



A POWER STRONGER THAN ITSELF

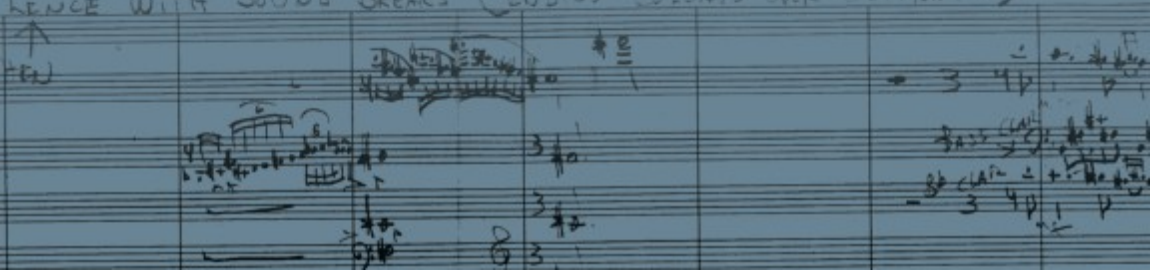
GEORGE E. LEWIS

The AACM and American Experimental Music

AUG 30 1972

Arranger

LENCE WITH SOUND BREAKS (ENDING COLLAGE OVER OUTINATO)



Un poder más fuerte que el mismo

Un poder más fuerte

George E. Lewis que sí mismo

La música experimental AACM y Americana

La prensa de la Universidad de Chicago : Chicago y Londres

George E. Lewis es el profesor de música estadounidense
Edwin H. en la Universidad de Columbia.

The University of Chicago Press, Chicago
60637 La Universidad de Chicago Press,
Ltd., Londres © 2008 por George E. Lewis
Reservados todos los derechos. Publicado en
2008 Impreso en los Estados Unidos de
América 16 15 14 13 12 11 10 09 08 1 2 3 4 5

ISBN-13: 978-0-226-47695-7 (paño)
ISBN-10: 0-226-47695-2 (paño)

Datos de catalogación de la Biblioteca del Congreso

Lewis, George, 1952— Un poder más fuerte que en sí mismo: la
música experimental AACM y American Experimental / George
E. Lewis. pag. centímetro. Incluye referencias bibliográficas
(p.), Discografía (p.) E índice. ISBN-13: 978-0-226-47695-7
(tela: papel alk.) ISBN-10: 0-226-47695-2 (tela: papel alk.) 1.
Asociación para el avance de los músicos creativos: Historia. 2.
Africano Músicos de jazz estadounidenses - Illinois - Chicago.
3. Avant-Garde (Música)-Estados Unidos— Historia: siglo
XX. 4. Jazz - Historia y crítica. I. Título. ML3508.8.C5L48 2007
781.6506♦077311 - DC22 2007044600

o El documento utilizado en esta publicación cumple con los requisitos mínimos
del estadounidense Estándar nacional para ciencias de la información:
permanencia de papel para la biblioteca impresa Materiales, ANSI Z39.48-1992.

contenido

Prefacio: la AACM y el experimentalismo
estadounidense ix Expresiones de gratitud xv
Introducción: Un libro de AACM: Orígenes,
antecedentes, objetivos, métodos xxiii
Resúmenes de capítulos xxxv

1 Fundamentos y prehistoria 1 Veniendo hacia el norte: desde
la gran migración hasta la gran depresión 1 Experiencias
musicales tempranas 9 Improvisación y autodidacticismo en
Chicago de la década de 1950 14 El final de una época 27

2 Nueva música, Nueva York 29 Culturas de espontaneidad:
integracionismo y los dos jardines de avant 29 Más allá de un
límite de bebop: el desafío de la nueva música 37 Respuestas
críticas: ira, ruido, fracaso 43 Muy lejos de Nueva York:
segregación y música de Chicago 50

3 El desarrollo de la banda experimental 55 Pedagogías alternativas
de música experimental 55 Eyes on the Sparrow: Los primeros
nuevos Chicago 61

4 Fundando el colectivo 85 Declive urbano y el giro al comunitarismo 85 Nacido en la mesa de la cocina: concebir la asociación 96 Ceremonia de nombres: poder negro e instituciones negras 105

5 PRIMICIAS 115 El primer año: conciertos, críticos y problemas 115 Nuevos llegados y la Universidad de Chicago 125 Viajar, grabar e intermedia 141 Recuerdos del sol: el AACM y el Sun ra 156

6 El AACM despegua 163 El movimiento de las artes negras en Chicago 163 Nuevas llegadas y nuevas ideas 169 La escuela AACM 175 Realización y autodeterminación 179 Nacionalismo cultural en la transición posmoderna 196

7 Americanos en París 215 Concebir la audiencia mundial 215 Le Nouveau Paris Noir: colectividad, competencia y emoción 220 La política de la cultura: el poder negro y mayo de 1968 235 Die Emanzipation: el surgimiento de la improvisación libre europea 247 Regreso 254

8 La próxima ola de la AACM 259 Más del Medio Oeste: The Black Artists Group 259 Nuevos codos en la mesa: la segunda ola de la AACM 276 Diez años después: la asociación llega a la mayoría de edad 313

9 El AACM en Nueva York 325 Migración e invasión 325 Europa y los lofts 338 Más allá de un binario: la AACM y la crisis en las críticas 353 Diversidad y sus descontentos: nueva música estadounidense después de la era del jazz 370

10 El nuevo régimen en Chicago 389 Cambios generacionales en el colectivo 389 Las dos culturas y un nuevo capítulo 396

Formulario y financiación: filantropía y música negra en la
década de 1970 400 Cepas, remolinos y divisiones 420

11 en la tercera década 439 La década de 1980: cánones y
heterofonía 439 Gran música negra: lo local y lo global 449
Liderando la tercera ola: las nuevas mujeres de la AACM 459

12 Transición y reflexiones 481 Nueva York en transición
481 Chicago en reflexión 485 J'ai Deux Amours. . . 493

After Word 497 El camino del
arreglista 497 El individuo 498
Biblia 499 Expansión y
sacrificación 499 Boxeo con
tradición 504 Remordimientos 505
Supervivencia 507 Contemplando
el continuo posterior al jazz 507
Atmósferas 511 Futuros 513

