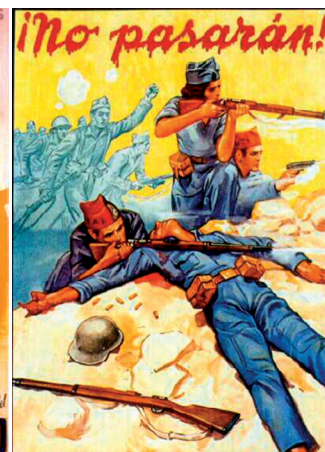
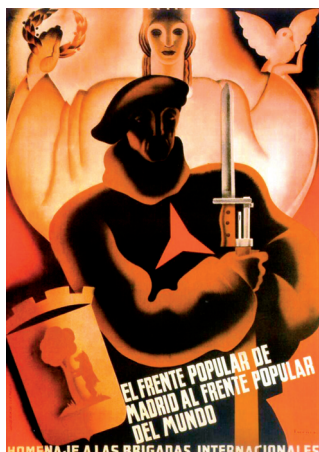
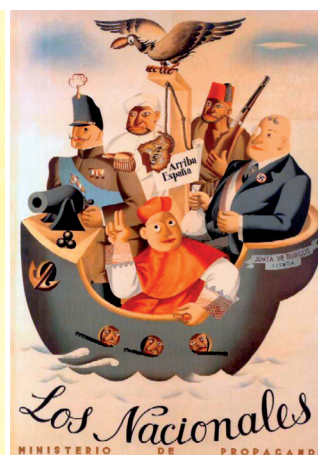
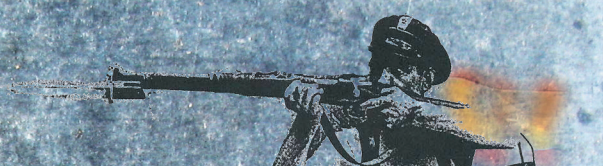




El jazz y las canciones de la Guerra Civil Española





*Poeta en el frente del mundo,
¿qué escucha tu corazón?
¿Qué poemas despliegan brillantes
estandartes hech^{os} de palabras
y alas rojas para volar sobre las trincheras,
y sobre las fronteras,
y sobre todas las barreras del tiempo,
a través de los años, para cantar esta historia
de España desde las murallas del mundo?*

Langston Hughes ⁽¹⁾

Texto: **Jesús Gonzalo**

LA ÚLTIMA GUERRA ROMÁNTICA
Hizo una mañana fresca ese día. El domingo 30 de marzo de 2008 apareció cubierto de una espesa neblina. Sobre las once el cielo californiano se abrió paso y una luz brillante inundó el Embarcadero de San Francisco, donde una hora más tarde iba a tener lugar un acontecimiento muy especial. Era la primera vez que se inauguraba un monumento oficial dedicado a los veteranos de la Brigada Lincoln ⁽²⁾ que lucharon en la Guerra Civil española. Antes de que llegaran las autoridades, con el alcalde acompañado por el embajador español, entre amigos y curiosos, allí estaban sentados unos ancianos esperando pacientemente en sus sillas de ruedas, con sus bastones y sus boinas. Como es costumbre en las cenas anuales que vienen haciendo desde hace décadas, las canciones españolas forman parte del menú y mantienen vivo el recuerdo. La banda de metales Musicians Action Group, dirigida por Bruce Barthol, había interpretado primero *El Quinto Regimiento* y luego *Si me quieres escribir* antes de cerrar su intervención con *La Internacional*. Los veteranos ocupaban el lugar de honor en el palco de invitados. Vinieron once de los 39 que aún vivían, once de los 2.000 supervivientes, once de los 2.800 que se entregaron a una causa lejos de sus casas, en la Guerra de España del 36. Estaban Abe Smorodin, Carl Geiser, Abe Osheroff (que moriría semanas después con 92 años), Virginia Malbin, Hilda Roberts (enfermera en la guerra), Dave Smith, Hank Rubin, Del Berg, Clarence Kailin, Warren Billings y Matti Mattson. Luego vinieron los discursos. Al finalizar el protocolo, después de un paseo de 20 minutos a pie

desde el Embarcadero, llegaron al lugar de celebración, el Post Street Theatre.

Meses más tarde, el 2 de noviembre, conocida la victoria de Obama, la Liberation Music Orchestra (LMO: formación que marca el punto de partida que une al jazz con las canciones populares de la Guerra Civil española) actuó en la Bahía de San Francisco, en el Herbst Theatre, muy cerca del lugar donde quedaba instalado el monumento a la Brigada Lincoln. El padre de Charlie Haden tuvo amigos que habían sido voluntarios en ella. Las historias que rodean a este hecho y algunas canciones de su colección fueron transmitidas de padre a hijo y de hijo a nieto ⁽³⁾. Es probable que durante su residencia en Nueva York (donde está uno de los dos centros que la Lincoln tiene en los EEUU) el bajista entrara en contacto con algún veterano. Haden funda la LMO en esa ciudad al final de una década convulsa, la de 1960, marcada por magnicidios, cambios profundos en la sociedad americana y guerras. Precisamente contra la de Vietnam, y para honrar la memoria de una causa perdida como la de II República, toma como repertorio las canciones que se entonaron en defensa de ésta.

Con el auge de los fascismos italiano y alemán (instaurados desde la urnas, no desde el golpe de estado) y la sombra que extienden sobre toda Europa, la República española, defenestrada el 18 de julio de 1936 tras un alzamiento militar que contó con el apoyo material y logístico de aquéllos, se convirtió para la opinión internacional en un símbolo del antifascismo y, ►

► como se comprobó después, en campo de pruebas de la segunda Guerra Mundial, entre fuerzas contrapuestas (Hitler-Stalin) y señaladas neutralidades (Francia-Inglaterra). El compromiso ideológico, social y cultural trae a la Guerra de España a gentes de muchos países. Este compromiso no partía de una militancia política concreta. En él coincidían no ya diversas ideologías o circunstancias personales, también procedencias atraídas por el posicionamiento armado. Muchos de los protagonistas se definen simplemente como defensores de la libertad y la democracia frente al fascismo, otros suman a lo anterior la idea de la revolución entendida según fuera su militancia. La Brigada Lincoln, con cerca de 2.800 voluntarios americanos de muy distinta condición (artistas, mineros, vendedores, leñadores, obreros, enfermeras, estudiantes...), formaba parte del contingente de 35.000 que integraban las Brigadas Internacionales, cuya primera dotación provenía, precisamente por la represión que ya habían sufrido de Hitler y Mussolini, de Alemania e Italia. Durante la guerra se propagaron canciones internacionales en varios idiomas, además del español y el catalán.

LAS CANCIONES

NO HAY NADA MENOS OBJETIVO QUE UNA CANCIÓN nacida al fragor del combate; nada tan auténtico, sin embargo, cuando se expresa de verdad un sentimiento colectivo. La historia que cuentan las canciones es, en cierto modo, la historia contada por el pueblo que la vivió ⁽⁴⁾.

Con cerca de un centenar de títulos, este cancionero conlleva una dificultad de catalogación por su amplia diversidad de origen, fuente, temática y forma. Resulta inevitable también establecer diferencias entre los dos bandos para esclarecer las características de cada uno. En general, las canciones republicanas -las elegidas para este análisis- tenían un origen y una expresión más acorde con lo que consideramos del pueblo. Estaban arraigadas en la tradición, en el romancero y la copla, en la poesía popular: métrica octosilábica y rima asonantada en los versos pares. Mientras que en las más elaboradas del bando nacional, poemas con temáticas sobre el ejército, la disciplina y la religión, las métricas intercalaban versos mayores y menores y rima consonante, debido a una nada oculta tendencia cultista que recargaba el texto. Este punto permite distinguir el carácter que imprime la autoría respecto del anónimo, de si su origen era escrito o bien oral.



