



La intención inicial cuando se escribió este artículo era desagaviar al movimiento free, olvidado en su rincón como una referencia culta. Ahora, al cumplirse los cincuenta años de la grabación de *Free Jazz*, desenterramos este texto publicado en *Cuadernos de Jazz* (núm. 27, marzo-abril de 1995, en la Sección *Retratos desde el Limbo*) y con él al movimiento para ver si el aficionado se decide por fin a considerar la cuestión. No es fácil, y me viene a la cabeza una frase del prólogo de un libro de Álgebra Lineal que decía: “No se nos oculta el peligro que por la dificultad de los contenidos...”, imaginen el resto. El free no es fácil, pero ahora, pasados cincuenta años, la perspectiva nos da una idea más clara de dónde había polvo y dónde paja. Pero ése quizás sea otro artículo.

Texto: **Vicente Ménsua** Ilustración: **Naiel Ibarrola**

50 años de

**Free
jazz**

A más de uno sorprenderá el titular de este quinto *Limbo* y es que por vez primera, y última, el protagonista no será un músico sino una corriente jazzística. La aparición del free, aunque con perfiles poco definidos, como de manera embrionaria, se suele situar a finales de los años cuarenta. Sin embargo, fue a finales de la década siguiente y sobre todo durante los sesenta que acabó de desarrollarse plenamente produciendo en el mundo de la música, del jazz, una conmoción similar a la que veinte años antes produjera el bop. A lo largo de los setenta se convirtió en una "historia europea" diluyéndose en un impreciso marasmo musical.

Pero el free, como en cierta manera también pasara con el bop, además de aspectos musicales novedosos y determinantes en los que entraremos más adelante, transportaba una carga cultural poliforme. Ello unido a un momento histórico en el que la sensibilidad por cuestiones sociales afloraban con facilidad al debate público, lo convirtieron en algo más que una corriente musical. El free fue simultáneamente, además de campo de experimentación musical, arma arrojadiza, estandarte político, y también, por sus peculiares características estéticas, refugio de mediocres.

El free histórico, el movimiento free, fue instrumentalizado por algunos de sus intérpretes en aras de unos objetivos extramusicales que acabaron convirtiéndose en fines; mediante esa manipulación, hicieron del free una especie de himno de la liberación. En primer lugar, de "la raza negra sometida durante siglos a la esclavitud" y después, en el de una especie de "revolución libertaria universal". Como suele ser habitual cuando algo se desvirtúa, acabó convertido en pocos años en una caricatura de sí mismo. Tal situación, tal radicalización, provocó en la opinión pública dictámenes igualmente extremados: desde encendidos comentarios y adhesiones incondicionales hasta virulentas descalificaciones. Unos y otros lo hicieron desgraciadamente sin entrar demasiado en aspectos musicales.

Las líneas que siguen pretenden, como los anteriores capítulos de esta serie, dar a conocer algo que ha sido olvidado con demasiada rapidez. Mi pretensión es provocar un mínimo la curiosidad del lector hacia la escucha, por primera o enésima vez, según los casos, de aquella música que tras una terrible apariencia escondía nada menos que las claves de un período histórico irrepetible.

Antes de continuar con el contenido de este *Limbo*, creo mi deber aclarar que lo que sigue no pretende ser un análisis exhaustivo del fenómeno free. Ello comportaría una extensión que saldría fuera de los márgenes razonables establecidos para estos artículos. Se trata pues de unas pinceladas sobre la cuestión, sabiendo que probablemente no están todos los que son, aunque sí puedo asegurar que son todos los que están.

LA PREHISTORIA

Decir que el free se inició a finales de los cuarenta es una aseveración bastante probable. El bop, barroca y brillante

hipérbole jazzística, todavía gozaba de cierto crédito y las oleadas de un jazz cambiante tocaban a la puerta. Alguien a medio camino, llegado del bop, acompañante ocasional de Parker pero con ideas muy particulares, se iba a imponer como líder indiscutible de una tendencia aventurera y nada popular: este músico era un pianista llamado Lennie Tristano, nacido en Chicago (Illinois) un 19 de marzo de 1919. Ciego desde los nueve años, fue su madre la que le inició en la música a través del piano, ampliando posteriormente conocimientos en un instituto para ciegos al tiempo que aprendía a tocar el saxo tenor, el alto, el clarinete, la guitarra, la trompeta y la batería. Posteriormente amplió estudios en el American Conservatory of Chicago diplomándose en piano y composición. A mediados de los cuarenta se convierte en un influyente profesor: entre sus alumnos, Bill Russo, Lee Konitz, Arnold Fishkin y Billy Bauer. Con los dos últimos creó su primer trío. Su llegada a Nueva York causó inmediatamente una gran sensación. El número de sus alumnos aumentó sin cesar, Warne Marsh, Ted Brown, Don Ferrara, Ronnie Ball, Sal Mosca, Al Levitt, entre otros, se añadieron a los citados anteriormente. Pocos discos y aún menos conciertos marcan la vida de este pianista que murió en Nueva York en noviembre de 1978.

Virtuoso extraordinario, el reflejo más fiel de su obra, dada su poco extensa producción discográfica, se encuentra probablemente en dos discos, *Tristano* y *The New Tristano* ⁽¹⁾, grabados en 1955 y 1962 respectivamente. Toda una filosofía musical puesta en escena. Si excluimos el *Requiem*, en honor de Charlie Parker muerto pocos días antes de la grabación del primero de los discos, un grandioso blues, inmejorable *requiem*, basado en armonías parkerianas provenientes de *Parker's Mood*, el resto es una variopinta muestra del sentir tristaniano. Las rearmonizaciones heredadas del bop tienen en Tristano un sentido de ejercicio musical que va más allá del simple juego armónico, expresando toda una filosofía, todo un sentido de liberalización de estructuras. Sea en *re-recording*, como es el caso en algunos temas del primer disco, sea en solo absoluto sin ningún tipo de trucaje en el otro, Tristano recrea, resume, los hallazgos de finales de los cuarenta cuando grabara con Konitz y Marsh *Intuition* y *Disgression*: una profundización en las raíces armónicas de los standards a las que además somete a toda una serie de licencias rítmicas que contrastan con la aparente rigidez de las secciones de acompañamiento. Tristano crea desde esa base un mundo lleno de intuiciones y libertades.

Es interesante profundizar en las sesiones de mayo de 1949 para Capitol ⁽²⁾. En primer lugar, ¿cuáles eran las intenciones de los músicos participantes?. Barry Ulanov, presente en el estudio de grabación, relata lo siguiente: "A las ocho de la tarde del viernes 16 de mayo, después de dos horas de grabación ortodoxa, cinco hombres se reagruparon alrededor de dos micros y grabaron para la eternidad la experiencia más audaz jamás realizada en jazz hasta el momento (...) crear una música espontánea basada sobre la elasticidad y la intuición, a la vez atonal, contrapuntística e



Las rearmonizaciones heredadas del bop tienen en Tristano un sentido de ejercicio musical que va más allá del simple juego armónico, expresando toda una filosofía, todo un sentido de liberalización de estructuras. Tristano crea desde esa base un mundo lleno de intuiciones y libertades.

improvisada en el espíritu del jazz (...) lógicamente fue *Intuition* el nombre que Tristano dio a esta primera pieza. De entre las tomas realizadas guardaron la mejor de cada una destruyendo las otras y dejando las buenas para su edición en una fecha indeterminada (...)"⁽³⁾

Lo que llama poderosamente la atención de estas grabaciones es, en primer lugar, su sentido colectivo. Inmediatamente después las fáciles progresiones de acordes, los frecuentes cambios de tonalidad y las libertades rítmicas de los diferentes solistas, pero sobre todo, y volviendo al primer punto, la casi milagrosa facilidad para el juego contrapuntístico: en definitiva, el juego colectivo.

El saxofonista Lenny Popkin, alumno de la escuela de Tristano, afirmaba en una entrevista: "(...) lo que era importante en Lennie es que consideraba la improvisación en términos de grupo; los músicos se reunían una vez por semana y tocaban. Era free, ciertamente, pero no por azar. No se contentaban con tocar todos juntos al mismo tiempo; además, se conocían y escuchaban. En *Intuition* y *Disgression* es fácil detectar la interacción profunda de su juego y su sorprendente sentido armónico. ¡Es armonía free, pero es armonía!. Es ahí en donde radica la principal diferencia entre el free de Tristano y lo que se llamó años después free jazz, reunión de músicos que soplaban cada uno para sí

mismo. (...) Para Lennie, la armonía, la melodía y el ritmo tienen una importancia idéntica, es por ello que el free que surgió de allí fue una extensión natural, orgánica, del jazz que siempre se había tocado".⁽⁴⁾

Quisiera dejar la última palabra de este capítulo al propio pianista que recordaba así aquellos momentos: "Yo no sé si lo que llaman *Free Forms in Jazz* deriva de mis viejas grabaciones. Pero sí que puedo afirmar que nosotros ya hacíamos eso en 1949. Improvisábamos sin ningún esquema armónico fijo, sin base rítmica definida. Eramos en sentido estricto músicos free".⁽⁵⁾ Lennie Tristano añadía en los comentarios que acompañaban a la reedición de estas sesiones: "Durante la sesión para Capitol en mayo del 49, se produjeron ciertos acontecimientos significativos. Después de la parte convencional de la sesión hicimos dos temas, *Intuition* y *Disgression*. Apenas comenzamos, el ingeniero de sonido levantó sus brazos al cielo y abandonó su grabadora. El productor responsable me consideró un estúpido, no me pagó la sesión y además se negó a publicarlas. *Free Forms* significa tocar sin progresiones de acordes establecidas, sin tonalidad definida y sin especificar el *tempo*".

El caso es que estas sesiones, que contienen claves fundamentales en la evolución del jazz del momento y en la posterior aparición del free, fueron editadas gracias a la curiosidad de Symphony Sid, célebre *disc-jockey* de la época, que consiguió una copia y la emitió repetidamente ►



CECIL TAYLOR

Taylor sólo es, sólo puede ser, desde hace más de cuarenta años, igual a sí mismo. Lo cierto es que esa enorme energía e intensidad que se desprende de su música sería pocos años después elemento indispensable, básico, en la estructuración del free.