Apéndice A: Lista de entrevistas realizadas
por el autor 515 Apéndice B: grabaciones
de AACM seleccionadas 519 Notas 525
Bibliografía 601 Índice 637

prefacio

El AACM y el experimentalismo estadounidense

Desde su fundación en el lado sur prácticamente todo negro de Chicago en 1965, el colectivo de los músicos afroamericanos conocidos como Asociación para el Avance de los Músicos Creativos (AACM) ha tocado Un papel inusualmente destacado en el desarrollo de la música experimental estadounidense. Durante más de cuarenta años de trabajo, el compuesto La salida de los miembros de AACM ha explorado una amplia gama de metodologías, procesos y medios de comunicación. Los músicos de AACM desarrollaron nuevos y Ideas influyentes sobre timbre, sonido, colectividad, técnica extendida e instrumentación, práctica de rendimiento, intermedia, la relación de improvisación con la composición, forma, puntajes, música de computadora tecnologías, instrumentos acústicos inventados, instalaciones y cinética esculturas. Además de estos logros ya ambiciosos, el colectivo Estrategias desarrolladas para la autoproducción individual y colectiva y promoción que refirmó la relación artista/negocio y Desafió limitaciones racializadas en lugares e infraestructura. En Artículo de 1973, dos primeros miembros de AACM, el trompetista John Shenoy Jackson y el cofundador y pianista/compositor Muhal Richard Abrams, afirmaron que "la AACM tiene la intención de mostrar cómo los desventajados y los privados de derechos pueden unirse y determinar su propio estrategias para la libertad política y económica, determinando así sus propios destinos. "1 Esta declaración optimista, basada en nociones

de autoconocencia como fundamental para la elevación racial, la memoria cultural y la espiritual renacimiento, estaba de acuerdo con muchos otros desafíos para las nociones tradicionales de Orden y autoridad que surgió a raíz del movimiento de poder negro. El AACM es parte de una larga tradición de efectos organizacionales en ¿Qué músicos afroamericanos tomaron roles de liderazgo, incluido el Clef Club de principios del siglo XX, el gremio de compositores de jazz cortos, los artistas negros colectivos y la unión de Dios con sede en Los Ángeles Ascensión de músicos y artistas, o asociación de músicos subterráneos (Ugmaa/Ugma). El AACM, sin embargo, se convirtió en el más conocido e influyente de las organizaciones posteriores a 1960, logrando una importancia internacional duradera como una parte crucial de la historia del experimentalismo musical mundial. La descripción del celuloide aprobada por la empresa de la AACM en el Ken Burns Blockbuster Fi LM en el jazz contrasta notablemente con la situación en El mundo real, donde el impacto internacional de la AACM ha ido mucho más allá de los "estudiantes universitarios blancos, en Francia". 2 Musicólogo Ekkehard Jost llamó la atención tanto a lo económico como a la estética al resumir el La influencia de AACM. "El significado y la reputación internacional de El AACM ", sostuvo Jost," resultó no solo de su eficacia en organización, pero también, sobre todo, de su producción musical, que hizo el designación aacm algo así como una garantía de calidad para una música creativa del primer rango ". 3

Mientras que la mayoría de los estudios que hacen referencia ampliamente a la AACM parecen ser Confízco a un examen de la influencia del grupo dentro de una entidad supuestamente identificada como el "mundo del jazz", la influencia musical de la AACM se ha extendido a través de las fronteras de género, raza, geografía y práctica musical, y debe enfrentarse en cualquier relato no racializado de experimental música. En la medida en que los discursos de "mundo del jazz" se acordonan a los músicos De la interpenetración con otros mundos de arte musical, no pueden explicar para el desglose de las definiciones de género o la movilidad de la práctica y método que informa el paisaje musical de la actualidad. Además, los relatos del desarrollo de formas musicales negras se basan más en El tropo de la figura heroica singular, dejando de lado la dinámica de las redes en las nociones articuladas de formación cultural y estética. Mientras Los músicos individuales ciertamente se discuten extensamente en este volumen, el El enfoque está en la música, las ideas y las experiencias que emanan del colectivo. Desde este punto de vista, el AACM proporciona un ejemplo exitoso de colectivo Ayuda de la clase de trabajo y autodeterminación; aliento de la diferencia

en el punto de vista, estética, ideología, espiritualidad y metodologías; y La promulgación de nuevas relaciones cooperativas, en lugar de competitivas, entre los artistas. En ese sentido, recuerdo cómo, hace unos años, mi antiguo estudiante Jason Stanyek (en este escrito, profesor de música en la Universidad de Nueva York) llamó mi atención a un aspecto muy vital de las comunidades de esclavos estadounidenses que demostró ser fundamental para mi concepción de las preguntas que este proyecto podría abordar. En un importante trabajo revisionista, los antropólogos Sidney W. Mintz y Richard Price preguntan cómo, frente a su diversidad étnica, lingüística y cultural radicales, "tales agregados heterogéneos de hombres y Las mujeres podrían componer un orden social para sí mismas, dentro de los límites de la maniobra definidas por el monopolio de poder de los maestros ". 4 El filósofo de la música Lydia Goehr plantea una pregunta relacionada al expresarla "Sensado de asombro por cómo llegan a ser las prácticas humanas, triunfar en ser, y seguir siendo regulado por un conjunto de ideales en lugar de otro. "5 Hablando del nacimiento de la cultura afroamericana, Mintz y Price parecen Responda tanto la pregunta de Goehr como la suya, al sondear las formas en que Las comunidades de esclavos promulgaron "Ciertas cooperativas simples pero significativas Eff Orts ", es decir, la construcción de la institución comunitaria que se realizó en Orden "informar su condición con coherencia, significado y alguna medida de autonomía". 6

Como si fuera en ilustración de este punto, Famoudou Don Moye, el desde hace mucho tiempo percusionista y miembro del colectivo AACM, el conjunto de arte de Chicago, ha afirmado la necesidad de actuar en concierto para mudarse más allá de las simples estrategias de resistencia. "Junto con la definición tienes organización", declaró Moye. "Ha habido momentos de defensa a lo largo de la historia de la música, pero la fuerza del efecto y la fuerza de la cooperación entre los músicos y su unidad de efecto es lo que nos permite sobrevivir. Cada vez que los músicos no son fuertes en su unidad, El factor de control va al otro lado. "7

El antropólogo John Szwed, quien ha escrito extensamente sobre el jazz en Los últimos años, sostiene que

La estética del jazz exige que un músico toque con completa originalidad, con una afirmación de su propia individualidad musical. . . . Al mismo tiempo Time Jazz requiere que los músicos puedan fusionar sus voces únicas en Las improvisaciones colectivas totalizantes de la polifonía y la heterofonía. Las implicaciones de esta estética son profundas y más que vagamente

amenazante, ya que no se ha diseñado ningún sistema político con principios sociales que recompense el individualismo máximo dentro del marco de trabajo de interacción igualitaria espontánea.⁸

De hecho, la búsqueda del individualismo dentro de un marco igualitario ha sido Central no solo para el momento del jazz, sino también para la música afroamericana antes y desde ese momento. Por ejemplo, Samuel Floyd ha hablado El grito del anillo con "individualidad dentro del agregado".⁹ De hecho, Parece firme que a raíz del físico radical e incluso mental silenciamiento de la esclavitud (como distinto de, por ejemplo, un silencio estetizado de cuatro minutos más o menos), los afroamericanos desarrollaron una variedad de prácticas musicales Eso alentó a todos a hablar. Como una escena socialmente constituida, la AACM encarnado el tropo de la individualidad dentro del agregado, tanto en el nivel de hacer música, y a nivel de la organización política del colectivo, proporcionando así un símbolo potencial para el nuevo tipo de utópico de Sistema sociopolítico que describe Szwed. En la medida en que los músicos de AACM desafiaron las jerarquías racializadas de estética, método, lugar, infraestructura y economía, la organización El trabajo personifica el interrogatorio temprano de las fronteras de los artistas de color que solo está comenzando a ser explorado en una beca sería sobre música. El fallecido Musicóloga de Harvard Eileen Southern, quien colocó un solo africano Historia musical americana en el mapa académico con su importante general La cuenta, la música de los estadounidenses negros, se invirtió en una vista instrumental de la investigación histórica como fomento del cambio social. Como Southern lo vio en un 1973 Artículo en Black World, "Historias convencionales de música y análisis de estilo Los textos generalmente ignoraron la contribución del hombre negro a la música. . . . Historias de orientación blanca, los diccionarios orientados al blanco, bibliografías. . . eran increíblemente silencioso sobre las actividades de los músicos negros ".¹⁰

