

Joe Henderson: estudio estilístico de las grabaciones de su última etapa artística (1991-1998)

Miguel Arribas García
(Sociedad Coral de Bilbao)
arribasgarcia.miguel@gmail.com

BIBLID [2605-2490 (2020), 3; 159-179]

Joe Henderson: Estudio estilístico de las grabaciones de su última etapa artística (1991-1998)

Por medio del análisis y comparación de entrevistas personales, artículos y transcripciones de sus grabaciones para el sello Verve Records, este trabajo muestra las características principales del estilo musical del saxofonista Joe Henderson y la influencia que tuvo en el panorama jazzístico durante estos años en los que su carrera experimentó un importante auge.

Palabras clave: Jazz, Joe Henderson, saxofón, Verve Records.

Joe Henderson: Bere azken etapa artistikoko grabazioen analisi estilistikoa (1991-1998)

Elkarrizketa pertsonalak, artikulak eta Verve Records diskoetxearentzat egin zituen grabazioen transkripzioak aztertuz eta alderatuz, artikulak honek Joe Henderson saxofoi jotzailearen estilo musikaren bereizgarri nagusiak eta urte horietan jazzean izan zuen eragina azaltzen ditu, bere ibilbideak berpizte nabarmena izan baitzuen.

Gako-hitzak: Jazza, Joe Henderson, saxofoia, Verve Records

Joe Henderson: Stylistic study of the recordings of his last artistic stage (1991-1998)

Through the analysis and comparison of personal interviews, articles and transcripts of his recordings for Verve Records label, this article shows the main characteristics of the musical style of saxophonist Joe Henderson and the influence that he had on the jazz scene during these years, when his career experienced a significant revival.

Keywords: Jazz, Joe Henderson, saxophone, Verve Records.

1. Joe Henderson: influencias y legado

Lo cierto es que me ha impresionado mucho y ha obligado a reconsiderar mi imagen en el pasado y a cambiar algunas opiniones sobre mí. No lo hice por eso, claro, pero es así como vienen las cosas a veces (...) Pero creo que esencialmente soy la misma persona que cuando tenía 18 o 19 años... quizá tenga algo más de experiencia, o sea, algo más sabio, pero nada más (Ferrand y Gómez Aparicio, 1996, p. 20).

Con estas palabras mostraba su perplejidad Joe Henderson ante el éxito comercial y musical que alcanzaron sus primeras grabaciones para el sello Verve a principios de los noventa. Habría que retroceder casi dos décadas para encontrar un hito semejante en su carrera, el cual podría explicarse por diferentes factores y situaciones que se produjeron en el momento adecuado, sin dejar de lado, por supuesto, la calidad artística de estas grabaciones.

Joe Henderson (Lima, 1937 - San Francisco, 2001) fue una de las principales figuras del jazz en la segunda mitad del siglo XX. Su carrera discográfica comenzó en los sesenta, grabando para el sello Blue Note Records como *sideman* de músicos como Kenny Dorham, Lee Morgan y Horace Silver. Como líder grabó discos que pasaron al canon del jazz como referencia, destacando *Page One* (1963) e *Inner Urge* (1966) entre otros, y muchas de sus composiciones se han convertido en *standards*, como son "Isotope", "Recordame", "Inner Urge" o "Black Narcissus" (Ratliff, 2001). Durante estos años se erigió como uno de los principales innovadores del saxofón tenor, a la altura de músicos como Wayne Shorter y Booker Ervin. En los setenta, experimentó con ritmos e instrumentaciones más propias del jazz-rock (teclados eléctricos y *grooves* basados en el *funk* y el *rock*) mezclados con largas improvisaciones, como puede apreciarse en discos grabados en directo como *If You're Not Part of the Solution, You're Part of the Problem* (1970), *In Pursuit of Blackness* (1971) y *Black is the Color* (1972) cuyos títulos hacen referencia a la lucha por los derechos civiles que se libraba por entonces. Los ochenta comenzaron con un parón de cinco años en los que no grabó nada hasta que en 1985 publica unos de sus discos mejor valorados, *The State of the Tenor Vols. 1&2*, con una formación a trío, formato que sería el habitual hasta la década siguiente y con el que grabaría *An Evening with Joe Henderson* (1987) y *The Standard Joe* (1991).

Su contrato con Verve fue decisivo a la hora de relanzar su carrera en la industria musical, ya que por entonces ofrecía presupuestos generosos y una disponibilidad de medios que le dieron a Henderson cierta libertad. Este sello era una subsidiaria del gigante PolyGram, una de las grandes compañías que se benefició del *boom* del CD a principios de los noventa, un formato que abarataba los costes de producción y aumentaba generosamente los márgenes de ganancia debido a

que los precios de venta se mantuvieron a pesar del cambio del soporte. Además, la revitalización de Verve coincidió con un periodo de nueva aceptación del jazz dentro del *mainstream*, reflejado en el despegue de la carrera de Wynton Marsalis y el desarrollo de una nueva generación de artistas de jazz que retomaron la tradición en una especie de movimiento neoclasicista dentro del jazz. A este grupo de músicos se les suele denominar la generación de los "jóvenes leones" e incluye nombres como los hermanos Marsalis, Kenny Kirland, Jeff "Tain" Waits, Christian McBride, Joshua Redman o Roy Hargrove; cada uno con sus peculiaridades y aportando algo de frescor a esta tradición (Chapman, 2018, pp. 129-130).