- en su programa de radio hasta que las numerosas solicitudes hicieron que los responsables de Capitol reconsideraran su posición y las acabaran publicando. La semilla, y algo más del free jazz, estaban al alcance de cualquiera que quisiera escucharlo.

► LA REVOLUCIÓN ASOMA LA OREJA

Para que esta semilla diera fruto tuvieron que pasar algunos años. Era evidente, Tristano se había adelantado a su tiempo. La nula comercialidad y, por tanto, escasa difusión de aquellas sesiones, ayudadas por el carácter introvertido del pianista (y de sus discípulos), hicieron que sus ideas cayeran en el olvido. A mediados de la década de los cincuenta, en algunos círculos neoyorquinos y alrededor de músicos como George Russell, Cecil Taylor, Bill Evans y, naturalmente, Lee Konitz, Warne Marsh y algún otro discípulo del pianista, se comienzan a elaborar diversos caminos basados poco o mucho en las ideas expuestas en *Intuition* y *Disgression*.

El músico que mejor tradujo en su estilo aquellas trazas fue sin duda Cecil Taylor. Nacido en Long Island el 15 de

marzo de 1933, en una familia de padre negro, madre india y abuelos escoceses, desde muy joven estudió piano y percusiones y se interesó vivamente por la danza. Amplió sus estudios de arreglo y armonía en el New England Conservatory de Boston. A mediados de los cincuenta comienza a trabajar como líder en grupos reducidos o en solo absoluto.

Taylor fue, es y previsiblemente será, un músico aparte.

Discípulo de Tristano en sus comienzos -o habría que decir con más propiedad, seguidor suyo-, como a aquél su singularidad le viene determinada, en primer lugar, por ese camino trazado del que no se ha separado ni un ápice en los últimos cuarenta años. Sus álbumes de mediados de los años cincuenta, incluido el que grabara con Coltrane ⁽⁶⁾ y que, por cierto, el saxofonista aborreció, determinan una aproximación a la música, al jazz, que para nosotros es aquí de un gran interés. En Taylor se da la primera mixtura seria entre la música de tradición europea y el jazz. Dicho de otra manera, en Taylor converge toda una tradición pianística que, naciendo en James P. Johnson y acabando en Tristano pasa por Waller, Hines, Ellington, Tatum y Bud Powell, con otra de origen europeo que podría ir de Bartók a Berio. En lo que no acabaremos de ponernos de acuerdo es sobre cuál de ellas es la preminente en su juego. Para unos, en su hipertrofiado pianismo que nace posiblemente de una concepción orquestal del instrumento heredada directamente de Waller o Ellington, los rasgos jazzísticos se han borrado casi en su totalidad. Para los otros, la tensión creada por su música, la intensidad desbordante y avasalladora, no son más que la actualización de unas constantes jazzísticas que el paso de los años han hecho evolucionar. Se dirá, por ejemplo, que el swing se ha transformado en una intensidad absorbente que lleva a un trance casi hinóptico.

Taylor ejecuta invariablemente una danza sobre el piano en la que la intensidad corre pareja con la utilización percusiva del instrumento (¿qué es sino un instrumento de percusión?). Intensidad paroxística que lleva, por otra parte, a trances sónicos de una rara perfección ⁽⁷⁾. La música de Taylor, contrariamente a la de Tristano, no goza de una estructura armónica más o menos fija. Taylor no maneja la armonía como un bopper, estructurando la improvisación, más bien utiliza varios centros armónicos según le conviene. Su música no admite análisis comparativos. Taylor sólo es, sólo puede ser, desde hace más de cuarenta años, igual a sí mismo. Lo cierto es que esa enorme energía e intensidad que se desprende de su música sería pocos años después elemento indispensable, básico, en la estructuración del free.

La presencia de John Coltrane se hace necesaria en este momento de gestación del free. Es como el tercer faro, la tercera referencia ineludible que sirve para encajar el rompecabezas. Naturalmente me referiré aquí, de momento, al Coltrane de los cincuenta, contemporáneo de Taylor y Tris-





del **9** al **18 julio '10**
www.canariasjazz.com

Marcus Miller
Tutu Revisited

Dee Dee Bridgewater
*To Billie Holiday With Love:
A Celebration Of "Lady Day"*

Angélike Kidjo

Gonzalo Rubalcaba Trio

Miguel Zenón Quartet

Frank Gambale G-Force Band

Jacques Schwarz Bart Quartet

Ari Hoenig Trio

Christian Scott Quintet

Sharrie Williams

Céu

Gerald Toto

Yul Ballesteros

Y más....

jazz canarias
& más

PATROCINAN:



Institut Valencià de Cultura

► tano, y no al de los sesenta, músico free fuera del free, del que hablaré luego. En su búsqueda de un sonido "que lo englobe todo", una especie de sonido total al que él dotaba de carácter casi-divino, Coltrane se encontró en los cincuenta, paradójicamente, con la misma verdad que un personaje tan lejano en el tiempo como King Oliver. Oliver, y una gran parte de los músicos de su época, se sirvió de la voz humana para construir sus solos. A este punto llega también Coltrane pero por el otro extremo; una vez dominado el instrumento, vayamos más allá y vocalicemos el sonido. La vocalización coltraneana, extraño viaje de vuelta a Nueva Orleans, será un elemento básico del free.

Este tratamiento sonoro unido a la utilización de modas ⁽⁸⁾ que permitía a partir de uno o dos acordes ligar largas improvisaciones, tan largas como aguantara el cuerpo, formaban un bloque muy a tener en cuenta. Gracias a la facilidad que daban las modas, la cabeza podía estar puesta únicamente en la expresión. Bill Evans o el quinteto de Miles Davis de los sesenta acabaron llevando hasta sus últimas consecuencias el jazz modal, incluso ejecutando, en el caso de Davis, un cierto free-modal gracias a la aportación de sus jóvenes acompañantes, Wayne Shorter, Herbie Hancock y Tony Williams.

Por esa frenética obsesión por los acordes, Coltrane los devoró triturándolos previamente con voraz apetito aunque, curiosamente, no sirvió para sentar ninguna base de la futura música basada más bien en una liberalización de la base armónica. Sin embargo, quizá sí marcó un punto de no retorno. Después de Coltrane ¿qué diablos se podía hacer ya con los acordes?.

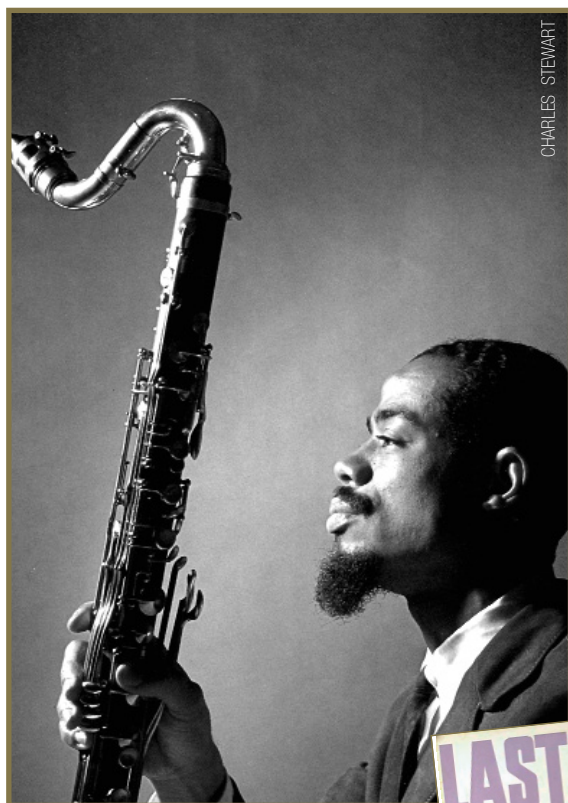
Figura clave en esta historia que apenas comienza es Eric Dolphy, músico que recorrería justo el camino de transición. Dolphy elaboró junto con Coltrane las bases de una gran parte del futuro lenguaje. Incluso participó con Ornette Coleman en el disco manifiesto del movimiento. Años después, con Charles Mingus, acabó de fijar unos antecedentes que serían lugar común en músicos posteriores. Su trabajo sobre la línea melódica es realmente sorprendente. Su escucha se podría asimilar a la visión de una línea quebrada de grueso variable en la que a tramos finos y bajos sucediesen otros gruesos y altos, alternando, de vez en cuando, algunas discontinuidades. Una cierta idea del caos melódico, yo diría una deconstrucción melódica, que contribuyó en gran manera a la mutación del lenguaje posbop en el free. Dolphy incorpora a su discurso elementos de la música europea, pero también de la india e incluso árabe, como hizo también Coltrane, abriendo la puerta a un vasto campo que fue explotado con posterioridad especialmente en Europa. De hecho, probablemente sea Dolphy el músico que más influyó en la "música europea improvisada", una especie de free terminal que veremos al final de estas líneas.



Su evolución durante estos años le llevará a contemplar la música desde un peculiar misticismo panteísta basado en la búsqueda de una música total, un sonido que sea casi divino. *Ascension* no es el punto final de esta búsqueda pero sí el jalón más considerable. *Ascension* golpea con una fuerza tal que no siempre tiene el oyente la energía y las ganas de responder con una vibración acorde.

Sus conciertos con Mingus durante el verano de 1964, incluso con anterioridad -sus grabaciones con el contrabajista para Candid en 1960 así como la del concierto de Antibes del mismo año ⁽⁹⁾, posiblemente éste sea el mejor disco del Mingus pre-free-, no dejan ninguna duda sobre la importancia de este poliinstrumentista en dicha transformación. Es justo añadir la incondicional complicidad de Mingus en el proceso. El contrabajista no sólo elaboró y experimentó junto a Dolphy algunas de las bases del free bajo un punto de vista meramente musical, como por ejemplo las primeras improvisaciones colectivas que desencadenan auténticos trances tribales, especies de caos controlados que inició en *Pithecanthropus Erectus* ⁽¹⁰⁾, sino que, además, convirtió aquella música en una herramienta para la lucha por la conquista de unos determinados derechos. Su *Fables of Faubus* ⁽¹¹⁾, y no es un caso aislado, quedará como un grito solidario contra un sistema opresor (¿cuál no lo es?) marcando el comienzo de una instrumentalización del jazz a favor de los derechos de la población negra en los EEUU.

