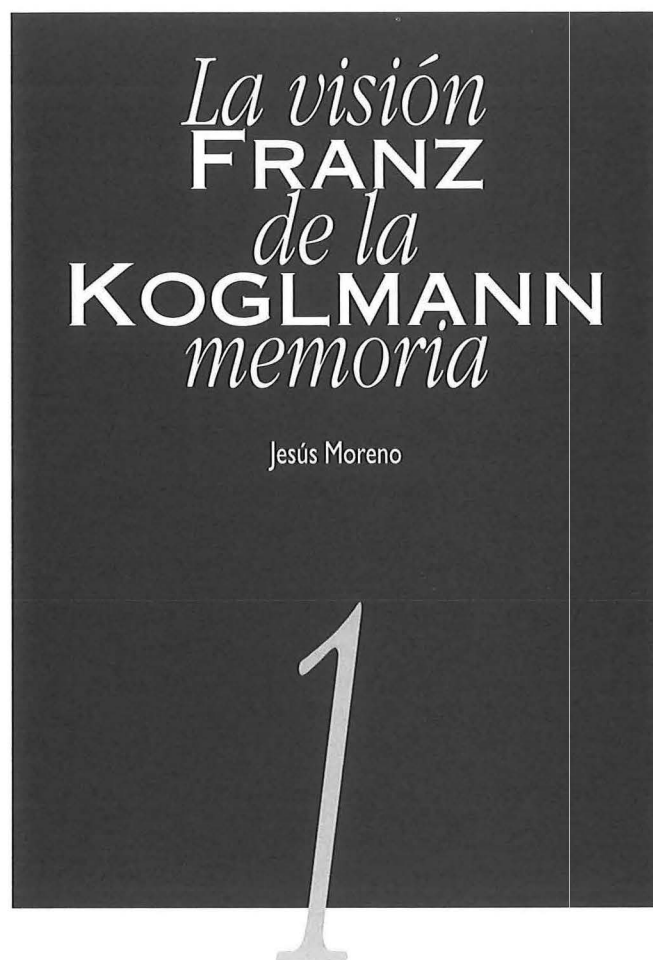


No hay ninguna duda sobre la importancia de la aportación europea al jazz, pero sí resulta problemático hablar de "jazz europeo" como de un estilo más. En lugar de crear nuevos estilos se ha acogido a los ya existentes y, además de (re)interpretarlos según el modelo americano, ha dado interpretaciones locales. Estas no son algo nuevo –muchos años nos separan ya de Django Reinhardt–, aunque sí han proliferado en las últimas décadas al amparo de las libertades concedidas por el free jazz y las posibilidades apuntadas por las más diversas fusiones... En una época en la que sólo las propuestas de revisión hard bop parecen encontrar lugar, no es extraño que las que se apartan de esta ortodoxia tropiecen con... ¿la incompreensión? Lo que sí es sospechoso es que en este país, en el que llevamos una década larga de europeísmo a toda costa, se ignoren, desconozcan... tanto las propuestas como los principales representantes del jazz en Europa.



Salvo unos pocos nombres conocidos que se mueven en sellos de amplia circulación como puede ser ECM, el resto de músicos son territorio virgen, están a la espera de que algún curioso llegue a ellos, más o menos por casualidad, para engancharlo.

Franz Koglmann es uno de esos músicos aquí absolutamente desconocidos, cuya casi única oportunidad para salir de ese anonimato es que alguien se dé cuenta ojeando el catálogo del impecable sello suizo hat Art, de que su nombre se repite como firmante de varios títulos. Frente a otros nombres que no dicen nada al curioso, Koglmann lanza pistas: aparece Steve Lacy en algunas de sus referencias y uno de sus títulos es una tentación a la que es difícil escapar, *About Yesterdays Ezzthetics*. La referencia a George Russell, posiblemente el mayor teórico del jazz moderno, justifica el entrar a saco en la discografía de nuestro hombre y descubrirlo.

