



*Kind of blue*

# La disciplina del **BLUES**

**CARLOS VELÁZQUEZ**

Considerado la Biblia del jazz, *Kind of blue* es sin objeción uno de los discos más influyentes en la historia de la música. El principal mérito de Miles Davis fue combinar en una misma grabación lo sofisticado con lo mundano, conseguir un sonido elegante pero callejero. Furia, lirismo, romanticismo, melancolía, emociones abordadas con el *feeling* propio de un boxeador. Y encima de todo: el método. El concepto. Privilegiar a la idea como elemento constitutivo de la improvisación.



Además de impactar al mundo académico, *Kind of blue* creó una íntima relación con lo popular. El esfuerzo intelectual, la ecuación musical, la teoría, todo estaba dirigido para seducir al hombre común. Y Miles lo consiguió. La educación sentimental de millones de personas se vio afectada por este álbum. Sin importar raza, edad, profesión o nacionalidad.

El término “clásico”, tan manoseado y ninguneado, es irreprochablemente aplicable a *Kind of blue*. No existe otra definición posible para un testamento tan monumental. Y no sólo por sus implicaciones históricas, sino por su cualidad de inamovible, de referente ineludible no sólo del género, de todo el espectro de la música popular de la segunda mitad del siglo XX. John Coltrane, “Cannonball” Adderley, Bill Evans, leyendas de la cultura, cada uno con una circunstancia personal única e irrepetible, comparten con Miles ese entusiasmo desnudo que revolucionaría la historia. Imaginen un cuadro de béisbol con los mejores jugadores de todos los tiempos y ni así conseguirán aproximarse al valor histórico y musical que representa este grupo.

Este 2009, *Kind of blue* cumple 50 años. Para celebrarlo, *Armas y Letras* invitó a un número de autores jóvenes a discurrir con la visión moral de Davis. El poema, el ensayo y la traducción se conjugaron para ofrecernos un breve pero enriquecedor *dossier*. La divergencia de los autores es evidente, sin embargo no podemos ignorar que todos coinciden en un mismo fenómeno: la vigencia. Los textos aquí convocados no festejan un documento que no haya resistido el paso del tiempo, una curiosidad antropológica. Por el contrario, se alude a una grabación que no ha perdido ni un milímetro de su capacidad para conmovernos. Para emocionarnos, para administrarnos dosis de esa especie de *blues* que ha convertido a *Kind of blue* en el disco ideal. El testimonio perfecto del paso milesdavisiano por la vida 🌸

BILL EVANS

TRADUCCIÓN DE JOSÉ JUAN ZAPATA PACHECO

Hay un arte visual japonés donde el artista está obligado a ser espontáneo. Debe pintar en un pergamino delgado y estrecho con un pincel especial y pintura negra de agua, de manera que un trazo interrumpido o poco natural destruiría la línea o penetraría el pergamino. Es imposible borrar o hacer cambios. Estos artistas practican una disciplina especial, en la que la expresión de la idea se comunica con sus manos de un modo tan directo que la deliberación no debe interferir.

**L**a pintura resultante carece de la compleja composición y las texturas de una pintura ordinaria, pero se dice que el espectador encontrará capturado en ella algo que se escapa a cualquier explicación.

Esta convicción de que la acción directa es la reflexión más significativa, pienso que ha provocado la evolución de las en extremo rigurosas disciplinas del músico de jazz o de improvisación.

La improvisación en grupo es todavía un reto. Aparte del problema técnico que implica pensar colectivamente de manera coherente, existe la necesidad humana y social de crear empatía entre todos los miembros para un resultado común. Este difícilísimo problema, estoy seguro, es bellamente resuelto en este disco.

Mientras el pintor necesita el marco de su pergamino, el grupo musical que improvisa necesita un “marco” en el tiempo. Miles Davis presenta aquí marcos que son exquisitos en su simplicidad, y que contienen todo lo necesario para estimular la interpretación, manteniendo un fuerte vínculo con su concepción primaria.

Miles concibió estos marcos sólo horas antes del momento de la grabación, y llegó con bosquejos que le indicaban al grupo lo que iba a interpretarse. Por consiguiente, escucharán algo muy cercano a la espontaneidad pura en estas interpretaciones. El grupo

nunca había tocado estas piezas antes de la grabación, y pienso que, sin excepción, la primera interpretación completa de cada una de ellas fue una “toma”.

Aunque no es extraño para un músico de jazz el improvisar nuevo material en una sesión de grabación, el carácter de estas piezas representa un reto particular. En resumen, los caracteres formales de estos cinco “marcos” son:

“So What” es una figura simple basada en 16 compases en una escala, 8 en otra y 8 más de la primera, que siguen a una introducción de piano y contrabajo en estilo rítmico libre.

“Freddie Freeloader” está en forma de blues de 12 compases, revestida con nueva personalidad a razón de la simpleza melódica y rítmica.