Las piezas de tradición oral pertenecen al folclore popular por su vigencia en el tiempo. Este patrimonio musical expresa valores colectivos y se difunde desde la variación (de motivos y letras) antes que desde la innovación (principio que ha caracterizado históricamente a la música escrita). Con este argumento de transmisión inherente al origen del jazz, se ofrece un elemento clave para entender las versiones realizadas por estos grandes improvisadores (incluso cuando citemos las de relieves menos figurativos de la LMO, Ramón López y Agustí Fernández), que consiste en que la melodía cantada y la melodía instrumental se acercan hasta casi fundirse en la literalidad, como si los instrumentos intentaran emular a la voz humana: “Con el vito vito vito, con el vito vito va, yo no quiero que me miren, que me pongo colorá...”

En no pocos casos se dio también un fenómeno sincrético entre música culta y popular, incluso entre literatura y música, un nexo entre las vanguardias artísticas de la época y el folclore. El trabajo de Hanns Eis-

ler, Bertolt Brecht, Federico García Lorca ⁽⁵⁾ y Rodolfo Halffter, entre otros, hicieron posible que marchas y coplas tradicionales se convirtieran en canciones emblemáticas tanto en el frente como en la retaguardia. En otro sentido, las adaptaciones de las letras de las canciones tradicionales con textos alusivos a la contienda fue un recurso muy frecuente.

Por último, tratándose de una lucha armada en dos frentes, hay que considerar el peso propagandístico que descansaba en estas canciones. El folclore siempre ha sido moneda de cambio de las más variadas estrategias, se ha usado como bandera y puño, como emblema y consigna. Unas veces apelando al triunfo de la revolución, al orgullo obrero y a la tierra; otras al valor, la violencia o el insulto. Servían no sólo para identificarse ideológicamente (dentro incluso del mismo bando) o diferenciarse del enemigo, también para describir el temor y la penuria del frente y de las trincheras, o de una batalla, o de la guerra. Mientras, en el bando sublevado (o nacional) el medio de propagación de sus can-

ciones residía en el ejercicio del poder y en el ejército, más tarde a través de la represión y la censura.

LAS VERSIONES

EL ANHELO DE LIBERTAD QUE REPRESENTA EL JAZZ, molesto desde su nacimiento, ha condicionado una historia teñida de marginación y represión al mismo tiempo que su voz se fortalecía en una expresión colectiva de signo contrario. El jazz ha venido a decirnos, por boca de no pocos genios y por vez primera en la historia, que una cultura oprimida podía ser universal, que el esfuerzo individual no tenía que prescindir ni de la identidad ni de la memoria, que podía mirar al futuro con esperanza. Así pues, esta música, cualquiera que sea la ideología de cada uno, como mínimo, no puede por menos que simpatizar con una causa enfrentada a los fascismos.

Este cancionero, largo tiempo censurado por causas obvias, se ha mantenido vivo en el exterior llevado por los exiliados y los veteranos de la Lincoln. No debe extrañarnos que la primera toma de contacto con el jazz tuviera lugar fuera de España. Las razones por las cuales el jazz hispano ha tardado más de dos décadas en versionarlas (y la primera de Ramón López desde París) son varias. En primer lugar, por el hecho ya señalado de que la censura las consideró proscritas e intentó borrarlas de una memoria que tuvo ser redescubierta o cuando menos recuperada. La segunda se debe a una Transición que ni fue tan rápida, ni tan sólida, ni tan plural como se pensaba, dificultando el poder enunciar una motivación no sólo artística sino también política, como en el caso de Charlie Haden. En tercer lugar, el panorama jazzístico español, debido a todo lo anteriormente expuesto, ha sufrido un retraso respecto del entorno europeo que ha condicionado su capacidad creativa.

El jazz es un lenguaje de progreso. La improvisación formó parte de la construcción de una sociedad como la estadounidense, por eso esta música es tan afín a esa joven y a la vez híbrida cultura. El acercamiento a distintos folclores que el jazz ha venido realizando siempre se ha producido desde el respeto a las esencias, insuflando contemporaneidad a músicas tradicionales de aquí o de allá. Las versiones sobre la Guerra Civil se reafirman en esta dimensión de obra abierta que ofrecen las lecturas que parten de la improvisación. El carácter instrumental de estas versiones es otro fac-

EL JAZZ Y LAS CANCIONES DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

► tor determinante, incluso cuando parezca contradecirse por la inclusión de voces (los casos de Ramón López y Agustí Fernández, quizá los menos esperados en hacerlo).

Por último, podría hablarse de la existencia de un núcleo conformado por las canciones más difundidas y populares, que a su vez también son las más versionadas debido, tal vez, al temprano trabajo de Charlie Haden y Carla Bley. Lo componen *El quinto regimiento*, *Los cuatro generales*, *Si me quieres escribir*, *El tren blindado* y los himnos catalanistas *Els Segadors* y *La Santa Espina*.

CHARLIE HADEN Y LA LIBERATION MUSIC ORCHESTRA

Música de protesta para tiempos difíciles

De izq. a dcha.
Carla Bley, Mike
Mantler, Sam
Brown, Perry
Robinson, Paul
Motian, Roswell
Rudd, Bob Nor-
thern, Gato Bar-
bieri, Andrew
Cyrille, Howard
Johnson, Dewey
Redman, Charlie
Haden, y Don
Cherry.

DENTRO DEL COCHE, LA RADIO EMITE UN COMUNICADO en el que informa de nuevos bombardeos de la aviación estadounidense. Esta vez no es en Vietnam sino en la vecina Camboya. La guerra, larvada durante toda la década, estalla con toda crudeza con Nixon en el poder. Charlie Haden escucha la noticia al volante. Se siente inerme en su condición de ciudadano, pero no como músico. Al llegar a casa llama a Carla Bley y le dice:

“Tenemos que hacer algo contra este gobierno, tenemos que denunciar la barbarie que esta administración está cometiendo en el mundo”. Como testigo vigilante del fin de un siglo en el que se diluyeron las certidumbres ideológicas en favor del pensamiento único, se cumplen 40 años de la fundación de una banda cuyo manifiesto de vanguardia unía música popular e idealismo combativo y cuyos principios se han ido revelando siempre en tiempos convulsos. Unas veces frontalmente enfrentados, en su patriotismo de izquierdas, a las políticas expansionistas de los gobiernos republicanos -Nixon y Vietnam en 1969, Reagan y El Salvador en 1982, las administraciones Bush en Irak-, otras en defensa de pueblos oprimidos (el apartheid sudafricano) y honrando con el recuerdo a aquéllos que lucharon por la justicia social.

El compromiso artístico con el que nació la LMO partía de una colección de canciones extraídas del folclore popular -vinculado a los movimientos sociales- que primero se presentaba y luego desarrollaba en grupo. Los imaginativos arreglos de Carla Bley servían para hilvanar los distintos temas y para canalizar unas intervenciones solistas libres y a la vez ajustadas a un motivo temático acentuado tanto en sus perfiles melódicos como emotivos. El planteamiento es claro e incluso simple en su exposición, de ahí que el resultado de conjunto sorprenda por la expresión de color e intensidad que desprende. Segura y desnuda, la melodía se abre paso al comienzo para luego ir disolviéndose en una atmósfera de turbia fragilidad, aupada por las rotaciones en los instrumentos y con apoyos en una base rítmica reducida al latido doliente del contrabajo.

El sentir popular (de la guitarra) y el revolucionario (el político y el intrínseco al free jazz) se concitaban tanto en el repertorio como en la interpretación en su debut. En la portada, como gesto de manifestación bajo un lema, aparecen todos los músicos de la orquesta flanqueados por Bley y Haden. Ellos sostienen en sus manos la pancarta con el nombre de la banda, metáfora, antes que pose fotográfica, sobre los pilares de estructura y concepto en los que recae la creación. Don Cherry también aparece en una posición destacada, sentado y tocando dos flautas. Esta era la imagen del disco fundacional [renovada en 2005 para *Not in Our Name*⁽⁶⁾] con título homónimo *Liberation Music Orchestra* (Impulse!, 1969), trabajo



CHARLIE HADEN
THE BALLAD OF THE FALLEN
CARLA BLEY
DON CHERRY
SHARON FREEMAN
MICK GOODRICK
JACK JEFFERS
MICHAEL MANTLER
PAUL MOTIAN
JIM PEPPER
DEWEY REDMAN
STEVE SLAGLE
GARY VALENTE



dividido en dos partes que tendría como eje de inspiración las canciones de los milicianos republicanos.

