



Los orígenes de la relación jazz–flamenco: de Lionel Hampton a Pedro Iturralde (1956 – 1968)

Juan Zagalaz
Universidad de Málaga

Enviado: 14-07-2016
Aceptado: 22-10-2016

Resumen

Este artículo aborda la relación de las culturas jazzística y flamenca a través del análisis histórico, cultural y musical de las fuentes escritas y sonoras disponibles. El objetivo principal es ofrecer una perspectiva crítica de las primeras grabaciones comerciales en las que ambas músicas aparecen relacionadas, entre 1956 y 1968, que abarcan trabajos de Lionel Hampton, Miles Davis, John Coltrane y Pedro Iturralde. Se ha observado que los intentos de integrar elementos procedentes de ambas músicas en los distintos contextos todavía se encuentran en fase experimental en el periodo trabajado, si bien sientan un importante precedente para el desarrollo de aproximaciones artísticas futuras, como las desarrolladas por Paco de Lucía, Jorge Pardo o Chano Domínguez.

Palabras clave: flamenco; jazz; flamenco–jazz; jazz–flamenco; Hampton; Davis; Coltrane; Iturralde; Andalucía.

Abstract

This article approaches the relationship between jazz and flamenco cultures through the historical, cultural and musical analysis of bibliographical and recorded sources available. The main objective is to offer a critic perspective of the first commercial recordings in which both music appear related, between 1956 and 1968, covering the works done by Lionel Hampton, Miles Davis, John Coltrane and Pedro Iturralde. The attempts of connecting elements from

both music in the different contexts are still on an experimental stage in this time period, although they establish an important precedent for the develop of the future artistic approaches, as performed by Paco de Lucía, Jorge Pardo or Chano Domínguez.





1. Introducción

El flamenco goza en la actualidad de una vigencia global que hace que los límites sobre su conocimiento, así como las propias fronteras de su alcance cultural y estilístico, estén en constante cambio y ampliación. El reciente reconocimiento por parte de la UNESCO del flamenco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad es buena prueba de ello, sin entrar a valorar lo oportuno de la candidatura, ya que la riqueza musical e histórica de este arte trasciende más allá de meras etiquetas u homologaciones externas que acrediten su validez. El entramado cultural que ha desembocado en el flamenco es de tal complejidad que la única respuesta que puede tener el ámbito académico español y andaluz es la de una defensa decidida de su patrimonio.

El jazz, por su parte, aun no habiendo obtenido todavía la insigne distinción de la UNESCO, parece no desprenderse de la catalogación de “música popular” con la que fue etiquetado tras su enorme popularidad en el segundo lustro de los años 30, cuando se convirtió en música de consumo masivo desde la irrupción en escena del “Rey del Jazz” blanco, Benny Goodman. El mundo académico ha tendido a obviar este tipo de expresión artística americana, y pese que en los últimos 25 años los estudios sobre jazz hayan mejorado gracias al gran trabajo de académicos como Schuller, Owens, Woideck o DeVeaux, o a la aparición del primer Master en Investigación Jazzística en Rutgers¹, Universidad de Nueva Jersey, el jazz, dada la magnitud de su país de origen, desarrolla un papel todavía frágil en la sociedad americana (Deveaux, 1997). Este hecho sorprende, sobre todo porque a poco que se indague en expresiones posteriores a la reluciente Era del *Swing*, el grado de complejidad en la improvisación de los *jazzmen* del *Bebop* y épocas

¹ Fundado en 1997 por Lewis Porter.

subsiguientes ha alcanzado cotas nunca vistas previamente en la historia de la música occidental.

Ambas músicas, mestizas por naturaleza, han confluído en multitud de ocasiones. Jelly Roll Morton, figura central en la generación del jazz temprano, además de personaje curioso y excéntrico², decía que para tocar jazz era necesario tener *spanish tinge*³, aunque el concepto “español” en la Nueva Orleans de principios de siglo XX debe ser tomado con cautela. En cualquier caso, los músicos de jazz americano siempre han mirado con respeto al flamenco; y los flamencos más contemporáneos también se han acercado al arte americano. Fruto de esta aproximación se ha acuñado la catalogación de jazz - flamenco o flamenco - jazz, concepto recurrente de límites más que difusos y de definición todavía más turbia. Pero la principal cuestión antes de abordar una investigación más profunda al respecto es: ¿existe realmente el flamenco - jazz?

Como ya se ha comentado, si las propias definiciones tanto de “jazz” como de “flamenco” son fuente de controversia, aunar ambos conceptos de forma unitaria presenta no menos dificultades. Este artículo pretende esbozar la aproximación inicial entre ambos mundos desde un punto de vista histórico, social y musical, para discernir lo apropiado del término, el grado de transferencia cultural mutua y el posible asentamiento de bases para un posterior desarrollo estilístico entre los años 1956, en el que se produjo el lanzamiento del disco *Jazz Flamenco* de Lionel Hampton, y 1968, en el que se publicó el segundo volumen de *Jazz Flamenco*, de Pedro Iturralde.

² Entre otras afirmaciones, Morton aseguraba haber inventado el jazz.

³ *Toque español*. En 1938, el periodista Alan Lomax entrevistó a Morton, quien afirmó que el *spanish tinge* era un ingrediente necesario para que una música pudiera considerarse jazz.



2. Flamenco – Jazz o Jazz – Flamenco, precedentes ibéricos.

En el año 1956, la legendaria figura del Jazz americano Lionel Hampton⁴ visitaba España por segunda vez con su banda⁵. Así, los días 12 y 13 de marzo actuaba en el Windsor Palace de Barcelona, con dos pases cada día, auspiciados por el Hot Club de Barcelona y el Club 49, y los días 14 y 15 en el Teatro Carlos III de Madrid, patrocinados por la Casa Americana de la Embajada de los Estados Unidos y el Hot Club de Madrid, en el mismo formato de dos pases. La prensa reflejaba lo acontecido del siguiente modo:

La figura del día aquí – del día de hoy y del ayer – es el negro Lionel Hampton el rey del “jazz” el loco del tambor, que con su orquesta ha dado dos conciertos. Los aficionados a la música, sean o no aficionados al “jazz”, alaban y no paran a este loco que los ha vuelto locos. En unas declaraciones, Lionel ha dicho que un músico extraordinario de “jazz” en España es Vicente Montoliu, de Barcelona (*La Vanguardia Española*, 16 de marzo de 1956, p. 7).

La mención del pianista catalán Tete Montoliu es de especial trascendencia, dado lo acontecido en el primer concierto de Barcelona. Durante la actuación de Hampton en el Windsor, cuando la banda estaba interpretando uno de sus últimos números, el público ovacionó a un joven invidente mientras se incorporaba a través del pasillo central del patio de butacas como un espectador más. Hampton fue informado de que se trataba de uno de los pianistas con más proyección del país. Tras el concierto, fueron presentados, y el encuentro derivó en una *jam session* nocturna (pese a que Hampton tenía otras dos sesiones al día siguiente) y en la petición expresa del vibrafonista americano a los organizadores del evento de invitar a participar al pianista catalán en la segunda fecha de la ciudad Condal (Pujol, 2005). Pocos días después, Montoliu era entrevistado en *La Vanguardia*:

⁴ La figura de Lionel Hampton es de gran importancia central para el jazz, ya que desempeñó un papel central en el histórico cuarteto de Benny Goodman.

⁵ En 1955 había realizado su primera actuación en Barcelona, también en el Windsor y promovida por el Hot Club de Barcelona y el Club 49 de Granollers.