Hay que citar junto a estas obras *Freedom Suite* ⁽¹²⁾, de Sonny Rollins y, sobre todo, *We Insist: Freedom Now Suite* ⁽¹³⁾,



ERIC DOLPHY

Su trabajo sobre la línea melódica es realmente sorprendente. Su escucha se podría asimilar a la visión de una línea quebrada de grueso variable en la que a tramos finos y bajos sucediesen otros gruesos y altos, alternando, de vez en cuando, algunas discontinuidades.

diciembre de 1955 una mujer es arrestada en Montgomery (Alabama) por no ceder el asiento a un hombre blanco. Algo parecido sucede en Tallahassee (Florida), o en Tuskegee (Alabama), con atentados contra escuelas e incluso

iglesias. La espiral de violencia

en algunos de los Estados del Sur se va incrementando alimentada por la intransigencia de ciertas personas de raza blanca integradas en asociaciones segregacionistas, la más tristemente célebre el Ku Klux Klan, y los imparable avances entre la masa social de color que comienza a crear sus propios

órganos de gestión racial, por así decirlo. Aparecen de uno y otro lado los primeros líderes.

Al lado de siniestros personajes como Orval Faubus, a quien Mingus hizo célebre, o George Wallace que llegó años después a optar por un puesto en la carrera por la presidencia de los EE.UU., hay otros como

Martin Luther King cuyo movimiento eminentemente pacifista se inspiraba en las ideas que sirvieron a Ghandi para liberar a la India; o en el otro extremo Malcom X, perteneciente a los Black Muslims, de ideas bastante más radicales, justificador de la violencia, que dio origen a algunos grupúsculos violentos como los Black Panthers. Hay que decir que tanto Martin Luther King como Malcom X perecieron víctimas de atentados, como moriría en iguales trágicas circunstancias Robert Kennedy, ministro de justicia e impulsor de medidas integradoras.

A principios de los sesenta, la lucha por los derechos humanos, o derechos interraciales, estaba planteada en toda su compleja dimensión. A leyes aprobadas por el Congreso sucedían transgresiones inmediatas de las mismas haciendo difícil no ya la convivencia sino el mantenimiento de unos postulados de resistencia pasiva, como los de Luther King, y ganando terreno progresivamente los de signo violento.

Los incidentes, al margen de leyes favorables a la integración, se suceden con inquietante asiduidad durante la primera mitad de los sesenta e incluso la sangre comienza a correr por las calles. Una de las primeras será, como es bien conocido, la del presidente Kennedy, cosa que ayudó a descentrar y desbaratar la convivencia y también a crear un ►

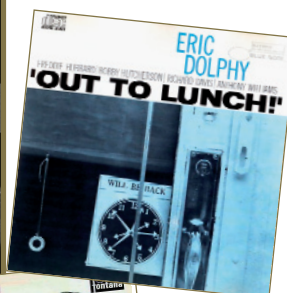
de Max Roach, como pioneras de una tendencia comprometida y audaz que tendría continuidad con una larga serie de títulos posteriores.

Pero todavía más significativas que las realizadas con Mingus me parecen las grabaciones que Eric Dolphy efectuó con George Russell en 1961 ⁽¹⁴⁾, en un contexto más acorde con sus ideas donde exhibe sus dotes deconstructivistas; o, definitivamente, el álbum a su nombre, *Out to Lunch* ⁽¹⁵⁾, de 1964, año de su muerte, con probabilidad la más clara muestra de música entre el bop y el free ¿o viceversa?. El lenguaje dolphiniano en *Out to Lunch* unido a la batería del mejor Tony Williams y el vibráfono de Bobby Hutcherson, conjuran un último y definitivo capítulo de las posibilidades del posbop.

► UNA VUELTA DE HORIZONTE

La situación social del pueblo afroamericano en los EE.UU. a finales de la década de los cincuenta no se puede calificar de relajada. De una parte, precariedad casi absoluta en todo lo que se refiere a la igualdad de derechos en muchos Estados del Sur. Por otra, la aparición de los primeros síntomas de la expresión de disgusto que esa situación producía, con la consiguiente toma de conciencia traducida en la creación de asociaciones de defensa de sus intereses.

Sólo unas pocas muestras salteadas nos ayudarán a comprender el estado de la llamada cuestión racial en los EE.UU. hace tan sólo cuarenta años. El primero de



- cierto clima de desánimo en gran parte de la población. Su muerte marca el principio del fin de una situación, pero también uno de los momentos más duros en la experiencia vital de aquel país.

En este contexto de luchas y tensiones se entienden bastante bien algunas reacciones del pueblo negro americano. Lo que primero llama la atención es que esta reacción no fue en absoluto acomodaticia, nada tuvo que ver, por ejemplo, con un desfasado *tiotomismo*. Mas al contrario, fue la de un pueblo que había madurado y que en medio de un estado de hostilidad creciente, ante la incertidumbre de un futuro de integración, buscó en sus propias raíces la verdad de sus señas de identidad. No ha de extrañarnos, en este contexto, la mirada entre tierna y soñadora que dirigen hacia Africa, su continente de origen, dando pie a una corriente de opinión africanista de extensión bastante generalizada. ¿En qué se tradujo ese africanismo? ¿fue quizá un movimiento cosmético, pasajero e intranscendente?. La respuesta a esas preguntas es hoy en día relativamente sencilla. Algunos aspectos formales del africanismo quedaron en simples modas que sirvieron durante unos pocos años para ilustrar determinadas posturas: desde el cabello *afro* hasta el cambio de la religión cristiana a otra de diferente origen, no blanco, como el islamismo.

Lo que quedó entonces, el fondo de la cuestión, y que perdura hoy día, es que el colectivo social negro, considerándose tan norteamericano como cualquier otro de los que pueblan los Estados Unidos, tenía unas señas de identidad irrevocablemente ligadas a Africa. El término afroamericano es hoy día, treinta años después, absolutamente vigente y en él se reconocen dos realidades distintas e inequívocamente unidas para siempre: la norteamericana y la africana.

La reacción de orgullo racial que de esa realidad se desprende es muy importante y tuvo grandes repercusiones. Del sentimiento de raza sometida y humillada, raza de esclavos, se pasó a valorar las virtudes raciales hasta extremos que en ocasiones resultan grotescos. La máxima *black is beautiful* se convierte en una contraseña, en un signo de identidad que cualquier afroamericano lleva impreso en lo más hondo de su ser.

El free jazz quiso ser, sin conseguirlo, la música de esa evolución en la toma de conciencia, o si se quiere, en la afirmación de las virtudes del pueblo afroamericano. Quiso asumir, dentro de una tradición muy rica en experiencias como era la de los casi cuarenta años de jazz, una musicalización del cambio de actitud.

► FREE JAZZ

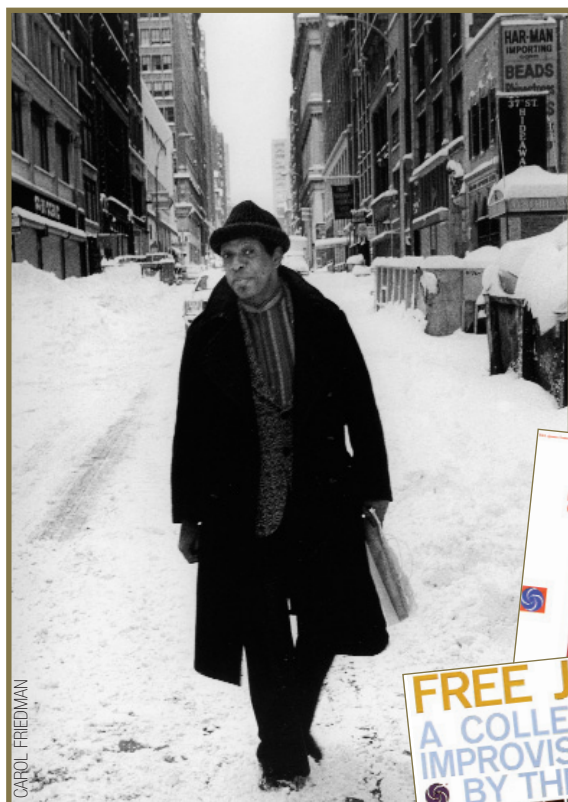
Y volviendo a la música, llegamos al momento clave de esta historia; y todo momento clave tiene un personaje que lo encarna. Ese fue, sin duda, Ornette Coleman y lo fue en la medida en que sus hallazgos no nacieron desde la perspectiva de una evolución posbop, como en los casos que hemos visto hasta ahora, sino como consecuencia de una línea ori-

ginal que nace en él y que determina su propio estilo. Coleman aparece por una especie de generación espontánea más que como producto de una precipitación resultante de antecedentes históricos ⁽¹⁶⁾. Nacido en Fort Worth (Texas) en 1930, por tanto algo más joven que Coltrane (1926), Dolphy (1928) y algo mayor que Taylor (1933), fue una figura controvertida desde sus primeros pasos musicales, alguien a quien el epíteto de iconoclasta le cuadraba a la perfección. Su estilo es difícil de catalogar ya desde las primeras grabaciones realizadas en 1958: solamente en el discurso de Eric Dolphy podemos encontrar algunos puntos de contacto válidos. Es muy probable que durante la estancia de Coleman en Los Ángeles, ciudad natal

de aquél, a mediados de los cincuenta, pudieran intercambiar sus puntos de vista.



Fue el temperamento más análogo al de Ornette Coleman: su mutua comprensión les estimulaba y hacía avanzar cada vez más lejos. El prestigio de Coleman perjudicaría a Cherry que hasta muchos años después no encontraría el reconocimiento que merecía.