Este era el panorama comercial del jazz cuando Joe Henderson firmó su contrato con Verve, y quizás estos datos anteriores puedan explicar en parte la elección del concepto musical de los discos que publicó en esta nueva etapa. Durante la siguiente década, Henderson grabó *Lush Life. The Music of Billy Strayhorn* (1992), *So Near, So Far (Musing for Miles)* (1993), *Double Rainbow: The Music of Antonio Carlos Jobim* (1994) y *Porgy and Bess* (1997).

Estos discos parten de una idea estética diferente a los anteriores, por su planteamiento unitario centrado en un compositor y el uso de diferentes formaciones musicales tocando a dúo, trío, cuarteto, quinteto, o él solo, y en alguna entrevista posterior sugiere que le hubiera gustado experimentar con un conjunto de cuerdas y con voces, algo que no llegó a hacer (Ferrand y Gómez Aparicio, 1996, p. 20). Quizás este conjunto de discos fue una estrategia para tratar de repetir el gran éxito del primero (los dos primeros discos vendieron 450.000 copias y recibieron tres premios *Grammy*), pero lo que es cierto es que Henderson se vio en un nuevo contexto, ya que nunca había hecho un trabajo de este tipo, un monográfico sobre un compositor.

Es común encontrar en la prensa y en la red comparaciones del estilo de Joe Henderson con Sonny Rollins, John Coltrane, Lee Konitz o Stan Getz, músicos a los que posiblemente respetaba y de los cuales recibió influencias de una u otra manera. Su estilo responde a una estética musical muy individual, transgresor a la vez que se asienta en la tradición, pero como él mismo dice: "Cuando un crítico habla sobre las influencias de alguien puede acertar o no, pero si le preguntas a ese músico, seguro que saldrán otros nombres más importantes para él" (Ferrand y Gómez Aparicio, 1996, p. 25). En una entrevista para *Saxophone Journal* en 1991 habla sobre sus influencias más tempranas:

Prez (Lester Young) fue probablemente la primera persona que me influyó conscientemente. Yo había estado escuchando *rhythm and blues*, y había pasado por esa generación. También estuve siempre en contacto con el *country* y *western music*. Sé tanto sobre Johnny Cash como de Charlie Parker, debido a que crecí en esta zona. Esto era lo que escuchaba en la radio (...) Pasaba la mayor parte del

tiempo escuchando *bebop*, y esto es lo que más apreciaba, así que es hacia donde tendía cuando empecé a desarrollar y tomar ideas a la hora de tocar el saxofón. (...) Cuando crecí un poco más, comencé a ir a conciertos de baile, cuando James Brown, B. B. King, Bo Diddley, Chu Berry y esos *cats* vinieron a mi ciudad. Iba a esos conciertos y me fijaba en los saxofonistas, todos llevaban dos o tres tenores y un par de barítonos (Renev, 2017).

Esto muestra la amplitud de estilos musicales que abarcó en sus inicios, que no fueron solo el jazz, sino que también escuchaba otras músicas. Si hablamos de referentes dentro del jazz, comenta que la información y el conocimiento comenzó a adquirirlos “porque empecé a comprar grabaciones y a oír a gente como Stan Getz, Herbie Steward, Stan Kenton, Woody Herman y Duke Ellington (...) y a la vez estaba escuchando a Bartok, Stravinsky y Hindemith gracias al gusto de una de mis hermanas” (Renev, 2017). En otra entrevista afirma que Sonny Stitt fue un modelo para él y que le ayudó mucho tratar de absorber la forma en que tocaba: “no solo era lo que tocaba, era cómo lo tocaba, enviando todas esas notas no se sabe adónde [...] un músico al que no se le da toda la importancia que al menos para mí tiene” (Ferrand y Gómez Aparicio, 1996, p. 25). Estaba fascinado por la actitud de Stitt, su exactitud y fluidez al tocar, cualidades que pueden observarse en su propio estilo, aunque con otro concepto del lenguaje más abierto en aspectos armónicos y rítmicos.

Lo que Joe Henderson tenía claro es que el conocimiento de la tradición musical de un estilo es fundamental para avanzar en la música. Los músicos de los que se rodeaba eran por lo general grandes conocedores de la tradición, aunque también fuesen innovadores, especialmente los jóvenes con los que contó en sus últimas grabaciones de los noventa.