Yo toqué para él, la primera noche, después de la función, sin público, y por lo visto le gusté; hicimos un poco de música, él con su vibráfono y yo con el piano y llegamos a la conclusión de que parecía que habíamos tocado juntos toda la vida. Al terminar, me dijo que al día siguiente tocaría ante el público; total: que espero un telegrama para grabar discos con él en París y, luego, incorporarme a su orquesta (*La Vanguardia Española*, el 24 de marzo de 1956, p. 19).

La prensa de Madrid también reflejó el gran éxito que obtuvo la orquesta en sus dos actuaciones de marzo en el Teatro Carlos III. En un artículo firmado por Antonio Fernández-Cid, publicado en el diario ABC el 15 de marzo de 1956 (p. 57), el autor explicaba: “el espectáculo es alucinante. Al borde, a veces, de lo demencial, [...] pero extraordinario, lleno de fuerza.”

Esta exitosa serie de conciertos derivó en el cierre de más actuaciones en verano, tanto en Madrid como en Barcelona. Así, las nuevas fechas para la banda de Hampton, que se encontraba inmersa en una extensa gira europea, fueron los días 25, 26 y 27 de junio en el teatro Carlos III de Madrid⁶, y los días 13 y 14 de julio, en la Monumental de Barcelona, donde Montoliu figuraría como invitado especial del músico americano (figura 1).

En Madrid, pese a no contar con la presencia de Montoliu, el éxito volvió a ser tal que los responsables de RCA España propusieron la grabación de un álbum a Hampton en el que se reflejaran las experiencias musicales que estaba viviendo en el país (Pujol, 2005). De este modo, se optó por la participación de diversos percusionistas españoles, que no aparecen en los créditos; de María Angélica, una “famosa” bailaora flamenca que Hampton habría conocido en la

⁶ Las fechas del 25 y 26 de junio, con pases de tarde y noche, fueron las originalmente programadas. El espectáculo fue prorrogado por su “éxito apoteósico” al día 27 de junio, según refleja la publicidad del evento en el diario ABC, 26 de junio de 1956, p. 8.



capital⁷; y del pianista Tete Montoliu, que, sorprendentemente, tampoco aparece en los créditos del álbum.



Figura 1. Cartel publicitario del concierto de la banda de Lionel Hampton, con la colaboración de Tete Montoliu, en la Monumental de Barcelona.
(Fuente: Diario La Vanguardia Española, 13 de julio de 1956)

Después de una “jam sesión” de 48 horas en uno de los mejores tablados de flamenco español, Lionel Hampton, exquisito artista, hombre incansable, descubridor de música nueva, concibe la idea de reunir la gracia española del flamenco con el “jazz”. Hampton capta rápidamente la semejanza en cuanto a ritmo, color, sentimiento y emoción que tienen estas dos clases de música. Así surgió el nuevo descubrimiento: el “jazz flamenco”⁸.

El disco, llamado *Jazz Flamenco* (RCA 3L12015, 1956), está compuesto por 10 temas, 7 de los cuales son interpretados por la banda completa más las percusiones, y tres de ellos en quinteto, al que se llamó “Flamenco Five”. En los temas con banda completa, el concepto, lejos de ser innovador o de establecer

⁷ En los textos contenidos en las dos versiones que se lanzaron del álbum, una en España y otra en Estados Unidos, hay matices distintos en relación a este punto. En la edición americana, con código RCA VICTOR LPM 1422, Hampton comenta: “*There was a chick there, Maria Angelica, one of the great Spanish flamenco artists [...] I said to myself, 'Man, you got to get this together with the band.' So we did.*”. (Allí había una chica, María Angélica, una de las grandes artistas flamencas españolas [...]) Me dije a mi mismo, ‘Tío, tienes que mezclar esto con la banda.’ Y así lo hicimos). En la edición española, con código RCA 3L12015, se define a María Angélica como “una de las más destacadas intérpretes de la música española”.

⁸ Texto impreso en la contraportada de la edición española en vinilo de “Jazz Flamenco” de RCA, 3L12015.

los cimientos de un supuesto estilo o tendencia, es fundamentalmente el mismo que el vibrafonista venía desarrollando en sus grabaciones previas y posteriores: una *big band* de *Swing* de un altísimo nivel, aunque ligeramente desfasada en términos de innovación estilística en relación al estado del jazz americano en ese periodo, que había traspasado las fronteras del *Bebop* de mitad de los cuarenta para adentrarse en otros terrenos creativos, lejos de la atmósfera comercial y efectista de los supervivientes del glamur jazzístico de los años treinta. El elemento más *innovador* es la presencia de las castañuelas de la mencionada María Angélica en temas como *Flamenco Bop City*, *Flamenco Soul* o *Toledo Blade*⁹ aunque los aires, lejos de flamencos, parecen más bien latinos o caribeños¹⁰. La participación de Montoliu quedó reducida a los temas del “Flamenco Five”: *Spain*, *Tenderly* y *Toledo Blade*, en los que el pianista catalán, en su primera grabación¹¹, realizó un papel excelente pese a que las sesiones no se realizaron en las mejores condiciones¹². La sonoridad de la agrupación es la de un pequeño formato de jazz, con la puntual aparición de castañuelas al comienzo y al final de *Spain*, y en las partes central (solo) y final de *Toledo Blade*. Desde un punto de vista analítico – musical, ni las armonías ni las melodías aluden a elementos musicales procedentes del flamenco, e incluso las puntuales utilizaciones del quinto modo de la escala menor armónica, también conocido como frigio mayor, están orientadas desde un punto más *latino*, a la manera de Dizzy Gillespie, que desde un prisma más *español*.

⁹ En este tema, en torno al minuto 2:09 y tras el solo de guitarra, se desarrolla lo que parece un espacio de improvisación dedicado a las castañuelas, que más que a flamenco, recuerdan una sección de claqué intercalada.

¹⁰ En el minuto 4:49, cerca del final del tema, resulta clarificador el hecho de que una voz masculina repita varias veces “baila el mambo con castañuelas”.

¹¹ En la web del periodista colaborador del Wall Street Journal, Marc Myers: <http://www.jazzwax.com/2008/03/lionel-hampton.html> (Última consulta, 18 de octubre de 2015)

¹² En el libro de Pujol, se recuerda que Montoliu viajó expresamente a Madrid para la grabación el día 30 de junio para el quinteto. (En Pujol, 2005, pp. 313 -314)



Aun así, y pese a no contener “el menor resquicio de flamenco” (Zagalaz y Díaz Olaya, 2012, p. 13), a este álbum se le llamó *Jazz Flamenco*. Las ediciones americana y española no sólo diferían en la portada y en los textos. En la versión española, una voz acompañada por el toque de una guitarra flamenca introduce al oyente en los siguientes términos: “RCA española se complace en presentar por primera vez en la historia de la música de jazz una curiosa innovación: el Jazz Flamenco, una inspiración española del famoso Lionel Hampton¹³.”

Se pueden extraer interesantes conclusiones de este primer contacto, si bien nominal, entre el jazz y el flamenco. Esta grabación representa, de forma simbólica, el comienzo de la relación entre ambas músicas: mestizas por naturaleza, cambiantes por definición, y fuertemente condicionadas por elementos comerciales, aunque en momentos distintos, a lo largo de su historia. Aun cuando en este disco no hay ni rastro de flamenco, se sentó un precedente a partir del cual se produjera un recorrido histórico que entrelazara jazz y flamenco cada vez más, y de una forma mucho más orgánica.