Franz Koglmann es un fliscornista/compositor vienés que tras varios años de estudios clásicos se inició en el jazz a finales de la década de los sesenta, en plena efervescencia free centroeuropea, colaborando con el grupo Masters of Unorthodox Jazz. Tras los primeros años de aprendizaje, la década de los setenta son años de búsqueda de una línea personal. En esa búsqueda tuvo la suerte de entablar contacto con dos influyentes músicos americanos afincados en Europa: Steve Lacy y Bill Dixon. Como reacción al estilo en el que había comenzado a dar sus primeros pasos, el free, nace su interés por la composición. Y en el sello Pipe Records, fundado por él mismo, aparecen sus dos primeros trabajos: *Flaps* (1973), con la participación de Lacy, y *Opium For Franz* (1976) con Lacy y Dixon. Ni qué decir tiene que ambos discos son inconseguibles por estos lares. Hasta que aparezca su tercer disco han de pasar seis años, que Koglmann pasa madu-

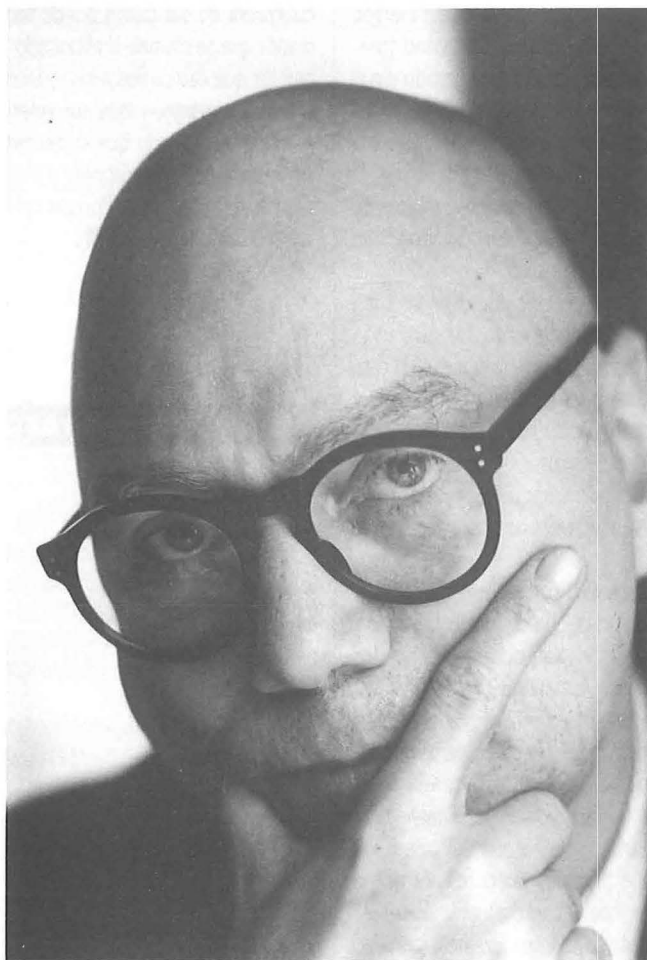


Foto: Elfe Semotan (cortésia Wiener Musik Galerie)

rando su propuesta y colaborando con formaciones esporádicas o formaciones amplias como la Grubenklang Orchester y la Mitteleuropa Orchestra.

Schlaf Schlemmer, Schlaf Magritte, su tercer trabajo, aparece en 1984 y es el último lanzamiento de su sello discográfico. A éste seguiría uno con el trío KoKoKo (Klaus Kock -bajo-, F. K. -trompeta, Eckard Koltermann -clarinete bajo-) *Good Night*, para el entonces naciente sello Creative Works. Posteriormente comenzaría la fructífera colaboración con el sello hat Art que continúa hasta nuestros días y con el que, además de editar con periodicidad anual, también ha reeditado su tercera grabación.