La banda la componían Gato Barbieri (st, cl), Dewey Redman (st, sa), Don Cherry (tp, fl), Mike Mantler (tp), Perry Robinson (cl), Roswell Rudd (tb), Bob Northern (cf), Howard Johnson (tuba), Sam Brown (g), Carla Bley (p), Charlie Haden (b), Paul Motian, Andrew Cyrille (bat, perc). Con este formato se aseguraba la funcionalidad y energía de los grupos de mediano tamaño de los sesenta, así como la naturalización del sonido de una banda popular.

Una bella introducción de Carla Bley, a ritmo marcial lento y sentido, impregnada de sentir popular, condensa la emoción venidera. Bley al piano conduce la transición hacia el pulso firme de *Song of the United Front*, marcha primero enardecida y luego matizada. Con las brigadas internacionales se introdujeron no pocas canciones de distinta procedencia. Gran parte de estas fuerzas contaban con el apoyo soviético y se nutrían de personas que ya habían padecido la persecución fascista en Alemania e Italia. Hanns Eisler, con quien colaboró Bertolt Brecht en la

letra de *Song of the United Front*, fue uno de los autores “importados” a cuya música se añadirían textos adaptados para *La Marcha del Quinto Regimiento* o *La Komintern* (himno de la internacional comunista).

El apartado español comienza justo después con un solo de guitarra aflamencado de Sam Brown. La melodía popular entra rotunda y el contagioso balanceo del *Vito, Vito* se ejecuta con un envidiable sabor hispano. Mientras, la trompeta solista de Don Cherry empieza a desmarcarse de la cadencia de vals colectiva para emprender un viaje insospechado acompañada por piano, bajo y batería. El camino se ve salpi-

cado de adiciones mínimas y puntuales que van acumulando tensión y presencia hasta liberar un espacio, señalado antes por Cherry en un único motivo aéreo con flautas indias, a la guitarra (ahora con arpeggios más veloces y palmas). Ya hemos entrado en las trincheras de la LMO. Nos topamos con *El quinto regimiento*, *Los cuatro generales* y *Viva la Quince Brigada*⁽⁷⁾. Las dos primeras coplas son el resultado de adaptar sendas canciones populares añadiendo letras que versaban sobre el conflicto o se situaban en determinados lugares del frente. Este tipo ▶

De izq. a dcha.
Don Cherry, Jim
Pepper, Jack Jeffers,
Steve Slagle,
Paul Motian,
Charlie Haden,
Sharon Freeman,
Michael Mantler,
Gary Valente,
Carla Bley, Dewey
Redman y Mike
Goodrick.



EL JAZZ Y LAS CANCIONES DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

- de variaciones letra-música eran muy corrientes. En el caso de *El quinto regimiento* el estribillo se corresponde con *¡Anda, jaleo!*, el cual, por su parecido, quedaba unido al célebre *Vito, vito*, aquí cambiado en su última estrofa por “Con el quinto, quinto, quinto, con el quinto regimiento...”.

Haden se aísla en el contrabajo insistiendo en notas disonantes para apuntar el cambio hacia *Los cuatro generales*, sólo le sigue Motian con descriptivas percusiones metálicas que parecen evocar los aperos de labranza de una tierra de tradición campesina [imagen exterior que se tenía de España en 1936 ⁽⁸⁾]. El trombón impetuoso de Roswell Rudd incita al movimiento desde acentos subterráneos. El cambio se materializaba en los metales mayores (tuba, trombón y trompa) y luego se dobla en trompetas y clarinetes; la orquesta se va sumando al canto, con el trombón como impulsor de la disidencia colectiva -antes emprendida por Cherry- y ahora con el respaldo de un swing abrupto en la base rítmica. No sólo *Anda, jaleo* y el *Vito, vito* procedían de Andalucía y fueron recopiladas y arregladas por García Lorca, también éste era el caso de *Los cuatro muleros*, canción de las milicias populares, que resistieron en Madrid durante diez días, que inspiraría *Los cuatro generales*, dedicada a los sublevados Franco, Sanjurjo, Mola y Queipo de Llano. Quedaba rematada por una copla que describía los escenarios de dicha batalla: “Puente de los Franceses, puente de los Franceses, mamita mía, nadie te pasa. Porque los milicianos, porque los milicianos, mamita mía, qué bien te guardan”. Estas coplas surgen como apariciones de entre la nube instrumental creada por la LMO. Es un recurso -hoy lo llamarían *samples*- por el cual Haden intercalaba, en tiempo real y en medio del despliegue energético del grupo, un pequeño fragmento de la canción original ⁽⁹⁾. La orquesta resuelve hacia el silencio delectando, como puntos suspensivos, los acentos mínimos de la canción. El piano se asoma luego para intercalar frases poéticas, invitando a entrar al saxo tenor de Gato Barbieri con la misma intensidad lírica. Haden toma el arco. Se anuncia de forma tímida, por voces de una grabación añeja, *Viva la Quince Brigada*.

El tenor ahora febril de Gato Barbieri, en su escalada herida, dejará tras de sí una estela lo suficientemente urgente y penetrante,

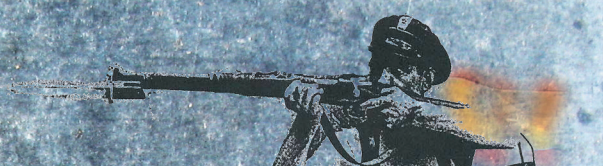


Charlie Haden

con un seguimiento alargado en la trompeta de Cherry, como para colocar al oyente frente al vacío. La tensión es máxima a todos los niveles, la orquesta parece resquebrajarse mientras vuelven a emerger, desde el abismo, voces del pasado... “El ejército del Ebro, rumba la rumba la rumba, la. El ejército del Ebro, rumba la rumba la rumba, la, una noche el río pasó, ¡ay Carmela, ay Carmela!”. Con claridad, mientras se apacigua lentamente el tenor de Barbieri, la orquesta va imponiendo la melodía del tema al epicentro free (cuarteto con saxo) de la misma, ya menos abrasivo. *Viva la Quince Brigada* (en realidad el fragmento extraído del disco corresponde a *El Paso del Ebro*, ya que las dos canciones tienen la melodía central del *¡Ay, Carmela!* pero distinta letra, y donde se decía *¡Ay, Carmela!* se pone *¡Ay Manuela!*) termina con el pegadizo estribillo y en charanga, con trompeta de plaza de toros y tuba cumplidora. Todo este segmento destila una libertad gozosa y espontánea.

Pasa el tiempo y la conciencia sigue intacta. En *The Ballad of the Fallen* (ECM, 1982-83), Haden incorpora nuevas canciones de la Guerra Civil y el grupo se regenera





manteniendo el esquema y la función instrumentales, con Cherry, Mantler, Redman, Bley y Motian en sus puestos. Esta vez el punto de mira del escenario político se cierne sobre Reagan y su actitud desestabilizadora en el Salvador ⁽¹⁰⁾. Haden y Bley, acertadamente, deciden que su enfoque debe centrarse en la cultura latina, y para ello recuperan temas de la Guerra Civil Española que quedarán hermanados con canciones de otros lugares. Bastante más estructurados y eficaces tanto en su ensamblaje como en las combinaciones de color que en 1969, los arreglos de Carla Bley extienden puentes invisibles entre *Els Segadors*, *The Ballad of the Fallen* (El Salvador), *If You Want to Write Me* (*Si me quieres escribir*), *Grandola Vila Morena* (*Revolución de los Claveles*) ⁽¹¹⁾, Portugal) y, después de una transición preclara que anticipa motivos sin citar lo evidente, *El Pueblo unido jamás será vencido* ⁽¹²⁾ (Chile). Los solos son menos turbulentos en este segundo encuentro, más claros en su exposición colectiva; el lirismo y el llanto los eleva, la emoción no renuncia a la sed de justicia.