3. Los bocetos de Miles: *Flamenco Sketches* y *Sketches of Spain*

Tras el experimento de Lionel Hampton en 1956, el siguiente paso importante hacia un encuentro entre el jazz y el flamenco se canalizó a través de una de las grandes figuras del jazz de todos los tiempos, Miles Davis, quien en menos de un año completó la grabación del tema *Flamenco Sketches*, incluido en el no menos célebre álbum *Kind of Blue* (CL 1355, 1959), y de un disco completo con sabor español, llamado *Sketches of Spain* (CS 8271, 1960). En ellos, Davis ofrece una visión particular de la música española y flamenca, con títulos como el mencionado *Flamenco Sketches*, *Soleá* o *Saeta*, por lo que se impone detenerse

¹³ Transcripción del primer corte de la edición española del disco *Jazz Flamenco*, de Lionel Hampton.

para comprobar la verdadera incidencia de elementos provenientes del flamenco en estas composiciones de una forma más detallada.

A comienzos de 1959, el grupo de Miles Davis entró en estudio de grabación para realizar uno de los álbumes más celebrados de la historia del Jazz, *Kind of Blue*. La banda, de proporciones históricas, estaba compuesta por el propio Miles a la trompeta, John Coltrane al saxo tenor, Jimmy Cobb a la batería; Paul Chambers al contrabajo; Cannonball Adderley al saxo alto; Bill Evans y Wynton Kelly al piano¹⁴. En la segunda cara del álbum, grabada el 22 abril de 1959, se introdujo un tema con el sugerente título de *Flamenco Sketches*, basado en el concepto modal¹⁵ que impregna todo el disco.

La toma que finalmente se comercializó se inicia con una pequeña introducción de piano y contrabajo de cuatro compases de duración, en la que se establece la textura sobre la que se desarrollarán los solos. Así, en un ritmo relajado, el bajo se basa en saltos de 5ª a fundamental y en notas pedales, al tiempo que el pianista, Evans, utiliza durante el desarrollo de la pieza acordes mayor séptima, sus4 y menor séptima, añadiendo extensiones puntuales de novena mayor, lo que le otorga a la pieza cierto aire impresionista¹⁶.

La estructura del tema se sustenta en 5 bloques de acordes, en los que cada músico tiene la libertad de tocar durante el número de compases que considere

¹⁴ El nuevo pianista del sexteto era ya en aquel momento Wynton Kelly, que grabó el tema *Freddy Freeloader*, aunque el resto de temas fueron grabados por Bill Evans, ya que Miles había “planeado el álbum en torno al piano de Bill Evans”, (En Davis, 2009, p.288)

¹⁵ La aproximación modal a la improvisación, concepto promulgado por George Russel en su libro *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (1953), consiste en la aplicación de escalas (modos) provenientes de las distintas orientaciones de las escalas básicas aplicadas a acordes concretos. Esta perspectiva influyó en la obra de Miles, quien grabó en 1958 el disco *Milestones*, junto a Bill Evans, utilizando esta técnica de improvisación.

¹⁶ Davis también destaca en su autobiografía la *afición* que tanto él como Evans tenían por la música de ciertos compositores clásicos, entre los que destaca a Ravel. (En Davis, 2009)



oportuno¹⁷, cada uno en un modo distinto. Por este motivo, cada solo ocupa un diferente número de compases, como se refleja en la tabla 1:

Acorde	BLOQUE I Cmaj7 Csus4	BLOQUE II Absus4	BLOQUE III Bbmaj7 Bsus4	BLOQUE IV D Eb/D	BLOQUE IV Gm9	Localización BIV
Davis	4	4	4	8	4	1'10'' 1'45''
Coltrane	4	4	4	8	5	2'52'' 3'25''
Cannon	8	4	8	8	4	5'05'' 5'37''
Evans	8	4	8	4	4	7'15'' 7'31''
Davis	4	4	4	8	2	8'37'' 9'09''

Tabla 1: Detalle del número de vueltas por acorde y músico

Es durante el cuarto bloque, que alterna el acorde de Re (D) con el acorde de Mi Bemol con el bajo en Re (Eb/D) cuando se producen las sonoridades más próximas a aires flamencos o *españoles*, ya que Evans apoya desde la base con la tríada mayor medio tono arriba, manteniendo el bajo, aludiendo a la sección más característica de la cadencia andaluza (figura 1):



Figura 1. Representación esquemática de los cuatro primeros compases del acompañamiento del bloque IV (1'10'')

¹⁷ Bill Evans, en el los textos del álbum original, destaca: “Miles concibió estos arreglos sólo unas horas antes de la sesión de grabación y llegó con bocetos que indicaban al grupo lo que había que tocar. Por lo tanto, oiréis algo cercano a la espontaneidad en estas interpretaciones. El grupo jamás había tocado estas piezas antes de la grabación”. (En Carr, 2005, p. 157).

Esta estructura armónica, con distintas variantes a lo largo de la grabación, es abordada de diferente manera por los solistas participantes. Miles Davis, en su primera aparición, realiza trazos melódicos que aluden claramente al *Concierto de Aranjuez* (1939), adelantando el eje central de su siguiente álbum, *Sketches of Spain* (figura 2):

Motivo del Adagio del Concierto de Aranjuez

Figura 2. Transcripción de los ocho compases de la primera intervención de Davis (1'10'')

Esta clara exposición del motivo principal del Adagio de la obra de Joaquín Rodrigo indica que la visita realizada a Joe Montdragon en Los Ángeles en 1959 que Miles cita en su autobiografía (2009), se produjo antes del 22 de abril de aquel año. Además, como se puede observar, el modo aplicado sería Re frigio de forma estricta, al encontrar las notas Si bemol y Fa natural. Esta última choca con el planteamiento de la base, en la que se oye claramente una tríada mayor de Re, lo que nos sugiere que Davis pensara que en esa confrontación armónica estuviera la esencia para alcanzar una sonoridad *española* (figura 3):

Acorde resultante

Figura 3. Acorde resultante de la mezcla de sonoridades de Re frigio y la tríada mayor de Re

Sin embargo, encontramos otros planteamientos de confrontación melódico-armónica en los siguientes solos ejecutados por el resto de participantes. John Coltrane, por su parte, opta por la utilización de forma



estilizada de una doble tercera, mayor/menor, en el sexto compás de su interpretación (figura 4). De esta manera, consigue una sonoridad muy *flamenca*, dado que mezcla el frigio de Re, proveniente de la escala diatónica, con el frigio mayor, quinto modo de la escala menor melódica (figura 5):



Figura 4. Compás 6 del solo de John Coltrane (3'12'')

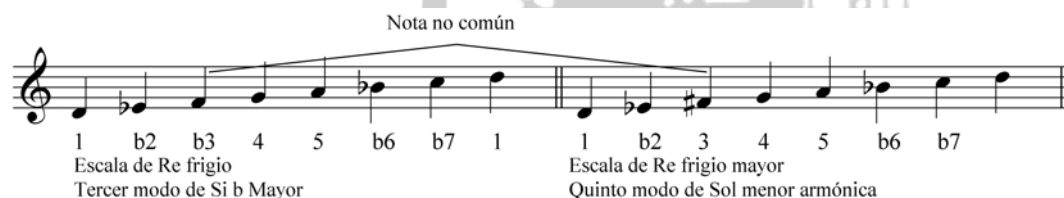


Figura 5. Comparación de los modos de Re frigio y Re frigio mayor

Por su parte, el saxofonista Cannonball Adderley ofrece su propio planteamiento en sus ocho compases sobre ésta, en el que emplea más recursos melódico - armónicos, al enfrentar distintas escalas a la misma base armónica (figura 6):