Debido a lo introspectivo de su estilo y a la forma tan personal de tocar, puede hacerse difícil establecer con exactitud la influencia de Joe Henderson en las nuevas generaciones de intérpretes porque, al igual que la forma en que tocaba, él expresaba sus impulsos de una manera muy sutil e individual. Exploró partes del espectro sonoro y tímbrico del saxofón que pocos han continuado y, como comenta Chris Cheek en una entrevista personal: “en su sonido puede escucharse su único y humano concepto de resonancia y vibración” (Arribas, 2019a). El propio Chris Cheek, uno de los saxofonistas jóvenes que ha conseguido un sonido propio por el uso que hace del timbre y los registros dentro de las dinámicas, responde así a la pregunta de si alguna vez se planteó realizar una grabación o concierto dedicado a la música de Henderson: “Debido a que sus composiciones son tan únicas y personales, ahora mismo no veo el valor de intentar contribuir con una interpretación personal fuera de la sala de estudio, pero nos dejó un repertorio muy rico para estudiar y disfrutar” (Arribas, 2019a). Sobre lo que más le llama la atención de Henderson comenta:

Uno de los aspectos más fascinantes de su estilo es su forma de entender el ritmo. Tenía el control técnico del instrumento para poder tocar en cualquier tempo, él era capaz de ser libre y despegarse del tempo ocasionalmente sin perder la conexión con el mismo. Él podía existir y tocar en esa dimensión irracional de la música, seguir sus intuiciones e ir donde la espontaneidad de su imaginación le llevase (Arribas, 2019a).

En una entrevista personal, Walter Smith III, uno de los saxofonistas jóvenes referentes en la actualidad, considera fundamental la influencia de Joe Henderson en el panorama actual:

He pasado mucho tiempo escuchando a Joe Henderson (...) me aproximé a él por sus composiciones. Aprendí temas suyos como "Serenity" y "Punjab" y esto me llevó a seguir con más composiciones de sus álbumes como "Afro Centric", "Black Narcissus", "Inner Urge", "Jinrikisha", "Mode for Joe", etc. Su forma de escribir era muy moderna para mí y me sentía realmente identificado con los acordes y melodías que él componía. Para mí, su sonido, su aproximación a la improvisación y sus composiciones son todos igual de importantes para el lenguaje que hoy en día se está gestando. (...) Él es sin duda una parte importante de la "fábrica moderna" de saxofonistas tenores por todas las razones que he explicado antes, está bien encontrar un sonido diferente a Coltrane, a Parker, resulta interesante desarrollar un sonido a través de tus composiciones. Todas las cosas importantes que tomé de él fueron a una edad temprana. Escucharlo me llevó a saxofonistas como Sam Rivers, Wayne Shorter o Ornette Coleman, debido al hecho de que yo quería escuchar músicos tocando y escribiendo de forma diferente a la música que la mayoría de la gente me recomendaba (Arribas, 2019b).

Chris Potter, otro de los saxofonistas que considera a Joe Henderson una de sus principales influencias, habla sobre su sonido la primera vez que lo vio:

Me sorprendió lo suave que tocaba. Parecía como si él nunca hubiese tratado de ir más allá. Hay algo en la gente que toca realmente suave... Mi experiencia más personal sería similar a la forma en que se siente al tocar con Jim Hall. Es como si al tocar de esa forma, atrapas a la gente. El hecho de que se parezca tanto a un gnomo sabio (un tipo pequeño y encorvado) atrae la atención de la gente, pienso. Esa es parte de su mística. Que es algo más allá de tocar el saxofón genial, obviamente (Panken, 2000).

Henderson no gozaba de una gran presencia física en el escenario, era lo contrario, tranquilo y delicado. Esto hacía que todo el mundo le escuchase, por la expectación que generaba, y no fuese él el que de forma intrusiva se introdujese en los

oídos del público. “Es algo que va más allá del estudio, junto a la forma que usan las notas y ese tipo de cosas, es el tipo de sensaciones que estos grandes artistas te transmiten. Siempre son ellos mismos y no paran de hacerlo el 100% del tiempo” (Panken, 2000). Esta madurez como artista, le hizo ganarse el respeto de muchos músicos y ser un líder de banda sólido:

Desde el principio, creo que desde la época en que era joven, la gente ha estado constantemente poniéndome la batuta de líder en la mano. Yo no pedí eso, pero después de un rato te acostumbras y más tarde es lo único que conoces, por lo que he sido una especie de líder de banda desde que empecé en esta profesión, pero yo disfruto haciendo de *sideman* también, trabajando con gente como la que escuchaste esta tarde” (Interview with Superstar Quintet at North Sea Jazz Festival 1982 World of Jazz, 2017).