Haciéndose eco de las críticas de innumerables músicos de jazz, Southern continúa afirmar que con respecto a la música afroamericana, "la calidad de gran parte del Escribir es extremadamente pobre, hecho por aficionados con poco conocimiento sobre Las vías populares y las tradiciones de los negros ". De hecho, esto fue una crítica dura, de lo cual, además, los escritores negros no se salvaron. de un poco lamentablemente pocos escritores negros han ayudado a un poco de la abismo ", ella", ella escribió. "Sin embargo, media docena de libros apenas constituyen una bibliografía de proporciones respetables ".¹¹ El llamado a la acción de Southern ciertamente no fue Dirigido solo a los académicos: "Si los negros nos tomamos en serio nuestro compromiso con el redescubrimiento y la redefinición de nuestra herencia en las artes, Nuestros estudiosos deben asumir sobre la responsabilidad de desarrollar un

literatura apropiada y ejemplar. . . . A menos que haya documentación, Los nombres de Ulysses Kay, Duke Ellington, Isaac Hayes, Leontyne Price, Sarah Vaughan, B. B. King, citar algunos, no significa nada para los lectores en el siglo XXI. "12

Como las personas que han leído mi artículo sobre las músicas improvisadas e indeterminadas posteriores a 1950 saben, tengo un interés central en los temas que Southern identificado: en particular, el fracaso de muchas revistas e historias dedicadas a la música experimental para publicar artículos en los que los experimentistas afroamericanos discuten sus procesos, ideas y formas.¹³ incluso cuando el El sujeto en discusión es la improvisación, el discurso consistentemente (y a veces militarmente) borra artistas afroamericanos y tropos culturales.¹⁴ Por lo tanto, un gran interés para mí al escribir este libro fue documentar, A través del trabajo histórico y etnográfico, el hecho de que el experimentalismo en la música puede tener muchas historias diferentes. Siguiendo un muy diferente camino hacia la práctica experimental que la mayoría de los miembros del estadounidense blanco Avant- Garde, la influencia ejercida por los músicos de AACM desbordó el Banks of the Jazz River, confrontando nuevas historias de música basadas en la blancura con sus autodenominales acertijos basados en la raza. Al mismo tiempo, historias de música experimental afroamericana posterior a 1960, que se desarrolló en el medio de uno de los períodos más turbulentos e inestables de la historia de los Estados Unidos, También tienden a confundir las narrativas estándar, lo que puede explicar por qué Pocas de estas historias han sido contadas hasta la fecha.¹⁵

El desarrollo de una noción de "experimental" y "americano" que Excluye el SO- llamado Bebop y los movimientos de jazz gratuitos, quizás el más Las músicas experimentales estadounidenses influyentes de la última parte del siglo XX son muy problemáticas, por decir lo menos. El desarrollo continuo de este fenómeno discursivo en la literatura histórica de la música puede ser parcialmente contabilizado en términos de la ausencia general de discursos en Temas de raza y etnia en la crítica sobre el experimentalismo estadounidense. Por lo tanto, durante algún tiempo, los historiadores del experimentalismo en la música se han puesto En una encrucijada, enfrentando una elección marcada: crecer y reconocer una base multicultural y multiétnica para el experimentalismo en la música, con una variedad de perspectivas, historias, tradiciones y métodos, o seguir siendo los cronistas de una tradición étnicamente unida y en última instancia que se apropia libremente, pero furtivamente, de otras tradiciones étnicas, pero no puede reconocer ninguna historias como propias además de las basadas en la blancura. Así, siguiendo Southern, veo mi trabajo en la AACM, así como mi trabajo sobre la música experimental más ampliamente, como un proyecto intervencionista, una actividad dirigida a Alentando la producción de nuevas historias de experimentalismo en la música.

expresiones de gratitud

Este libro presenta una lectura cercana de un particular, muy diversificado, y red/movimiento musical ampliamente influyente, en lugar de un Descripción general de un género recibido, o de la vida y el trabajo de un individuo. Quiero expresar mi agradecimiento a la prensa de la Universidad de Chicago, y en particular, mi editor, Douglas Mitchell, por ver la necesidad de Este tipo de investigación detallada sobre el experimentalismo musical afroamericano posterior a 1965. Desde el cambio del nuevo siglo, el estudio de La música improvisada posterior a 1965 ha estado reuniendo lentamente una masa crítica en Beca anglófona, como con el trabajo de Fred Moten, y allí es el análisis de Eric Porter de los escritos de músicos experimentales afroamericanos como Anthony Braxton, Leo Smith y Marion Brown, el teórico literario canadiense de Ajay Heble, el conjunto de ensayos críticos, Aterrizar en la nota equivocada y el etnomusicólogo Mike Heffl Ey's Libro sobre la improvisación europea posterior a 1965, Northern Sun, Southern Luna: la reinención del jazz de Europa.¹ El trabajo del sociólogo Herman Gray se ha centrado en Steve Coleman y otros experimentadores de generación más joven, mientras que la etnomusicóloga Deborah Wong tiene ampliamente Historias y prácticas documentadas en los movimientos de jazz y improvisación asiáticos americanos.²

Otros estudios recientes e importantes se publican en dos antologías notables: Conversación de Uptown: The New Jazz Studies, editado por Robert G. O'Meally, Brent Hayes Edwards y Farah Jasmine