ORNETTE COLEMAN

Fue una figura controvertida desde sus primeros pasos musicales, alguien a quien el epíteto de iconoclasta le cuadraba a la perfección. Su música se abre a un universo que le es absolutamente propio, que no tiene igual. Coleman marca ese día el comienzo de una era diferente y se convierte en uno de esos raros artistas que son innovadores desde su primer manifiesto.

compositores con más interés de la historia del jazz. ⁽¹⁹⁾

Grabado un 21 de diciembre de 1960, *Free Jazz* ⁽²⁰⁾ sorprendió a pesar de los antecedentes. Haciendo hoy día un

análisis con la perspectiva que nos dan los años, no es fácil predecir una evolución como la que se produjo. Ese salto entre el antes de *Free Jazz* y el propio de *Free Jazz* nos indica el carácter inquieto, impredecible e iconoclasta de su autor. Por tanto no puede extrañarnos el revuelo que en su primera edición provocara esta obra entre músicos, crítica y público.

En *Free Jazz* se recogía, además de sus propios hallazgos, todo ese sedimento al que he ido aludiendo a lo largo de estas líneas, aportado gracias a la participación de los músicos a los que Ornette convocó para la grabación: Don Cherry, su inseparable compañero desde los primeros años californianos; Eric Dolphy, repetidamente citado; Freddie Hubbard (1938), un joven trompetista abierto a cualquier cambio, y Scott LaFaro (1936), prodigioso contrabajista, principal protagonista de la emancipación del instrumento como voz melódica. El resto de los participantes, hasta ocho (dos cuartetos), fueron los habituales en las grabaciones de Coleman. La importancia de *Free Jazz*, aparte de lo anecdótico de dar con una denominación que haría furor, lo que no es poco, fue sentar las bases más elementales del juego del free. ⁽²¹⁾

Coleman organizó la sesión con unos criterios bastante especiales. Ya lo fue el hecho de reunir en un mismo estudio de grabación a un doble cuarteto de aquellas características y con aquellos presupuestos. El mismo Ornette explicó las bases en las que se apoyó para montar aquella sesión: "Yo buscaba la manera de tocar sin ser líder; quería una masa de sonidos en la que yo fuera uno más. La única manera de conseguirlo era escribir una pieza, una trama, y encontrar a músicos lo suficientemente buenos como para tocar al mismo tiempo. Sabía perfectamente hasta dónde podía llegar cada instrumento antes de hacerlos tocar conjuntamente. Llamé a Dolphy y le pregunté cuál quería tocar. Me dijo que el clarinete bajo, pero me hubiera dado igual si me hubiera dicho que el saxo alto. Con Hubbard hice lo mismo, le dije, trae el instrumento que quieras que yo escribiré la trama. Cuando se escucha el resultado es ►

El primer disco de Coleman ⁽¹⁷⁾ fue un bombazo. Desde esta primera obra su música se abre a un universo que le es absolutamente propio, que no tiene igual.

Coleman marca ese día el comienzo de una era diferente y se convierte en uno de esos raros artistas que son innovadores desde su primer manifiesto. El desconcierto, y también la sorpresa, entre sus colegas, crítica y público fue enorme. A partir de este momento cada una de sus obras se convierte en verdadero manifiesto y en centro de polémica. *The Shape of Jazz to Come*, *Change of Century* ⁽¹⁸⁾, son pasos sucesivos en el desarrollo de su madurez y en la de su grupo regular, preparando el camino de su obra más importante, la que dio nombre a toda una época: *Free Jazz*.

El discurso colemaniano se había desarrollado en sus dos primeros discos con el uso de una temática tanto propia como ajena, ésta última transformada mediante un discurso que utilizaba reglas que no eran las que correspondían. Coleman hacía uso de atonalidades cada vez con más frecuencia y también de una cierta anarquía rítmica que contrastaba con la elegante e impecable metronomía de sus acompañantes habituales en aquellos años: Billy Higgins y Ed Blackwell. Su propia temática era, sin embargo, de una llamativa ligereza melódica. Sus composiciones se construían a base de simples y bellas líneas melódicas. Las de Ornette, a diferencia de las del bop, eran cantarinas y estaban repletas de aroma de blues. Coleman era sin duda un gran lírico, y también uno de los



- fácil darse cuenta que todos tocan con gran facilidad porque todos lo hacen sobre una misma idea, tocan... (chascido de dedos) ¡así!. No se podría decir si saben lo que hacen o no, pero se escucha la idea y es suficiente. Eso era lo importante".⁽²²⁾

Por último, y para acabar con Ornette Coleman, me gustaría añadir que este *Limbo* quería habérselo dedicado a él en exclusiva. Se lo merece. Después surgió la idea de hacerlo extensivo a todo el movimiento que él tanto ayudó a formalizar. Pienso que el aparente reconocimiento de su obra, el haberse convertido en mención obligada, no quita que su música continúe siendo casi desconocida, incluso entre aquellos que más le citan. Entre estos últimos es probable que más de uno sólo haya escuchado una vez, y no completa, no ya toda su obra sino alguno de sus discos.

► EL CLASICISMO

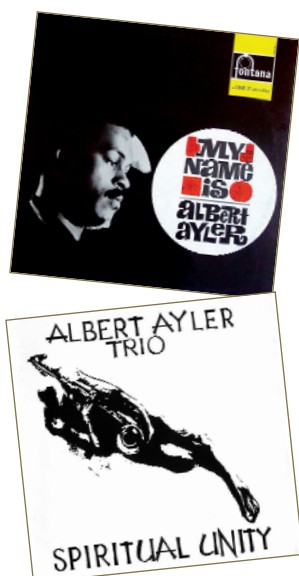
El camino estaba marcado y sólo hacían falta caminantes. A primeros de los sesenta, algunos músicos fueron completando las señas de identidad y otros dieron progresivamente el relevo, dotando a la nueva expresión⁽²³⁾ de más radicalidad si cabe. Antes de mediada la década el movimiento contaba ya con sus nuevos profetas.

Lo que es más importante todavía es que esos nuevos profetas tenían los canales imprescindibles para darse a conocer. Bernard Stollman creó la compañía ESP (siglas que escondían el término Extra Sensorial Perception) en la que pudieron grabar la práctica totalidad de los músicos free sin ningún tipo de coacción comercial. Por otra parte, Bob Thiele derivó un sello de la ABC al que denominó Impulse!, con el cual

-además de grabar cualquier estilo jazzístico, incluso cantantes de blues- dio la oportunidad a algunos músicos free de ser generosamente distribuidos por todo el mundo.

También proliferan organizaciones musicales para la defensa y difusión del músico y la música free. Hacia 1964 Bill Dixon organizará la Jazz Composer's Guild, nacida de la llamada "October Revolution" que muchos vieron como una réplica de otra revolución acaecida en 1917... Mike Mantler desgajó de la Guild la Jazz Composer's Orchestra, de la que hablaré más adelante, así como de la Association for the Advancement of Creative Musicians (A.A.C.M) nacida en Chicago a mediados de la década. Todo ello, casas discográficas y organizaciones de músicos, dan un tono propicio para la afirmación y difusión del free.

El músico que con probabilidad mejor encarnó el espíritu free en su época de oro (mediados de los sesenta) fue Albert Ayler. Nacido en Cleveland en 1936 y muerto en misteriosas circunstancias en Nueva York, en 1970, no grabó su primer disco hasta 1962. De formación autodidacta alternada con algunos estudios musicales, como casi todos los músicos de su generación, Ayler desarrolló desde entonces un estilo absolutamente original, animado por



ALBERT AYLER

Una primera escucha de Ayler hace pensar en una música dadaísta en la que las marchas militares, la música circense y el gospel se entremezclan en una amalgama que no parece tener solución de continuidad. El binomio voz-instrumento alcanzó con Ayler cotas impensables anteriormente.



una ardiente e impactante fuerza interior. Sus escarceos con el standard, su personal estilo basado en un compendio indiscifrable de Coleman, Coltrane, Dolphy y Rollins, quedan en evidencia en *My Name Is Albert Ayler*, su primer trabajo discográfico. A partir de ese momento abandonó sus lazos con la tradición bopper y se entregó a la búsqueda de una música total, o sea, el viejo propósito coltraneano. Fue precisamente John Coltrane el que apoyó con todas sus fuerzas la radical determinación de Ayler, consiguiéndole un contrato con Impulse! lo que le permitió grabar con cierta regularidad obras de acusado relieve.⁽²⁴⁾

En la segunda mitad de los sesenta el juego ayle-
riano es desconcertante cuanto menos. Ayler
alterna una velocidad que casi hace pensar en la
simultaneidad, frases de un *legato* interminable
con otras en las que la expresión se interrumpe
con breves silencios, forzando violentos *stacatto*
y creando coloristas espirales de sonido. Su timbre se abre
con desmesurada intensidad hacia agudos o graves que
rozan lo grotesco intercalando efectos *growl* que su grueso
vibrato no hacía más que acentuar. Una primera escucha
de Ayler hace pensar en una música dadaísta en la que las
marchas militares, la música circense y el gospel se entre-
mezclan en una amalgama que no parece tener solución de
continuidad. El binomio voz-instrumento alcanzó con
Ayler cotas impensables anteriormente; incluso remontán-
donos a Bubber Miley, *Tricky Sam* o Rex Stewart. Pero
sobre todo ello en Ayler hay un gran lírico, un músico puro,
sin ningún prejuicio, que expresa sentimientos y los expresa
como un poeta, de manera directa, sin ninguna afectación,
sin interferencia de ninguna clase.

En los últimos años de su vida (como Coltrane) se fue
inclinando progresivamente hacia una música de caracter
religioso. Sus oraciones denotan otra vez una extraordi-
naria sensibilidad. En contestación a un cuestionario de diez
preguntas planteado por *Jazz Magazine* a algunos músicos
free en diciembre de 1965, Ayler contestó con una única
respuesta de la que entresaco algunas frases: "(...) la música
que hacemos ahora ayudará a la gente a conocerse mejor y
a encontrar más fácilmente la paz interior. La inspiración
nos es necesaria. Puede venir de una palabra, de una frase,
de un poema, de una canción, de cualquier cosa en defini-
tiva. Pero en realidad nada nos puede llegar si no estamos
preparados (...) todos tenemos emociones compartidas,
pero esta emoción se manifiesta de manera diferente según
la personalidad de cada uno (...) la música que tocamos es
una oración, un mensaje que viene de Dios".