Figura 6. Cuatro últimos compases del solo de Cannonball Adderley (5'20'')

La presencia simultánea de las notas Mi bemol y Do sostenido, además del Fa natural, en el compás 5, parece indicar el empleo de una escala híbrida entre

Re menor armónica, en la que el Mi también sería natural; y Re frigio, en la que el Do sería natural (figura 7)¹⁸ :

The figure consists of two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff starts at measure 4 and includes chord symbols D, Eb/D, D, and Eb/D. It is annotated with 'Posible escala híbrida entre Re frigio y Re menor armónica' and 'Re frigio mayor'. The second staff starts at measure 7 and includes chord symbols D, Eb/D, D, Eb/D, and Gm7. It is annotated with 'Re frigio mayor', 'Re Mixolodio b13 (Sol menor melódica)', and 'Re Mixolodio (Sol Mayor)'. Fingerings are indicated with numbers 1, 3, 5, b7, 1, 3, 5.

Figura 7. Análisis del solo de Adderley, con las diversas opciones

Independientemente de la intención del saxofonista en esta segunda parte del solo, salta a la vista un acercamiento complejo a la estructura de acordes y a la aceptación general de la buscada simplicidad del concepto de este disco por parte de Miles Davis. Del mismo modo, parece observarse una tendencia en todos estos jazzistas a aplicar los modos frigio y frigio mayor en secuencias de acordes cercanas a la *cadencia andaluza*, algo que se aproxima algo más al concepto de armonía flamenca. En concreto, la frase extraída de la interpretación de John Coltrane, con la utilización en momentos estratégicos del

¹⁸ Otra lectura, más simple, podría ser el apoyo de la tónica del acorde, Re mayor, sobre una sensible artificial, para resaltar y adornar la nota estructural Re. Sin embargo, la frase que comienza en la segunda corchea del tercer tiempo del compás 6, traza un dibujo descendente que contiene las notas Si bemol, Do natural y Fa sostenido. Durante esos compases 6 y 7, parece claro que se trata de nuevo de la escala frigia mayor de Re, aunque el Mi natural presente en el primer tiempo del compás 8 puede indicar la utilización de Re mixolidio b13, quinto modo de Sol menor melódica, desde el Si bemol del compás 6, o bien un final de frase en Re Mixolidio, como quinto modo de Sol mayor, desde el sol del compás 7. Esta última idea parece reforzarse con la frase de acceso al acorde del compás 9, Sol menor, con dos arpeggios que representan la tríada de Sol Mayor (con el Si natural) y el acorde de Re séptima comenzando desde Do, la propia séptima.



compás de dos terceras de distintas características que condicionan íntegramente el discurso musical, parece ser un punto clave de la interpretación, ya que no hay que olvidar que la tremenda difusión del disco *Kind of Blue*, con más de 4 millones de ejemplares vendidos en todo el mundo, sería una fuente de irradiación estilística para la inmensa mayoría de jazzistas (y no jazzistas) posteriores. También se hace necesario matizar que esta aproximación primigenia se basa en aspectos exclusivamente armónicos, y que Coltrane se acercaba a esas sonoridades de forma instintiva.

De cualquier modo, la calidad artística que engloban la composición y la idea de *performance* de Davis, así como el altísimo nivel de los músicos presentes en la sesión, no deja espacio a dudas sobre la validez artística del evento. La pregunta, más bien, sería: ¿qué relación real tiene con el flamenco? En cuanto a elementos rítmicos, no se observa ningún acercamiento. En cuanto a elementos armónicos, se ha observado el empleo de la última sección de la *cadencia andaluza*, aunque bien podría haber llegado al vocabulario musical de Miles y Evans a través de la obra de Falla, Rodrigo y otros compositores españoles, en cuyo desarrollo estilístico mezclan un nacionalismo musical tardío con ciertos matices impresionistas. Sin embargo, la sensibilidad mostrada durante el solo de Coltrane a esas sonoridades ambiguas, puede tener su explicación en el carácter común entre flamenco y el blues, uno de los ingredientes básicos del jazz y presente en el estilo del saxofonista. De este modo, tanto el empleo de doble tercera como la forma visceral de alternarla para dotar de mayor dramatismo a la interpretación, podría ser percibido como un punto de encuentro entre ambas culturas, abordado de forma intuitiva.

Ahora, una vez grabado y difundido, asentado como realidad artística, surge una segunda pregunta que mira hacia el futuro, desde 1959: ¿cómo ha influenciado la grabación y su posterior éxito y difusión masiva en la presunta gestación de una derivación estilística llamada jazz - flamenco o flamenco - jazz? Aun cuando la respuesta a esta pregunta requiera indagar de forma más

profunda en determinados aspectos, que sobrepasan los límites de este texto, parece evidente que prácticamente todos los jazzistas posteriores que se aproximaran al flamenco conocerían esta grabación y la manera en la que sus protagonistas abordaron las distintas situaciones armónicas. Así, pese al evidente contenido frigio/frigio mayor de muchas representaciones flamencas, la manera de filtrarlo de los jazzistas pasa, inequívocamente, por esta grabación.

Miles Davis reiteró su interés en la cultura musical española un año después, en 1960, con la grabación de *Sketches of Spain*. El impacto que produjo el Concierto de Aranjuez en el músico norteamericano le impulsó a realizar una revisión personal de la pieza. Para ello, optó por un concepto más cerrado que el de *Kind of Blue*, creando una obra con mucho menos espacio para la improvisación y apuntalada por los sólidos arreglos del excepcional músico Gil Evans, con quien Davis ya había trabajado previamente a raíz del célebre *Miles Ahead* (CL 1041, 1957), entre otros discos.

En esta grabación, el eje central es la adaptación de Evans del Concierto de Aranjuez de Rodrigo, además de trabajar con alusiones a otras melodías populares u obras de compositores a lo largo de toda la grabación. La pieza presenta evidentes cambios estructurales y orquestaciones más próximas a la estética del tándem Davis/Evans de los últimos años de la década de los sesenta. Además de las intrincadas re-armonizaciones planteadas por Evans, destaca el empleo puntual de castañuelas, aun cuando la obra original carece de ellas, recordando al episodio previo protagonizado por Hampton y María Angélica. También resalta la aparición en torno al minuto 8'45'' de lo que parece ser una leve alusión a la "Danza nº 5, Andaluza", de las *12 Danzas Españolas* de Granados (figura 8), así como un pequeño motivo procedente de la "Danza del Molinero", de *El Sombrero de Tres Picos* de Manuel de Falla (figura 9), que supondrían los únicos ejemplos de material temático ajeno a la obra de Rodrigo presente en la grabación:



Figura 8. Motivos musicales procedentes de la Danza Andaluza de Granados (transcripción rítmica aproximada) en el Concerito de Aranjuez (adagio) de Sketches of Spain (8'32'')



Figura 9. Motivo similar al de la introducción de "La Danza del Molinero" de Falla (8'53'')

El segundo corte, *Will O' the Wisp*, la idea principal sobre la que se vertebra el tema es la *Canción del Fuego Fatuo*, presente en *El amor Brujo* de Falla, de nuevo acompañado de castañuelas y de armonizaciones y orquestaciones estilizadas. En el tema titulado *Saeta*, Davis recrea el ambiente procesional de la Semana Santa, con una banda de cornetas que se aproxima, se detiene, y da paso al cante, interpretado por la trompeta:

La Saeta era un cante flamenco conocido como la flecha de la canción, uno de los géneros de música religiosa más antiguos de Andalucía. Generalmente se canta a pelo, sin ninguna clase de acompañamiento, y habla de la Pasión de Cristo. Hay una procesión callejera, y la cantante, una mujer, se encuentra en un balcón, asida a la reja de hierro, mirando desde arriba la procesión. Ésta se detiene bajo el balcón mientras ella canta. Se suponía que mi trompeta era su voz. Y cuando yo terminaba, una fanfarria de trompetas daba la señal para que la procesión siguiera avanzando. A todo lo largo de toda la canción, unos tambores sordos acompañaban a la cantante. Al final se crea una impresión de marcha, porque esto es lo que está ocurriendo: la procesión se aleja, dejando a la mujer silenciosa en su balcón después de concluido su canto. Mi voz tenía que ser a la vez, en la canción, alegre y triste, y ello era también muy difícil (Davis, 2009, p. 298).