Griffin; y Daniel Fischlin y Ajay Heble son el otro lado de la moneda.³ Los incansables efectos de Heble han llevado directamente a la reciente aparición de una revista revisada por pares, basado en la web, dedicada a los estudios de improvisación, *Estudios críticos en improvisación/études critiques en improvisación*, que es proporcionando un foro para el nuevo trabajo crítico de una nueva cosecha de académicos más jóvenes, algunos de los cuales están representados en estas antologías. Jason Robinson, Julie Dawn Smith, Michael Dessen, Razón de Dana Myers, Stephen Lehman, Salim Washington, David Borgo, Daniel Widener, Tamar Barzel, Kevin McNeilly, Ellen Waterman, Vijay Iyer y Jason Stanyek exploran la improvisación experimental al combinar la práctica etnográfica e histórica. Para muchos de nosotros, el trabajo de Sherrie Tucker, aunque no está directamente preocupado con la música experimental, ha sido importante para la teorización del lugar del análisis de género como un componente necesario de nuestro trabajo. Como mi colega de UCSD, el psicoacústico Gerald Balzano, señaló para mí al comienzo de mi carrera académica, la enseñanza de la improvisación como disciplina académica requiere una literatura fuente ejemplar, y mi objetivo es que este libro tome su lugar entre el creciente cuerpo de nuevo *Estudios sobre improvisación*. Finalmente, mi interés en el trabajo anglófono no debe tomarse como socavando mi interés en el trabajo en la música improvisada por el no anglophono escritores, cuyo trabajo me baso ampliamente en este libro. En un globalizado entorno, la falta de atención prestada en los Estados Unidos a los muy Escritura no anglófona bien desarrollada sobre improvisación por personas como Ekkehard Jost, Wolfram Knauer, Bert Noglik, Franco Bolelli, Hans Kumpf, Davide Sparti, Christian Broakking, Jean Jamin, Patrick Williams, Francisco Martinelli, Alexandre Pierrepont y el difunto Peter Niklas Wilson (uno de Los pocos cuyos escritos se han prestado en inglés) pueden verse como un La acción grave que empobrece la beca en Estados Unidos. Aquí, como en el caso anglófono, algunos de los textos más intrigantes han sido escritos por Los músicos practicantes, como la improvisación de Prinzip de Christopher Dell, el vibrafonista. También me gustaría agradecer a todas las personas que me han preguntado sobre cuándo Este libro sería considerado y disponible. Ha sido muy gratificante recibir el apoyo moral y el aliento de tanta gente, incluyendo tanto colegas como miembros del público concierto. Después de mi rendimiento de computadora interactiva en 2005 con el baterista Louis Moholo-Moholo en el festival Unyazi de Johannesburgo, la primera computadora Festival de música celebrado en el continente africano, descubrí que incluso en el sur África, un país que nunca había visitado, la gente anticipaba el libro

Llegada, incluso hasta el punto de crear rumores al efecto de que había sido publicado y preguntándome dónde podrían obtenerlo. Probablemente debería explicar a esos lectores por qué tardó tanto en traer Este libro a fruto. Por un lado, el trabajo en el libro coincidió con Varios cambios dramáticos en mi vida. Para resumir, me casé, cambiado de trabajo, y mudé a casa, y mientras tanto, mi esposa y yo tuvimos un bebé. Todo el tiempo, seguí persiguiendo otra escritura académica, actuaciones, composición y enseñanza. Aquí agradezco a mi familia, mi padre, George T. Lewis, mi hermana Cheryl y su nuevo sobrino (la nueva nieta), Tadashi George Masaoka Lewis, cuya sorprendente atención en Ocho meses de edad nos permitieron sentarnos en silencio, cada uno Caminando en su propio proyecto. Mi increíble esposa, Miya Masaoka, era paciente lo suficiente como para dejar que todo suceda en medio de su trabajo como artista de sonido y compositor. No todas las entrevistas encontraron su camino en un libro que podría fácilmente he sido (y en el punto medio del trabajo, realmente fue) tres veces más largo como la versión actual. Incorporar todas las muchas observaciones de Las noventa y más personas que entrevisté fue una imposibilidad práctica, y yo Lamento no haber podido usar todas las ideas que obtuve de ese trabajo. Para razones similares, incluida una discografía detallada, estaba más allá del alcance de este libro. En aras de la reparación parcial de esta ausencia, he incluido Un apéndice en el que se enumeran grabaciones más recientes de artistas AACM. A La discografía completa, por supuesto, sería un libro en sí mismo, y espero que Algunas personas emprendedoras adquieran esa tarea. Un arrepentimiento de Filal se refiere a la falta de análisis musicales detallados en este volumen. Por el alcance del El libro, sin embargo, centrarse en enfoques musicales particulares corrió el riesgo de ejemplificando inapropiadamente el trabajo de individuos particulares como emblemáticos de la AACM en su conjunto. Quizás hay otro entorno en el que yo (u otros) pueden seguir el proyecto analítico. En general, ciertamente hay mucho más trabajo que hacer en la AACM, y mi esperanza es que esto publicado La investigación puede ayudar a los futuros académicos a ir más allá. Un proyecto de esta magnitud no se puede realizar sin el apoyo de toda una comunidad, de las cuales solo unos pocos podrían ser reconocidos en un espacio limitado. Pido disculpas por mis falibilidades y mal recuerdo en posiblemente no reconocer a todos y cada uno de las muchas personas que ayudó a este proyecto. Estoy en deuda con el Senado académico del Universidad de California, San Diego, incluido el área de estudios críticos/prácticas experimentales del Departamento de Música, bajo cuyos auspicios Comencé la investigación del libro y en la Universidad de Columbia, donde el

Se completó el trabajo. El apoyo de mis colegas en ambas instituciones, así como los recursos de la silla de casos de Edwin H. en música estadounidense en Columbia fue fundamental para permitirme completar el proyecto. Me gustaría agradecer a Wolfram Knauer, Arndt Weidler y el Jazz- Institut Darmstadt por su tremendo apoyo al permitirme crear una extensa biblioteca de fotocopia de críticas contemporáneas de alemán y revistas francesas; Mary Lui, por acceso al archivo negro de Larayne en la Sociedad Histórica de Chicago; y Deborah Gillaspie, la curadora de El Archivo de Jazz de Chicago en la Universidad de Chicago, para acceder a la colección Jamil B. Figi. Un agradecimiento especial también se debe al estudio de jazz de Columbia Grupo en el Centro de Estudios de Jazz, a quien muchas de estas ideas fueron expuestas mientras cristalizaban, y particularmente a Farah Jasmine Griffi N, Robert O'Meally, y Brent Hayes Edwards por apoyar mis efectos; y para marcar Burford, entonces editor de *Current Musicology*, y Quincy Troupe, entonces editor de *Black Renaissance Noire*, quien publicó versiones tempranas de algunos capítulos. ¡Gracias al Centro de Investigación de Música Negra por su continuo apoyo a mi Eff Orts, así como los estudiosos asociados con la École des Hautes études en ciencias sociales (ehess) en París: en particular, Patrick Williams, Jean Jamin y sus muchos estudiantes de Fi, como Alexandre Pierrepont, cuyos Conjunto de entrevistas de AACM en la revista *ImprovJazz* constituye una importante Fuente para el trabajo futuro. Completé las transcripciones iniciales y la estructura general del proyecto en una residencia en la Fundación Civitella Ranieri en Umbria, Italia, y estoy Agradecido a la Fundación, y a Chinary Ung por ponerme en contacto con a ellos. El Instituto de Investigación de Humanidades de la Universidad de California, y su El director, David Theo Goldberg, brindó un importante apoyo de investigación durante Mi residencia en 2002 allí, y los miembros de la residencia fueron invaluable Al permitirme rebotar las ideas de ellas: Renee Coulombe, Susan Leigh Foster, Anthea Kraut, Jason Stanyek, Eric Porter, Simon Penny, Georgina Nacida, Adriene Jenik y Antoniette Lafarge. Debo deudas incommensurables a Tres personas cuyo aliento y apoyo tempranos fueron cruciales para forjar mi carrera como erudito: mis antiguos colegas, Jann Pasler de UCSD Programa de Estudios Críticos/Prácticas Experimentales, y Peter Gena, Presidente del programa Time Arts en la Escuela de Arte del Instituto de Arte de Chicago; y Samuel Floyd, fundador del Centro de Investigación de Música Negra. Porciones sustanciales de dos artículos míos anteriores aparecen en este libro. Texto de mi "Música experimental en blanco y negro: el AACM en nuevo York, 1970–1985 ", de *Current Musicology* 71–73 (Primavera 2001 - Spring 2002), 100-157 se distribuyó en los capítulos 4, 9 y 11; y el capítulo 7 es un