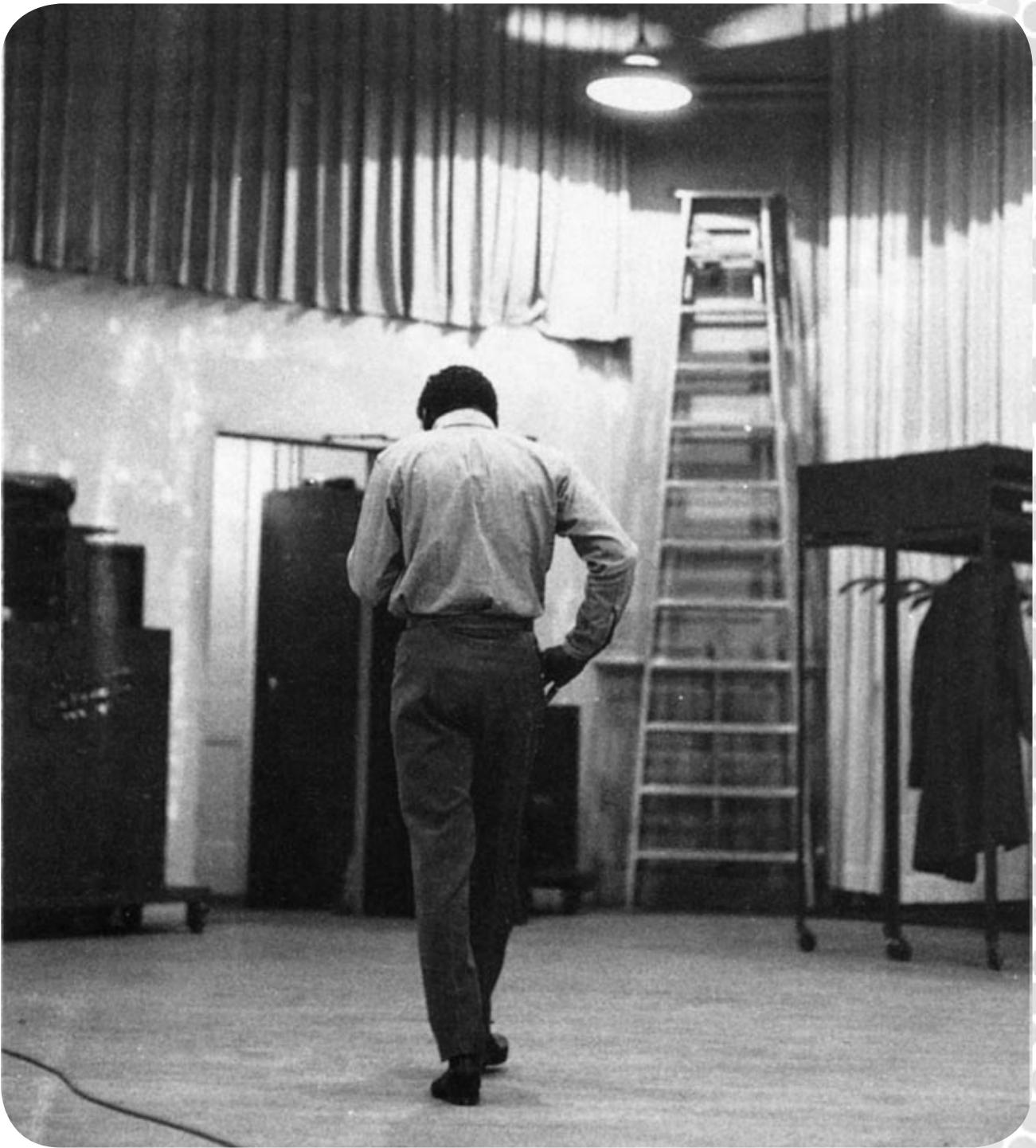
“Blue in green” contiene una forma circular de 10 compases que sigue a una introducción de 4 compases, tocada por los solistas con argumentación varia y disminución de los valores de tiempo.

“All Blues” es un blues de 12 compases en clave 6/8 cuya atmósfera se debe a unos breves cambios modales y la libre concepción melódica de Miles Davis.

“Flamenco Sketches” es una serie de cinco escalas, cada una de ellas para ser tocadas por el solista por tanto tiempo como lo desee, hasta que complete la serie 



\* Notas originales de Bill Evans, incluidas en el LP de *Kind of blue* en 1959.



*La improvisación*  
*en el jazz*\*

# Estreno: *Kind of blue*

MICHAEL S. HARPER\*

TRADUCCIÓN DE GERARDO DE JESÚS MONROY



Miles (estando adelante)  
llegó temprano

con los bocetos  
no mencionó el arte

visual japonés  
aunque Bill Evans hizo

su cuaderno de notas  
extendiendo cada pincelada

como metáfora  
para tocar juntos

Porque no puedes regresar  
la resonancia crea

material nuevo  
en una sesión de grabación

sólo una vez  
en una vida

Para estos que tocan  
cinco acciones

y una figura  
que nos pide

hacer esto  
perfectamente

como tocar *en vivo*  
solo en un grupo

Miles preguntó  
nosotros respondimos

\* Los poemas de Michael Steven Harper (Brooklyn, 1938), incluidos como ejemplos notables de literatura afroamericana en varias antologías, aluden obsesivamente a la historia de la comunidad negra estadounidense con sus manifestaciones culturales, como el jazz. *History is your heartbeat* (1971) ganó el premio de poesía de la Academia Negra de Artes y Letras. *Images of Kin* (1977) ganó el premio Melville-Cane de la Sociedad de Poesía de Estados Unidos. "Estreno: Kind of blue" aparece en *Songlines in Michaeltree: New and Collected Poems*, University of Illinois Press, 2000.

# EL HOMBRE DE LA TROMPETA

*A cincuenta años  
de Miles Davis y Kind of Blue*



DANIEL HERRERA

## UNA ESPECIE DE INTRODUCCIÓN

El 2 de marzo de 1959, a las dos y media de la tarde, un grupo de músicos entraron a una antigua iglesia en la calle 30 de Nueva York que la compañía discográfica Columbia había convertido en estudio de grabación gracias a la sonoridad especial que tenía el lugar.

Los músicos pertenecían al sexteto de Miles Davis, trompetista y compositor extraordinario, piedra angular del jazz moderno. El primero en llegar fue el baterista Jimmy Cobb quien con tranquilidad y esmero montó su batería. Poco después llegarían el bajista Paul Chambers, los saxofonistas “Cannonball” Adderley y John Coltrane, los pianistas Bill Evans, quien ya no pertenecía al sexteto pero que grabaría en este disco, y Wynton Kelly. Finalmente, Miles, el líder del grupo. Sin siquiera saberlo, esta primera sesión y la segunda grabada el 22 de abril se volverían fundamentales tanto en la historia del jazz como de la música.

El producto de ese par de días se llamaría *Kind of Blue* y salió a la venta el 17 de agosto del mismo año. Su nombre estaría inspirado en un encuentro que tuvo el trompetista, años atrás, con una anciana de Arkansas, cantante de gospel y dueña de una golpeada voz. Según Davis, esa mujer representaba la experiencia de la mayoría de los negros estadounidenses, quienes vivían constantemente en una tristeza indefinida. El cantante de blues tradicional, Leadbelly, definió muy claramente esta sensación:

Ningún hombre blanco ha sentido el blues porque ningún hombre blanco tuvo jamás preocupaciones... Pero cuando estás en la cama y te mueves de un lado a otro y no te puedes dormir, ¿qué es lo que te pasa? Estás atrapado en el blues. O cuando te levantas en la mañana y te quedas sentado en la orilla de tu cama y está ahí tu madre o tu padre, tu hermana o tu hermano, tu amigo o tu amiga, tu marido o tu mujer, y no quieres hablar con ninguno de ellos aunque nadie te hizo nada, ¿qué es lo

que te pasa? Estás atrapado en el blues. O cuando estas frente a la mesa puesta y ves tu plato con pollo asado y arroz, y te alejas y tiembles y dices: “Dios me ampare, no puedo comer ni puedo dormir, ¿qué es lo que me pasa?” Estás atrapado en el blues...