Els Segadors, en el original, se marca nítido y con rapidez en el fraseo entrecortado. El juego polifónico de trompetas, trompa y tuba lo entona la LMO en un tiempo más pausado y desnudo, menos trenzado, alargando los motivos melódicos de las frases. Personalísimo comienzo que con el solo inerte del contrabajo de Haden describe una pérdida. La guitarra de Mick Goodrick releva al bajo, el trombón la secunda con el apoyo de la base rítmica. Entran los saxos doblando la frase anhelante de *The Ballad of the Fallen*. La guitarra retoma el protagonismo y vuelve a cederlo al trombón de Gary Valente, en bello contraste, y al sutil detalle de pandereta de Motian. El piano da unos apuntes a modo de indicación debajo del trombón. La ruptura se está elaborando, está casi lista. Entran los metales repitiendo al unísono una frase corta con el apoyo de la percusión, tienen la rotundidad de una anunciación. Se hace una breve pausa que permite tomar impulso... “Si me quieres escribir ya sabes mi paradero, en el frente de Gandesa primera línea de fuego”. La melodía, y sobre todo el mensaje, de *Si me quieres escribir* (original de la guerra de África de 1920, con distintas versiones dependiendo de las líneas de combate) se abrieron paso en los dos frentes españoles. Alegre, impetuosa, ligera de equipaje, así queda escrita la carta de la LMO. Luego se crea otra fractura y entra la trompeta de Don Cherry, que cuenta con el acompañamiento obli-

cuo de Haden y Motian. Bley ornamenta con acordes repetitivos sobre el registro agudo y desciende disonante, Cherry abraza esos motivos. Poco a poco esas puntualizaciones van cobrando coherencia rítmica. Las flautas incitan al resto de la orquesta. *Grandola Vila Morena* arranca con entusiasmo y deriva en swing tras la hermosa figura rítmica dejada por el piano, al que siguen las flautas y luego engarza con un espectacular solo de trombón de Valente que termina en una nota abandonada. El piano va ahora a desempeñar una función esclarecedora para indicar el camino hacia *El pueblo...*, será el encargado de extender un puente de belleza preclara e inasible, sostenido por flautas y trompetas flotantes. Carla Bley recupera el lirismo dibujando formas circulares que despejan la pista al solo estilizado y sin vibrato de la trompeta de Mantler: es un lamento en una línea. El entregado saxo de Redman parece rescatarlo justo en el momento más apesadumbrado, encendiendo un quejido de esperanza. El descenso desde la fe del tenor vuelve a poner en primer plano al piano elíptico de Carla Bley. La tuba pisa el enunciado para entonar en convencida soledad la melodía de *El Pueblo unido jamás será vencido* (Sergio Ortega y Quilapayún). Cuando la banda une sus fuerzas, la victoria parece cercana. El final de este relato de canciones sobrecoge por la emoción arrastrada.

El réquiem insistente y fúnebre que es *Silence* (tema largamente versionado por Haden en los 80 en distintos grupos) da paso a *Too Late*, melodía de despedida, casi fúnebre, entre Bley y Haden con apoyo final en coro de la orquesta. Con la guitarra española de Mick Goodrick empieza *La Pasionaria* ⁽¹³⁾, la aportación de Haden a la lista de canciones españolas. Dice el autor: “este tema está dedicado a Dolores Ibarruri, la Pasionaria, quien durante la Guerra Civil española alentó la defensa de la segunda República contra el fascismo bajo el lema “No pasarán” ⁽¹⁴⁾. La inten-

ción con la que reformulaba los temas populares españoles se pone de manifiesto en esta composición propia agraciada por todos los mismos ingredientes folclóricos. El método elusivo que desintegraba los perfiles melódicos, ahora introducido por Redman en el lugar de Barbieri, se concebía comprimiendo el mensaje instrumental en cuarteto con saxo tenor, para desembocar en la voz insatisfecha y solitaria del contrabajo trenzando dos líneas melódicas a la vez. *La Santa Espina* (himno nacionalista ▶





EL JAZZ Y LAS CANCIONES DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

HISTORIA



Willem Breuker Kollektief

► catalán prohibido en 1924) completa el repertorio y cierra el disco con el entusiasmo inicial que caracteriza a esta sardana. Género popular que por su tendencia al registro agudo invita a Jim Pepper a dirigir el solo central del tema al soprano. Con todo, el tiempo se ralentiza alargando las frases, lo que convierte a la positiva sardana en una oración triste que se quiebra con la entrada de la trompeta de Cherry, mientras el resto de metales emite planos en diferentes registros. La balada de los caídos, obra monumental que rezuma melancolía, revelación y esperanza.



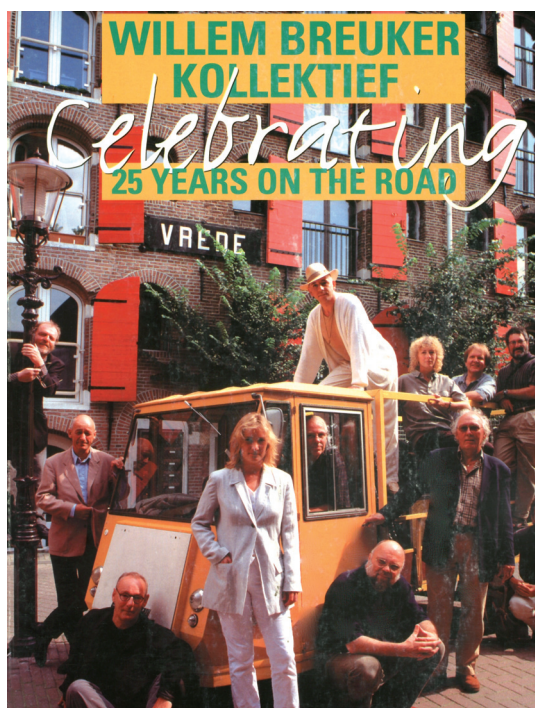
El registro en directo *The Montreal Tapes* (Verve, 1999), perteneciente a las jornadas que el festival de dicha ciudad dedicó a Charlie Haden entre el 30 de junio y el 8 de julio de 1989, refleja el momento de transición conceptual y de miembros que vive la banda justo al cumplir 20 años. Joe Lovano, Tom Harrell, Ray Anderson o Gari Allen son algunas de las más destacadas incorporaciones. El solo de Lovano marca el discurso de *La Pasionaria*, que desfallece en ideas debido a una duración excesiva.

WILLEM BREUKER KOLLEKTIEF

El frente unido holandés

EXTENSIÓN ALEGÓRICA DE LOS PRINCIPIOS DEMOCRÁTICOS que deben regir una nación, implícitos en la famosa cita de Abraham Lincoln (“...and that government of the people, by the people, and for the people, shall not perish from the earth”), la sentencia del poeta decimonónico inglés William Morris [“I don’t want art for a few any more than education for a few or freedom for a few”⁽¹⁵⁾] sirve de pilar ideológico a la creación del Willem Breuker Kollektief.

El Willem Breuker Kollektief (WBK) nace en 1974 bajo el signo inconformista de quien toma su nombre, alguien que había participado en la joven escena free europea (Peter Brötzmann, Globe Unity de Alexander von Schlippenbach) curtida en la experiencia compartida (AEOC, Steve Lacy). El carácter antiacadémico, antes quizá trasgresor, de Willem Breuker⁽¹⁶⁾ abarca distintos géneros bajo un paraguas instrumental lo suficientemente sólido, versátil y jovial como para dar cabida al jazz (del dixieland al free), obras de autores contemporáneos populares y parodia. Tesis pionera, rigurosa y liberadora, fundamentalmente instrumental



aunque con debilidades vocales (Loes Luca), la eficaz espontaneidad del WBK se nutre de unos arreglos que convierten el rigor de la escritura en un mensaje comunicativo, gracias no sólo al elemento improvisado sino, en tanta e igual medida, debido al folclore europeo y el teatro musical.