Versión expandida de "The AACM in Paris", de Black Renaissance Noire 5, No. 3 (Primavera/Verano 2004). Me gustaría agradecer a esas revistas por permitirme incluir ese trabajo aquí. Gracias a John Litweiler y Bernard Gendron, quienes leen los primeros borradores del manuscrito y proporcionó muchas sugerencias importantes; a bien Amigos Bonnie Wright y Lisle Ellis por su apoyo emocional crucial; a Maggi Payne, Neil Leonard y Harumi Makino para varios tipos de ayuda y información general; a Ted Panken, por hacer su archivo de entrevistas Disponible para mí mucho antes de su aparición en la web; y a Sharon Friedman Castlewitz, por sus efectos de varios años en enviarme recortes de Prácticamente todo lo escrito sobre la AACM en la prensa de Chicago, haciéndome consciente del tremendo respeto y el caché general del colectivo Los miembros más jóvenes se han ganado y mantenido hasta la actualidad. Especial Gracias a Tracy McMullen, Robert Freeberg y mi North Park El vecino Dan Ashworth, quien salvó materiales cruciales de daños debido a un problema de agua repentino en mi casa de San Diego; y entre mi actual Estudiantes de posgrado de Columbia, me gustaría agradecer en particular Benjamin Piekut y Rebecca Kim. Kim me proporcionó perspectivas y referencias importantes sobre la historia de John Cage en Chicago; Piekut señaló relevante Perspectivas de la investigación que realizó en las cartas de Henry Cowell en la Biblioteca Pública de Nueva York y las referencias compartidas sobre afroamericanos Perspectivas sobre las escenas de arte y música del centro de Nueva York de la década de 1950 y 1960. Entre los que proporcionaron ayuda con mis traducciones al francés estaban Chadwick Jenkins, Jean-Jacques Avenel y Julianna Vamos. Varios músicos y académicos proporcionaron acceso a su personal Archivos, incluidos George Lipsitz, Douglas Ewart, Reggie Nicholson, Joseph Jarman, Leo Smith, King Mock, John Stubblefi Eld, Amina Claudine Myers, Famoudou Don Moye, J. D. Parran, Oliver Lake y el difunto Evod Magek. En particular, las fotografías de Nancy Carterhill, Robert Sengstacke, Terry Martin, Scott Pollard y el bajista de AACM Leonard Jones, algunos, algunos de los cuales aparece en este volumen, proporcionó una visión invaluable de los primeros actividades de la organización. Ernest Dawkins y Mwata Bowden del El capítulo de la AACM de Chicago fue particularmente fundamental para hacer los archivos de AACM disponibles para mí, y agradezco a los muchos músicos que abrió sus casas, donó su tiempo a nuestras entrevistas y me proporcionó Con recuerdos, fotografías, artículos, puntajes y otros materiales de referencia importantes. Otros, como Ewart, Iqua y Adegoke Colson, Leroy Jenkins, Nicole Mitchell y Maia, leen cuidadosamente el manuscrito, corrigiendo errores y agregando mejoras.

Un agradecimiento especial se debe al personal de la Universidad de Chicago Press, incluyendo la editora senior Carol Fisher Saller, cuyo oído y ojo afilados para el lenguaje empujaba el texto hacia una mayor legibilidad; Tim McGovern para su excelente trabajo con las imágenes; y Rob Hunt, cuya perspicacia de marketing trabajó para garantizar que el libro se conociera tan lejos como posible. Estaba particularmente agradecido cuando, en septiembre de 2001, me noté que Debía unirme a mi colega y amigo de AACM, Anthony Braxton, como miembro de MacArthur. Al mismo tiempo, los recursos verdaderamente extraordinarios: la mitad un millón de dólares durante un período de fin de año (sin mencionar el apodo de "Genio", que complació mucho a mi padre y mi hermana) vinieron con un conjunto de Implicaciones para mi vida creativa que todavía estoy trabajando en este escrito. Paradójicamente, en lugar de acelerar el trabajo, la comunión se desaceleró por el ritmo, como me sentí facultado para cavar más profundamente en las áreas que tenía Anteriormente pensado estaban más allá del alcance del libro. Aquellos lectores que Sería rápido en insistir en que en el caso de las prácticas relacionadas con el jazz o el jazz, Muchas innovaciones importantes tuvieron lugar con nada como el nivel de infraestructura que usé para escribir este libro, podría querer hacerse la pregunta que tantos músicos preguntan, a saber, qué pueden tener esas innovaciones parecía un apoyo adicional. Incluso si prestamos crédito particular a el viejo afroamericano que dice "Hemos hecho mucho con tan poco, ahora Podemos hacer cualquier cosa sin nada ", al menos, uno se pregunta qué, para Ejemplo, la música orquestal de Charlie Parker podría haber sonado como si logró vivir lo suficiente para perseguir sus planes para estudiar y colaborar Con Edgard Varese:

CP: Bueno, en serio hablando quiero decir que voy a intentar ir a Europa para estudiar. Tuve el placer de conocer a One Edgar Varese en la ciudad de Nueva York. Es un compositor clásico de Europa. Es un francés, muy bonito compañero y él quiere enseñarme. De hecho, quiere escribir para mí porque cree que estoy más. . . más o menos en una base sería saber, y si me lleva. . . Quiero decir, después de que él esté hablando conmigo podría tener la oportunidad de ir a la Academia de Musical [sic] París y estudiar, ya sabes. Mi principal interés aún es aprender a Toca música, ya sabes.

PD: ¿Estudiarías jugar o composición? CP: Estudiaría ambos. Nunca quiero perder mi bocina. PD: No, nunca deberías. Eso sería una catástrofia [sic]. CP: No quiero hacer eso. Eso no funcionaría 4

Donde algunos podrían ver la auto negación en las respuestas de Parker al entrevistador, detecto un proyecto antiesencialista en el trabajo. Claramente, Parker y Varese simplemente está buscando expandir sus horizontes musicales, desafiando las ideas preconcebidas de la sociedad estadounidense con respecto a la identidad y las posibilidades de música americana en el camino. Después de todo, si Charlie Parker no era un "American Maverick" (en la frase de Michael Broyles),⁵ el concepto no tiene significado más allá de las animadoras étnicas simplistas. Si Parker vio componer e improvisar como parte de su "interés principal en aprender a reproducir música", ¿Lo llevamos a su palabra, o nos burlamos de sus supuestas delirios y/// ¿O pretensiones, imponiendo un discurso romántico que, incluso póstumamente, niega a Bird tanto la agencia como la movilidad? Al final, estos fueron los tipos de problemas que animaron la creación de la AACM. Como Muhal Richard Abrams me dijo en uno de nuestros muchos Inter Vistas, "No me des un nombre. No lo estoy tomando. Soy Muhal Richard Abrams, y estoy tocando música".⁶ Al final, veo este libro como un homenaje a Los cuatro fundadores de la AACM - Muhal Richard Abrams, Jodie Christian, Steve McCall y Phil Cohran, por su logro extraordinario. Muhal Richard Abrams, Peggy Abrams y Richarda Abrams han estado allí para mí en todo momento, y su apoyo familiar en el transcurso de mi vida ha sido crucial. Agradezco a Muhal por su apoyo y el del capítulo de Nueva York de la AACM a lo largo del proyecto; por ser el lector más crítico que uno podría imaginar; para que no sean acceso a sus materiales, su ideas y su increíble recuerdo; y por atreverse a ser "un hombre con una idea".