Más allá de otras definiciones, el disco *Kind of Blue*, a partir de los sesenta, se convirtió en una referencia obligada de la historia del jazz. Por un lado definió una forma nueva de hacer jazz utilizando la teoría modal, que ampliaré más adelante, y por otro se convirtió en un disco que puso de acuerdo tanto a los críticos como al consumidor, se estaba ante una obra como ninguna otra.

### LOS CINCUENTA

Para acercarnos al objeto tendremos que recurrir a su contexto. El año en que fue grabado presupone el final de una época. Los sesenta vienen y con ello una liberación social y mental que afectaría, para bien o para mal, a las siguientes generaciones. Había sido una década complicada para Estados Unidos: apenas terminaba de sanar las heridas abiertas por la Segunda Guerra Mundial, tenía que confrontar a una potencia mundial con las mismas posibilidades militares de destrucción, había creado y acabado una guerra en Corea, la paranoia obligaba a los gobiernos siempre conservadores a atacar internamente el nacimiento del comunismo y, al mismo tiempo, reconciliarse con el mundo del arte y espectáculo después de la persecución macarthista. Esta política había destruido la ingenua visión de un país libertario y alternativo a los gobiernos totalitarios. La literatura había consignado este desencuentro y molestia con el sistema. Ejemplos como Salinger y su novela *El guardián*

en el centeno o Nabokov y su *Lolita*, son críticas veladas pero feroces al *american way of life*.

Junto a esta visión de arte elevado, existió otra que cabalgaba entre el estrellato y el mesianismo. La generación *beat* llegó desde San Francisco a remover la estructura del pensamiento estadounidense. Antecedente directo de los *hippies*, los *beatniks* proporcionaban a los jóvenes estímulos culturales, modelos de comportamiento y una actitud existencialista que crearía una nueva forma de ver tanto al arte como al mundo.

La literatura de esta generación (Allen Ginsberg, Gregory Corso, Jack Kerouac, William S. Burroughs) hacía ejercicios de escritura basados en la obra del poeta Walt Whitman, en el uso de drogas para “ensanchar el área de la conciencia”, según palabras de Ginsberg; en el uso de *slang* propio de los músicos de jazz y en la improvisación del *bebop*, un estilo de jazz nervioso y revolucionario.

Lo más curioso es que el jazz modal, no se servía de las ideas *beat* para su creación, sino de la literatura de altos vuelos y el arte figurativo de Jackson Pollock y Mark Rothko.

1959 también fue un año fundamental dentro del jazz. Únicamente en este año se editaron, sin contar *Kind of Blue*, cuatro importantes discos más: *Mingus Ah Um* de Charles Mingus, *Time Out* de Dave Brubeck, *Giant Steps* de John Coltrane y *The Shape of Jazz to Come* de Ornette Coleman.

Fue el año en que el *cool jazz*, una forma más delgada y ligera del jazz, comenzara su decadencia, y el *free jazz* estuviera a un paso de aparecer en el escenario. De hecho los discos mencionados, exceptuando a Dave Brubeck, allanaron el camino para la libre improvisación colectiva de los sesenta.

Esa liberación mental, sexual y social que aparecerá casi diez años después fue anticipada por el jazz. Se hace ya habitual que el genio se adelante a la sociedad.

### PIEDRA ANGULAR

La figura de Miles Davis aparece en varias ocasiones en la historia del jazz tanto como líder como acompañante. No solamente tocó con una infinidad de músicos, sino que también ayudó a otros tantos, John Coltrane, Herbie Hancock y Chick Corea, por mencionar algunos.

Siempre transformando de estilo y buscando adelantarse a la vanguardia, Miles nunca perdió

su fuerza creativa, su original técnica y su manera espontánea de crear música. Estos cambios se pueden resumir en las siguientes etapas:

1. En 1945 aparece a un lado de Charlie Parker tocando *bebop*, aunque el trompetista Dizzy Gillespie funge como su maestro, es en realidad Parker quien le enseña y lo guía tanto en la música como en sus actitudes personales. Esta etapa terminará en 1948.
2. El *cool jazz*, que junto a Bill Evans creará en 1948 con una pequeña banda y que perfeccionará en 1957 y 58 con una gran orquesta.
3. El *hard bop*, apenas explorado en el año 1955 acompañado por John Coltrane y Bill Evans.
4. El jazz modal, una respuesta al *hard bop*, pero que también permitió improvisar en el jazz de una manera nueva y libre. Sus primeras pruebas se dieron a finales de 1957, principalmente en el disco *Milestones*, pero es con *Kind of Blue* que se desata lo modal como una forma más del jazz contemporáneo.
5. Libertad controlada, como una réplica a los excesos del *free jazz*. Davis lleva la ejecución modal hasta rozar la improvisación colectiva, pero sin entrar por completo en ella.
6. *Jazz-rock*, un Miles eléctrico revoluciona, una vez más, lo que se entiende por jazz. Aunque su intención era acercarse al público joven negro, fue el blanco común estadounidense quien abarrotaba sus conciertos y compraba los discos *In a Silent Way* (1969) y *Bitches Brew* (1970), principales representantes de este estilo.
7. En un intento por alcanzar lo que se hacía en los noventa, Miles decide fusionar el *hip-hop* y el jazz. El disco *Doo-Bop*, que fue grabado poco antes de morir en 1991, es un testimonio de su último esfuerzo por reinventarse.

Herederero de un carácter tenaz, Miles Davis sabía que para sobrevivir en un mundo racista tenía que utilizar las armas de su inteligencia y nunca dejar que nadie le pasara por encima. Al mismo tiempo era de trato difícil, esta actitud puede encontrarse en muchas de sus declaraciones<sup>1</sup>.