2. Análisis musical

Por lo tanto encontramos en la década de los noventa un resurgir en la figura de Joe Henderson. Concretamente el tiempo comprendido entre 1992 (cuando firma su contrato con Verve y graba *Lush Life: The Music of Billy Strayhorn*) y sus últimas apariciones en público en 1998 fueron unos años de mucha actividad en su carrera, con varias grabaciones para el sello Verve y giras internacionales. El estudio de estos discos resulta interesante por muchas razones, tanto por la calidad musical, el concepto de tributo hacia compositores importantes en la historia del jazz y por el impacto que tuvieron en las listas de ventas y el *revival* de su figura. La idea de grabar con músicos jóvenes conocedores de la tradición y otros estilos más modernos no fue una decisión unilateral de la discográfica, a modo de reclamo comercial, ya que había tenido relación anteriormente con McBride y Roy Hargrove, como él mismo comenta:

Es genial ser parte de esto y ver y saber que hay algunos jóvenes por ahí que tienen un conocimiento profundo de esta música y de la tradición a la vez que tratan de innovar, que es lo que las nuevas generaciones deberían hacer. Quiero decir que ellos no deberían aceptar la tradición sin más, sin aportar nada nuevo. Estoy muy agradecido de estar en compañía de jóvenes con este tipo de habilidad y sofisticación (Rare Conversation with John Scofield and Joe Henderson: 9/3/96, 2011).

Joe Henderson es uno de esos músicos cuyo estilo personal estaba muy marcado desde el principio de su carrera en los sesenta y no sufrió grandes cambios con el paso de las décadas. Esto puede comprobarse con una escucha rápida de

alguno de los discos de fusión que grabó en los setenta, como por ejemplo *Multiple* (1973) o *The Elements* (1973); otros más *free* como *Barcelona* (1979) y *An Evening with Joe Henderson* (1987); o aquellos más enmarcados en la tradición, como *The Kicker* (como *sideman* de Bobby Hutcherson, grabado en 1963 y publicado en 1999) o los álbumes de la década de los noventa, comenzando con *The Standard Joe* (1991). El lenguaje de Joe Henderson toma como punto de partida elementos tradicionales del *bebop*, a los que añade técnicas de la música más vanguardista (como pueden ser el *free jazz* o las técnicas extendidas del saxofón). Resulta curiosa esta vuelta a la tradición y al repertorio *standard* del jazz en la última etapa de su vida, después de haber pasado por prácticamente todos los estilos (*hardbop*, *funk*, jazz modal, fusión, *free*, *bossa nova*), las grabaciones de estos años resultan ser una especie de compendio de todo lo anterior y por eso su análisis resulta tan enriquecedor. A continuación analizaré fragmentos musicales de las improvisaciones de Joe Henderson en los discos *Lush Life. The Music of Billy Strayhorn* (1991), *So Near, So Far (Musings for Miles)* (1993) y *Double Rainbow: The Music of Antonio Carlos Jobim* (1995).

He organizado el análisis en tres apartados que cubren los diferentes aspectos que definen el estilo y las características del lenguaje en sus improvisaciones. El primero está enfocado a cuestiones que influyen en la construcción del solo como pueden ser el uso y desarrollo de motivos rítmicos y melódicos; el segundo a recursos armónicos y rítmicos que utiliza para crear determinados colores y momentos de tensión en el discurso musical; y por último, analizaré cuestiones tímbricas sobre su forma tan personal de concebir el sonido del saxofón. Se hace inevitable que en algún caso haya aspectos que puedan pertenecer a más de un apartado, ya que hay cuestiones que pueden afectar a recursos que se encuentran en más de un plano, como pueden ser el desarrollo motivico y la riqueza rítmica, por ejemplo. Todas las transcripciones que aparecen en este artículo son personales y están transportadas para saxofón tenor.

2.1. Desarrollo motivico y construcción de frases

El desarrollo motivico es una de las características más importantes en las improvisaciones de Joe Henderson. Integra esta técnica de diferentes formas en su lenguaje, tanto de manera amplia (a la hora de estructurar coros enteros en su solo) como pensándolo en células musicales más pequeñas (como son el uso y repetición de motivos melódicos y rítmicos de forma puntual). La solidez con la que domina el lenguaje motivico le permite dirigir a la banda hacia donde él quiere, ya que en muchas ocasiones provoca cambios instantáneos de textura y de energía a través del uso y repetición de una idea, por ejemplo, o por medio del uso insistente de una

secuencia melódica que desplaza rítmicamente sobre una escala. El primer ejemplo que muestro está tomado del tema "Isfahan" (*Lush Life: The Music of Billy Strayhorn*) y puede observarse cómo justo en el inicio del solo comienza con un motivo de cinco notas armónicamente sencillo (enlazando notas guía) que repite, como si fuesen dos preguntas seguidas, y después lo resuelve con una frase más larga que parte del mismo motivo:

Ilustración 1: "Isfahan". Inicio del solo (1'06"). Todas las transcripciones han sido realizadas por el autor y están transportadas para saxofón tenor en Sib.