introducción

Un libro de AACM: Orígenes, antecedentes, objetivos, métodos

Alrededor del otoño de 1996, había sido ascendido a pleno profesor en el Departamento de Música de la Universidad de California, San Diego. Era Sentado en la ofensiva de mi colega, F. Richard Moore, quien probablemente No se da cuenta de su papel en la creación de este libro. Dick acababa de decir su libro histórico, Elementos de la música de computadora, 1 y estaba ocupado Extendiendo CMUSIC, su conjunto de herramientas de software para la experimentación musical. Dick vio a Cmusic como un ejemplo de un proyecto de investigación. creatividad y ciencia, y me señaló que este era el mismo tipo de proyecto que podría no recibir apoyo fuera del académico entorno, incluso si las ideas subyacentes eran posiblemente fundamentales al campo de la tecnología musical. Ese fue un argumento que entendí Porque como artista itinerante, había tratado de escribir en aviones y trenes, de la manera que uno imaginaba a Duke Ellington durante el Escribiendo sobre sus memorias, la música es mi amante. Ahora comencé a preguntarme sobre los tipos de proyectos que podría iniciar que utilizaría mejor el Fortalezas de la infraestructura académica de manera que se complementen o excedió mi carrera ya establecida como artista itinerante. Comencé a pensar seriamente en escribir una biografía de Muhal Richard Abrams. Como sucedió, ese año, 1996, Wadada Leo Smith había invitado a Muhal a una residencia y concierto en su programa en afroamericanos Música de improvisación en el Instituto de Artes de California. Muhal

me había invitado a participar en el concierto, así que conduje a Valencia de San Diego con la intención de sonarlo sobre el proyecto. Fuimos con una larga excursión a caminar en el calor del desierto, aparentemente Buscando un bar de café expreso, aunque Muhal no bebe Coff Ee. Cuando yo Barrio mi idea, rápidamente sacudió la cabeza, pero luego dijo que lo haría Más bien ser parte de un proyecto de libro sobre la historia de la AACM. Esa posibilidad también me había pasado por la cabeza, por supuesto, y parecía completamente apropiada, ya que muchos de nuestros sueños como miembros del colectivo habían centrado en crear un libro sobre esa historia. En 1981, Joseph Jarman y Leo Smith se entrevistaron con un ver la construcción de una historia general de la AACM.² El proyecto fue nunca completado. Al final, darse cuenta de que tal trabajo requiere considerable Infraestructura, por la cual me refiero a una red de personas que están dispuestas a involucrar al trabajo: léjalo, comentarlo, publicarlo, distribuirlo y proporcionarlo El tiempo y los fondos para los tipos de investigación etnográfica e histórica que la vida de un artista itinerante hace que sea difícil, incluso dado el asombroso logros de los historiadores afroamericanos de principios del siglo XX Que el difunto Jacob Carruthers llamó "los viejos Scrappers", incluido J. A. Rogers y John G. Jackson, entre otros. Ya había comenzado a darme cuenta de que la membresía de AACM nunca Confía en un extraño para construir su historia. Como la cofundadora de AACM Jodie Christian me dijo en 1998, "Muhal dijo que debería ser alguien en la AACM, Y muy pronto, alguien escribirá un libro; Estos fueron cuatro o finales años atrás. Una vez pensé que escribiría uno, pero no tiene tiempo para escribir sin libro ". ³ Entonces Muhal y yo comenzamos a hablar sobre lo que el libro podría ser, y Salí del proyecto con la determinación de comenzar a escribir. Al Información de Samuel Floyd, entonces Director Dinámico del Centro de Negro Investigación musical, acababa de completar mi primer artículo publicado para Black Music Research Journal, y estaba listo para proceder con un nuevo proyecto. Durante Una visita al Medio Oeste en diciembre de 1997, comencé a entrevistar a músicos, comenzando (naturalmente) con Muhal. Rápidamente se hizo evidente que nuestras conversaciones van mucho más allá de la orientación biográfica que uno podría esperar. Naturalmente, Muhal estaba de vital importancia por cómo la organización estaría representado en la narrativa.

Si va a ser una cosa de la musicología, o algo que incluya el AACM Y habla de todas estas otras cosas, no voy a participar. Solo lo haré Corta ahora mismo. Hemos esperado demasiado para publicar un documento. I No quiero ser parte de eso. . . . No pasé todos estos años para que me pusieran

Una situación que no tenía nada que ver con lo que hice. Este libro da una oportunidad para hacer lo que los músicos dicen que sucedió.⁴

Sin embargo, quedó claro que un libro que hizo justicia al trabajo del AACM tendría que ir más allá de un proyecto de reivindicación y habría incluir más que solo las voces de los músicos. Mi método de trabajo necesariamente historias orales yuxtapuestas de miembros de AACM con cuentas escritas del período, un proceso que combina el etnográfico con el archivo. Realicé más de noventa y dos entrevistas con miembros y seguidores, que van de dos a seis horas de duración, y para los mayores Miembros, dos o tres de estas entrevistas a veces eran necesarias. Estos Las entrevistas me proporcionaron ideas importantes, me recordaron las cosas Había olvidado y desestabilizado supuestos cómodos que había hecho. En Muchos, quizás la mayoría, los casos, los recuerdos que registré de Chicago, Nuevo York, París y otros lugares geográficos/históricos eran poderosamente corroborativo de las historias escritas de estos mismos lugares y épocas. Como Comenzó a surgir una red compleja, multigenre e intergeneracional de personas, lugares y referencias musicales y culturales en mis notas, vi la responsabilidad de ser inclusivo, en lugar de concentrarme en esos miembros de AACM con profesionales públicos más prominentes. Aun así, ciertos miembros tienen logré más notoriedad que otros, y sentí que esto naturalmente Ven en el curso del trabajo. En cualquier caso, lamento no haber podido para entrevistar a todos los que me hubiera gustado. El impacto mundial de la AACM se ha documentado ampliamente en Muchos países: impresos, grabaciones y en revistas populares y especializadas, tratados académicos y libros. Como erudito, sería irresponsable de mi parte simplemente ignorar este nivel de rastro de papel, o descartar estas narraciones adicionales fuera de control. Por lo tanto, el libro presenta un muy consciente eficacia para problematizar el binario "Creador contra crítico" que tanto infecta el trabajo crítico en el jazz, al mismo tiempo que proporciona un único y ideas personales que solo la oratura puede proporcionar. "Me alegré de que alguien haya entrado en la escena que estaba en la AACM y conocía a algunos de nuestros miembros y tenía una pequeña idea sobre el grupo en sí ", observó Jodie Christian en nuestra entrevista de 1998." Al estar en la organización, tuvo la oportunidad de ver algunas cosas usted mismo. Podrías hacer esos Tipos de juicios de ese período de tiempo. Puedes hacer eso porque tu estaban ahí. No sería algo que supusiste, sino algo Eso realmente sucedió, y cuando lo dices, es auténtico ". Como erudito, Sin embargo, quiero manejar la idea de "autenticidad" con un cuidado extremo. En