Davis era quizá el *jazzman* por excelencia, quien no tuvo miedo de cambiar de estilo aunque esto significara una pérdida de seguidores, quien invitaba y ayudaba a músicos jóvenes y quien no usó la música

## TANTO EL JAZZ TRADICIONAL COMO EL MODERNO SE BASAN EN UNA SUCESIÓN DE ACORDES QUE LE DAN ESE TOQUE DE MÚSICA EN MOVIMIENTO CONSTANTE Y QUE PARA LOS LEGOS EN EL LENGUAJE JAZZÍSTICO PRODUCE COMPLICACIONES AL SEGUIR LA PIEZA.

como medio de enriquecimiento sino como un fin artístico y de expresión.

### APENAS UN PAR DE ESCALAS

He hablado mucho del jazz modal, pero no se ha explicado en qué consiste. Es el momento. Tanto el jazz tradicional como el moderno se basan en una sucesión de acordes que le dan ese toque de música en movimiento constante y que para los legos en el lenguaje jazzístico produce complicaciones al seguir la pieza.

En 1953 el pianista George Russell creó una alternativa a la improvisación basada en la sucesión de acordes. La idea parecía sencilla y seguía la premisa “menos es más”, pero se reveló como una de las formas que más rápidamente dejaban al solista sin ideas para continuar sus solos, forzando a los músicos con limitada imaginación a repetir las mismas frases. Esta alternativa es hacer a un lado la sucesión de acordes y utilizar un par de escalas durante toda la pieza para tener una mayor libertad. Miles afirmaba que eliminar los acordes:

...gives you a lot more freedom and space to hear things. When you go this way, you can go on forever. You don't have to worry about changes and you can do more with the [melody] line. It becomes a challenge to see how melodically innovative you can be. When you're based on chords, you know at the end of 32 bars that the chords have run out and there's nothing to do but repeat what you've just done —with variations. I think a movement in jazz is beginning away from the conventional string of chords... there will be fewer chords but infinite possibilities as to what to do with them.

Influido por el concepto de Russell, Miles grabó en 1958 un álbum llamado *Milestones*. En la pieza del mismo nombre utiliza únicamente dos acordes: 16 compases de Sol menor, otros 16 de La menor y finaliza con ocho compases de nuevo en Sol menor.

La experimentación llevará a Miles junto a Bill Evans a grabar *Kind of Blue*, en donde el sistema modal se explota al máximo. Para entender el concepto de jazz modal se puede observar la siguiente partitura de Charlie Parker. “Billie's Bounce” es un blues lleno de diferentes acordes. Si el músico no sigue la armonía es muy probable que el resultado sea cacofónico y atonal, aunque eso en el jazz es bastante aceptado.

Lo que podría parecer más difícil en realidad simplifica el trabajo del solista. Analicemos los primeros ocho compases. La sucesión de Fa mayor, Si bemol mayor, Fa mayor, La menor y Re mayor permitiría al solista jugar holgadamente al improvisar. Estos acordes fácilmente se pueden relacionar con otros, por ejemplo Fa siete está emparentado con Do menor. Así la improvisación, para un músico menor, podría estar llena de riqueza.

<sup>1</sup> Existen muchos ejemplos: “...no me gusta la palabra rock y toda esa mierda (...) Es un mundo de blancos”. Esta es una declaración que hizo, paradójicamente, a la revista *Rolling Stone*.

A Thelonious Monk lo llamó un “no músico”. También hizo declaraciones insultantes a muchos músicos vivos y muertos tanto en revistas como en programas de radio. Tocaba sus solos de espalda al público y cuando le preguntaron por qué lo hacía respondió: “¿Qué otra cosa quieren que haga? ¿Quieren quizá que sonría? Hago lo que me divierte”.

Dos veces estuvo involucrado en situaciones violentas y peligrosas. En una le dispararon dos gangsters en un estacionamiento. Miles ofreció una recompensa de diez mil dólares a quien detuviera a los pistoleros. Un par de semanas después se encontraron los cadáveres de los dos hombres. En otra ocasión estaba afuera de un club de jazz en Broadway cuando un policía blanco le ordenó hacerse a un lado; al no obedecer lo golpeó con su bastón. Miles declaró poco después: “El policía también murió, en el metro”.

24.  
(BLUES)

# BILLIE'S BOUNCE

CHARLIE PARKER

Handwritten musical score for "Billie's Bounce" by Charlie Parker. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It consists of 12 staves of music. The first 10 staves contain the main melody and accompaniment with various chords and articulations. The final two staves are marked with a double bar line and a note that they are transcribed from a specific recording.

Chords and markings in the score include: F7, Bb7, B0, F7, F7, Bb7, Bb7, F7, Ami, D7, Gmi, C7, F7, D7, Gmi, C7, F7, F7, F7, Cmi, F7, Bb7, Bb7, F7, Ami, D7, Gmi, C7, F7, C7.

|| (LAST 12 BARS ARE TRANSCRIBED FROM)  
|| (PARKER SOLO - SAVOY RECORDING)

Ahora veamos la partitura de "So What".

(MED. SWG) **SO WHAT** 399.  
- NILES DAVIS

(BASS LINE ONLY)

D-7 (TRIAN)

1. 2.

(P.O.R.)

D.S. al f

SOLO ON BOTTLE FORM:  
D-7 || Eb-7 || D-7

Este es un ejemplo de jazz modal, una pieza construida sobre dos escalas: Re menor siete y Mi bemol siete. 16 compases del primero, ocho del segundo y finaliza con ocho del primero. Como se puede ver, no solamente es una pieza más complicada de contar sino que la limitación de escalas se vuelve un obstáculo difícil de superar para un músico menor. Aburrir y repetirse es una posibilidad más obvia que en “Billie’s Bounce”. Pero al mismo tiempo esa sencillez logró que un gran público se acercara al jazz.

### LA MELODÍA COMO RECLA

Los dos días de grabación en 1959 fueron prácticamente improvisados. Miles únicamente había entregado a sus músicos algunas escalas y líneas melódicas que se iban a improvisar. Davis dio instrucciones breves según grababan las diferentes piezas. Bill Evans, pianista del grupo y también quien escribió el texto original que acompañó el LP, afirma que “Miles conceived these settings only hours before the recording dates”.

La leyenda habla de que todas las piezas fueron grabadas en una sola toma, también se habla de que se sentía una especie de magia. Nada más lejano a la realidad, la única pieza que se grabó completa a la primera toma fue “Flamenco Sketches”, pero esa versión no fue la que terminó en el disco. En la grabación hubo entradas falsas, errores, bromas, ruidos no musicales, esto gracias al gusto de Davis por grabar de forma “sucía”, esto es, incluir como fondo todos los sonidos que se producen durante las sesiones de grabación.