Una de las técnicas que hace distintiva la forma de tocar de Joe Henderson es el uso extensivo de patrones, entendidos como motivos con una interválica dada que se repiten de forma secuencial sobre una escala. Estos pueden tener una función diferente dependiendo de cómo se usen rítmicamente (sin espacios en medio o de forma más entrecortada, con más saltos y silencios que crean mayor interés) o armónicamente (respetando la escala del acorde por el que pasan, alterándolo o jugando con cromatismos). El siguiente ejemplo es una transcripción de un fragmento del solo de Joe Henderson en el tema "Joshua" (*So Near, So Far (Musings for Miles)*), en el que podemos ver cómo utiliza de manera muy evidente dos patrones diferentes de forma ascendente: el primero sobre Mi dórico siguiendo un esquema de dos segundas mayores ascendentes más una tercera mayor descendente, y el segundo por terceras menores cromáticas:

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff starts at measure 12 with a chord of Em7. A box labeled 'Patrón 1' highlights the first three measures, showing an ascending line of eighth notes: E4, G4, B4, C5, D5, E5. The second staff starts at measure 17 with a chord of F#7. A box labeled 'Patrón 2' highlights a similar ascending line: F#4, A4, C5, D5, E5, F#5. The notation includes various accidentals and slurs to indicate the melodic flow.

Ilustración 2: "Joshua". Progresiones ascendentes (2'40").

Los primeros tres compases están dentro de la escala del acorde y desde el cuarto compás se sale de la armonía para crear tensión mediante un patrón ascendente de terceras menores cromáticas que acaban por resolver en la fundamental de nuevo. En el solo de "Photograph" (*Double Rainbow: The Music of Antonio Carlos Jobim*) podemos ver también un patrón por terceras ascendente sobre Do sostenido frigio, que resuelve en la #9 de F#7 alterado:

The image shows a single staff of musical notation in 4/4 time starting at measure 22. The chord is C#m7(b5). The melody consists of an ascending line of eighth notes: C#4, E4, G#4, B4, C#5, E5, G#5, B5, C#6. There are triplets over the first two measures and a fermata over the final note. The chord changes to F#7 in the final measure. The notation includes various accidentals and slurs.

Ilustración 3: "Photograph". Patrón ascendente por terceras (1'54").

El movimiento con intervalos de tercera menor o mayor sobre un modo concreto o de forma cromática está muy presente en las improvisaciones de Joe Henderson, aunque no siempre lo hace tan claro como en los ejemplos que acabo de exponer. De seguido propongo un fragmento del solo sobre "Johnny Came Lately" (*Lush Life: The Music of Billy Strayhorn*), en el que utiliza un patrón ascendente por terceras menores, pero lo varía con cromatismos y silencios de corchea que hace que se desplace la secuencia creando más interés rítmico-melódico en la línea hasta que la resuelve en el E7.



9

Ilustración 4: "Johnny Came Lately". Patrón ascendente cromático (2'28").

En el siguiente caso comienza los dos primeros compases con un patrón de tríadas y cuatríadas descendentes por tresillos sobre Sol dórico y después lo cierra en el último compás con el sonido pentatónico de Sol menor.



Ilustración 5: "Teo". Frase en tresillos (1'28").

Como ya escribí, el lenguaje de Joe Henderson tiene su base en el *bebop*, al que añade elementos más modernos y fórmulas rítmicas que lo hacen sonar más personal. A continuación propongo unos ejemplos donde puede observarse de forma evidente esta mezcla de estéticas musicales. El primero corresponde al solo del tema "Miles Ahead" (*So Near, So Far (Musings for Miles)*), y puede observarse el uso que hace de aproximaciones cromáticas, la anacrusa con tresillo y la resolución del tercer compás, características muy cercanas al lenguaje más básico del *bebop*:

Musical notation for 'Miles Ahead' in 4/4 time. The first staff (measures 26-27) is marked with an Am^7 chord. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the final measure. The second staff (measures 28-29) continues the melodic line with similar rhythmic patterns and a triplet of eighth notes in the final measure.

Ilustración 6: "Miles Ahead". Frase *bebop* (1'05").

Resulta interesante cómo enlaza este tipo de frases *bebop*, que ayudan a asentar la armonía y el ritmo, con recursos que rompen la continuidad de la frase, consiguiendo así crear un efecto sorpresa muy efectivo por el hecho de haber resuelto de una forma que no era de esperar una frase que llevaba una dirección que, por inercia, hubiera terminado de forma más sencilla. El siguiente ejemplo, extraído de "Boto" (*Double Rainbow: The Music of Antonio Carlos Jobim*), consta de una frase del estilo de las que hemos visto anteriormente, pero a la hora de resolverla da un giro inesperado al introducir un tresillo en el tercer pulso del tercer compás. Después repite la idea en el siguiente compás y a continuación, sin cortar el discurso, resuelve en cuatro compases en los que utiliza un trino y juega con acentos rítmicos durante todo ese tiempo antes de resolver definitivamente en el compás noveno. Este crea mucha expectación y también influye en la sección rítmica, a la que Joe Henderson empuja a crecer un poco en intensidad.