Con Kurt Weill como principal paradigma de un estilo híbrido entre lenguaje culto y popular, el WBK siempre ha elegido para sus recreaciones a compositores de la primera mitad del siglo XX que tenían como denominador común la trascendencia de la música del “pueblo” en una obra de tradición clásica pero vocación antiacadémica: George Antheil, Gershwin o Silvestre Revueltas ⁽¹⁷⁾. El hecho de que antes o después (que Haden y los suyos) tomaran contacto con las canciones de la Guerra Civil Española, abundando en las afinidades políticas de su líder, era cuestión de tiempo.

Condicionado quizá por el proverbial carácter que se nos atribuye a los latinos (a diferencia del tono interiorizado de Haden y Bley), el WBK interpreta *El tren blindado* (directo) y *La Santa Espina* ciñéndose casi literalmente a la melodía e imprimiendo una velocidad festiva que se recrea en el juego polifónico y virtuoso de la agrupación. No llegan a cuatro minutos entre los dos. *El tren blindado*, en alusión al poder arrollador de los trenes de la Revolución Rusa, tenía los arreglos del compositor Rodolfo Halffter ⁽¹⁸⁾ y fundía las estrofas de *Yo me subí a un pino verde* (antigua canción popular



recogida por Lorca, cambiada para la ocasión: “Yo me subí a un pino verde por ver si Franco llegaba, y sólo vi un tren blindado lo bien que tiroteaba...”), con el énfasis puesto en la victoria que proporciona el estribillo de *¡Anda, jaleo!*. Tanto el principio como el final de la versión del WBK es semejante al popular, pero inmediatamente desde el primer apunte introductorio los vientos se dividen para ir descomponiendo la melodía en pequeños motivos que con precisión puntillista van tejiendo. El resultado combinado y veloz de estas voces en primeros, segundos y terceros planos produce un efecto de ornamentación recargada y desafiante sin dejar de ser fluida. Los instrumentos deletrean así en distintas voces el texto que en el original era sólo matizado. *La Santa Espina* (sardana corta o ampurdanesa) reposa en la conjunción de metales de mayor y menor cuerpo y la presencia de vientos de madera (familia de los oboes) y flauta, instrumento que abre el original. La identificación es evidente de principio a fin aun cuando el ritmo sea más urgente.

Incluidas en *Celebrating 25 Years on the Road*, *El tren blindado* y *La Santa Espina* son las adaptaciones que Willem Breuker realizó tras la escucha del LP *Chants de la Guerre d'Espagne* en Le Chant du Monde, un registro de referencia musicológica. A mediados de la década de los 90, el Kollektief interpretó piezas del cancionero español recogidas en esa grabación; nunca después fueron reunidas en un disco monográfico. ▶

EL JAZZ Y LAS CANCIONES DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

► RAMÓN LÓPEZ

Trincheras al viento

CEREMONIAL Y ENARDECIDO COMIENZA ESTE

Songs of the Spanish Civil War (Leo Records, 2000) que bucea aun más en la experiencia ornettiana que inspiró la lectura de la LMO, esta vez comprimida en cuarteto con metales [Thierry Madiot (tb) y Daunik Lazro (saxos)] sin piano y prescindiendo del esquema puenteado, de entrada y salida en tema, que servía a LMO. El repertorio reúne tres focos temáticos. El de las más difundidas y populares *El quinto regimiento*, *Los cuatro generales*, *El Paso del Ebro*, *El tren blindado*, el nacionalista catalán en *Els Segadors* (abre y cierra el disco), *La Santa Espina* y *La Sardana de les monges* y por otro las menos conocidas *El Tururururu* y *Mendiko Negarrak* (dedicada a Federico García Lorca). Perteneciente al primer grupo, aunque mucho menos versionada que aquéllas, quedaría *En la plaza de mi pueblo*.



Excesiva, poderosa, contestataria, ceñida a la brevedad, *Els Segadors*, según Ramón López, no se ajusta a lo señalado por el original ni a lo descrito por la lectura de Haden/Bley. La voz poderosa y quebrada a un tiempo de Beñat Achiary sirve para subrayar el contraste entre figuración (las breves citas a las melodías) y abstracción, entre la solemnidad y la agitación que definen un proyecto despojado de toda retórica. El intrépido mensaje de esta música, fruto de la improvisación contemporánea, tanto en las formas como en los colores, conserva idéntica intensidad en el tratamiento, ya sea si concita lo telúrico o lo esquivo (ambas cualidades de la percusión del alicantino). El grupo desarrolla el discurso generando contrastes por saturación o descompresión de elementos.

El Paso del Ebro comienza en un tiempo rápido de bop ornettiano con López emborronando el pulso metálico en los platos y creando figuras irregulares. El trío de saxo aumenta a cuarteto con la entrada del trombón realizando un cruce tangencial sobre

GUILLERMO ROMERO

De izquierda a derecha: Thierry Madiot, Elton Dean, Beñat Achiary, Paul Rogers y Ramón López





RAMON LOPEZ

la melodía principal. El desvanecimiento de la intensidad en figuras atonales cercanas al silencio sirve de transición, como rastro sonoro, a *El tren blindado*. La desfiguración se mantiene bien pertrechada por la percusión y el bajo con arco (Paul Rogers) aun cuando la melodía, entonada por el saxo alto, surge tímidamente y flota en ese contexto desnaturalizado antes de entrar en *Mendiko Negarrak*. La voz vuelve con fuertes contrastes de acentos entre potencia-altura e intensidad contenida, con el apoyo de percusiones metálicas de labranza que nos conducirán a *En la plaza de mi pueblo*. “Con mi arado abro los surcos, con mi arado escribo yo (bis)”, canta sin demasiada literalidad el saxo desde su comienzo, mientras que el contrabajo abre surcos que la percusión se encarga de ir rellenando con elementos descriptivos. Hacia el final, en pianísimos de fisicidad espectral, se difumina toda huella en los metales. El bajo con arco citando apuntes en los bordes de la melodía y una batería anómala se hacen con *La Santa Espina*. *El Tururururu* une ahora al contrabajo, aún con el arco, y al trombón en un escenario misterioso al que se suma el saxo. La interpretación, en ese cruce de tensión orgánica que



se produce en la superficie pero que se eleva en planos disonantes, exhala un sentimiento religioso que ni es evidente ni quizá intencionado. *Los cuatro generales* da una impresión más festiva y populachera con la voz exclamando ¡“Arre, arre burro”!, que cita, con toda la intención a un original titulado *Los cuatro muleros*. El juego polifónico define *La Sardana de les monges*, que da paso a una nueva lectura instrumental de *Els Segadors* descoyuntada.

Ramón López,
Paul Rogers
Thierry Madiot,
y Daunik Lazro

Se puede hablar de decurso narrativo en esta visión poliédrica y expresionista que ofrece Ramón López, por más que los cortes no aparezcan definidos. Los pivotes cantados imprimen carácter descriptivo y descongestionan la materia instrumental al devolver el ímpetu a un mensaje de vehemencia casi ascética, como un rezo litúrgico judío (en *Los cuatro generales* y *Mendiko Negarrak* recuerda al canto de Aaron Bensoussam en el proyecto de Uri Caine sobre Mahler) y con onomatopeyas delirantes (David Moss). Las fricciones atonales que provoca el intercambio instrumental acaban engullendo los relieves melódicos. La construcción dinámica se torna en plegaria por los motivos centrifugados entre silencios y cantos. Una obra agrietada y a la vez compacta. ►

EL JAZZ Y LAS CANCIONES DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

► **BRIGADA BRAVO&DÍAZ**

Folclore miliciano

ENTRE GRUPOS DE MEDIANO TAMAÑO QUE PUEDEN funcionar como una banda de pueblo o una fanfarria (los celebrados casos de la LMO y el WBK) y proyectos adscritos a formatos y lecturas contemporáneas en el jazz (los de Ramón López y Agustí Fernández),

música, en ese diálogo entre improvisación y melodías tradicionales que rescata al folclore para situarlo en la contemporaneidad, queda reflejado en la acertada dedicatoria que Bravo y Díaz brindan a Egberto Gismonti y a uno de sus discos más hermosos y quizá menos conocido, *Folk Songs* ⁽¹⁹⁾.