En *Schlaf...* están presentes las señas de identidad que caracterizan la producción de Koglmann. Si para sus dos primeras grabaciones había contado con la colaboración de sus maestros Lacy y Dixon, o la de excompa-

ñeros de Masters of Unorthodox (Toni Michlmayr –bajo– y Walter Malli –batería–) y la de importantes representantes de la escena free europea, como Alan Silva y Aldo Romano, para este trabajo cuenta ya con el Pipet, una especie de grupo jazzístico de cámara, de formación variable, integrado por músicos de formación clásica (Rudolf Ruschel, Raoul Herget o Robert Michael Weiss) y jazzistas (Klaus Koch, Theo Jörgensman o Roberto Ottaviano). Si en un principio se reservó las labores de dirección, posteriormente, y para poder imbuirse mejor en la labor de conjunto, cedió el puesto a Gustav Bauer. El Pipet, que en *Schlaf...* es un teneto al estilo del capitaneado por Miles Davis en las sesiones Capitol, ha ido enriqueciéndose con nuevos instrumentos (guitarra, percusiones), o doblando algunos de los ya existentes, hasta llegar a los dieciocho miembros de *Cantos I-IV*.

En la década que separa *Schlaf...* de su último trabajo *Cantos I-IV*, Koglmann ha contado con fieles colaboradores como el tubista Raoul Herget, el bajista Klaus Koch, o el saxo soprano italiano Roberto Ottaviano (premiado en varias ocasiones por su labor en Italia, y del que ha llegado algún disco a nuestro país a través del sello Splasc(h)). En tiempos más recientes han pasado a ser sus asiduos colaboradores algunos improvisadores de la talla del saxofonista británico Tony Coe, o el guitarrista Burkhard Strangl. El batería Fritz Hauser, otro colaborador de hat Art, ha sido recientemente sustituido por Gerry Hemingway, un habitual de Anthony Braxton, que también ha visto publicados algunos trabajos en este sello.

Algunas de las constantes que ya aparecen en este disco son las citas, unas veces como dedicatorias y otras como reconocimiento a la inspiración de artistas de diversos campos (música, literatura o artes visuales). En este trabajo aparecen el escultor Franz West o los poemas de E. E. Cummings y Dieter Roth, y en otros posteriores irán apareciendo Franz Schubert, Giorgio de Chirico, Piero della Francesca o Alain Resnais. Koglmann asume así una tradición europea como base de su inspiración, lo que resulta coherente con el estilo musical en el que enfoca su visión del jazz; su estilo personal.

Su música, que ha sido calificada de *post-avant garde* o pos modernista, conservando ciertas libertades del free jazz en el que se formó Koglmann, se basa en una cuidada composición que, con afán de anticipación (es música del presente con proyección de futuro), echa atrás una mirada buscando fuentes de inspiración o referencias estéticas, en dos diferentes momentos de dos músicas diferentes. Por una parte, y como ya se ha citado, por reacción al precedente estilo musical imperante (el free), Franz Koglmann aventura una segunda mirada (¿una revisión?, ¿una reivindicación?) a una de las corrientes más denostadas de la historia del jazz: la llamada Tercera Corriente (*Third Stream*) que tuvo sus valedores allá por la década de los cincuenta (y antes de que el free la barrera), en músicos de la talla de Gunther Schuller, George Russell (cuyo tema *Ezzthetic* grabado por Miles para Prestige, sirve a F. K. para, con el *Yesterdays* de Jerome Kern, hacer un juego de palabras en su quinto trabajo *About Yesterdays Ezzthetics*), Ran Blake (con quien graba su siguiente trabajo *Orte Der Geometrie*), o Don Ellis entre otros. Como en la *Third Stream*, Koglmann pretende una fusión entre jazz y música clásica de tradición europea, entre improvisación y composición, entre tonalidad y atonalidad. Una línea en la que el rigor de Tristano y la escuela cool tienen mucho que decir.