La ejecución de Davis, más allá de parámetros estrictamente técnicos, es de gran intensidad, acentuada por la atmósfera generada en un segundo plano por los arreglos de Evans. Davis permanece en un entorno tonal de Re,

tomando constantemente esa nota como referencia. La estructura de la escala que utiliza varía a lo largo de la pieza, en la que aparecen las siguientes sonoridades, sobre las que se construyen la escala de re frigio (figura 10):



Figura 10. Rango de la interpretación de Miles Davis en "Saeta"

Davis basa su interpretación en este rango¹⁹, al cual se le unen algunas notas ajenas puntuales como el Mi natural o el La bemol, así como algunas sonoridades intermedias no diatónicas que dotan a la interpretación de una gran expresividad. Tomando el Re previamente mencionado como centro tonal, parecen convivir dos aproximaciones musicales a la interpretación. El solo de Davis, de 2 minutos y cuarentainueve segundos (del minuto 1'13" al 4'02"), comienza pivotando sobre la nota Re y reforzando el Si natural más grave, como si quisiera llamar la atención sobre esa tercera menor (o incluso como la parte superior de la tríada Sol - Si - Re). En la base parecen estar las notas Sol y Re, pero el planteamiento del solo llama la atención sobre ésta última. En esa frase inicial, y durante más de un minuto y medio, la nota más aguda que Miles ejecuta es Sol. Dada la importancia estructural de la nota La, y siendo conscientes del concepto modal que Miles manejaba en aquel periodo, es plausible el hecho de que el trompetista estuviera omitiendo (o retardando) conscientemente ese sonido. Esto se debe a que si el La fuera bemol, la escala utilizada sería claramente Do menor armónica, que planteada desde su

¹⁹ En el minuto 3'35" realiza una apoyatura en el La natural inmediatamente inferior al Si más grave representado en el gráfico para acceder de nuevo a Re. Dada la brevedad y el hecho de que sea casi imperceptible, se ha excluido del gráfico para una alcanzar una mayor claridad en el concepto.



segundo grado, sería Re Locrio #6, lo que le seguiría dando cierto aire *español* (figura 11):



Figura 11. Escala de Re locrio sostenido 6

Sin embargo, en la frase que se inicia en el minuto 2'55'', Davis parece querer llevar la interpretación a otro nivel de intensidad, y en esa misma línea melódica aparece, finalmente, un La natural. La base aumenta paulatinamente de intensidad y presenta una textura compleja, en la que la sonoridad Sol comienza a tomar más protagonismo²⁰.

Se destacan, pues, dos momentos en la interpretación de Davis. En la primera fase, con la escala menor armónica de Do, ya sea como Sol frigio mayor o como Re locrio #6, en la que Davis contiene la aparición de la nota La (natural o bemol). En la segunda fase, a partir del minuto 2'55'', lanza definitivamente esa sonoridad en forma de La bemol, por lo que Miles parece decantarse por la opción frigia que ya observamos en *Flamenco Sketches*. El uso de ciertas notas de paso, sumado al ascenso paulatino de la base y a los distintos recursos sónicos de su instrumento, otorgan una gran intensidad a la interpretación²¹.

²⁰ La nota Si natural, con gran presencia al comienzo del solo, no vuelve a aparecer tras la ejecución del primer La natural, en el minuto 3'00'', lo que parece corroborar la intencionalidad de Davis tanto a la hora de cambiar la textura como de presentar otro escenario armónico, distinto del anterior. Ahora, el Si aparece bemol, y se abren paso algunas sonoridades de paso, como el Mi y el La naturales en un descenso cromático paralelo en el minuto 3' 27'', en el que la sonoridad quebrada de la trompeta está cargada de ambigüedades, aunque no armónicamente estructurales. Las notas utilizadas en esta segunda fase, salvo las accidentales o de paso, conformarían la escala de Re frigio, con el La natural y el Si bemol (ver ejemplo 5).

²¹ El Cantor Enrique Morente, en una entrevista concedida al diario *El País* el 20 de julio de 1994, opinaba que la "La saeta de Davis está a la altura de las de Caracol, Vallejo o La Niña de los Peines, lo que demuestra que el flamenco es universal".

La alusión nominal más directa al flamenco se produce con la extensa *Soleá* que Davis presenta también en este álbum. Una larga pieza de más de 12 minutos sobre la que el trompetista se expresaba así en su autobiografía:

Había otro poco de lo mismo, el mismo género de voz que yo debía trasladar a la trompeta, en *Soleá*. *Soleá* es una forma básica del flamenco. Es un canto sobre la soledad, sobre la añoranza y la pena. Se encuentra próximo al sentimiento negro americano del blues. Procede de Andalucía, por lo cual tiene una base africana (Davis, 2009, p. 299).

La pieza está construida sobre una estructura de doce tiempos, en los que parece querer imitar la distribución rítmica de la *soleá*, con un *obstinato* rítmico que es secundado por el bajo (figura 12):



Figura 12. Estructura rítmica de la *soleá* y *obstinato* del contrabajo

La base armónica se sustenta en una tríada mayor que alcanza la 6ª bemo, sugiriendo una sonoridad frigia mayor, relativamente próxima a la flamenca (figura 13)²²:



Figura 13. Motivo de *Soleá* de Davis, que encaja con el modo La frigio mayor

²² Aun así, durante el largo solo, se observan de nuevo ejemplos de la opción frigia diatónica.



Pese a estos guiños a lo *andaluz*, la percepción de Davis sobre la realidad cultural española parece algo superficial, si consideramos las declaraciones del trompetista en su autobiografía:

Los moros negros estuvieron en España por todas partes, pues los africanos la conquistaron hace mucho tiempo. En la zona andaluza encuentras una fuerte influencia africana en la música, en la arquitectura, en toda la cultura, y mucha sangre africana en la gente. Hay, pues, una cosa afronegra en la manera de sentir la música, en las gaitas y trompetas y tambores (Davis, 2009, p. 298).

La calidad musical de este álbum es excepcional, así como la producción y los arreglos, y aunque está presente en casi todas las conversaciones sobre la existencia (o inexistencia) del Jazz - Flamenco, se trata, realmente, de un nuevo disco de Miles Davis que emana creatividad, calidad y jazz con aromas ibéricos, lúgubres, y en partes, procesionales. Pese a representar una aproximación más seria e informada al flamenco que en el precedente de Hampton, se observa que las fuentes documentales que parecen estar más presentes en la música de Davis son las de compositores españoles inspirados en el flamenco más que en la música flamenca propiamente dicha. El ritmo, uno de los elementos más característicos del flamenco, no está reflejado en el empleo de estructuras rítmicas más complejas, salvo la lejana aproximación de la *Soleá*, que al menos sienta un precedente interesante. Lo que es innegable es la difusión de la música española a través de la figura de Davis, así como la legitimación de la mezcla, la opción dada a los jazzistas americanos de continuar con el camino y seguir experimentando.