Otro de los puntos de interés de este proyecto, teniendo siempre presente un formato mínimo maximi-

merran LAGNISTA

Germán Díaz y Antonio Bravo



no cabe duda de que la propuesta de Antonio Bravo (guitarra) y Germán Díaz (zanfona), cuando menos, esconde tras de sí una engañosa humildad que destapa en la escucha acierto y originalidad en el enfoque. *Músicas Populares de la Guerra Civil* (Producciones Efímeras/Galileo, 2008) es un homenaje sincero y emotivo que indaga en la vigencia del cancionero usando instrumentos fundamentales para la construcción y divulgación de folclores de distintas épocas y lugares desde su aparición en el siglo XV. El acercamiento a esta

zado en su funcionalidad, reside en la confección de un repertorio alumbrado por el rigor expositivo del estudio que el antropólogo Luis Díaz Viana realizó sobre esta materia, autor, asimismo, de la presentación y las notas que acompañan a cada tema en el libreto. Ya decíamos al principio de este artículo que existía un núcleo de canciones, instaurado por la LMO, cuya difusión ha sido mayor que otras. La intención de la que participa la lista ofrecida por Bravo y Díaz simpatiza con el espíritu diverso y





comprometido de las Brigadas Internacionales respecto a sus procedencias y condiciones. Así, en la sucesión de canciones van apareciendo unas que pertenecen al patrimonio oral como *Los cuatro generales/Los cuatro muleros*, otras que se remontan a conflictos bélicos pasados como *Himno de Riego*, *Trágala* y *Si me quieres escribir* (guerras carlistas y de África), hay también algunas que se decantan por la militancia como *A las barricadas*, *Canción del Frente Unido* y *La Internacional* (anarquistas en el primer caso, comunistas y socia-

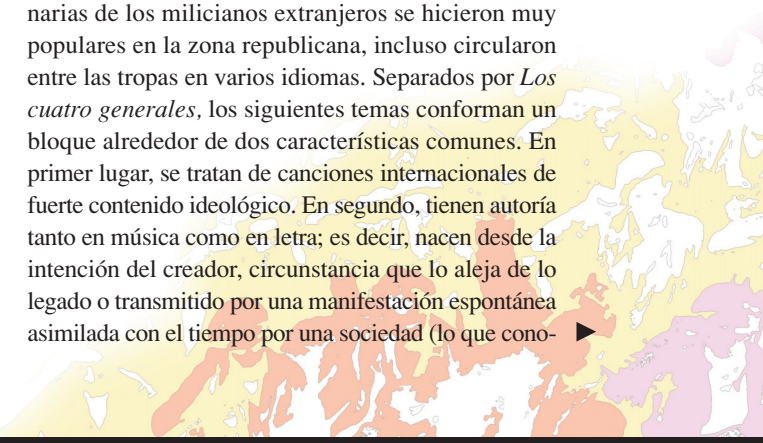
agudos, resulta muy parecida a la de un violín. De su conjunción con la guitarra, sin entrar en los matices electrónicos que comentaremos luego, se obtiene un estilo que rápidamente nos sugiere conexiones con el folk irlandés y el bluegrass. *A las barricadas!* se presenta acústica y melódicamente al unísono (en un rozamiento que produce ese sonido tan especial) y pasa al solo de guitarra, ahora eléctrica y con una suave distorsión, de Antonio Bravo, que se dobla a sí mismo en la línea de bajo.



listas en los otros dos) o bien provienen del extranjero como *Bandiera Rossa* y *Au devant de la vie* (Italia, Rusia/Polonia).

¡*A las barricadas!* (Rusia, Polonia, Alemania antifascista), asociada a los anarquistas (CNT española), abre el disco con un juego armónico sobre las cuerdas del clavijero que cita a Gismonti. Justo con la entrada en tema de la zanfona surge la sorpresa. En la ambivalencia rítmica y melódica de ambos instrumentos y el intercambio solista en las improvisaciones se sostiene este proyecto. Instrumento de cuerdas rozadas por una pequeña rueda y pulsadas por teclas, la tesitura de la zanfona de Germán Díaz, sobre todo en los registros

Importadas, divulgadas desde el exterior o traídas por las Brigadas Internacionales, tras su valiente actuación en la defensa de Madrid, las canciones revolucionarias de los milicianos extranjeros se hicieron muy populares en la zona republicana, incluso circularon entre las tropas en varios idiomas. Separados por *Los cuatro generales*, los siguientes temas conforman un bloque alrededor de dos características comunes. En primer lugar, se tratan de canciones internacionales de fuerte contenido ideológico. En segundo, tienen autoría tanto en música como en letra; es decir, nacen desde la intención del creador, circunstancia que lo aleja de lo legado o transmitido por una manifestación espontánea asimilada con el tiempo por una sociedad (lo que cono- ▶



EL JAZZ Y LAS CANCIONES DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Agustí Fernández. Sala de Cambra del Auditori de Girona. Noviembre 2006



- cemos como folclore). Este factor último las tiñe de cierto cultismo parecido -aunque opuesto en su mensaje- a las del bando sublevado.

Canción del Frente Unido (Eisler-Brecht) introduce otro elemento importante en este disco como es la caja de música (Díaz). Tratándose de un material susceptible de ser intoxicado por la tan manoseada memoria histórica, nada mejor que la alegoría íntima que encierra una caja de música para evocar el pasado. La guitarra acústica, en su función rítmica, cede el protagonismo al fraseo sentido de la zanfona, fundiéndose con la caja de música y la guitarra al final. *La Internacional* parece surgir de entre la niebla, desperezándose en el tiempo que marca una zanfona emulando el sonido de una máquina de tren de vapor. Interesante el ritmo marcial que intercalan bajo una melodía más onírica que contestataria. El final, como el principio, describe el movimiento de aceleración de un tren que se aleja en el túnel del tiempo. De allí o de una radio olvidada en un trastero es de donde parece salir la voz que a continuación entona, “Avanti popolo, alla riscossa, bandiera rossa, bandiera rossa...”. A diferencia de Haden, estos testimonios sonoros operan aquí en vacío, sin sobresalir en el discurso musical. En *Bandiera Rossa/La joven*





Guardia la guitarra eléctrica, nuevamente con apoyo rítmico de ella misma, recuerda, en esa soltura candente con la que perfila la melodía, a Pat Metheny. *Au devant de la vie* (Dimitri Shostakovich) es una versión raptada a la suavidad de una nana, aunque su origen sea bien distinto: desde Rusia se instó a las Asociaciones de Escritores y Compositores soviéticos a crear obras para el Frente Popular español. Aquí se tituló *En pos de la vida*, su popularidad podría deberse a que sirvió de banda sonora de la película *El camino de la vida*.

La recuperación y adaptación de temas populares -en ocasiones con la suficiente antigüedad como *Ay*, *Carmela* para ser considerados tradicionales- sin duda ha insuflado savia nueva a éstos. Tres canciones inspiradas en coplas con raíces sirven para cerrar el disco. *Himno de Riego* (como *Trágala*) es tema popular andaluz (Málaga y Cádiz respectivamente) cuyo origen (instrumental) se remonta a las guerras entre liberales (facción a la que pertenece) y absolutistas monárquicos (s.XIX). El comienzo abierto en dos guitarras, una emitiendo un *loop*, da pie a la zafona para entonar la melodía. Las cuerdas marcan un ritmo acompasado y mantienen el motivo secundario mientras que su compañera define el solo; en tiempo marcial escueto se dice la melodía y se resuelve en diálogo cruzado entre

ducción) y otro melódico por las cantoras. El sonido en la zafona, pues, se naturaliza, aunque no en su expresión más afilada de sobreagudos. La guitarra, por su parte, articula un fraseo y una distorsión que recuerda a John Abercrombie y que ya se había escuchado antes de forma más soterrada en *Trágala*. La caja de la zafona sirve, en este momento, de percusión. El uso de pedales y *loops* opera de forma aumentativa en el juego cruzado. La tensión se desvanece cuando entra alegre la melodía de *Si me quieres escribir*. Los efectos creados por ambos instrumentos, desluciendo las líneas, sirve de contraste a la entrada diáfana de una melodía con “paradero” cierto.