La primera composición, que se encontraba en el lado A del disco vinil original, era “So What” de la que ya hemos hablado. La pieza comienza con una introducción del piano de Evans y el contrabajo de Paul Chambers, la melodía es construida por este último y la pieza se va desenrollando como una bola de estambre: limpia y suavemente. Los solos de John Coltrane, Julian “Cannonball” Adderley y Miles Davis producen efectos distintos, Coltrane parece más enfocado a rellenar espacios, mientras que Adderley tiene un espíritu más *soul*, buscaba crear líneas melódicas más claras. Miles Davis es diferente, cuando se escucha al trompetista se tiene la impresión de que lo primero que aparece son las ideas melódicas y que después aparece el solo en sí. En realidad Miles comienza su improvisación desde el principio, es el efecto de su sonido suave, relajante, asordinado, que

parece suspenderse en el aire el que nos engaña.

Estas características se repiten durante todo el disco. En “Freddie Freeloader”, el piano de Wynton Kelly, el pianista oficial del sexteto, pero que fue puesto a un lado por la creativa mente de Bill Evans, es aprovechado por su exactitud para tocar *blues*.

“Blue in Green” es una pieza redonda y extraña al tener diez compases, una extensión poco habitual del jazz. Es como un círculo armónico que solamente es penetrado por los solos de Miles y Coltrane. El rumor que rodea a esta pieza es que en realidad es una composición de Bill Evans, pero que Miles se la apropió. Esto tiene relación con su estructura tan cercana a la música “clásica” que juega con los temas y variaciones. En este caso los solos serían las variaciones del tema tocado por el trompetista.

“All Blues” es un blues de doce compases pero que se cuenta en 6/8. De nuevo una variación extraña pero que le da un carácter único.

Finalmente, “Flamenco Sketches”, que llevó el concepto modal más lejos. La idea de canción tradicional se abandonó por permitir a los solistas explayarse en cada una de las cinco escalas que componen la pieza. Los solistas tenían la libertad de detenerse en cada una el tiempo que desearan.

Pareciera que durante toda la grabación Davis estuviera buscando un retorno a la melodía y un alejamiento del virtuosismo desmedido del *bebop*. *Kind of Blue* es, en general, melodía. No sólo musicalmente, sino también en su ideología. Davis buscaba una forma de hacer jazz que obligara a sus músicos a improvisar puras melodías. Al parecer lo logró.

### DECONSTRUYENDO LA MELANCOLÍA

Escribo estas líneas mientras escucho *Kind of Blue*, es la tercera o cuarta vez que lo hago desde que comencé a escribir este ensayo. El amor que profeso por esta música y en especial por este disco me ha llevado al punto en que me encuentro ahora. Parece que no tengo nada más que escribir. La mayor parte de lo que he mencionado lo puede encontrar un melómano en algunos libros de jazz. Pero cómo puedo analizar de forma diferente *Kind of Blue*. Entonces pienso: ¿qué pasaría si aplico alguna teoría a la grabación? Recuerdo a Jacques Derrida y su deconstrucción. Derrida propone una vía alternativa a la hermenéutica, análisis que he estado haciendo. Este camino se podría definir como deconstrucción, aunque es claro que esta palabra no

tiene una traducción exacta. Para el autor el lenguaje es tan poco creativo para determinar la realidad que se vuelve en realidad una cortina de humo. No es posible realmente conocer los significados, porque cada palabra significa algo diferente cada vez que se nombra. La solución a este problema es adherirse al principio de incertidumbre. Saber que nada es seguro.

Así, la deconstrucción trae de vuelta la escritura tal cual es. No intenta ni buscar su sentido oculto ni comunicarse con el autor. Lo contrario a esto es traer el texto a la vivencia pura. La escritura tiene valor por sí misma, sin necesidad de representar algo que está fuera de ella. Por lo tanto la deconstrucción elimina la metafísica. La escritura es ausencia de autor. Éste no va hablar con el lector a través de un libro, eso es ingenuo y absurdo. Para Derrida la escritura es apenas una huella que dejó alguien y no sabemos más. Pero esta huella va más allá del autor y hasta del lector, porque cada lector sabrá entenderla a su propia manera. No hay nada mal interpretado. Tampoco hay una sola lectura, la única válida. No hay actualizaciones vigentes. El texto nunca está fuera de sí mismo. No hay una sola estrategia. La deconstrucción no tiene ningún contexto. De hecho toma la escritura y la lleva a diferentes contextos. El texto pertenece a un momento histórico pero no es el único, el texto es transferible y mantiene su vigor.

Desde esta perspectiva intento escuchar los bordes, encontrar las grietas tal cual recomienda Derrida. Busco no quedarme en la melodía, intento encontrar aquellos detalles que no son de fácil acceso. Encuentro uno; en el solo de Miles en “Flamenco Sketches” en un momento parece que el trompetista se acercara demasiado al micrófono. Pero no sé si eso sería escuchar las grietas. Aguzo el oído. “So What” es quizá la más redonda de todo el disco. Pero eso no es escuchar entre líneas.

Buscaré otro camino. Pienso en el Miles de ese año, furibundo por otro disco que competía en innovaciones con *Kind of Blue*, me refiero a *The Shape of Jazz to Come* de Ornette Coleman. La búsqueda de libertad característica en Coleman fue incendiaria en el ánimo del jazz estadounidense. Podríamos decir que *The Shape...* eclipsó un poco a *Kind of Blue*.

Esto me lleva a investigar sobre el jazz modal y encontrar que desde Duke Ellington, décadas atrás, ya se hacían este tipo de experimentaciones. Entonces *Kind of Blue* no es tan vanguardista como parecería. En

realidad es un disco limitado frente al rompimiento que proponía Coleman. Esta aseveración molesta a muchos críticos, por ejemplo Ken Burns, famoso por su documental que aborda la historia del jazz, asesorado por Wynton Marsalis pone en duda la relevancia de la propuesta de Ornette. Pero habría que afirmar que Davis nunca aceptó llevar a sus últimas consecuencias la libertad modal.

Ahora, ¿qué sucedería si cambiáramos las estrategias del jazz modal?, en lugar de utilizar las escalas que Miles dispuso en “So What”.