4. El nexo de Coltrane y el *andalucismo* de Pedro Iturralde

La repercusión de los álbumes de Miles Davis y de su aproximación a lo *español* no tardó en hacerse efectiva en otros miembros de la comunidad jazzística. Así, John Coltrane, ilustre miembro del sexteto de *Kind of Blue*, grabó un álbum en mayo de 1961 llamado *Olé Coltrane* (Atlantic LP 1373) en el que

partiparon Freddie Hubbard a la trompeta, Eric Dolphy al saxo alto y la flauta, McCoy Tyner al piano, Elvin Jones a la batería, y Art Davis y Reggie Workman al bajo²³.

Desde un punto de vista musical, el único tema que integra elementos próximos al flamenco es precisamente el que lleva el nombre del disco, *Olé*. Se trata de una pieza de más de 18 minutos, con una base armónica basada en una tríada mayor con continuas aproximaciones a la tríada mayor ubicada en el semitono inmediatamente superior, citando de nuevo la *cadencia andaluza*. La estructura rítmica, de naturaleza ternaria, es de gran complejidad, con la inclusión de acentos cruzados y síncopas. En este sentido, es especialmente destacable la actuación de Elvin Jones, quien se desliza entre compases ternarios con aires verdaderamente *flamencos* de manera acertada, y sentando el precedente de cómo un percusionista de jazz podía acometer retos rítmicos de esa envergadura.

El conocimiento por parte de la banda de la música popular andaluza parece refrendado con la utilización de material temático por parte de varios de sus miembros. El tema popular *El Vito* es sugerido por Coltrane en los primeros compases, y citado explícitamente por el piano en los minutos 6'30'' y 9'55'', por el contrabajo (con arco) en el 10'05'' (figura 14).



Figura 14. Melodía de "El vito", citada por McCoy Tyner (6'30")

²³ En este periodo, Coltrane se encontraba en una fase de experimentación con dos bajistas en el combo. Este álbum supuso su última grabación con Atlantic, ya que tenía un nuevo contrato con el sello Impulse, para quienes grabaría el conocido *Africa/Brass* (Impulse A 6) pocos días después.



El ambiente generado en esta grabación, realizada por una de las figuras centrales del jazz de todos los tiempos, así como la manera de abordar el ritmo por parte de Jones y la utilización de melodías de la cultura musical andaluza, contribuyeron sin duda a la gestación del concepto de Pedro Iturralde, quien recogió el testigo de Miles y Coltrane en diversos aspectos y le añadió un nuevo ingrediente que aproximaba aún más al jazz con el flamenco.

Habría que esperar al año 1967 para que el encuentro se produjese. La sucesión de los acontecimientos, dada la información contenida en los álbumes, las monografías, las posteriores entrevistas realizadas a sus protagonistas y el reflejo que tuvo en la prensa, sigue siendo, a día de hoy, algo confusa. El saxofonista navarro Pedro Iturralde (Falces, 1929), influenciado en su juventud por el también navarro y guitarrista flamenco Sabicas, además de por la música de Falla y el resto de compositores clásicos españoles, desarrolló una composición titulada *Veleta de tu viento*, sobre la que improvisaba en un estilo que él mismo denominaba *andalucismo*, en el que utilizaba la escala frigia (Iturralde). La buena aceptación le hizo desarrollar más la idea:

Cuando regresé a Madrid seguí con esta idea y tomé de las canciones populares de García Lorca, el zorongo gitano, que lo tocábamos con gran éxito en el W.JAZZ y también lo incluí en uno de los programas de Radio Nacional de España para la Unión Europea de Radio y que se llamaba "Club de Jazz" (de Juan María Mantilla, presentado por Matías Prats (padre)). (Iturralde)

Según Iturralde, este pudo ser el impulso para que fuera invitado al Festival de Jazz de Berlín de 1967, y al que se incorporó, tras la sugerencia de Joachim Ernest Berendt²⁴, un guitarrista flamenco, representando este hecho un nuevo elemento: la inclusión de un guitarrista flamenco en un contexto jazzístico. La banda, que actuó el 2 de noviembre de 1967, estaba compuesta por

²⁴ Director del Festival y uno de los máximos representantes de la musicología europea sobre Jazz. Su obra *Jazz Book* (1952) y sus posteriores reediciones ampliadas es un referente en la historiografía jazzística.

Pedro Iturralde, al saxo; Paul Grassl, al piano; Erich Peter, al bajo; Dino Piana, trombón; Peer Wyboris, a la batería; y Paco de Lucía, a la guitarra²⁵.

Pero antes de esto, Iturralde visitó el estudio de grabación, y aquí comienza la confusión. Según los créditos del vinilo original, publicado por Hispavox (HH (S) 11 - 128, 1967) y llamado *Jazz Flamenco*, el álbum fue grabado en dos fechas: el 30 de junio de 1967 y el 14 de septiembre de 1967. El guitarrista que aparece en los créditos de la primera fecha es Paco de Antequera²⁶, además de Paul Grassl, al piano; Eric Peter al contrabajo; Peer Wyboris a la batería y Nuccio Intrisano, al trombón. Para la segunda fecha, el trombonista Nuccio Intristano no estuvo presente, y la guitarra flamenca estuvo a cargo de Paco de Algeciras. Este disco estaría integrado por los temas *Las morillas de Jaén*, *Café de Chinitas*, *Zorongo gitano* y *Soleares*. Tras el seudónimo de Paco de Algeciras, se escondía un joven Paco de Lucía, quien no podía aparecer en los créditos por motivos contractuales (García Martínez, 1996). El propio Iturralde comentaba sobre su disco:

Al realizar este disco, mi intención ha sido tomar el flamenco como fuente de inspiración y, sobre su base y forma de sentir, poder expresarme de una manera libre y sincera por medio de la improvisación y dentro de la concepción rítmica del jazz moderno, demostrando así que nuestra música, sin perder su personalidad, puede integrarse a otra cultura tan universalmente actual como es el jazz.²⁷

El 3 de noviembre de ese mismo año, un día después de la actuación de la banda en el Festival de Jazz de Berlín, se grabó el disco *Flamenco Jazz Pedro Iturralde Quintet - Paco de Lucía*, para el sello Saba (SB 15 143 ST, 1968), con la

²⁵ Información contenida en la web del Festival de Jazz de Berlín: <http://archiv.berlinerfestspiele.de/jazzsuche/suche.php?lang=en> [Última consulta, 2 de marzo de 2011].

²⁶ Norberto Torres, en la discografía sobre Paco de Lucía incluida en su obra *Guitarra Flamenca. Vol II*. (Sevilla: Signatura, 2009. Pg. 81) afirma que Paco de Antequera solo grabó Las Morillas de Jaén.

²⁷ Iturralde, P. en la contraportada del vinilo *Pedro Iturralde Jazz Flamenco*, en su reedición de 1975.



misma formación. El productor fue Joachim E. Berendt, y la lista de temas estaba comprendida por el previamente mencionado *Veleta de tu viento*, además de *Canción de las penas de amor*, *El vito* y *Canción del Fuego Fatuo*.