Musical notation for 'Boto' in 4/4 time. The first staff (measures 35-38) shows a melodic line with chords $G\#m^7$, $C\#7$, and $F\#m^7$. A triplet of eighth notes is highlighted in measure 37 with a box and labeled "Primera ruptura del discurso". The second staff (measures 39-42) features a complex rhythmic pattern with many triplets and accents, labeled "Nueva idea que genera tensión". The final measure (42) is marked with an $F\#maj^7$ chord.

Ilustración 7: "Boto". Frase *bebop* con resolución extendida (2'13").

Otro ejemplo en el que interrumpe el discurso para atrasar la resolución de una frase, esta vez con una sucesión de tresillos de negra:

45 Cm⁷ Frase bebop F⁷ Primera ruptura

48 B^bmaj⁷ Segunda ruptura + resolución

51

Detailed description: This musical score is in 4/4 time. The first staff (measures 45-47) features a bebop phrase starting on Cm7, moving to F7, and ending with a triplet of eighth notes. The second staff (measures 48-50) continues with a triplet of eighth notes on Bbmaj7, followed by a 'Segunda ruptura + resolución' section. The third staff (measure 51) shows a final triplet of eighth notes.

Ilustración 8: "Once I Loved" (2'41").

Una muestra más de este tipo de frases, esta vez en "Isfahan" (*Lush Life: The Music of Billy Strayhorn*):

28 G⁷(#11) Frase bebop C⁷ F13 Ruptura

31 B^b13(b9) E^b6 Resolución de tensión Fm⁷ B^b7

Detailed description: This musical score is in 4/4 time. The first staff (measures 28-30) features a bebop phrase starting on G7(#11), moving to C7, and ending with a triplet of eighth notes. The second staff (measures 31-33) continues with a triplet of eighth notes on Bb13(b9), followed by a 'Resolución de tensión' section. The third staff (measures 34-35) shows a triplet of eighth notes on Eb6, followed by Fm7 and Bb7.

Ilustración 9: "Isfahan". Frase bebop más patrón en tresillos (1'58").

La sonoridad de la escala pentatónica está muy presente en la paleta de colores que utiliza Joe Henderson en sus solos. La usa en diferentes contextos, pero le saca más partido especialmente en temas con la armonía más abierta o con acordes más extendidos. Un ejemplo muy perceptible sobre del uso de este tipo de escala podemos encontrarlo en su solo sobre el tema "Teo" (*So Near, So Far (Musings for Miles)*), en el que usa la pentatónica menor de Sol:



Ilustración 10: "Teo". Frase pentatónica menor (1'50").

2.2. Uso del ritmo y de colores armónicos

La forma en que Joe Henderson concebía el ritmo era muy especial, su fraseo era muy preciso tocando dentro del *beat* y esto le daba libertad para romperlo a su antojo. Esta solidez rítmica le permitía ciertas libertades, como por ejemplo salirse del *beat* para flotar sobre el tempo durante un pasaje y así era como creaba muchas veces esas texturas de trémolos, arpeggios, notas rápidas, que generaban tensión pero siempre las resolvía sin perder el control, volviendo al *beat* original. Utilizaba el tiempo como un elemento más de tensión; muchas veces no importaba tanto qué patrones o escalas estaba tocando sino el cómo se movía rítmicamente. A continuación analizaré algunos de los casos en que usa células rítmicas, desplazamientos y su aplicación para conseguir colores determinados o llevar a la banda hacia una dirección concreta que conlleve cambios en el ambiente y la textura. La siguiente transcripción es un modelo muy visual del equilibrio entre elementos de tensión y distensión que Joe Henderson manejaba de forma magistral. He encuadrado las dos ideas que generan tensión (frases muy rápidas con muchas notas y rítmicamente entrecortadas y en medio una frase con la que asienta el tempo marcando rítmicamente negras y corcheas para enlazar las notas guías de la armonía).

Idea que genera tensión

70 $G\#m7(b5)$ $G7$ $F\#m7(b5)$ $B7alt.$

73 $Em7$ $Dmaj7$

77 $Em7$ $Am7$

Tensión

Ilustración 11: "Miles Ahead". Fragmento (2'45").

En temas de carácter más *latin*, suele tocar bastante dentro del *beat* y juega mucho con síncopas, contratiempos y células rítmicas que repite en diferentes alturas o en progresión. Por ejemplo, en las siguientes síncopas de la *bossa nova* "Once I Loved" (*Double Rainbow: The Music of Antonio Carlos Jobim*):

81 $Dm7$ $G7$

Ilustración 12: "Once I Loved". Frase rítmica marcando las síncopas (1'45").

En el mismo tema, más tarde, toma un motivo y lo repite adaptándolo a la armonía por la que pasa:

118 Amaj7 Motivo inicial que se repite D7 Gmaj7 C7

122 Fmaj7 Bm7(b5)

125

Ilustración 13: "Once I Loved". Motivo rítmico con variación armónica (2'55").