Tomo mi bajo y toco la melodía. Decido cambiar el Re menor siete por un Mi menor siete y el Mi bemol por un Fa menor. Hay diferencia pero todavía no es radical. Hago un pequeño cambio, regreso de un Fa menor a un Mi bemol menor siete. La pieza sigue siendo reconocible. ¿Podría descomponer un poco más? Cambio la melodía del bajo, la original,



por una variación de apenas cinco notas, la primera y las últimas cuatro:



**EL DISCO ES EL INVENTO CON EL QUE SE CUMPLE, POR PRIMERA VEZ, LA CONSIGNA DE QUE LA COPIA ES MEJOR QUE EL ORIGINAL. SE HA CONVERTIDO EN OBJETO DE CULTO Y HA PERMITIDO QUE AQUEL QUE NO SABE TOCAR NINGÚN INSTRUMENTO SE PUEDA CONVERTIR EN UN EXPERTO EN LA MATERIA.**



La melodía mantiene su idea original pero la deconstrucción habría comenzado. No me atrevo a más, desconfío de mis propias habilidades técnicas para continuar un trabajo tan complicado.

En este intento por descubrir las grietas, encuentro dos dúos continuamente mencionados en el análisis del disco: Davis-Coltrane y Davis-Evans. El primero como ejemplo de dos caracteres asimétricos. Miles como el hombre agresivo y Coltrane la tranquilidad casi zen. Esto también se aplica en su forma de tocar, pero a la inversa. Coltrane más decidido y Miles mucho más suave y minimalista. Sin buscar una tercera vía, normalmente se olvida la participación de

“Cannonball” Adderley quien imprimió una alternativa a los dos estilos de sus compañeros. Además, es bastante obvio que el disco no habría llegado tan alto sin este saxofonista.

En cuanto al otro dúo las diferencias parecen mayores, Evans es un hombre culto, cercano al arte y la literatura, todo lo contrario a Miles quien gustaba de boxear y durante una época tuvo una grave adicción a la heroína. Habrá que olvidarse de este binarismo, Evans no tuvo la fuerza para tolerar las exigencias del trompetista. Antes de grabar este disco, pasó apenas ocho meses con él, después de eso se retiró argumentando: “Me sentía agotado en todos los

sentidos: física, mental y espiritualmente”. Aquí no existe ningún binarismo, habría que pensar que Wynton Kelly soportó más tiempo y hasta tuvo que tragarse el orgullo y permitir que Evans grabara casi todo el disco, uno de los más vendidos en la historia del jazz.

Finalizo ensayando un concepto que tal vez, por ser tan obvio, ha pasado desapercibido. El objeto a analizar es una grabación y esto tiene una serie de consecuencias.

La invención del disco es, quizá, uno de los cambios más radicales y fugaces en la historia de la música. Es con este invento que se cumple, por primera vez, la consigna de que la copia es mejor que el original. Se ha convertido en objeto de culto y ha permitido que aquel que no sabe tocar ningún instrumento se pueda convertir en un experto en la materia. El nacimiento del melómano está más ligado al jazz y a la música pop que a la música instrumental culta. El músico de jazz entendió rápidamente las posibilidades técnicas de la grabación.

En el caso que nos ocupa se puede afirmar que la obra ha sufrido una serie de transformaciones que permiten interpretar la música de distinta manera.

La primera edición fue, como es lógico, en acetato. En la primera cara del disco se encontraban “So What”, “Freddie Freeloader” y “Blue in Green”, las restantes “All Blues” y “Flamenco Sketches” se escuchaban en el lado B. Varias reediciones en vinil se vendieron hasta que el CD hizo su aparición. Pensemos que el sonido no únicamente era distinto, sino la experiencia entera de escuchar música. El puro hecho de tener que voltear un disco hacía diferente la audición. La posibilidad de colocar la aguja a la mitad de la pieza. El tamaño de la portada. La materialidad completa de poseer un vinil.

En 1986 se reeditó en CD por primera vez. Es así que la experiencia y la interpretación de la obra cambian. En 1992 se introduce un nuevo cambio: tres temas fueron grabados originalmente a una velocidad mayor, por lo tanto las piezas parecían estar en acordes diferentes a como fueron tocados, es en esta edición que se reproduce a la velocidad adecuada. La pregunta que surge es: ¿cuál es la velocidad correcta? ¿Significa que la experiencia de aquellos que escucharon el disco desde 1959 hasta 1992 fue incorrecta?

En 1997 se incluyó una versión alterna de “Flamenco Sketches”. Esta edición se vendió como la versión definitiva de la obra. Hasta ahora, que están por

cumplirse 50 años, Columbia lanzó, con una visión netamente mercantil, una caja con tres discos; uno de ellos es la obra completa, otro de arranques en falso, errores, versiones alternas, pláticas entre los músicos y el otro es un DVD con un documental que muestra la forma en que se grabó la obra y un concierto para televisión. Además incluyeron una versión en vinil, un póster y un libro de sesenta páginas. La experiencia de escuchar a Miles tras desembolsar varios dólares cambia. Tal vez hasta el hecho de saber que se posee la última versión le proporcione al escucha todo un resignificado a la obra más importante y vendida del jazz norteamericano. Es probable que el mismo Miles hubiera aborrecido esta idea, aunque eso no lo podremos saber. Lo que sí podemos saber es que en 50 años tendremos otra versión más de “Kind of Blue”, probablemente ya no sea un disco, pero la experiencia del escucha cambiará así como su reinterpretación. Es por eso que tal vez esta grabación ya no existe, así como tampoco existen (exceptuando a James Cobb), los que la crearon hace cincuenta años en una antigua iglesia de Nueva York, una tarde de marzo ☁