En paralelo a los músicos citados hasta ahora, auténticos
motores del movimiento, van apareciendo otros llegados
del bop y aledaños como John Gilmore o Sam Rivers; o
nacidos como músicos ya en el free, como John Tchicai,
Roswell Rudd, Marion Brown, Steve Lacy -que estaría en
una situación intermedia-, Archie Shepp, la orquesta de
Sun Ra, Bill Dixon, Gato Barbieri, Sunny Murray, Carla

Bley y un largo etcétera que se verá incrementado en el
transcurso de la década. Muchos de ellos han desaparecido
de la escena musical pasando a la historia o al olvido. El
resto, salvo contadas excepciones, tienen prácticamente
nula actividad como músicos de primera línea.

Llegados a este punto será bueno recapacitar sobre los ele-
mentos que constituyen el free. En un aspecto puramente
musical destacaría los que a continuación se enumeran:

1 Progresiva renuncia al tema. Todavía más, hay una
expresa renuncia a cualquier trama armónica de sustento.

2 Si no hay tema no hay arreglo, por tanto se vuelve en
cierta manera al *arreglo guiño* de principios de los años
treinta, o si se quiere, remontándonos aún más atrás, a una
cierta polifonía espontánea. (El free incorpora una cierta
colectivización de la música primando en ocasiones la
expresión colectiva sobre la individual. Ornette Coleman
afirma: "nuestra obra es siempre el resultado de un
esfuerzo colectivo y es sólo en razón de esta dependencia
que nuestra música toma la forma que tiene"). Esta polifo-
nía es deudora de los primeros grupos de Nueva Orleans de
los que no quedan más que testimonios orales. Por otra
parte, la temporalidad musical se desarrolla al libre albe-
drío de los intervinientes.⁽²⁵⁾

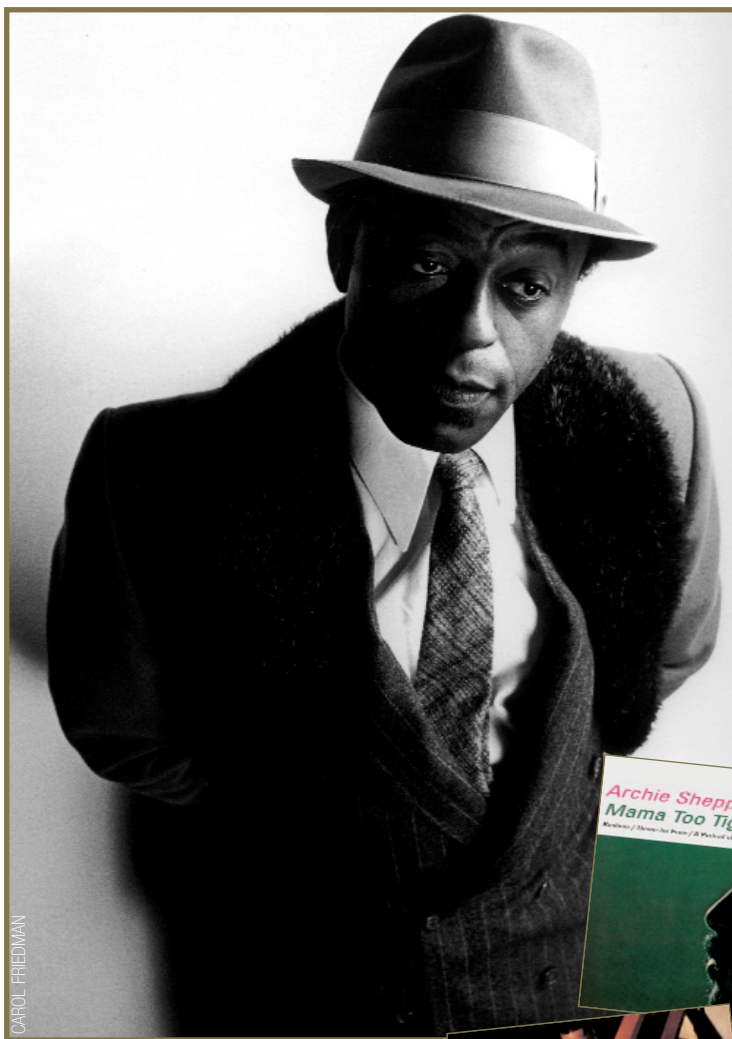
3 Hay una renuncia expresa al batir regular del *tempo*,
éste existe en un sentido tradicional. La percusión
deviene en un elemento más a añadir al magma generado
por los integrantes del grupo.⁽²⁶⁾

4 Igualmente hay una renuncia a la técnica instrumental
entendida en un sentido tradicional. Con el free pasa
como con la pintura informal de la que se llegó a decir que
cualquiera con un mínimo de conocimientos podría realizar
un cuadro de valor. La realidad, tanto en la pintura como
en el free, es muy otra y la falta de técnica pasa factura
sumiendo al artista en un caos y al oyente en el desánimo.
Es necesario dejar bien claro que a lo que renuncia el free
es al uso no de cualquier técnica sino de técnicas tradicio-
nales, cosa muy diferente.

5 Incorporación de técnicas tradicionales al lenguaje
solístico y de conjunto, que sirvieron en los primeros
años del jazz para jugar con el binomio voz-instrumento
hasta convertirlo en una igualdad. Dichas técnicas son utili-
zadas no sólo por instrumentos de viento sino también por
los de cuerda utilizados con bastante asiduidad por los gru-
pos free.

6 Por último, hay un eclecticismo generalizado que incor-
pora cualquier elemento, extraño o no a la tradición, al
lenguaje expresivo. Como consecuencia, elementos de
músicas árabes, indias y hasta japonesas se encuentran en
algunas de las obras más acabadas del free. ▶





CAROL FRIEDMAN

ARCHIE SHEPP

Musicalmente, el interés de Archie Shepp radica en que, incorporando a su lenguaje toda la parafernalia free, supo mantener un toque tradicional en su juego. El oyente de Shepp a mediados de los sesenta tenía la certeza de que, detrás de aquellas fieras melopeas, había un músico que venía directamente de Ben Webster, capaz, como su maestro, de pasar en segundos del puñetazo a la caricia.

la pretensión superaba al destinatario y el verdadero receptor de tal música no fue tal o cual colectivo étnico sino la masa de aficionados de tradición jazzística. La radicalización de los *emisores* fue pareja en muchos casos a la incompreensión de los *receptores* y, como no es difícil de entender, el divorcio entre unos y otros no tardó en producirse. Bien es cierto que el free atrajo a un público nuevo aunque de características muy particulares, que con el paso de los años demostró poca fidelidad.

Si en Ayler veíamos una figura con ribetes místicos que encarnaba al músico free en su vertiente más idealizada y pura, Archie Shepp, en cambio, representaba al músico

politizado que utilizó su música para fustigar la conciencia de sus oyentes. Fue favorecido, como Ayler, por la proverbial generosidad de Coltrane que contribuyó a que fuera contratado por Impulse! y grabase precisamente con esta compañía sus más interesantes y acabadas obras. Si la trayectoria estética de Ayler fue de una integridad digna de elogio en cuanto que se marcó un camino que seguiría hasta su trágica muerte, no se puede decir lo mismo de

Shepp quien después de unos años de militancia free hasta las últimas consecuencias (musicales y de cualquier orden, ética y estética caminando de la mano), cuando se produjo el naufragio de esta música optó por un revisionismo entre historicista e interesado, no falto de interés pero muy contradictorio con sus principios manifestados a la menor ocasión con machacona insistencia. De cualquier manera, el análisis de su música y pensamiento es indispensable para la total comprensión de lo que fue el fenómeno free.

Nació en 1937 en Fort Lauderdale (también ciudad natal de Cannonball Adderley). Los Shepp emigraron pronto, en 1944, un poco más hacia el norte, en concreto a Filadelfia, ciudad en la que el joven Archie desarrolló sus facultades musicales. Hacia 1960 tocó con Cecil Taylor y grabó los primeros discos a su nombre para Savoy junto a Bill Dixon, un teórico del movimiento. En paralelo desarrolló una faceta de escritor que le llevó a redactar alguna obra de teatro y ensayos. Sus textos están cargados de una cierta subversión e instrumentalización cultural, muy en la línea del pensamiento marxista impe-

- ▶ Así pues los tres elementos básicos del jazz hasta ese momento, armonía-melodía, vivencia rítmica y tratamiento sonoro, se ven alterados de una manera radical. Se produce una especie de descodificación y por tanto una creciente dificultad en la identificación del free con el jazz anterior.

Por otra parte, la progresiva pérdida del carácter lúdico del jazz a partir del bebop es evidente. El jazz se intelectualizó convirtiéndose en una música compleja cuya escucha requería un cierto grado de concentración mental. De música popular, el jazz pasó en la era bop a ser música de una minoría. Con el free esta situación se extremó todavía más. Sin embargo, sus ejecutantes pretendieron convertirla en la música del pueblo, en la musicalización de las tensiones, reivindicaciones y logros de una época.