La ensoñación memorística que nos regalan Antonio Bravo y Germán Díaz surge del encuentro entre tradición y contemporaneidad, del contraste entre cancionero popular e interpretación jazzística y del significado ampliado que confieren a unos instrumentos que, ya desde el Renacimiento, dan la posibilidad de tocar todas las voces de una pieza.

AGUSTÍ FERNÁNDEZ

Eco abstracto de memoria

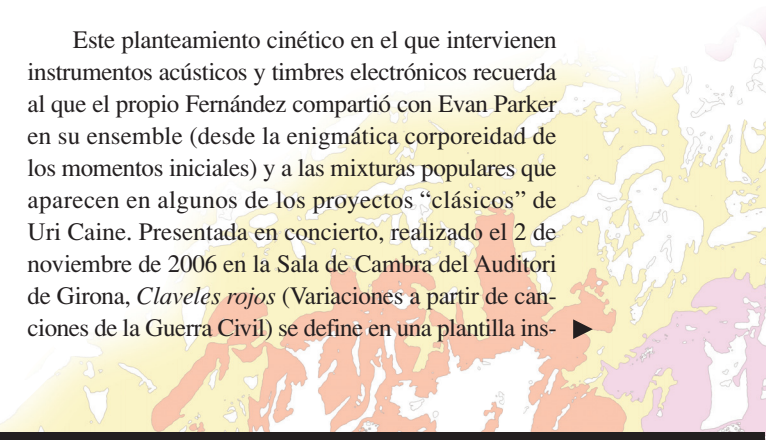
TANTO LAS LECTURAS DE RAMÓN LÓPEZ COMO LA DE Agustí Fernández no se llevan a cabo desde las canciones sino que van hacia ellas. El objeto se convierte así en materia durante un proceso de creación activo. La coherencia plástica de este proyecto titulado *Clavells vermells* se debe, básicamente, a la corriente sonora, en diálogo abierto, que se produce uniendo texturas y figuras; es decir, el resultado tiene un efecto gradual de escucha por el que asoman accidentes instrumentales, orales o ruidistas. Lo que nos propone el pianista y compositor es un relato, una suite con una estructura de andamios inciertos, un lienzo elusivo y sin marcas al exterior, señalado por focos efímeros de figuración melódica.

Este planteamiento cinético en el que intervienen instrumentos acústicos y timbres electrónicos recuerda al que el propio Fernández compartió con Evan Parker en su ensemble (desde la enigmática corporeidad de los momentos iniciales) y a las mixturas populares que aparecen en algunos de los proyectos “clásicos” de Uri Caine. Presentada en concierto, realizado el 2 de noviembre de 2006 en la Sala de Cambra del Auditori de Girona, *Clavells rojos* (Variaciones a partir de canciones de la Guerra Civil) se define en una plantilla ins-

“TANTO LAS LECTURAS DE RAMÓN LÓPEZ COMO LA DE AGUSTÍ FERNÁNDEZ NO SE LLEVAN A CABO DESDE LAS CANCIONES SINO QUE VAN HACIA ELLAS”

los dos instrumentos. *Himno de Riego* ejemplifica a la perfección las capacidades y las cualidades de sonido de este dúo. *Arrión* tenía una temática infantil, basada en un mensaje inofensivo y con acentos en una sonora rima, que fue adaptada para la lucha. El enfoque se resuelve introduciendo swing en la guitarra rítmica con relevos al frente de los solos entre eléctrica y una zafona que coquetea con el sonido electrificado. Cierran al unísono.

Para concluir, *Si me quieres escribir* comienza con la zafona emitiendo dos sonidos al mismo tiempo, función que resalta la familia a la que pertenece (organistrum), en la que se producía un sonido de bajo continuo en los bordones (aquí atmosférico en la intro-



EL JAZZ Y LAS CANCIONES DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

- trumental (dividida también en pequeños núcleos) de quinteto con dos saxos (Liba Villavecchia, Joseph Lluís Galiana) más sampler ⁽²⁰⁾ (Joan Saura) y coro (las voces del Conservatorio de Girona, dirigidas por Monserrat Meneses). Mapa de recuerdos que viaja de norte a sur y de este a oeste de España, el repertorio elegido es el menos trillado de todos los descritos; de hecho, con la excepción de *Si me quieres escribir*, *Els Segadors*, *Puente de los Franceses*, *A las Barricadas* y *Suspiros de España* el resto son casi desconocidas.

Sin prescindir del sustrato popular de las canciones (interiorizado de manera más metafórica que concreta en todos los participantes, sin contar al sampler), poco importa si las melodías son o no reconocibles, ya que el concepto se materializa en este concierto como un lienzo permeable de colores, luces, sombras y movimientos inesperados, que despeja la cita melódica como un hecho incidental en vez de exponer el tema como parte de una lista. El mensaje escrito de las letras queda fuera del encuadre contemporáneo del proyecto (“demasiado circunstanciales del momento histórico”), sin que ello perjudique ni a la memoria en el folclore ni a la emoción. Como decíamos al comienzo, esto lo hace posible



NOTAS

⁽¹⁾ Escritor y poeta negro, fundador del “Renacimiento de Harlem”, movimiento literario que hizo de la expresión y el ritmo sincopado del jazz, así como del orgullo racial, sus señas de identidad (*Jazz Poetry*). Vino a España como reportero para cubrir la Guerra Civil, después de haber conocido en Nueva York a Lorca. Dedicó este poema a Eddie Rolf, voluntario de la Brigada Lincoln y también poeta.

⁽²⁾ La organización de Veteranos de la Brigada Lincoln (VALB) empezó su actividad en Nueva York en 1937 y formalmente en 1939, a la vuelta a los Estados Unidos de los supervivientes de la Guerra Civil Española. Se mantiene hoy aún activa, realizando conferencias, publicando libros y artículos y celebrando su cena anual. Duke Ellington dedicó un concierto benéfico en su honor.

⁽³⁾ Josh Haden nació en 1968. En sus primeros años de vida le acompañaron las canciones de una guerra y un país tan lejano

como “exótico”. En los noventa bautizaría a su banda de folk-rock: Spain

⁽⁴⁾ *Cancionero popular de la Guerra Civil Española*, de Luis Díaz Viana. Pág. 45.

⁽⁵⁾ Gran admirador de Manuel Falla, cuando el maestro se traslada a vivir a Granada en 1920 se estrechan para el poeta los vínculos entre música culta (nacionalismo) y popular. En 1922 organizan juntos el concurso de Cante Jondo. Recopiló y arregló canciones del folclore andaluz luego adaptadas en su letra para la guerra como *¡Anda, jaleo!* También introdujo canciones populares, como *Los cuatro muleros*, en sus obras y en otras clásicas del teatro español.

⁽⁶⁾ La LMO volvía renovada para señalar la política de George Bush recuperando a Carla Bley tras veinte años de ausencia y con un repertorio confeccionado (e influido por el disco *Bley Looking for America*) desde tres perspectivas. Primera: acentuando la tradición afro-americana. Segunda: manteniendo el referente de Ornette Coleman. Tercera: se incorporan

“nuevos estándares” para la causa popular de Pat Metheny, Bill Frisell y Samuel Barber. El 2 de noviembre de 2008, conocida la victoria de Obama, la LMO actuó en la Bahía de San Francisco, en el Herbst Theatre, muy cerca de donde los veteranos, parientes y amigos de la Brigada Lincoln siguen celebrando su cena anual.

⁽⁷⁾ La Quince Brigada se formó en Albacete, el 9 de febrero de 1937.

