladas de tres frases del sitar, trabajo heterofónico que recuerda al de Steve Reich inspirado en Gabón (recordemos que el compositor neoyorquino ya había grabado en este sello). El método de grabación superpuesta, por el que se ampliaba la presencia instrumental, siempre fue justo y apropiado en Codona, tanto en la sujeción rítmica como en la libertad melódica, en una época en la que era un recurso frecuente en ECM. Ejemplo revelador de este proceso lo encontramos en el siguiente corte, composición angular del disco. Escrita por Cherry para melódica y apoyada en sanza y berimbau, *Malinye* es una tonada cantable enraizada en el folk-blues pero dotada de esa indefinición geográfica que sólo su autor podía dar. La melodía, dibujada en la melódica y enfatizada por la trompeta (tratamiento pregrabado), parece imaginar una aventura por un Misisipi africano. La pieza queda dividida en dos partes unidas por una transición que al mismo tiempo supone un solo libérrimo, en una expresión álgida de las intensidades y



CODONA Panteísmo sonoro

alturas de tambores y voces, de Vasconcelos. En la segunda de ella los tres eligen pequeñas percusiones metálicas africanas en un cruce rítmico intrincado. *Malinye* define también el estudiado equilibrio instrumental que había entre los registros graves, medios y agudos. La conjunción de la tensión del free jazz y la comunión sensitiva entre tambor, sitar y trompeta se aprecia en *Drip-Dry*, reinvención indómita del mundo ornettiano. Codona podía acercarse a un lenguaje jazzístico sobre todo cuando recuperaban a Coleman, pero el uso de instrumentos atípicos a este género imprimía una tesitura tan singular que parecían perder sus

conexiones de estilo -no así melódicas- respecto al origen. Un ejemplo de esta mutación es apreciable en *Walking Eggs*. Como visión integral del sonido desarrollado por Codona, era la articulación de melodía (intercambiable entre Walcott con el sitar y Cherry con los vientos) y la función rítmica, atmosférica o vocal (de Vasconcelos) la que sostenía el discurso compartido en la improvisación; recursos todos ellos expuestos en un esquema de creación abierto -de principio a fin, no sólo introductorio- en el caso de *Again and Again, Again*.

CODONA 3 (1982)

La última y quizá la entrega con un acabado más definitorio, llama la atención desde el comienzo por la dimensión que adquiere el silencio y los tiempos espaciados y meditativos sesgados por haces de luz en *Goshakabuchi*. Tema tradicional japonés guiado por las inflexiones de una trompeta que emula a la flauta shakuhachi (contrastes violentos en los acentos), suspendido en el sonido circular del dulcimer y ornamentado por una ambientación percusiva inicial (cencerros) reconducida, en la progresión de intensidad, hacia patrones rítmicos. Las implicaciones metalingüísticas (en correspondencia con la simbología atribuible a cada instrumento en la música oriental) adquieren una nueva dimensión espacial gracias a una dilatación del tiempo no especulativa sino meditativa. Vasconcelos con su berimbau y sus onomatopeyas estratificadas sostiene *Hey da ba doom*, cántico africano formulado como pregunta-respuesta por Walcott y Cherry en los coros, sanza y doussn'gouni respectivamente. En este postrero trabajo se aprecia mucho mejor los contrastes de voces, de instrumentos y de timbres, las respiraciones ancestrales y panteístas. *Travel by Night* (trompeta, berimbau y sitar) remite a trabajos anteriores de Walcott, como el ya citado *Cloud Dance*, con mayor identificación narrativa y funcional de los instrumen-



Naná Vasconcelos

tos respecto a los parámetros jazzísticos, tanto en los fraseos como en los intercambios solistas. A continuación se suceden tres temas que presentan nítidamente el estilo de cada uno de los miembros de Codona. *Lullabye* es, como indica el título, una nana hecha de suaves y extendidos arpeggios en el sitar. La superposición de motivos vocales pregrabados de Vasconcelos se adueña de *Trayra Boia*, con el contrapunto de un sonido plano en la trompeta. Para terminar, Cherry elige un blues arcaico, de los años 30, inspirado en el movimiento del tren en *Clicky Clacky*. Llegamos al final. Pieza monumental que es así mismo el testamento del grupo, *Inner Organs* (para órgano en movimiento continuo, trompeta centelleante, tablas y triángulo en un patrón acelerado en reggae con apoyo en la línea de bajo del órgano) es la sublimación de la música ritual en Codona, la proyección universal (cosmovisión) de un conocimiento interior.

El final. La pérdida irreparable de Collin Walcott en accidente de tráfico en 1984 cuando viajaba por Alemania con su otro grupo, Oregon, puso fin a esta formación histórica. El rastro viajero iniciado en

Grazing Dreams -que encarnaba Codona como ningún otro grupo-, emprendería a partir de entonces caminos separados. Ya a comienzos de los años ochenta, el percusionista brasileño llevaría su presencia a otras formaciones emergentes como el Pat Metheny Group (*Travels*) o los diferentes grupos de Jan Garbarek en esa década (*Eventyr*). Mientras, en *El corazón*, Don Cherry y Eddie Blackwell realizaban en duetos una

indagación menos exuberante que la de Codona, ampliando sus funciones instrumentales y extendiendo las estructuras harmolódicas ornettianas que ambos prolongaban como discípulos dentro del cuarteto Old & New Dreams (*Playing*), activo en esos años y del que también formaban parte Charlie Haden y Dewey Redman. Como trompetista, Cherry mantuvo su puesto en la Liberation Music Orchestra de Haden y Bley, que en los primeros ochenta grabaría una de sus obras maestras: *The Ballad of the Fallen*. Más singular si cabe es la colaboración que volvió a reunir a Cherry con Bengt Berger en *Bitter Funeral Beer*. Un trabajo musicológico de campo, registrado por Berger en Ghana, servía como basamento sonoro para construir un tapiz hipnótico alrededor del ritual de enterramiento de un niño entre cantos desgarradores de las mujeres de la tribu, aquí reinterpretado por un colectivo sueco que tenía a Don Cherry como solista principal. La última grabación que realizó antes de morir en Málaga en 1994, sin verla publicada en ECM, fue *Dona Nostra*.

Volvía al lugar en que Codona cruzó sus caminos. ●



ARCO Y FLECHA
CONTRATACION ABIERTA
2008-2009

DAVE DOUGLAS

MARC RIBOT

JOHN ZORN

MIKE PATTON

BILL FRISSELL

TIM BERNE

ADRIAN BELEW

SECRET CHIEFS 3

MATS GUSTAFSSON

KEN VANDERMARK

ATOMIC

PETER BRÖTZMANN

DAVID MURRAY

DAVE BURRELL

WILLIAM PARKER

STÉPHAN OLIVIA

ALEXANDER VON SCHLIPPENBACH

TOMASZ STANKO

GIANLUIGI TROVESI

HENRI TEXIER

AKI TAKASE

NANÁ VASCONCELOS

DINO SALUZZI

ORQUESTA IMPERIAL

YURI BUENAVENTURA

THE LAST POETS

... Y MUCHOS MÁS

www.arcoyflecha.es

s.merino@arcoyflecha.es +34 93 238 7662