Su otra mirada atrás, la segunda fuente que funde con el jazz, es la escuela vienesa que conoce bien gracias a su formación académica clásica: en sus obras se puede encontrar el espíritu de Gustav Mahler, Alban Berg o Anton Webern, los vales y las marchas de tradición centroeuropea, que él enriquecerá con altas dosis de improvisación.

El toque de Koglmann ha sido calificado de "melancólico con un tono agri dulce", lo que enseguida le lleva a emparentarse con Chet Baker. El cool es desde luego una de las claras referencias estilísticas de Koglmann

que en *The Use Of Memory* rinde homenaje a Bix Beiderbecke, a Miles, y al propio Chet Baker. En su anterior trabajo, *A White Line*, había llegado más lejos al reivindicar una "línea blanca" de desarrollo del jazz, lo que le valió no pocas críticas, incluida la de racista, ante la que salió manifestando que él no pensaba que la "línea blanca" fuera superior a la *Great Black Music* sino que, simplemente, percibía diferencias entre Armstrong y Beiderbecke, entre Parker y Paul Desmond, o entre Cecil Taylor y Ran Blake. Como toda polémica que se precie, posiblemente no había más interés que el de buscarle tres pies al gato, ya que si bien el cool es su línea principal, los sonidos negros habían estado presentes en *About...* –donde aparecían tratamientos personales de temas de Gillespie, Sonny Rollins o Thelonious Monk (para lo que vuelve a contar con su viejo maestro Steve Lacy)– y en su reciente *Cantos I-IV* hay ecos mingusianos al comienzo del *Canto II*.

Toda la obra de este compositor resulta altamente recomendable y cualquiera de sus discos puede servir para acercarse a él; quizá la problemática que se plantea al aficionado es que en él están presentes los tópicos con los que calificamos a los músicos del centro y norte de Europa: frialdad y distanciamiento, y que sus referencias culturales quedan algo lejos del Mediterráneo por lo que se necesitan buenas dosis de voluntad por parte de una afición acostumbrada a músicas más rítmicas, directas... para entusiasmarse y aceptarlo. (Porque no nos engañemos, muchos en el jazz buscan marcha por la cara.) ■

DISCOGRAFIA REFERENCIAL

- 1973: *Flaps* (Pipe Records)
Con Steve Lacy, Walter Malli, Toni Michlmayr, Gerd Geir...
- 1976: *Opium For Franz* (Pipe Records)
Con Bill Dixon, Alan Silva, Steve Lacy, Walter Malli...
- 1984: *Schlaf Schlemmer, Schlaf Magritte* (Pipe Records/hat Art)
- 1985: *Good Night* (Creative Works)
Con Klaus Koch, y Eckard Koltermann (Trio KoKoKo)
- 1986: *Ich* (hat Art)
Con Mario Arcari, Martin Schelling, Roberto Ottaviano, Martin Mayes, Rudolf Ruschel, Raoul Herget, Robert Michael Weiss, Klaus Koch, Peter Barborik y Gustav Bauer (Pipet)
- 1987: *About Yesterdays Ezzthetics* (hat Art)
Con Steve Lacy, Mario Arcari, Klaus Koch, Fritz Hauser.
- 1988: *Orte Der Geometrie* (hat Art)
Con Ran Blake + Pipet.
- 1989: *A White Line* (hat Art)
Con Tony Coe, Paul Bley, Gerry Hemingway, Mario Arcari...
- 1990: *The Use Of Memory* (hat Art)
Franz Koglmann Pipet.
- 1991: *L'Heure Bleue* (hat Art)
Con Tony Coe, Burkhard Stangl, Klaus Koch (Monoblu Quartet) + Misha Mengelberg (Duo Koglmann-Mengelberg).
Con Paul Bley.
12 (+6) In A Row (hat Art).
- 1992: *Annette* (hat Art)
Con Paul Bley y Gary Peacock.
- 1993: *Cantos I-IV* (hat Art)
Tony Coe, Roberto Ottaviano y Gerry Hemingway (Pipet).