En ocasiones se centra en asentar el primer y tercer pulso del compás repitiendo motivos. En el siguiente ejemplo usa un motivo rítmico consistente en una negra y dos corcheas sobre los arpeggios de una progresión armónica de iim-V7-I. La marca sobre el segundo Re agudo del primer compás indica que esa nota es un armónico que se toca con la posición de Sol con la llave de octava, otro recurso que genera un leve cambio de timbre que ayuda a articular y que Joe Henderson usaba bastante:

En temas con armonía más abierta hace uso de recursos más fuera de la armonía, con los que juega rítmicamente y crea colores y atmósferas que también dirigen a la sección rítmica. Hace un uso muy inteligente de estos recursos, cuando quiere crear tensión, y también los utiliza en su justa medida para que la lógica del discurso no se pierda y la esencia estructural y armónica no se desvanezca. El uso de tresillos es muy típico en sus solos también, para generar dirección y variedad rítmica:

10 Am7(b5) D7(b9) Gm7 Bm7(b5) E7(b9)

Ilustración 14: "Isfahan". Frase sobre arpeggios (1'22").



Ilustración 15: "Isfahan". Frase sobre tresillos (2'20").

Otro recurso son los pedales y la repetición de notas largas para crear tensión y dirigir al resto del grupo hasta que decide romperla con otra idea. A continuación, propongo un ejemplo de cómo desarrolla un coro de *blues* sobre la nota Fa, la fundamental del tono, alrededor de la cual propone una idea motívica de pregunta-respuesta que va variando sobre la marcha:

Ilustración 16: "Pfrancing (No Blues)". Desarrollo motívico (1'27").

En el siguiente ejemplo vemos cómo recurre a la repetición de una nota para generar dirección y hacer que crezca con él también la sección rítmica:

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff starts at measure 109 and the second at measure 113. Both staves feature a continuous eighth-note melody. Above the notes, there are dynamic markings (accents) and chord symbols: Gm7 and Am7(b5). In the second staff, the final measure (measure 116) features a long, sustained note on the G line of the treble clef, which is the pedal note mentioned in the caption. This note is held for the duration of the measure, with a fermata-like shape above it.

Ilustración 17: "Teo". Uso de nota pedal (1'36").

2.3. Recursos tímbricos en el estilo de Joe Henderson: registro, ornamentos y técnicas extendidas del saxofón

Uno de los logros de Joe Henderson a nivel técnico es el uso que hace del timbre, explotando los registros extremos del saxofón, armónicos naturales y multifónicos. Dos claros ejemplos de esta peculiaridad son "Blood Count" y "Flamenco Sketches", toda una muestra de la maestría de Joe Henderson en el uso conjunto de dinámicas y registros extremos, especialmente el agudo, para crear timbres que muchas veces recuerdan a otros instrumentos que no son el saxofón, como la flauta. Solamente la exposición del *head* de "Flamenco Sketches" es una muestra de lo que acabo de explicar. La primera A del tema la toca en la última octava del saxofón (de Mi con llave de octava al Mi agudo), la más aguda, con una dinámica muy suave pero a la vez con un sonido muy proyectado, vibrando las notas largas y haciendo algunos trinos, consiguiendo un sonido hueco, limpio y proyectado, como si quisiese imitar a una flauta travesera. Con esto consigue una atmósfera muy íntima de la melodía que coge más cuerpo en la B, donde baja a un registro medio con una dinámica en *mezzoforte*. Lo mismo ocurre en "Blood Count": durante la melodía se mueve con notas largas en el registro más agudo del saxofón que, junto al *vibrato* pronunciado que hace, crea mucha expectación por lo delicado y frágil del sonido en un registro tan extremo y en una dinámica tan suave, como si se fuese a romper en cualquier momento.

Un recurso clásico del saxo tenor que Joe Henderson explotó mucho (al igual que otros como John Coltrane y Michael Brecker, que tomó muchas ideas de Henderson para crear su propio estilo) es el de variar el Re agudo pulsando a la vez, de forma intermitente, las llaves para las posiciones de Sol y Re medio, una técnica del saxofón que suele denominarse "false fingering":

Ilustración 18: "Flamenco Sketches". Modificación tímbrica del Re agudo (3'28").

Otro recurso tímbrico consiste en sacar los armónicos naturales de las notas más graves del saxofón, especialmente del Si bemol grave al Re grave; Henderson fue de los primeros que lo empezó a usar de forma extensiva en sus solos:

Ilustración 19: "Teo". Trino utilizando armónicos graves (3'33").

Igualmente, utilizaba posiciones alternativas para dar más cuerpo a notas que, por la constitución del saxofón, quedan con menos cuerpo que otras. En el siguiente ejemplo vemos cómo toca un Mi agudo con la posición de La, para luego variarlo de timbre con las posiciones de La y Re, aportando densidad a la textura:

Ilustración 20: "Teo". Posición alternativa para tocar el Mi agudo (4'14").

