



Miles d

Bien podría intentarse una ucronía. El ejercicio no sería menor: tratar de imaginar un mundo en el que hubiera sucedido lo más probable y no lo que efectivamente pasó. Un mundo en el que ese saxofonista casi principiante y todavía con serios problemas técnicos llamado John Coltrane no hubiera despertado el interés de Miles Davis. Una historia alternativa en la que al trompetista que detestaba (o eso decía) a los blancos no se le hubiera ocurrido contratar como pianista a un blanco llamado Bill Evans.

No había casi ninguna posibilidad de que Davis, Coltrane y Evans tocaran alguna vez juntos. No tenían casi ninguna afinidad musical. No había casi ningún rasgo estilístico que los emparentara. Pero juntos produjeron una revolución sólo comparable a la que ocho años más tarde tuvo como protagonista a la *Banda del Sargento Pepper*. Hubo preparativos y coletazos. Puede sentirse la inminencia en algunos de los momentos de las primeras grabaciones juntos. Aunque los temas fueran los de bop ("Round midnight", "Sweet Sue"), algo del clima de las primeras sesiones, del 55 y el 56, sugieren esa especie de misterio, de oscuridad, de color aterciopelado, que hace eclosión en el 59. Puede percibirse la persistencia de ese clima en las grabaciones del 61, ya con Hank Mobley como saxofonista y John Coltrane volviendo como invitado. E incluso en los quintetos posteriores (con George Coleman y más tarde Wayne Shorter, con Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams). Todo lo que grabaron Davis y Coltrane, como demuestra la edición en seis CDs de sus registros para Columbia (hoy Sony-BMG), está atravesado por ese estilo que, a partir de allí, se convertiría en el estilo del jazz, a secas.

Pero ese universo estético generada a partir del encuentro de tres músicos que podrían no haberse encontrado nunca, tiene un núcleo alrededor del cual gira todo lo que tocaron y todo lo que tocarían otros músicos. El mundo, definitivamente, no sería el mismo sin ese comienzo a cargo del contrabajo, in esa melodía modal, sin ese blues llamado "So what" con el que empezaba el disco más consensuado de la historia del género. Puede discutirse si el disco de Coltrane es *Blue Train*, *Giant Steps*, *A Love Supreme* o *First Meditations for Quartet*. Con Davis no existen esas dudas. Varios de sus álbumes son fundamentales (*Birth of The Cool*, *Cookin'*, *Relaxin'*, *Miles Ahead*, *ESP*, *Bitches Brew*). Pero hay uno que es imprescindible y que actúa como centro de toda la historia del jazz. Hay uno sobre el que no hay discusión posible: *Kind of Blue*.

¿Entonces qué?

Charlie Parker tocó siempre bien (o lo hizo siempre que estuvo más o menos lúcido). Dizzy Gillespie también. Monk tocó cada vez peor (es decir, fue construyendo un estilo cada vez más alejado de las convenciones que el género manejaba acerca de la belleza). Miles Davis tocó siempre igual, en todo caso, y lo que variaba (y mucho) es lo que sonaba a su alrededor. Coltrane, en cambio, es uno de los muy pocos músicos de jazz en los que es posible escuchar el aprendizaje. Sus primeras grabaciones, con la banda de la Marina y, muy poco después, con el sexteto de Gillespie, muestran a un saxofonista talentoso pero inseguro y de técnica deficiente. La columna de aire no se mantiene, los dedos se traban en los pasajes veloces, el ritmo no es seguro, los solos son casi totalmente previsibles. En el caso, claro, es donde radica la esencia de lo que Davis debía de haber reconocido cuando llamó por teléfono

no a su productor, George Avakian, y le dijo: "encontré el saxofonista para el grupo". La primera opción había sido Sonny Rollins, que había decidido volverse a Chicago (la historia se repetiría casi igual cuando, años después, el elegido Joe Henderson fue citado por el ejército y Davis encontró a Wayne Shorter). "Miles me convenció de ir a escuchar a Coltrane un sábado a la noche y me dijo que si me gustaba el sonido y la forma de tocar podríamos empezar a grabar", cuenta Avakian, el productor del sello Columbia al que se le había metido en la cabeza la idea de que Davis grabara allí. Continúa:

Reservamos un estudio. Ese fue el comienzo oficial de la historia, en agosto de 1955. Miles tenía, todavía, un contrato con Prestige y yo puse una sola condición: que no grabaran para ese sello "Round midnight". Yo quería sacar un disco con ese nombre en recuerdo de la noche magnífica en la que había escuchado a Miles por primera vez, en el Festival de Newport de ese año, junto a Zoot Sims, Thelonius Monk y Gerry Mulligan. Grabamos pero apreció la dificultad para sacar un segundo disco. Prestige tenía programados varios al hilo así que me puse a pensar en algún proyecto diferente. Por ese entonces, Miles participó como solista invitado de unas grabaciones con Gunther Schuller, en "Music for Brass". Ahí lo escuché tocar el *flugelhorn* se me ocurrió la idea de que tocara ese instrumento junto a una gran orquesta. Para mí, no había más que dos arregladores posibles: uno era Leonard Bernstein y estaba en otros proyectos; el otro era Gil Evans, que vivía a dos cuadras de mi oficina en Columbia. Lo fui a ver, le di total libertad, artística y financiera y, a cambio, le impuse la idea del título. Le pedí que compusiera algo sin nombre para poder ponerle "Miles ahead" (juego de palabras que significa *Miles, más adelante*, también, *Varias millas más adelante*). Ésa era una idea de promoción que calzaba perfectamente con la personalidad de Miles. Él estaba delante de los otros, estaba más vivo que todo el mundo. Después de eso, y después de su contrato con Prestige, cuando ya el quinteto con Coltrane se había hecho famoso como el mejor grupo de jazz después de los Hot Five de Louis Armstrong, vinieron los discos para Columbia. Hubo un cambio de pianista. Entró Bill Evans. Y también se agregó en saxo alto uno de los mejores saxofonistas que había en el momento: Cannonball Adderley. Lo demás es historia conocida.

Un arte japonés

"Miles concebía los esbozos que después se convertían en los temas sólo unas horas antes de iniciar la grabación, y llegaba con apuntes acerca de lo que había que tocar. Por lo tanto, ustedes escucharán algo muy cercano a la espontaneidad pura en estas interpretaciones", escribía Bill Evans en las notas que acompañaban la edición original de *Kind of Blue*. "El grupo nunca había tocado las piezas antes de grabarlas y creo que, sin excepción, la primera versión completa de cada tema era el corte que quedaba para el disco." Evans compara, además, el arte de improvisar con una forma especial de pintura japonesa en la que no existe la posibilidad de corrección o borraduras. Evans, por otra parte, es generoso. Salvo Davis, todos siempre estuvieron seguros de que *Kind of Blue* y las ideas que disparaban los temas del álbum eran mucho más del pianista que del trompetista. De hecho, ese pequeño movimiento *à la Satie*, primero con dos notas ascendentes y luego con dos descendentes, que están presentes en casi todo el álbum y que se explicitan en "Flamenco sketches", son los mismos de "Peace piece", uno de los temas emblemáticos del estilo de Evans.

El pianista dice además que parte del asunto pasa por la empatía (y simpatía) que sientan entre sí los miembros del grupo. El pianista dice que, en el caso de

Kind of Blue, las cosas no podrían haber sido mejores. Debería ser cierto, si se juzga por el resultado musical. Pero en ese caso, fue cierto por poco tiempo. Y ahí es donde entra en juego otro disco, el único que es al mismo tiempo uno de los mejores y uno de los peores de todo el género.

La grabación fue anterior a la de *Kind of Blue*. Había sido