Franz Koglmann, L'Heure Bleue.



La memoria DIEZ de lo oído OPINIONES

2



Foto: Heide Harsieber (cortésia Wiener Musik Galerie)

1
"Ernst Jünger dijo que uno emplea la mayor parte de su vida escuchando, mirando y leyendo, para expresarlo después, con pasión, cuando cada uno se dedica a su propio trabajo. La memoria de lo visto, oído, etc... se convierte en vehículo para la propia obra. Mi aspiración no es necesariamente crear una música nueva. Es necesario que la música suene también algo "vieja" puesto que es el resultado de procedencias y técnicas composicionales diferentes. Considero como requisito de nuestro tiempo que la historia de la música, con sus series de reglas diversas, esté constantemente presente".

2
"Los caminos que ha tomado la música moderna no son cerrados. Hay que recorrerlos para que al término del siglo seamos libres finalmente. Es importante entender que free jazz es un término engañoso porque los músicos free no liberaron el jazz. Hoy somos libres. Libres también para marcar los límites de nuestra propia libertad. Sería un error repetir la historia de la música del siglo XX con la intención de dirigirla hacia un fin diferente. Llegaríamos invariablemente a una música aleatoria y consecutiva. Deberíamos recapitular los resultados anteriores para crear desde ellos un trabajo musical bello".

3
"The Use Of Memory (el título, por cierto, lo tomé de una línea de un poema de T.S. Eliot), expresa lo que hay detrás porque abarco desde el periodo de Bix Beiderbecke en los años 20, hasta Miles Davis y Chet Baker en los 50. He utilizado pasajes de *Clarinet Marmelade* (la legendaria grabación de la Trumbauer Band), del tema de Miles Davis, *Tune Up*, y de una improvisación de Baker sobre este mismo tema. El significado de abarcar este periodo subyace para mí en una cierta correspondencia de propósito por asentar los principios que son evidentes en la música de Beiderbecke, Davis y Baker (lo que mentalmente equivale también a agregar a los arreglistas Bill Challis, Gil Evans y Gerry Mulligan) y la forma en que ellos niegan y prescinden de charlatanías extramusicales. La expansividad que muestra ocasionalmente la música de Beiderbecke es de una artificialidad sofisticada que se corresponde, de algún modo, con un manierismo artificioso cuyo efecto muestra considerables afinidades con el invernáculo cultural de nuestro tiempo. Pero debemos mirar más allá. En la improvisación de Chet Baker sobre *Tune Up* se puede virtualmente escuchar cómo piensa de frase en frase: como expresa cada una de las formas llenas de insinuación y sin nada superfluo detrás. Esto fue lo que determinó mi camino hacia esa apertura".

4
"Considero sumamente inoportuno que un compositor se quede pegado a un cierto método. Ninguno de los grandes lo hizo nunca, ni aún Schoenberg con su sistema de doce tonos. Lo que cuenta por último es que no puede haber reglas, 'sólo música que acaricie sensualmente el oído', como Messiaen lo hizo.

No hay duda de que un método puede ayudar mucho. En mi 'adaptación musical' del *Sueño de San Constantino*, de Piero della Francesca, empleé en parte el sistema de doce tonos para evitar caer en la entonación renacentista. No quería escribir (casi) música del primer Renacimiento. Para mi homenaje a Schubert, por otro lado, me dediqué por completo a su mundo a través de la armonía y podría ser que en lo que he escrito hubiese memorias audibles de Alsergrund (I)".