De hecho, no estaba allí cuando comenzó el AACM, aunque siempre estoy por los de mis antepasados que, cuando los recuerdos fallan, de alguna manera me colocan en la escena. Mi construcción de la AACM es solo una de las muchas posibles versiones, y mi esperanza es que otros académicos tomen aspectos del El trabajo de AACM para el cual una discusión más detallada eludió el alcance de este Ya bastante largo libro. A decir verdad, sin embargo, la historia "real", si hay una, no será capturada en un conjunto de grabaciones o un archivo de textos. Aquí, tomo mi ejemplo de La respuesta de un músico AACM sin nombre a una consulta del escritor Whitney Balliett sobre el sonido "el" AACM: "Si tomas todos los sonidos de todos los A.A.C.M. músicos y armarlos, ese es el A.A.C.M. sonido, Pero no creo que nadie haya escuchado eso todavía ". 5 No obstante, lo que espero porque es que una historia útil podría realizarse de las muchas voces escuchadas En este libro, la vorágine de Heteroglossia en la que pisamos nerviosamente agua.

Autobiografía (fábrica, financiera y prácticamente todas las variaciones de la misma ha constituido una forma literaria afroamericana crucialmente importante, ambas en la literatura académica, como Charles Davis y Henry Louis Gates's El trabajo clásico, la narrativa del esclavo, y en obras populares, desde la autobiografía de James Weldon Johnson de un hombre expuesto hasta la autobiografía de Malcolm X, las raíces de Alex Haley y las hermanas Delany tienen nuestra opinión.⁶ El Insistencia en la autobiografía, como mantiene Jon Michael Spencer en su libro En los compositores del Renacimiento de Harlem, los nuevos negros y su música se convirtieron en un arma en la batalla sobre la historicidad de la diáspora africana, donde los temas de crédito y reivindicación eran de primordial importancia.⁷ En el 1960, tanto las personas de las cartas como las personas en la calle fueron invertidas de vital importancia en Esta lucha por la historia. Por lo tanto, no debería sorprender que la historiografía del jazz sea De manera similar, dominado por la autobiografía, con mayor frecuencia en forma de entrevistas transcritas y publicadas, así como las frecuentes efectos escrita de fantasmas "como se les dice". Por ejemplo, como ha señalado el historiador Burton Peretti, los entrevistadores del National Endowment for the Arts Oral History Projects de la década de 1970 se extrajeron en gran medida de las filas de "escritores veteranos de jazz". Ciertamente, los historiadores deben una deuda con estos escritores, que persiguieron sus entusiasmo por sus súbditos ante el considerable desaprobación sobre la utilidad de documentar la música negra. Sin embargo, para Peretti, "el Los entrevistadores tienden a no hacer las preguntas que serían de mayor interés a los estudiosos. Son fuertes en la biografía directa, que jugó con quien,

Discografías y anécdotas, anécdotas y más anécdotas. Tienden para evitar abordar los problemas de desarrollo intelectual, contexto social, racial condiciones, o las opiniones de los sujetos sobre la cultura, la historia y la filosofía ". 8

El efecto de estas omisiones serias es descontextualizar la música, para Enmarcarlo como fuera del alcance de la historia social general y la historia de la música. Esta experiencia indicó la necesidad de alternativas viables a El paradigma periodístico que, según Peretti, todavía domina el proceso historiográfico con respecto a la música negra. Mis colegas músicos tenían He estado buscando estas alternativas durante muchos años. En la experiencia del pianista Jodie Christian, "Hubo muchos éxitos y fallas con la gente tratando de Fue en sus mentes de qué se trataba y de qué se trataba. Incluso Aunque estaban entrevistando a personas, se les ocurriría la suya idea sobre de qué se trataba el AACM ". En un punto de vista, esto fue ciertamente comprensible; En mi experiencia, las personas que intentaban arreglarse De lo que se trataba la AACM, más importante, las propias personas AACM. Por lo tanto, mi entrevista/ conversaciones colegiales parecía automáticamente recurrir a los mismos problemas que Peretti encontró que faltaban en muchos de los NEA Entrevistas: desarrollo intelectual, cuestiones de raza, clase y género, forma musical y estética, y la interpretación de la historia. Empecé a notar una clara falta de historias divertidas y anécdotas, incluso de personas como la El difunto Lester Bowie, a quien todos sabíamos que se le dieron a la jugaridad irónica. Me imagino que para algunos lectores, estas preocupaciones podrían parecer innecesariamente dour a veces en comparación con otros tipos de músicos textos que dependen en gran medida de las entrevistas. Quizás este ser serio era un artefacto inevitable de un proceso de entrevista que a menudo se sentía como una especie de modo colaborativo de historia de escritura, después de la moda que James Cliff Ord ha propuesto, 9 incluso si la adopción de esto El espíritu colaborativo parecía desarrollarse espontáneamente, en lugar de como un intento consciente y estudiado de abordar los problemas que se identificaba con respecto al acantilado La autoridad del entrevistador. La gente se sintió libre de expresar explícitamente su Amor por la AACM, una organización que en muchos casos les había dado Nacimiento creativo y crianza. Las entrevistas sirvieron como una forma de reconexión generacional para algunos de mis sujetos, que frecuentemente preguntaban sobre lo que había estado sucediendo a lo largo de los años a las personas con las que habían sido tan Intensamente involucrado, y sobre hacia dónde se dirigía la organización ahora. En De esta manera, el libro se convirtió en una autobiografía de hecho: la autobiografía de un colectivo, una historia de una organización que se convirtió en un movimiento social y estético. Quizás al menos parte de ese movimiento El dinamismo se derivó de la claridad con la que sus miembros se dieron cuenta

que el proyecto realmente no podría completarse; su naturaleza no se convirtió en su fuerza crucial. Procesos históricos, autobiográficos y etnográficos necesariamente elegidos el historiador-etnógrafo en el papel del intermediario entre el sujeto y el público. La construcción de este papel durante el proceso de involucrar a la narrativa oral es obviamente de primordial importancia, ya que el proceso implica no solo la transcripción, sino también la interpretación y las opciones editoriales. Fingir que la raza y el género no median estos procedimientos es innecesariamente ingenuo; al mismo tiempo, reclamar ventajas especiales basadas únicamente en Estos factores son igualmente insostenibles. Por lo tanto, un factor de señal en la historicización de la música negra se refiere al hecho de que en la gran mayoría de los casos antes de A fines de la década de 1960, como lo señaló Amiri Baraka en un ensayo importante de 1963, "Jazz and the White Critic", aquellos que hacen entrevistas con músicos de jazz negros eran más blancos, masculinos y de una clase diferente de clase de clase que la persona que se entrevista.¹⁰