A comienzos de 1968, Iturralde vuelve al estudio para grabar el segundo volumen de *Jazz Flamenco* para Hispavox (HHS 11 - 151, 1968), en el que repetiría la formación del disco inmediatamente anterior, sumándose el trombonista Dino Piana. Esta grabación se compuso de los temas *Bulerías*, *Adiós Granada*, *¡Anda Jaleo!* y *Homenaje a Granados*.

Por tanto, existen tres discos con la misma temática, dos de ellos lanzados por Hispavox, y el central lanzado por Saba, cada uno con peculiaridades en la formación y en la información ofrecida, sobre todo en lo relativo a la aparición del nombre Paco de Lucía o Paco de Antequera (tabla 2):

Disco	Año de grabación	Formación	Sello
Jazz Flamenco Vol. 1	1967 Junio y Septiembre	- Pedro Iturralde - Paul Grassl - Eric Peter - Peer Wyboris - Paco de Antequera (jun) - Paco de Algeciras (sep) - Nuccio Intrisano (jun)	Hispavox
Flamenco Jazz Pedro Iturralde Quintet - Paco de Lucía	1967 Noviembre	- Pedro Iturralde - Paul Grassl - Eric Peter - Peer Wyboris - Paco de Lucía	Saba
Jazz Flamenco Vol. 2	1968	- Pedro Iturralde - Paul Grassl - Eric Peter - Peer Wyboris - Paco de Algeciras - Dino Piana	Hispavox

Tabla 2: Pormenorización de la serie Jazz - Flamenco de Pedro Iturralde

En el repertorio de los dos volúmenes de Hispavox, Iturralde hizo uso de algunas de las canciones populares españolas que García Lorca registró en 1931

junto a *La Argentinita*²⁸. Es el caso de *Las Morillas de Jaén*, *Café de Chinitas*, *Zorongo Gitano*, y *¡Anda Jaleo!*. También utilizó la granadina integrada en la zarzuela *Los Emigrantes* (1905), compuesta por Rafael Calleja y Tomás Barrera, llamada *Adiós Granada*. Los dos temas restantes están basados en sendos palos flamencos, *Bulerías* y *Soleares*, con lo que queda marcada con claridad la dirección de estos discos. El último tema del segundo volumen, titulado *Homenaje a Granados*, se desarrolla sobre la idea de la Danza V (Andaluza) de Enrique Granados²⁹.

El disco grabado para Saba sigue una línea similar. Dos de los temas están contruidos sobre música de Falla: la *Canción del Fuego Fatuo*³⁰ y la *Canción de las penas de Amor*, ambas incluidas en *El Amor Brujo*. El disco se completa con una adaptación de *El Vito*³¹ y de un tema compuesto por el propio Iturralde, *Veleta de tu viento*, que, como se ha visto previamente, pudo ser el germen de todo el concepto.

El tipo de aproximación que encontramos en los tres discos es la misma: una agrupación de jazz de pequeño formato liderada por el saxofón en la que se intercalan pasajes de guitarra flamenca, con poca o ninguna interacción mutua³². Aún así, el hecho de escuchar la sonoridad de una guitarra flamenca con un combo de jazz es altamente significativo, en lo que representó el primer contacto directo de los dos mundos en una grabación. La interpretación de patrones rítmicos *por bulerías* por parte de un combo de jazz, como en *Las*

²⁸ En 1931, Lorca recuperó algunas de las canciones más destacadas del folklore hispano - andaluz. Fueron grabadas con *La Argentinita* a la voz y el propio Lorca al piano, con gran repercusión en la estética flamenca del siglo XX.

²⁹ Como hemos visto, sugerida también en la versión del *Concierto de Aranjuez* grabada por Miles en su disco *Sketches of Spain*.

³⁰ También encontramos un tema construido sobre esta composición de Falla en el mismo disco de Miles, aunque esta vez de forma clara y explícita.

³¹ Esta melodía está presente en la grabación de Coltrane de 1961, *Ole Coltrane*.

³² Paco de Lucía, declaró: “[Iturralde] *llevaba sus ideas y me decía: cuando te de la entrada tocas en este tono y ya está. Salí de la grabación sin haber entendido nada*”. En Casas, A. (1974): Paco de Lucía. *Vibraciones*. Número de noviembre, citado en García Martínez (1996, p.199)



Morillas de Jaén, resulta de gran interés, sobre todo gracias a las soluciones rítmicas aportadas por el batería, Peer Wyboris, integrando patrones de corte más jazzístico con los acentos propios del flamenco. Otro recurso que sorprende es la alternancia de estructuras rítmicas *flamencas* con tempos de *swing*, como ocurre en *Café de Chinitas* o *¡Anda Jaleo!*, y como más adelante trabajarían músicos como Chano Domínguez en composiciones como *Cilantro y Comino*³³. Un acercamiento muy interesante se encuentra en el tema *Soleares*, en el que se produce un dúo entre Paco de Algeciras y Pedro Iturralde, sin más acompañamiento. Por tanto, la presencia de jazz podría ser puesta en duda, tal y como viene reflejado en los propios textos del disco, donde Paco Montes y Juan Claudio Cifuentes escriben, con respecto a *Soleares*: <<Y aquí, Pedro Iturralde, llevado por su amor al flamenco, se olvidó del jazz...>>³⁴. El saxo toma el papel de cantaor, en la pieza más flamenca de todas las registradas. Las melodías de Iturralde modulan y mezclan aromas de verdadero flamenco con evidentes signos de articulación jazzística, adelantando también el trabajo de Jorge Pardo. Es en este tema y en las secciones en las que guitarra y saxo se unen sin acompañamiento y con ritmo libre cuando se desarrollan estas situaciones, donde el jazz y el flamenco hablan, finalmente, el mismo idioma.

A nivel armónico, las secuencias de acordes vienen proporcionadas por los propios temas arreglados, aunque largas tandas de improvisación se desarrollan sobre un solo acorde tríada mayor, a lo largo del cual los solistas utilizan de nuevo sonoridades próximas al modo frigio, si bien introduciendo giros próximos al vocabulario de improvisación del jazz (figura 15):

³³ Esta composición está recogida en los discos *Hecho a Mano* (1996) y *New Flamenco Sound* (2006).

³⁴ En los textos incluidos en el disco *Jazz flamenco*, en su reedición de 1975 por Clave (18 - 7013).

Descenso simétrico más próximo a elementos de la música popular andaluza

Frasas con articulación más jazzística

Figura 15. Frase en modo La frigida sobre el acorde A/A- en "Las morillas de Jaén" (2'22'')

En determinadas secciones, los músicos también ofrecen soluciones más jazzísticas, ya que hay tramos en los que se pierde completamente el contacto con sonoridades *flamencas* o españolas. Se observa a lo largo de los distintos temas que integran el álbum una clara influencia del disco *Ole Coltrane*, aunque el concepto a nivel de arreglos e inclusión de guitarra flamenco está más elaborado.

Este disco representa, por tanto, el primer contacto directo del jazz con el flamenco, aunque el arte americano sigue llevando la iniciativa, pese a estar dirigido y concebido por un intérprete español. Puede que este sea el motivo principal de que se abriese una puerta en la sensibilidad jazzística al empleo de elementos flamencos auténticos, aunque éstos no se integren durante toda la ejecución y se limiten al establecimiento de temas al comienzo y final de las canciones y a arreglos puntuales, sin tener ninguna incidencia alguna en la improvisación. También es destacable el rol desempeñado en el tema *Soleares* y en otras secciones en las que se produce un verdadero diálogo entre saxo y guitarra, donde esta última parece atraer poderosamente al viento más cerca de los dominios del flamenco.