Pero ¿a quién iba dirigida semejante música?. ¿A quién liberaba el free; al oyente o al músico?. La realidad es que

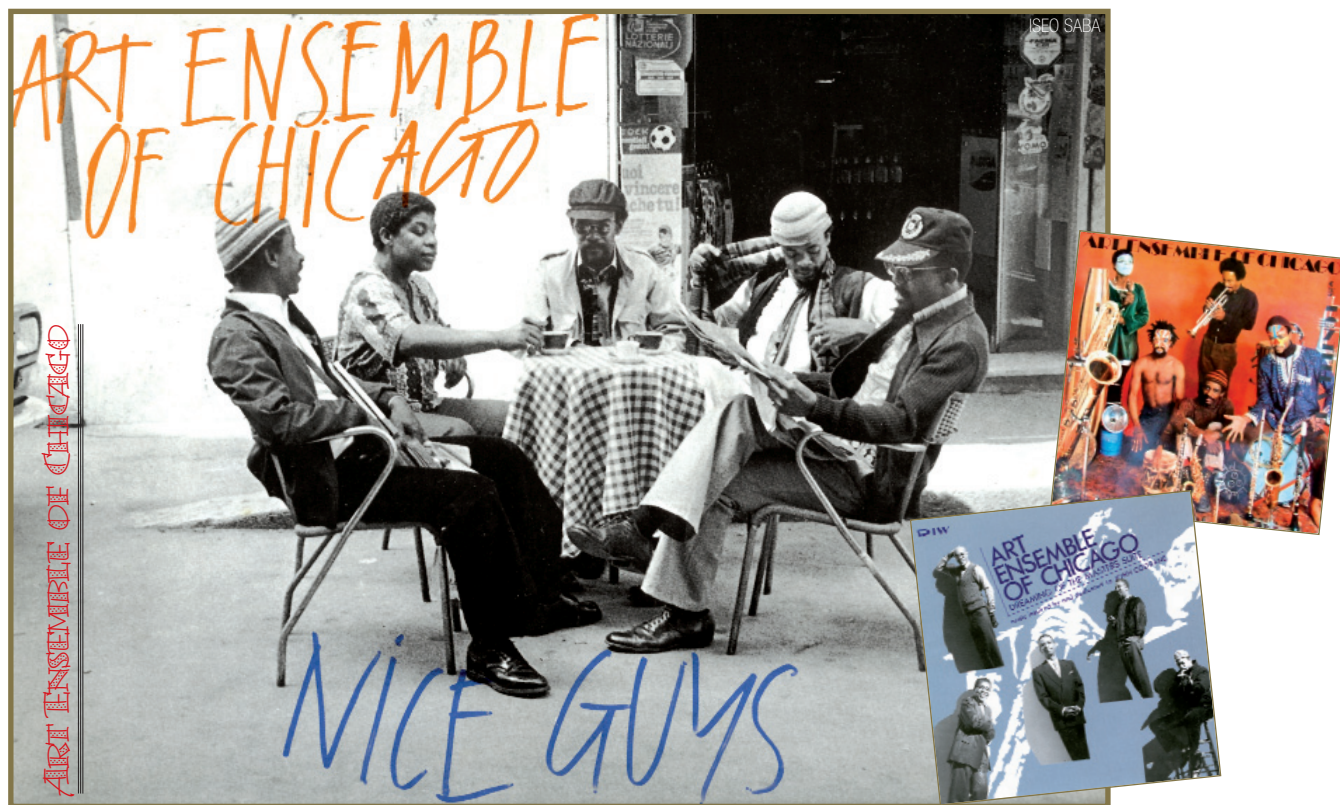


rante en gran parte de la cultura de los sesenta. Su pluma y su voz contribuyeron de manera decisiva a la ideologización del free. "Estamos convencidos de que las formas de la música de jazz deben ser desarrolladas con el fin de coincidir con un contexto artístico, social, cultural y económico enteramente nuevo (...) La *work song*, el spiritual y el blues, tuvieron y tienen cada uno una función que le es propia. Cada uno de ellos es el producto de experiencias muy reales y dolorosas. (...) Se sabe hoy que sus letras sirvieron a veces para llamar a las armas, para expresar cólera o desembarazarse del opresor".⁽²⁷⁾

Durante esos primeros años de la década, Shepp tiene en todo momento una clara conciencia de sus responsabilidades como músico-negro, como a él mismo le gustaba calificarse en expresión de su orgullo racial; pero también de otros derechos como son los puramente musicales: "Nosotros somos representantes de nuestra época y nos debéis hacer sitio al lado de Stockhausen o Boulez. Es injusto que haya tal diferencia en la apreciación entre estos compositores contemporáneos y algunos músicos de jazz de ahora"⁽²⁸⁾. También proclamaba la supuesta supremacía de la raza negra para expresarse en jazz: "un negro vive de una manera más espontánea y existencial que un blanco y

puede por tanto recrear mejor su época; los negros son los únicos músicos interesantes que hay en los EE.UU." ⁽²⁹⁾. La propia música, como es lógico, es sujeto de objetivización por parte de Shepp y ocasión para declarar cuáles son sus fines: "no hay nada francamente nuevo en la *New Thing* sino un mensaje que hasta el presente no había sido formulado. En este sentido sí que hay algo nuevo. Cuenta el sufrimiento de una masa de gente: de la emancipación, de la destrucción de los guetos y del fascismo. Yo soy un músico negro de jazz, un padre de familia negro, un americano negro, un antifascista; estoy indignado por la guerra de Vietnam, la explotación de mis hermanos... mi música habla de todo eso".⁽³⁰⁾ También hay en Shepp una cierta conciencia de su responsabilidad como personaje público, cosa que aprovecha para expresarse de forma casi mesiánica: "grabó discos, me hacen reportajes, tengo la suerte de ser conocido. Al lado de eso hay cientos de gentes que sufren, otros se rebelan en las calles de Harlem, otros son futuros saxofonistas de la *New Thing* (...)".⁽³¹⁾

Musicalmente, el interés de Archie Shepp radica en que, incorporando a su lenguaje toda la parafernalia free, supo mantener un toque *tradicional* en su juego. El oyente de Shepp a mediados de los sesenta tenía la certeza de que, ►



La música del Art Ensemble... es la de Ornette sumada a la de Ayler, pero también a la de Ghana o Costa de Marfil, mirada obligada a África como fuente lejana de tradición, los rags de Scott Joplin, el soul de James Brown, Jelly Roll Morton y Duke Ellington.

SUN TRAI

Es, sobre todo, un creador de sonidos originales. El papel que hace jugar a la sección de saxofones no es original, aunque, en el contexto que la presenta, suena de manera absolutamente diferente. Lo mismo pasa con las percusiones y la electrónica que él mismo utiliza con gran profusión.

- detrás de aquellas fieras melopeas, había un músico que venía directamente de Ben Webster, capaz, como su maestro, de pasar en segundos del puñetazo a la caricia. Todo ello, junto con un cierto interés estructuralizador que plasmó en alguna de sus obras, como *Mama Too Thight* o *Attica Blues* ⁽³²⁾, arroja un balance positivo de este músico. Shepp no fue el mesías free como algunos pensaban (Leroi Jones). Para ello quizá le faltó paciencia, o quizá, simplemente, talento.

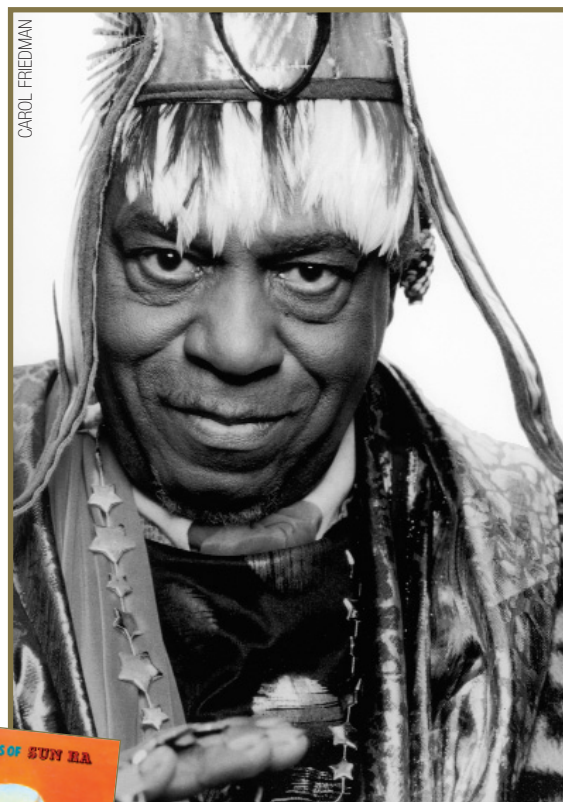
LOS COLECTIVOS

Dije al comienzo del artículo que ésta era una historia colectiva. A través de las líneas anteriores, por las propias declaraciones de los músicos, hay que considerar el free como un esfuerzo común de entendimiento, en cierta manera como una vuelta a los orígenes de esta música. En este contexto, la importancia de los grupos regulares adquiere una singular relevancia y todavía más cuando estos grupos adquieren la (rara) dimensión de grandes bandas.

De entre los primeros combos, aparte del ya citado cuarteto de Ornette Coleman, cabe destacar por su repercusión el New York Contemporary Five (Archie Shepp, Don Cherry, John Tchicai, Don Moore y J.C.

Moses) o el New York Art Quartet (Roswell Rudd, John Tchicai, Lewis Worrell y Milford Greaves); la Cecil Taylor Unity Orchestra (Taylor, Jimmy Lyons, Alan Silva, Henry Grimes y Andrew Cyrille), el quinteto de Steve Lacy (Steve Potts, Irene Aebi, Kent Carter y Oliver Johnson) y, por fin, al que hay que considerar como de mayor relevancia por la gran repercusión de su música, el Art Ensemble of Chicago, perteneciente a la A.A.C.M.

A mediados de los sesenta se desarrolló en Chicago un free paralelo al de Nueva York. Alrededor de la A.A.C.M y de su primer director, Muhal Richard Abrams, se formó un nutrido grupo de músicos que vinieron a renovar el free dotándole de una nueva vitalidad. Esta vitalidad, este nuevo empuje, se conformó en Europa, donde emigraron



muchos de los músicos, casi en bloque, a finales de la década. El progresivo desentendimiento de público y crítica en los EE.UU. ante el fenómeno free no fue ajeno a este proceso.

El Art Ensemble of Chicago, formado inicialmente por Lester Bowie, Roscoe Mitchell, Josep Jarman y Malachi Favors, irrumpió con gran fuerza en la escena. No les faltaban virtudes para ello. De alguna manera encarnaban el espíritu del free: aliento colectivo (hasta el punto que vivían en comunidad), poliinstrumentismo, africanismo y revisitación de la *gran cultura musical negra* bajo la óptica de la nueva música. El resultado, lo que ellos mismos y el resto de músicos de la A.A.C.M llamaron “Great Black Music”.

Los cuatro músicos citados formaron un grupo sin percusionista porque de hecho todos lo eran. Posteriormente la llegada de Don Moye, multiinstrumentista como el resto, añadió un baterista al grupo.