**Presenta
el mejor jazz desde USA.**

**JUDY NIEMACK &
HER TRIO**
(Mayo)

BOB DOROUGH TRIO
(Mayo)

Para mayor información
Tel.: (96) 137 01 43
Fax: (96) 137 20 34
Fuente del Jarro, 56
46980 PATERNA (Valencia)

5
"La historia nos ha proporcionado innumerables ejemplos de música que apela tanto al intelecto como a las emociones. Desde Bach a Berio, desde Lester Young a Steve Lacy, encontramos numerosos casos. Por otra parte, hay tal exceso de composiciones que chocean sentimientos sensibleros que no hay necesidad para mí de añadir ninguna más. Déjeme citar una vez más a Jünger que decía que es recomendable la frialdad siempre que las cosas se conviertan en malolientes porque resulta mucho más fácil caminar sobre lodo helado".

6
"Desde mi punto de vista el término de música afroamericana es un concepto dudoso. Los instrumentos y armonía europea fueron ingredientes notables para el caldo primitivo del jazz. Es un hecho que se ha demostrado en todas las líneas subsiguientes de desarrollo de esta música. Cuando hablamos de la síntesis del jazz y la música moderna europea, debería mencionar a Peter Sloterdijk, quien dijo en conversación con Wolfgang Rihm: 'Parece que la música contemporánea no será capaz de ofrecer de ahora en adelante una obra que combine la inteligencia de la partitura de Ligeti, *Atmósferas*, con el swing de *And Were We Be Happy* de Bobby McFerrin'. Y por mi parte creo que un músico que a través de su educación musical, preparación y orígenes tiene conexiones igualmente importantes con el jazz y la música europea, no debe oponerse a lograr su combinación".

7
"Percibo grandes diferencias cuando escucho a Louis Armstrong y Bix Beiderbecke, a Charlie Parker y Paul Desmond, a Cecil Taylor y Ran Blake. Es una regla que se confirma por excepciones y hay un nivel en el que, verdaderamente, los blancos suenan como negros y viceversa. Es el nivel de la mediocridad. En la fuerte personalidad individual de un músico es donde más claramente se marcan las diferencias.

Miles Davis decía enfatizando que podía distinguir a ciegas entre músicos blancos y negros. El no podía estar seguro al cien por cien pero nadie le impidió decirlo. Si yo, como músico blanco, digo algo así, violo un tabú e inmediatamente los campeones de la fraternidad sensiblera empezarían a quejarse".

8
"Por supuesto que rechazo que me culpen de racismo. Después de todo nunca he dicho que la *White Line* sea superior a la *Great Black Music*. Lo que sí creo es que hay diferencias fundamentales en fraseo, dicción, temperamento y referencias a raíces divergentes en casos significativos. Pero por otro lado, creo que tengo afinidad con la distante actitud del cool jazz, y decir esto es más honesto, creo, que el representar una pobre imitación de un músico negro".

9
"Tengo dos visiones acerca de la improvisación. Por un lado conlleva demasiado poco riesgo porque el improvisador confía demasiado en la práctica y la rutina, pero por otro lado la uso en mis composiciones para difundir algo como irritación y admitir el imprevisto. El problema inherente es volverse cautivo del propio estilo compositivo de uno mismo: la improvisación puede llegar a ser un factor de compensación de la indecisión. Creo que la improvisación es algo altamente contradictorio. Por un lado requiere del arte de extemporizar e inventar cosas en el momento que han de producirse, y por otro lado es una demostración excelente de tareas bien aprendidas. Un músico reflexivo puede encontrar difícil luchar con esta contradicción".

10
Deseo crear música bella pero no en el sentido de simplicidad, de una nueva tonalidad, etc. Me estoy esforzando para abarcar el mayor número posible de técnicas composicionales del pasado y presente e inventar algunas nuevas. Además, tenga una relación tranquila con la disonancia. Quiero que mi música sea rica en disonancias y bella al mismo tiempo. Si lo consigo, estoy seguro de que me dará placer".

Extractos de una conversación mantenida entre Franz Kolmann y Robert Bilek.

NOTA: (1) Distrito de Viena donde vive Kolmann, próximo al lugar donde nació Schubert.



Foto: Elife Semotan (cortesia Wiener Musik Galerie)