### Bibliografía

- Abelenda, Juan Carlos (2005). *Ashley Kahn: El contador de historias* (en línea) [http://www.tomajazz.com/perfiles/kahn\\_ashley.htm](http://www.tomajazz.com/perfiles/kahn_ashley.htm). Fecha de consulta: 10 de diciembre del 2008.
- Barber, Geoff (2004). *1959: A Great Year in Jazz* (en línea) <http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=15310>. Fecha de consulta: 10 de diciembre del 2008.
- Berendt, Joachim E. (1993). *El Jazz: De Nueva Orleans a los años ochenta*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Davis, Miles (1997). *Kind of Blue* (CD). New York: Columbia. (Notas al disco escritas por Bill Evans y Robert Palmer.)
- Fernández-Villamil Menéndez (2006). “...Y desacuerdos”, en *Revista de Jazz*, No. 14, Barcelona.
- Fischerman, Diego (2003). “El malentendido del cool”, en *Cuadernos de Jazz*, Año XIII, No. 76, Madrid (mayo-julio).
- Gelly, Dave (2004). *Grandes mitos del jazz*. Madrid: Diana.
- Gioia, Ted (2002). *Historia del jazz*. Madrid: Turner / Fondo de Cultura Económica.
- Kahn, Ashley (2001). *Kind of Blue. The Making Of The Miles Davis Masterpiece*. New York City: De Capo Press.
- Martins, Ivo (2003). “El pasado concavo, el presente plano, el futuro convexo”, en *Cuadernos de Jazz*, Año XIV, No. 79, Madrid (noviembre-diciembre).
- Nava Murcia, Ricardo (2005). “Deconstruyendo la historiografía: Edmundo O’Gorman y La invención de América”, en *Historia y Gráfica*, No. 25, México: Universidad Iberoamericana.
- Sher, Chuck (ed.) y Bob Bauer (ed. musical). *The Real Book*. Sher Music Co., Petaluma.
- Vinay, Gianfranco (1999). *Historia de la música. El siglo XX, segunda parte*. Madrid: Turner/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Vinay, Gianfranco (1999). *Historia de la música. El siglo XX, tercera parte*. Madrid: Turner/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes .

# A propósito de *Kind of Blue* (de *Crónicas del Minton's Playhouse*)

JESÚS RAMÓN IBARRA

I

Cuando ensambla el saxofón piensa en la muchacha de Filadelfia. Se asoma por la ventana: en el cielo dos nubes dibujan coágulos de gloria sombría. ¿*Kind of Blue* será otra forma de gloria? ¿El desperezado lamento de un tren que cruza América? En el suelo colillas de cigarro, Cannonball Adderly tendido como un potro enfermo; Bill Evans sometido al conjuro de una abstinencia de cristal. Miles, de buen humor, silba los primeros acordes de *So What*: logra que las notas, marcialmente, pisen la cordillera de unos cuerpos.

En un rincón del estudio, Coltrane toca *Round Midnight*: imposible augurar la aparición de *Naima*, el destilado aire de sus axilas, su corazón cachorro en el pecho, su vientre donde unos dedos juegan a ser los niños perdidos del bosque.

## II

En la imagen se le ve sentado en el suelo, descansando las cortas y sin embargo intensas sesiones de *Kind of Blue*. Tras él, los instrumentos adquieren la dimensión de un mapa, cuyo propósito es desorientar el corazón. Su ropa es notablemente guiada por el desaliño o por la necesaria familiaridad de un ámbito común.

Muy joven coincidió con Miles, cuando éste formaba parte del ensamble de *Bird*, allá por el 47. Bill Evans lo acompañó unas veces en el *Five Spot*, y otras veces coincidieron en el campo minado de una muchacha. Cannonball era como esos hermosos animales que aparecen cada tanto tiempo, y siempre se reconocen en su inocencia luminosa. Kelly, por su parte, alguna vez intercambió droga con él: montaron juntos un caballo de huesos en una calle de Seattle. Cobb y Chambers eran como sus hermanos. Afuera, la 30th street es un elefante de niebla que devora música.

Esta fotografía la tomó Don Hunstein: fechada en marzo del 59, todavía tiembla la luz. Al fondo, si uno aguza la vista, se puede ver una suerte de incendio detrás de John Coltrane. Su cabello por eso tiene la forma de una luna quemada. Un resplandor de barco que se aparta en silencio. Finalmente nunca apareció en el disco original, y sí en una edición especial que sólo poseen un puñado de elegidos.

CARLOS VELÁZQUEZ

*Miles Davis era un capo. Un tipo duro, padrote, boxeador y heroinómano. Junto a un grupo de instrumentistas, considerados un dream team del jazz, creó uno de los álbums más influyentes en la historia de la música, Kind of Blue. Y todo, mientras amasaba una gran fortuna.*

## La educación sentimental de un combo líder 50 años de *Kind of Blue*

La historia de *Kind of Blue* es una multitud de historias. Es una historia sobre drogas. Sobre desamor. Sobre muerte. Y como las mejores historias, narra el nacimiento, ascensión y caída emocional de un grupo de individuos. Ocho meses bastaron para que un conjunto base conformado por el sax alto Julian “Cannonball” Adderley, el pianista Bill Evans, el sax tenor John Coltrane y el trompetista Miles Davis transformaran el rumbo de la música.

La historia comienza con Charlie Parker. En sus inicios, Bird sufriría para conseguir estatus como saxofonista. El primero en emplearlo fue Jay McShann. La reputación del pianista fue la plataforma que necesitaba para consolidarse. Parker jamás olvidaría la oportunidad recibida por parte de McShann. Una lección que transmitiría como líder, años después, a los miembros de su propio ensamble, al reclutar a un joven Miles Davis.

Miles arribó al jazz en un momento determinante. Justo cuando Bird, Dizzy Gillespie y Thelonious

Monk acababan de inventar el *Bebop*. Su inclusión en la banda de Parker parecía más una broma, un desafío, por el contraste del tono melancólico y reflexivo de su trompeta y el vertiginoso e incendiario estilo del saxofonista. Nadie comprendió la decisión, salvo Miles. El conjunto de Parker era un inmenso laboratorio. Bird era el científico loco que finalmente había descubierto en el joven trompetista el continuador de sus experimentos.

La ambición musical de Miles lo hizo abandonar a su mentor. Aficionado a la heroína, en 1949, caería en la depresión. El fracaso de su prometedora historia de amor con la actriz francesa Juliette Gréco (“la primera mujer a la que quise como a un igual, me enseñó a querer a alguien que no fuera la música”, declaró) lo había paralizado. Durante los siguientes cuatro años, la jeringa lo afectaría físicamente, lo agotaría económicamente y lo limitaría artísticamente.

Antes de su descenso, Miles había demostrado, herencia parkeriana, su vocación para innovar con *Birth of the cool*. El *cool jazz* fue un movimiento que



popularizó a Chet Baker, Gerry Mulligan y Paul Desmond. Sin embargo, Miles seguía con pocas oportunidades para grabar y sus actuaciones eran escasas. El momento crucial de su carrera sucedió en el Festival de Jazz de Newport, en 1955. Su interpretación del tema “Round Midnight” de Thelonious Monk, con una trompeta con sordina, lo catapultó a la primera división del jazz.