⁽⁸⁾ Con una imagen rural da comienzo uno de los documentales más representativos de la visión externa (e intelectual) del conflicto y de la sociedad. *Tierra de España* (1937), dirigida por Joris Ivens, contaba con el guión de Ernest Hemingway y la colaboración de John Dos Passos. La música estaba inspirada en canciones populares arregladas por Rodolfo Halffter. Bajo el título *Los campesinos* se entonaba la siguiente letra: “Somos los campesinos, hoy somos los soldados. ¡Adelante! Gritan nuestros fusiles, gritan nuestros arados. ¡Adelante!”

⁽⁹⁾ Charlie Haden se siente orgulloso de su impresionante colección

de discos, sobre todo de rarezas antiguas. Este tipo de insertos con canciones españolas no se repetirían. En un contexto distinto, con su Quartet West, en *Always Say Goodbye* por ejemplo, sí volvería a hacer uso de este recurso.

⁽¹⁰⁾ *The Ballad of the Fallen* lleva por subtítulo *Milonga para un fusilado*, título basado en un poema encontrado en el bolsillo de un estudiante asesinado en la universidad de San Salvador

⁽¹¹⁾ Durante el último concierto de la gira europea de 1971 con el cuarteto de Ornette Coleman, Charlie Haden fue arrestado y encerrado en prisión por dedicar *Song for Ché* a los movimientos negros para la liberación de Mozambique, Guinea-Bissau y Angola. Portugal entonces vivía en una dictadura que caería con la Revolución de los Claveles en 1974. *Grandola Vila Morena* fue la canción que señalaba el inicio de la rebelión militar contra el gobierno.

⁽¹²⁾ Frederic Rzewski realizó unas deslumbrantes variaciones a piano sobre el tema chileno a mediados



la imbricación que se produce entre oralidad literaria e interpretación instrumental en estas canciones populares.

Si al comienzo era un entramado hecho de minúsculas y volátiles líneas en el aire que daba paso al coro entonando *Puente de los Franceses* (con la última nota alargada), la despedida en elipsis con la misma canción es anunciada por solitarios, enérgicos y pausados golpes de batería (Jo Krause), llenando el espacio y el silencio. Como cierre, el coro enaltecido entona la melodía haciéndose acompañar con palmas en un raro cruce de gospel latino en el *Puente*... Hay entre este principio y el fin momentos de belleza sublime, sobre todo cuando grupo y coro intervienen, gracias al imaginativo diseño con el que Fernández ha vinculado la escritura para voz (filiación ligetiana) con el músculo instrumental (vertebrador y desestabilizador a la vez). Turba los sentidos el tratamiento aplicado a *Els Segadors*, indicado por una sola voz (masculina) del coro a la que luego, de forma escalonada y aditiva, se van sumando el resto de las voces en un crescendo de intensidad que acumula tensión solemne para, en el clímax, estallar en mil pedazos con la entrada del grupo (Uri Caine sobre Mahler, entre *Symphony nº5*, *Fune-*

ral March y *I Often Think They Have Merely Gone out!* de *Songs of the Death of the Children*). También podemos sentirnos arrebatados por *Suspiros de España*, con voces susurrantes y extendidas y con el piano intercalando una pulsación lenta y colgante; o cerca del final, cuando incorpora una balada-blues cuya suavidad suena extrañamente sofisticada en medio de este mundo impredecible; o cuando construye segmentos introductorios con alturas coltraneanas; o esas figuras voluptuosas y torrenciales al piano apoyadas en el contrabajo (David Mengual) y batería; o en ese sensacional contraste entre segmentos veloces de free bop y las yuxtaposiciones melódicas en el coro (en *Inesita*, *Inés* y en *Si me quieres escribir*, por ejemplo)... El bis *Gerrikako Arbola* reconcilia a banda y coro en una exposición clara y relativamente fiel.

Tras recuperar esta “grabación” para incluirla en este artículo, el músico anuncia decidido: “Creo que está bien que estas cosas queden, y no sólo en la memoria de la gente que estuvo ahí, sino también que figure como una parte de la historia musical”. El espectro armónico desplegado, como elemento revelador de esta música cargada de emoción, representa así a la memoria. ●

de los 70. Autor comprometido políticamente, fue miembro, como Steve Lacy, del grupo Musica Elettronica Viva (MEV), creado en Roma en 1966.

⁽¹³⁾ Cherry responde lo siguiente a la pregunta de si había observado alguna vez una actitud de enfado o de indiferencia en el país de donde procedía la música que tocaba. “Sí, sí, en España con la LMO (no dice fecha pero debe ser antes de esta declaración, que es de 1983). La gente se incomodaba, parecía querer decir: estamos hartos de escuchar esta mierda, hemos venido a escuchar jazz” (Francis Davis, *In the Moment, Jazz in the 1980's*, pág 155). La LMO interpretaría por última vez en España el medley central de este disco, más *La Pasionaria*, en el Festival de San Sebastián de 1994.

⁽¹⁴⁾ Procede del “No passereu!” entonado por el ejército francés contra los alemanes en 1918, introducido luego por los voluntarios españoles que combatieron en la Gran Guerra.

⁽¹⁵⁾ Cita recogida por el presidente

del Willem Breuker Kollektief -Sjaak Hubregtse- en el disco-libro *Celebrating 25 Years on the Road* del grupo.

⁽¹⁶⁾ Pino Minafra dedicó estas palabras a Willem Breuker: “Gusta de la distancia del modelo americano. Prioriza su pensamiento compositivo sobre lo demás. Es la libertad y el rigor. La pasión. El sentido teatral. El humor, la ironía. La decisión total de la música en todos sus aspectos creativos, funcionales y divulgativos. El espíritu con el que se vive y se es músico.”

⁽¹⁷⁾ El compositor mexicano se unió de forma personal y espontánea a la delegación de su país, liderada por Octavio Paz, para participar en el Congreso de Escritores contra el fascismo celebrado, tras pasar por Madrid, en Valencia en julio de 1937, donde conoció a Rodolfo Halffter. Se cree que Revueltas participó activamente en la contienda. Su más célebre composición, *Sensemaya*, grabada por el Willem Breuker Kollektief en un disco publicado con el mismo título en 1985, fue escrita a su regreso de España, entre 1938-39, un

año antes de su muerte.

⁽¹⁸⁾ Rodolfo Halffter fue alumno de Falla, participó en las misiones pedagógicas y estuvo vinculado a la Residencia de Estudiantes de Madrid. Formó parte de la llamada Generación del 27 o de la República, en conexión con la literatura. Se exilió en México, donde falleció en 1987.

⁽¹⁹⁾ Gismonti, Haden y Garbarek grabaron *Folk Songs* en Oslo en noviembre de 1979, cinco meses después de *Magico*; éste se publicó primero, en 1980, y aquél un año después. No se completó la trilogía pese a la belleza y originalidad de un encuentro que desvelaba melodías de un folclore inexplorado, surgido de la unión de un brasileño, un norteamericano y un noruego. Habría que esperar más de una década para que se editara el concierto de Haden y Gismonti, de 1989, perteneciente a *The Montreal Tapes* dedicadas al bajista.

⁽²⁰⁾ En 1998 se constituyó Trio Local, con Agustí Fernández (p), Liba Villavecchia (st, ss) y Joan Saura (electrónica).

BIBLIOGRAFÍA

- *Cancionero popular de la Guerra Civil Española*. Luis Díaz Viana (La Esfera de los Libros)
- *Canciones republicanas de la Guerra Civil Española*. <http://www.altavozdelfrente.tk/>
- *In the Moment. Jazz in the 1980s*. Francis Davis (Da Capo Press)
- *Jazz Legend Charlie Haden on His Life, His Music and His Politics* (Entrevista de Amy Goodman)
- *Charlie Haden, bass* (Artículo de Francis Davis).
- *A Blue Note for Bush* (Artículo de John Fordham)

The Abraham Lincoln Brigade Archives (ALBA) / The Volunteer (Journal of the veterans of the Abraham Lincoln Brigade) / Tamiment Library/Robert F. Wagner Labor Archives.