Un recurso que define muy bien su forma de tocar son los ornamentos, entendidos como grupos de notas que suelen estar en valores pequeños para generar densidad y crear la sensación de que, por un momento, el tiempo queda suspendido. Suele recurrir a estos ornamentos cuando quiere introducir una sección en su solo con un ambiente diferente para crear variedad o cuando un acorde dura varios compases. En el siguiente ejemplo, parte de un motivo que va variando hasta que finalmente lo convierte en ornamento que repite de forma obsesiva para generar incertidumbre.

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff starts at measure 85 with a Dmaj7 chord. A melodic motif is introduced, consisting of eighth notes with slurs and ties. This motif is then enclosed in a box and repeated with a '5' below it, indicating a quintuplet. The second staff starts at measure 87 and shows the motif being repeated rapidly, creating a dense, ornament-like texture. The notation includes various chord symbols like A7(sus4)/D and includes fingerings like '5' and '3'.

Ilustración 21: "Flamenco Sketches". Desarrollo de motivo y grupeto (4'03").

También emplea esta técnica sobre progresiones de acordes ii-V-I, casi siempre respetando la armonía:

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff starts at measure 90 with a Bm7 chord. A dense sextuplet ornament is played over the Bm7 chord, consisting of six eighth notes. The second staff starts at measure 92 and shows the sextuplet ornament being repeated over an E7 chord, then an A7 chord, and finally an Em7 chord. The notation includes chord symbols Bm7, E7, A7, and Em7, and the number '6' below the notes to indicate sextuplets.

Ilustración 22: "Photograph". Grupeto sobre progresión ii-V-I (2'43").

Sobre dominantes, suele utilizar cuatríadas o tríadas tomadas de su escala alterada o disminuida, para crear tensión. En el siguiente ejemplo utiliza las cuatríadas de CmMAJ7 y Gm7 sobre C#7:

Ilustración 23: "Flower Is A Lovesome Thing". Grupeto C#7 (4'14'').

Conclusiones

Una vez cerrados los dos capítulos anteriores, podemos concluir que el estilo de Joe Henderson se mantuvo bastante homogéneo y destacó por ser muy personal desde sus inicios en la década de los sesenta. El desarrollo motivico, tratamiento de la armonía, su concepción del ritmo, la riqueza tímbrica de su técnica al saxofón, su maestría con el uso de los registros extremos del instrumento y su peculiar forma de articular son elementos que conforman el mundo musical de Joe Henderson, reconocible con sólo escuchar unas notas de cualquiera de sus solos.

Para terminar, puedo concluir que la influencia de Joe Henderson, como se ha visto en los testimonios de músicos reconocidos en el mundo del jazz como Walter Smith III, Chris Potter y Chris Cheek, está muy presente en su forma de entender la música, en el concepto compositivo de sus temas o en la riqueza rítmica y variedad textural en sus improvisaciones.

Su escucha resulta muy inspiradora por su estilo personal y moderno, y su forma de componer es un reflejo de este balance entre tradición y vanguardia, un equilibrio perfecto entre intelecto e intuición.

Referencias

- Arribas, M. (2019a). Entrevista a Chris Cheek. Realizada por correo electrónico el día 23/01/2019 (respuesta del entrevistado 28/01/2019).
- Arribas, M. (2019a). Entrevista a Walter Smith III. Realizada por correo electrónico el día 13/02/2019 (respuesta del entrevistado 23/3/2019).
- Chapman, D. (2018). *The Jazz Bubble: Neoclassical Jazz in Neoliberal Culture*. California: University of California Press.
- Ferrand, M. I. - Gómez Aparicio, Á. (1996). Joe Henderson. Entrevista. *Cuadernos de Jazz*, 37, 19-25.
- Interview with Superstar Quintet at North Sea Jazz Festival 1982 World of Jazz* (2017). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=lsnE4rNfDVO>
- Kernfeld, B.. (2005). Joe Henderson. En Mark C. Carnes (Ed.), *American National Biography* (Supplement 2, pp. 240-242). New York: Oxford University Press.
- Panken, T. (2000). *Chris Potter blindfold test on Downbeat magazine*. Recuperado de: <https://tedpanken.wordpress.com/2016/01/01/for-chris-potters-45th-birthday-a-downbeat-feature-from-2008-a-jazziz-feature-from-2006-and-an-uncut-db-blindfold-test-from-2000/>
- Rare Conversation with John Scofield and Joe Henderson: 9/3/96*. (2011). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=B5dpkkzCgJk>
- Ratliff, B. (3/7/2001). Joe Henderson, Saxophonist And Composer, Dies at 64. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2001/07/03/arts/joe-henderson-saxophonist-and-composer-dies-at-64.html>
- Reney, T. (2017). *Joe Henderson: "The Phantom" Would Have Been 80*. Recuperado de: <https://www.nepr.net/post/joe-henderson-phantom-would-have-been-80#stream/0>

Fecha de envío: 19/02/2020

Fecha de revisión: 6/04/2020

Fecha de aceptación: 21/04/2020