Miles se alivió de su adicción. Después del verano de 1955, reclutó para su quinteto al joven sax tenor nortecarolino John Coltrane. La historia se repetía. Así como Parker había contratado a Miles para que atemperara su estilo, ahora Davis elegía a Coltrane para que lo retara musicalmente. A su llegada, Coltrane era casi un desconocido, poseía una fama modesta. Su estancia en la banda fue breve, poco menos de doce meses. Durante los cuales participó en las legendarias grabaciones *Steamin'*, *Cookin'*, *Workin'* y *Relaxin'*. Fue expulsado del conjunto por sus problemas de adicción. Era increíble que Miles, antiguo drogadicto, lo corriera porque consideraba que su uso de las drogas era abusivo.

Coltrane es otro fenómeno. Como miembro de la banda de Miles compartió el escenario con Charlie Parker. Además, militó en las filas de la agrupación de Dizzy Gillespie. A su salida del Miles Davis Quintet, “hizo sombra” con Thelonious Monk. Toda una preparación cinco estrellas. Había salido transformado en un monstruo *hardboper* y había grabado su primer disco solista, *Blue train*. El patrón adoptado por Miles fue imitado por Coltrane al rehabilitarse. Abandonó el tabaco, el alcohol y los narcóticos por completo. Estuvo listo para reincorporarse a la banda de Davis a finales de 1957.

Hacia 1955 había llegado procedente de la costa Julian “Cannonball” Adderley. Una vez más, la historia se reciclaba. El sax alto encontró en Miles el mismo cobijo que el trompetista le había procurado a Coltrane. En diciembre de 1957, Davis ensayaría con la formación de su quinteto al ampliarla a sexteto. Contrastaría el estilo cargado al *swing* de Julian con el vértigo de Coltrane y el minimalismo de su trompeta.

La historia volvería a repetirse meses después con la incorporación del pianista Bill Evans. Al igual que



Coltrane y Cannonball, su fama dentro del jazz era discreta. En apariencia no contaba con los suficientes meritos para ser admitido en el conjunto. Con el tiempo, Bill Evans llegaría a convertirse en el pianista más influyente del jazz. De la misma forma, Coltrane se establecería como el saxofonista más influyente de la historia, por encima de Sonny Rollins, Ornette Coleman o incluso del mismo Parker.

En 1959, con el complemento de Paul Chambers en el bajo y James Cobb en la batería, el *dream team* del jazz entró al estudio a grabar las sesiones de *Kind of Blue*. En este trabajo, Miles llevó al extremo la enseñanza de Parker. Inventó un nuevo estilo, el jazz modal. La herencia parkeriana la transmitiría a Coltrane y Evans. Tanto el sax como el pianista no harían otra cosa que transformar el jazz de manera

incansable. Y como Bird, los dos tendrían un final vinculado a la heroína. Coltrane moriría de cáncer en el hígado a los 37 años en 1967 a causa de las secuelas de su adicción. Sólo viviría tres años más que Parker. El deceso de Evans sucedería en 1980, también a causas relacionadas con su dependencia. El diagnóstico de su muerte sería el mismo que el de Parker, úlcera hemorrágica.

*Kind of Blue* no sólo es una obra maestra, también es el disco más influyente en la historia del jazz. A partir de su éxito, Miles se convertiría no sólo en millonario, sino en uno de los hombres más poderosos del mundo de la música. Posición que le permitió seguir experimentando, y reclutando a jóvenes músicos desconocidos que hoy son considerados grandes maestros, hasta el final de sus días 🎷

# NEGRO EN BLANCO

GERARDO DE JESÚS MONROY

For Bill, for Miles

Una  
línea  
en  
el lienzo

pulveriza la nada

La nada no es distancia  
La nada no es

Una línea en el lienzo  
engendra distancia:

La distancia nace en el punto  
donde una presencia

interrumpe

la distancia  
imponiéndola

La distancia nace en el punto

No sería distancia  
si constara

de puro silencio

El ser, en cambio  
se ha apoderado incluso de los agujeros

No lo presenciaríamos

—de hecho—

si no hubiera agujeros si todo lo llenara  
con una misma clase de ser

Necesitamos largas respiraciones de silencio  
largas miradas de distancia  
largos tragos de nada  
Aquí es donde entra Miles

Miles  
a lo lejos  
la línea sobre el lienzo  
un sonido lejano  
solo  
se diría lejano, se diría solo  
pre-existiendo a la música futura  
pre-existiendo casi a la condición de música  
*la música callada la soledad sonora*  
Juan de Yepes lo dijo se pensaba en sordina, sin lugar a la duda  
(tanto espacio y no obstante no hay lugar a la duda)  
Poder sentir de verdad la verdad  
y como lo que es: como verdad  
Miles ahead Miles beyond  
y todos los lugares comunes comienzan a decir la verdad  
El que escucha  
vuelve a saber mas no de pronto  
sino despacio y silenciosamente  
como los contrapuntos del piano en el oído  
y esto en la noche que se hizo de música profunda y silenciosa y  
[lenta en el pensamiento  
Los amos de la técnica dejan de saber  
y es tan sólo la música la que vuelve a hablar  
tal vez no a hablar (que es un deporte humano, demasiado  
[humano)  
esto es sólo la música  
como decir: esto es el ser...

Sonido      Cuerpo en el silencio  
Se diría lejano  
No se diría



Es la nada hecha polvo  
Engendra el polvo  
del que un día brotará el polvo  
del que una noche el hombre nacerá

El ser humano  
yace en el ser antes de ser humano

Entonces el que escucha  
que no esté tan seguro de la inhumanidad  
de la música

No se ha resuelto ninguna contradicción  
pero Miles preguntó  
y nosotros contestamos.



# Retiro sketches sound

DANIEL FRACOSO TORRES

Proteo fijó el oráculo:

no fue erróneo que abandonara Falla.

Esta noche de laberínticas fracciones azules

extiende las redes sobre el silencio,

—mientras la barca espera—

oculto mis pupilas y me entrego al placer que la pesca otorga.



VÍBORA DE LA MAR (MONOTONO, EDITADA), SERIE NARANJA DULCE / ÓLEO SOBRE TELA / 180 X 135 CM