La música del Art Ensemble... es la de Ornette sumada a la de Ayler, pero también a la de Ghana o Costa de Marfil, mirada obligada a África como fuente lejana de tradición, los rags de Scott Joplin, el soul de James Brown, Jelly Roll Morton y Duke Ellington. Con estos elementos, la música del Art Ensemble, imprevisible, brutal, siempre impactando con gran fuerza, es de un riquísimo cromatismo. El grupo buscó desde el principio una comunicación lo más intensa posible con el auditorio. Para ello escenificaban su música siendo ellos mismos actores en un sentido literal,

maquillándose el rostro, incorporando disfraces, incluso improvisando pasos de baile y buscando, además de una integración de artes como he dicho, un máximo de implicación en el espectador que no sólo oyente. Una especie de música total.

Entre las grandes bandas cabe destacar dos. La que se formó alrededor de la asociación Jazz Composer's Guild y la de Sun Ra. La Jazz Composer's Guild organizó desde seminarios hasta sesiones de grabación y agrupó a músicos de muy diversa procedencia. La flor de esta asociación fue la J.C.O.A (Jazz Composer's Orchestra Association), fundada por Mike Mantler y su entonces esposa Carla Bley. La muestra discográfica de la J.C.O.A fue el doble disco *Communications* ⁽³³⁾, obra maestra indiscutible del free en la vertiente (si se me permiten los términos que entrecomillo) "organizada y culta" de esta música, que cuenta entre sus voces solistas con la flor y nata del free de 1967: Don Cherry, Cecil Taylor, Gato Barbieri, Pharoah Sanders, Larry Coryell, Carla Bley... Su escucha es obligada para entender casi todo lo que había pasado hasta el momento y también para prever lo que acabaría pasando pocos años después. *Communications* recoge y sistematiza, gracias al esqueleto que Mantler y Bley escribieron para el desarrollo de la sesión, todo el aporte del free desde el comienzo de la década y estructura de manera definitiva su universo orquestal. Los dos faros en los que se apoya esta obra son, sin duda, el propio *Free Jazz* de Ornette Coleman y *Ascension* ⁽³⁴⁾ de John Coltrane, obra que he omitido hasta ahora esperando precisamente este momento, y que es la perla que John Coltrane aportó al free.

Dejamos al saxofonista con sus *sábanas de sonidos* y sus acordes sin fin para encontrar que su evolución durante estos años le llevará a contemplar la música desde un peculiar misticismo panteísta basado en la búsqueda de una música total, un sonido que sea casi divino.

Ascension no es el punto final de esta búsqueda pero sí el jalón más considerable. Coltrane reunió a John Tchicai, Marion Brown, Archie Shepp, Pharoah Sanders, Freddie Hubbard, Dewey Johnson, McCoy Tyner, Art Davis, Jimmy Garrison y Elvin Jones, con la intención de alcanzar el cielo en una especie de plegaria colectiva. El cielo quizá no lo alcanzó pero sí las cimas más altas de intensidad que se puedan escuchar. *Ascension* es una mezcla de una enorme energía primitiva y una irreprochable sutileza técnica en la que se entrecruzan varias líneas melódicas surgidas de los ensembles colectivos; con los solos espontáneos que se van desprendiendo de estos ensembles, *Ascension* golpea con una fuerza tal que no siempre tiene el oyente la energía y las ganas de responder con una vibración acorde.

En cuanto a la aportación de Sun Ra, uno de los más veteranos músicos free que dispuso de orquesta regular desde mediados de los cincuenta, cabe decir que es de una

gran amplitud. Al margen de aspectos más anecdóticos que musicales en los que emparenta con la parafernalia escénica del Art Ensemble of Chicago (o viceversa), Sun Ra es, sobre todo, un creador de sonidos originales. El papel que hace jugar a la sección de saxofones no es original, sin embargo, en el contexto que la presenta suena de manera absolutamente diferente. Lo mismo pasa con las percusiones y la electrónica que él mismo utiliza con gran profusión. Basta escuchar cualquiera de sus discos grabados a lo largo de treinta años de actividad. Se puede afirmar que el tratamiento que da a su música es de un inequívoco color *tradicional*, pero suena lo suficientemente diferente como para que nos parezca nueva. En sus últimos años revisitó una serie de clásicos a los que dotó de nueva vida.

Al margen de cualquier connotación política o racial, Sun Ra, que respondía al nombre de Sonny Blondt, buscaba sobre todo el agrado con su música: "(...) mi música puede llegar a asustar las primeras veces que se escucha. La razón es que representa la felicidad y, en general, no estamos acostumbrados a ella". ⁽³⁵⁾

► DECADENCIA

La llegada en masa a París de músicos de la A.C.C.M (a la que me he referido anteriormente), a finales de los sesenta, tuvo una gran repercusión para el movimiento free. En primer lugar, posibilitó la escucha, y en directo, de toda una serie de músicos de nuevas generaciones, muchos de los cuales eran totalmente desconocidos en Europa. En segundo lugar, dio oportunidad a los músicos europeos de tener un contacto directo con el free, una música que les era más próxima que el jazz en muchos aspectos y entendido tal como hasta ese momento era entendido. También ofreció la posibilidad de formar grupos mixtos, lo que ocurrió de una manera casi inmediata.

La compañía discográfica BYG creó un sub sello, Actuel, en el que todos, propios y foráneos, tuvieron ocasión de expresar su punto de vista musical en una larga serie de discos, muy desigual, que marcó claramente cuáles eran los límites del movimiento. Eran los tiempos inmediatamente posteriores al Mayo del 68, el free había llegado a punto para convertirse en el estandarte musical de la revolución tal y como se entendía en Europa en aquellos años. De Francia pasó a Italia apoyado por los partidos comunistas de ambos países, convirtiéndose en algo más que una música... Es obvia la razón del nulo arraigo, a cualquier nivel, de tal movimiento en nuestro país.

Paulatinamente fueron surgiendo en Francia e Italia, pero también en Alemania y Holanda principalmente, músicos que se adscribieron al free para pasar poco después a rechazar cualquier connotación con la tradición jazzística y considerarse intérpretes de una llamada "música europea improvisada", cada vez más europea y menos afroamericana.

Los valores de la cultura afroamericana van perdiendo ►





En medio de este dislate aparece la figura ciertamente interesante de Anthony Braxton, que acabó de liar la madeja certificando una especie de defunción del free y su paso definitivo a la línea europea de tradición clásica.

NOTAS:

⁽¹⁾ *Tristano / The New Tristano* (Atlantic.8122-71595-2).

⁽²⁾ Editados indistintamente por Capitol (EAP-1-491) y Affinity (AFF-149).

⁽³⁾ *The Means of Mastery*, artículo de Barry Ulanov en *Metronome*, septiembre de 1949.

⁽⁴⁾ Lenny Popkin. *Ma Tristano Story*, *Jazz Magazine*, diciembre de 1982.

⁽⁵⁾ Entrevista a Bruno Schiocci para *Jazz Magazine*, mayo de 1966.

⁽⁶⁾ *Coltrane Time* (Blue Note 7 84461-2).

⁽⁷⁾ El disco para Arista, *Silent Tongues*, grabado en solo, es en este sentido de una gran contundencia.

⁽⁸⁾ Modas: El jazz modal engloba todas las formas armónicas y melódicas que utilizan parámetros diferentes a los de las gamas clásicas mayores o menores. Armónicamente se emplean a menudo largas secuencias basadas sobre uno o dos acordes utilizando una misma moda (caso de *So Wath* o de *Impressions*), o acordes evolucionando alrededor de un pedal (nota repetitiva sobre otras), caso de *Naima* (del *Dictionnaire du Jazz*; Ed. Robert Lafont).

⁽⁹⁾ Charles Mingus: *Mingus at Antibes* (Atlantic 90532-2 [2CDs]), fue editado años después de la muerte del contrabajista.

⁽¹⁰⁾ Charles Mingus: *Pithecanthropus Erectus* (Atlantic 7567-81456-2). Este disco está considerado como uno de los más emblemáticos de su autor, gracias también a la participación de un joven y fogoso Jackie McLean.

⁽¹¹⁾ Este tema lo grabó Mingus en dieciséis ocasiones y todavía hay alguna toma inédita. Cualquiera de ellas es recomendable. A mí me gusta especialmente la grabada el 19 de abril en el Teatre des Champs Elysées de París (America AM.003/4/5).

⁽¹²⁾ *Freedom Suite* (Milestone / OJC 067-2). Segunda experiencia de Sonny Rollins con un trío sin apoyo armónico del piano. Oscar Pettiford y Max Roach suplen esa ausencia con un flexible y elegante soporte.

⁽¹³⁾ *We Insist: Freedom Now Suite* (Candid 9002-2), de Max Roach y Oscar Brown Jr., es un canto de homenaje a los estudiantes negros de África. La cantante Abbey Lincoln, esposa de Roach en aquellos años, prefigura lo que sería años después el canto free explotado por Jeanne Lee, Patti Waters o Linda Sharrock: un continuo onomatopéyico de dulces e insinuantes gemidos, alternados con agudos y terroríficos gritos; en opinión de Comolli y Carles (*Free Jazz/Black Power*,

Editions Champ Libre), "organización del canto según una especie de estructura orgásmica".

⁽¹⁴⁾ *Ezz-thetics* (Riverside OJC 070-2), grabado junto con Don Ellis, otro ilustre "eslabón intermedio". La versión de *Round Midnight* es un ejemplo magnífico del incisivo y novedoso análisis musical deconstruido de Dolphy.

⁽¹⁵⁾ *Out to Lunch* (Blue Note 7 46524-2).

⁽¹⁶⁾ Coleman explica esta naturalidad de la siguiente manera: "La noche que mi madre me regaló mi primer saxofón me lo dejó encima de mi cama, lo vi reluciente, atractivo, lo cogí entre mis manos y comencé a tocar tan bien como lo hago ahora. Yo no sabía que "no era posible hacer esto", pensaba que era de esta manera como se hacía música. No pensaba: tengo que hacer esto o no puedo hacer lo otro". *Jazz Magazine*, 1986.