5. Conclusiones

Las reticencias de jazzistas y flamencos a aceptar la existencia de una verdadera fusión entre ambas músicas es una realidad palpable. Sin embargo, tanto los estilos como los propios intérpretes se relacionan cada vez más entre ellos, y de forma más intensa y profunda. La relación ha ido madurando a lo largo de los años, hasta la llegada de propuestas como las de Chano Domínguez o Jorge Pardo. El comienzo de este trayecto conjunto se puede establecer, aun de forma simbólica, con la aparición del disco *Jazz Flamenco* de Lionel Hampton, en 1956.

La aproximación del vibrafonista se antoja un tanto superficial, dada la presencia de clichés no del todo logrados como el uso superficial de las castañuelas. El necesario empleo de sonoridades frías tiene tintes más *latinos* que propiamente *españoles*. Marca en cambio un hito histórico la entrada en escena de uno de los músicos de jazz españoles más importante de la historia: Tete Montoliu.

Sin embargo, el trabajo de Miles deja un rastro más profundo en varios niveles. Se percibe un claro gusto por la música *culta* española, de la que se pudo derivar tanto el empleo de la *cadencia andaluza* como su aplicación del modo frigio en las diferentes situaciones armónicas que se producen. Lo mismo cabe decir de la casi total ausencia de elementos rítmicos procedentes del flamenco, salvo los contenidos en la *Soleá* de *Sketches of Spain*. Se vuelven a citar compositores españoles como Granados, Rodrigo o Falla, sentando un precedente importante, aunque no parece que exista un estudio profundo de la cultura popular española ni, mucho menos, del flamenco.

Con la llegada de *Olé* de Coltrane, aparece una nueva variable ausente en representaciones previas: el empleo de material temático procedente de la cultura popular española. El ritmo sobre el que se desarrolla el tema, ternario y probablemente también basado en el mismo tema popular, es de gran

complejidad. A nivel armónico, el empleo alternativo de los modos frigio y frigio mayor lo que genera sonoridades más identificablemente *españolas*, aunque el nivel y tendencia estilística de los músicos presentes en la grabación hace que los solos discurran por terrenos más próximos al jazz.

La irrupción en el panorama internacional por parte de Pedro Iturralde añadió una serie de nuevos elementos a la creciente relación del jazz con el flamenco, además de dar continuidad a ciertos estándares que comenzaban a consolidarse. Ocurre así con el empleo de material procedente de la tradición *culta* y de la cultura popular españolas. Aún así, el elemento más determinante fue la inclusión de un guitarrista flamenco, que aunque cuya participación se limitara generalmente a intercalar secciones sin llegar a integrarse profundamente en la banda, condicionó el concepto e incluyó de forma explícita la utilización de ritmos de *bulería* y *soleares*, en lo que representa el punto de mayor proximidad entre ambos artes observado en el periodo de estudio.

Desde una perspectiva más general, se observa un acercamiento paulatino entre los dos artes en la franja temporal comprendida entre 1956 y 1968, en el que diferentes manifestaciones musicales, primero americanas y luego españolas, comienzan a entrelazar dos estilos musicales muy diferentes, aunque con un creciente grado de convergencia. Aunque plantear la existencia del concepto *Jazz Flamenco* o *Flamenco Jazz* sea prematuro, se observan elementos recurrentes y una dirección estilística, además de la existencia de un claro precedente que músicos posteriores, de uno y otro estilo, han tenido a su disposición para seguir ampliando las fronteras creativas de la mezcla del jazz con el flamenco, esa fusión de fusiones.



6. Bibliografía

- BERENDT, J. E. (1962). *El jazz: su origen y desarrollo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CARR, I. (2005). *Miles Davis: la biografía definitiva* (traducción Eduardo Hojman). Barcelona: Global Rhythm Press.
- DAVIS, M. (1990/ 2009). *Miles: la autobiografía*. Miles Davis/Quincy Troupe (traducción Jordi Gubern Ribalta). Barcelona: Alba.
- DEVEAUX, S. (1997). *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. Los Ángeles: University of California Press.
- GARCÍA MARTÍNEZ, J. M. (1996). *Del fox-trot al jazz-flamenco: el jazz en España: 1919-1996*. Madrid: Alianza Editorial.
- GIOIA, T. (1997) *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- ITURRALDE, P. Texto publicado en la web Adolphe Sax. http://www.adolphesax.com/index.php?option=com_content&view=article&id=238:articulos-pedro-iturralde-jazz-flamenco&catid=48:saxofon&Itemid=71&lang=es [Última consulta: 18 de octubre de 2015]
- KAHN, A. (2002). *Miles Davis y Kind of Blue: la creación de una obra maestra* (traducción Víctor Obiols). Barcelona: Alba.
- KIRCHNER, B. (1997). *A Miles Davis Reader*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- PORTER, L., ULLMAN, M. and HAZELL, E. (1992). *Jazz: from its origins to the present*. Upper Saddle River: Prentice Hall.
- PUJOL, J. (2005). *Jazz en Barcelona. 1920-1965*. Barcelona: Almendra Music.
- TIRRO, F. (1977). *Jazz, a History*. London, Melbourne & Toronto: J.M. Dent & Sons LTD.
- TORRES, N. (2009). *Guitarra Flamenca. Volumen II. Lo contemporáneo y lo escrito*. Sevilla: Signatura Flamenco.
- ZAGALAZ, Juan y DÍAZ OLAYA, Ana María (2012). “Distintos tipos de contacto entre jazz y flamenco: de la apropiación cultural a la fusión de géneros”. En *Arte y Movimiento: Revista Interdisciplinar del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal*, nº 7, pp. 9-19.

7. Discografía

- COLTRANE, J. (1961). *Olé Coltrane*. Atlantic LP.
- DAVIS, M. (1957). *Miles Ahead* CL 1041.
- DAVIS, M. (1959). *Kind of Blue*. CL 1355.

- DAVIS, M. (1960). *Sketches of Spain*. CS 8271.
- DE LUCÍA, P. (1965). *12 Canciones de García Lorca para Guitarra*. Polygram Ibérica.
- DE LUCÍA, P. (1967). *La Fabulosa Guitarra de Paco de Lucía*. Polygram Ibérica.
- DE LUCÍA, P. (1967). *Fantasia Flamenca*. Universal Music Spain.
- DOMÍNGUEZ, C. (1996). *Hecho a mano*. Nuba 7757.
- DOMÍNGUEZ, C. (2006). *New Flamenco Sound*. Verve.
- GARCÍA LORCA, F. y LÓPEZ JÚLVEZ, E. (1990). *Colección de canciones populares españolas. Recogidas armonizadas e interpretadas por Federico García Lorca (piano), La Argentinita (voz)*. Sonifolk CDJ - 105. (Original de 1931)
- HAMPTON, L. (1956). *Jazz Flamenco*. RCA 3L12015.
- ITURRALDE, P. (1967). *Jazz Flamenco*. HH (S) 11 - 128.
- ITURRALDE, P. (1968). *Jazz Flamenco Vol. 2*. HHS 11 - 151.
- ITURRALDE, P. (1968). *Flamenco Jazz Pedro Iturralde Quintet - Paco de Lucía*. SB 15 143 ST.
- PARDO, J. (2008). *Vientos Flamencos*. FWM003CD.