⁽¹⁷⁾ *Something Else* (Contemporary / OJC163-2).

⁽¹⁸⁾ *Change of Century* (Atlantic 781341-2) y *The Shape of Jazz to Come* (Atlantic 1317-2), son títulos ciertamente agresivos pero muy en su contexto. Del primero de ellos afirmaba en una entrevista concedida a Gary Kramer: "*Change of Century* es el testimonio de nuestro deseo de romper con el pasado del jazz, como lo hicieron los boppers con el jazz tradicional y con el swing. Queremos aportar más material e ideas teóricas tomadas tanto del jazz como de músicas tradicionales e incluso de la llamada música clásica con el fin de poseer un amplio abanico de posibilidades a la hora de crear nuestra música".

⁽¹⁹⁾ "Su música ha sido siempre para mí una gran fuente de inspiración y divertimento. La primera vez que lo escuché tenía entre diez y doce años, fue como ver una enorme sonrisa, una gran emoción. Hay muchas habladurías sobre sus teorías harmolódicas y todo eso. El interés de su música reside en que es sencillamente encantadora. En ella el espíritu de la melodía es lo que realmente importa; seguir la naturaleza de la línea (melódica) y no la armonía. Se trata, creo yo, de una cuestión más de sonido que de notas. Cuando toco algo que recuerda a Ornette es que he dejado fluir de manera natural lo que sale de mí, pura melodía; y hay que tener en cuenta que la melodía va desde la canción hasta el ruido". Pat Metheny a F.M.Coudert para *Jazz Magazine*, junio de 1986.

⁽²⁰⁾ *Free Jazz* (Atlantic 1364-2).

⁽²¹⁾ "La puerta estaba allí. Cuando Ornette la golpeó estaba abierta... Yo había trabajado con Cecil Taylor y Gil Evans y estaba bastante preparado. Ornette indicó ciertas cosas que eran fundamentales para nosotros: el espacio y el tiempo; cómo tratar el espacio en el tiempo y el tiempo en el

► fuerza de una manera progresiva y se van imponiendo los de la cultura musical de tradición europea. La *rabia* free, la vuelta a unas raíces étnicas, la vocalización instrumental, la tensión rítmica que tan bien llegaron a plasmar baterías como Murray o Cyrille, o pianistas como Taylor (por no cansar con más nombres), se debate en una torpe caricatura de su modelo inicial en manos de tráfugas del rock y del jazz, que elaboran una música con valores propios, pero perteneciente a otro género.

Dejamos a Eric Dolphy a medio camino entre la dinamización del hard bop y el inicio del free. A mediados de los setenta su legado adquiere proporciones inesperadas en Europa y los aspectos de su música que parecen más negativos (la discontinuidad melódica y también su atemporalidad, Dolphy flotaba en el *tempo* no como Lester Young, sobrevolándolo, sino lanzando sobre él verdaderas coces) son elevados a verdades de fe de la *nueva música*. En Europa surgen *dolphys* de bastantes nacionalidades que van alejando a la música europea improvisada de sus raíces jazzísticas, aproximándola progresiva e imparablemente a la música contemporánea de tradición europea. En medio de este dislate aparece la figura ciertamente interesante de Anthony Braxton, que acabó de liar la madeja certificando una especie de defunción del free y su paso definitivo a la línea europea de tradición clásica. Gran admirador de Paul Desmond y Dave Brubeck, Braxton gozaba de grandes

condiciones. Excelente técnico, multiinstrumentista generoso, dotado de una gran imaginación y capaz, como Konitz, de improvisar con gran profundidad y creatividad, Braxton sin embargo tenía una tara que le incapacitaba para el ejercicio jazzístico en cualquiera de sus formas: no era capaz de swingar ni queriendo. Era el prototipo de músico capaz para cualquier música menos para aquella en la que, seguramente sin él pretenderlo, le habían encasillado. Es la confirmación definitiva de que el jazz es universal y está por encima de colores, edades y naciones.

El free, como lo conocimos durante los sesenta, murió apenas iniciada la década de los ochenta. Murió por inanición, por falta de clientes de ese pueblo para el que supuestamente nació. De entre sus músicos, unos, los más preparados, pasaron a engrosar y enriquecer las huestes del posbop. A los otros, los mediocres, se los tragó la historia. Existe un tercer grupo, el de los recalcitrantes (muy pocos) y sus herederos, que se mueven en una música entre un posbop avanzado y elementos del free histórico.

La herencia del free fue muy importante y negar que renovó el lenguaje hard bop sería negar una evidencia. El jazz actual en sus muy variadas formas debe mucho a aquellos músicos que entre 1960 y 1970, saltándose cualquier norma musical y comercial, dieron lo mejor de sí mismos. A ellos van dedicadas estas páginas.

espacio, es decir tratar a la materia (sonora) como algo maleable no como algo predeterminado. En aquellos años a mí me parecía que todo el mundo tocaba igual: la misma pieza de la misma manera, casi los mismos coros... La música comenzaba a parecerse a la gimnasia: resultaba algo con bastantes connotaciones deportivas, a ver quién desarrollaba más velocidad, más gamas o más complicaciones. Yo siempre me resistí a eso y creo que el jazz es una música contra fórmulas, es en verdad una música antifórmulas". Steve Lacy a Gerard Rouy en *Jazz Magazine*, noviembre de 1987.

⁽²⁴⁾ Idem. *Jazz Magazine*, 1986.

⁽²⁵⁾ La nueva expresión, como la he llamado yo aquí, fue invocada en su tiempo de maneras diferentes entre las que cabe rescatar las de new thing, new music, new wave, free music, free jazz, o simplemente free.

⁽²⁶⁾ Entre ellos *Love Cry* (Impulse! 11082-2), grabado en 1967 con la colaboración de su hermano Don Ayler a la trompeta, Call Cobs al piano, Alan Silva al contrabajo y Beaver Harris a la batería; espléndida muestra del aylerismo maduro, poco antes de entrar en una música en la que el folclore superó todos los límites. No desaprovecho la ocasión de recomendar dos discos indispensables de Ayler. En primer lugar, *Live in Lörrach/Paris 1966* (hat Art 6039-2), parecido al anterior por temática pero mucho más salvaje, un disco prototípico de Ayler y del mejor free. También, para llegar a conclusiones definitivas sobre el "estilo ayler" hay que escuchar *Goin' Home* de 1964 (Black Lion 760197-2), donde el saxofonista interpreta espirituales y temas tradicionales con una intensidad realmente alucinante.

⁽²⁷⁾ Al respecto son muy esclarecedoras las palabras del trombonista Roswell Rudd, uno de los "desaparecidos" del free: "Los solistas podíamos expresarnos con toda la libertad imaginable, mezclando nuestras líneas melódicas sin ninguna referencia al *tempo*... A veces nos quedábamos con las tres primeras notas, o con un pequeño fragmento melódico. Uno de nosotros improvisaba haciendo la voz principal, si decidía quedarse cinco minutos allí dando vueltas, los demás nos alineábamos con él". (Testimonio citado por James Lincoln Collier en *L'aventure du jazz* (Albin Michel, 1981).

⁽²⁸⁾ Es interesante hacer notar que la percusión bop ya dio un importante paso al frente que fue ampliado por bateristas como Philly Joe Jones o Roy Haynes, pero sobre todos por Elvin Jones y el ya citado Tony Williams. Los ejemplos de Elvin Jones con Coltrane a principios de la década son bien elocuentes. Escúchese cualquiera de las versiones de *Chasin' the Trane* grabadas en

1961 en el Village Vanguard (Impulse! 39136-2 e Impulse! 4137-2) para atisbar hasta dónde había llegado Jones en una cierta emancipación rítmica, o si se quiere, en una especie de disociación asociada en el acompañamiento. Tony Williams, con sólo 17 años, fue todavía más lejos y aportó un raro equilibrio entre un alto nivel de independencia rítmica y un sutil acompañamiento de gran riqueza, que nada tenía que ver con el que administraban los bateristas al uso.

El caso límite de baterista free sería posiblemente Sunny Murray, antiguo acompañante de Henry "Red" Allen y Willie "The Lion" Smith. Murray rompió, literalmente, el *tempo* en los grupos free, batiendo de manera discontinua y repentina platillos y tambores, y sumiendo la música resultante, no hablo sólo del ritmo, en una anarquía difícilmente asimilable en oyentes no iniciados. Sus discos con Ayler y Peacock son de un gran interés para la comprensión de estas líneas. El baterista free pasa a ser un elemento más de la expresión colectiva del grupo. A la emancipación de Scott LaFaro con el contrabajo, instrumento fácilmente dominable en un grupo, se suma la de Murray (iniciada por los dos bateristas citados anteriormente). Sin embargo la batería, por su volumen sonoro y sus peculiaridades específicas, es un instrumento difícilmente controlable en un grupo.

⁽²⁹⁾ Entrevista realizada por Jean Louis Noames para *Jazz Magazine*, diciembre de 1965.

⁽³⁰⁾ Idem 27

⁽³¹⁾ Idem 27

⁽³²⁾ Idem 27

⁽³³⁾ Idem 27

⁽³⁴⁾ *Mama to Tight* (Impulse! A-9134-2) y *Attica Blues* (Impulse! 23038-2). En *Attica Blues*, canto de Shepp en favor de los presos amotinados en la cárcel de ese nombre, se pueden escuchar algunos arreglos en los que se funden sonidos free con otros asimilables al soul aliñados con sección de cuerda, con un resultado francamente estimable.

⁽³⁵⁾ *Communications* (JCOA001/2 / ECM 841124-2), en su día editado lujosamente como doble *elepé*, ha sido reeditado en un solo compacto con el mismo brillantísimo libreto, aunque lógica y desgraciadamente reducido al tamaño de *cedé*.

⁽³⁶⁾ *Ascension*, en sus dos versiones, una de 38.37 minutos de duración que fue la que se editó en un primer momento y la otra de 40.31 minutos, se puede escuchar en *The Majors Works of John Coltrane* (Impulse! / GRP 21132-2).

⁽³⁷⁾ Entrevista realizada por Jean Louis Noames para *Jazz Magazine*, diciembre de 1965.