En la década de 1970, esto comenzó a cambiar. Para mí y para muchos músicos, el El trabajo de la cuenca de esta generación fue el libro del baterista Arthur Taylor de entrevistas con sus colegas musicales, notas y tonos.¹¹ inicialmente de Taylor El libro auto publicado demostró con fuerza que las preguntas que Burton Los sentimientos de Peretti eran de mayor interés para los académicos también eran de gran interés para Los importantes músicos de la época, como Betty Carter, Max Roach, Miles Davis, Ornette Coleman y muchos otros. Mientras que la crítica de Peretti de historias orales no conecta directamente la falla de los académicos para revisar Estas áreas de interés aparentemente bastante obvias para los sistemas institucionalizados de dominación étnica y de clase, articulada como una forma de negación histórica, Para Taylor y para muchos de sus sujetos, esto fue precisamente lo que estaba en juego. Por lo tanto, el libro de Taylor funcionó como quizás el músico más agudo centrado en crítica luego disponible de la racialización del acceso a los medios, que ambos Para Taylor y sus sujetos, equivalían a una forma de censura. En un acto de intervención autoconselante, Taylor usó su estado interno como baterista canónicamente importante para permitir que sus sujetos sean de gran latitud la critique discursos y condiciones económicas y sociales que rodean su Métier, incluyendo posibles distinciones entre ser entrevistados por críticos blancos y por colegas negros. Incluso como tanta literatura afroamericana, de las narrativas de esclavos adelante, favoreció lo autobiográfico de alguna manera, se estaba volviendo claro Yo que lo que se necesitaba no era solo un compendio de reminiscencias y observaciones personales, sino también un marco de la AACM en el diálogo con

La historia de la música y la historia de las ideas. De hecho, los miembros de AACM que El trabajo crítico publicado en los años setenta y ochenta tendió a adoptar este enfoque. Los escritos de Leo Smith, en particular sus notas de 1973 (8 piezas), una nueva música mundial: música creativa, y su música estadounidense "(M1)" (M1), 12 fueron seguidas de cerca por los grandes escritos de tres volúmenes de Anthony Braxton, un trineo de tres volumen, A, a Trabaja que, mientras está claramente en diálogo con el silencio del manifiesto de 1961 de John Cage, La gente de blues de 1963 de Amiri Baraka y el texto de 1963 de Karlheinz Stockhausen Zur Musik, se extiende considerablemente más allá de cada uno de estos textos, tanto en longitud como en rango de investigación. Para mí, las obras de estos miembros de AACM constituyeron Fuentes de inspiración e instrucción para mi propia investigación, al igual que Derek Libro influyente de Bailey, improvisación: su naturaleza y práctica en la música.¹³

Con estos textos como antecedentes, sentí que mis objetivos podrían lograrse mejor implementando metodologías asociadas con una investigación histórica académica, en lugar de con modelos periodísticos. Por supuesto, este problema está conectado con la voz de escritura del libro. Al principio, varios buenos A los amigos y colegas les preocupaba que el libro evitara "Academese" o la jerga arcana que estas personas bien significadas asociadas con académica libros. Estos asociados consideraron que usar un lenguaje más accesible produciría una introducción amigable y no amenazante a la AACM y su trabajo. Eso atraería a una audiencia amplia. El escritor de jazz Stanley Dance fue Evidentemente, un devoto de este enfoque, a juzgar por su crítica de dos jazz Estudios de antologías publicadas en la década de 1990 por FI LM Scholar Krin Gabbard, Representando el jazz y el jazz entre los discursos:

Hay un pensamiento original aquí, pero el lector se enfrenta inmediatamente por los académicos de idiomas aparentemente usan para comunicarse con uno otro. A veces se lee como una traducción del alemán, en otros que simplemente están tratando de impresionar o disfrutar de un verbal concurso de corte. Aquí hay algunas de las palabras a las que debe estar preparado Encuentro: hermenéutica, comodificada, contextualización, conceptualización, hiperanimidad, taxonómica, metacrítica, rizoma, perspectiva, nomadología, indexical, polisemia, aurática, reiffa, metonímica, sinécdoche, Biodegradabilidad, Intersticial, Valorize, Diegética, Alleguresis, Grammatología, oracy, centripetalidad y esemplata.¹⁴

El baile sintió que este tipo de palabras "obviamente imponen una considerable restricción a la transferencia de conocimiento".¹⁵ Girando contra lo que vio (correctamente) como un ataque a su Métier, el escritor se quejó de que "los académicos

tienden a ser críticos y bastante condescendientes sobre el periodístico aceptado estándares de escritura de jazz, que, para juzgar por sus notas de espalda, tienen investigado al azar. Finalmente, Dance se aventuró que en lugar de dibujar de escritores como Gunther Schuller, "la gente de Gabbard parece más adjunto a Theodor Adorno y Roland Barthes, de los cuales el promedio El fanático de Jazz no ha escuchado ". Para mí, sin embargo, los enfoques interdisciplinarios de la música negra y la improvisación en el Gabbard Textos: el trabajo de Nathaniel Mackey, Robert Walser, Lorenzo Turner, John Corbett y Scott Deveau, entre otros (así como las referencias a Adorno y Barthes) fueron inspiradores, anunciando a una nueva generación de escritores sobre música improvisada que, en primer lugar, se negaron a confirmar una simplificación excesiva con accesibilidad; Segundo, afirmando una causa común con los intelectuales en otros campos sobre las formas en que la música podría anunciar social y cambio cultural; y finalmente, buscando la liberación de la repetición sisifana del populista de Ersatz Prolegomena que parecía endémico para el campo. Otro libro importante que salió por esta época fue las nuevas figuraciones musicales de Ronald Radano, un relato de la carrera de Anthony Braxton que incluía un capítulo sobre la AACM que estaba mucho más cerca de la mía experiencia que cualquier cosa que haya leído antes, y que introdujo un nuevo personaje de la historiografía del experimentalismo estadounidense hasta ahora en blanco: el "experimentalista negro". 16

Estos textos me ayudaron a darme cuenta que busca formas de teorizar la música que había estado intentando por tantos años para componer, improvisar y realizar, necesitaba involucrarme con las herramientas, métodos y discursos que se habían desarrollado en una variedad de FI ELDS DE LA INDIVIDUAD. Hacerlo no solo permitiría a los lectores menos invertidos en Música, pero familiarizada con esos discursos y debates para en forma de punto común con las historias que rodean la nueva música, pero también podrían proporcionar a los lectores de orientación musical que no sean familiarizados con esos discursos con una oportunidad para involucrarlos en un terreno familiar. Cuando comencé a publicar, descubrí un Desarrollar rápidamente, buscar nueva literatura, un grupo de nuevos colegas maravillosos, una emocionante cosecha de estudiantes de posgrado y una lectura internacional Público, incluidos muchos músicos, que estaban ansiosos por un nuevo tipo de escritura sobre música que no patrocinó al lector o asumió su ignorancia de los asuntos bajo revisión. Quizás lo más gratificante de todos, en estos Nuevos textos, ideas complejas se elaboraron a longitud suficiente y en detalle de una manera que parecía compatible con mi experiencia como artista. Por lo tanto, como le dije a un entrevistador/amigo en 2002 sobre el progreso de Este libro, "He hecho algunas concesiones a la narratividad. Alguien más puede

Escribe las notas del acantilado más tarde ". De hecho, en los nueve años desde que comencé esto Proyecto, una nueva generación de músicos progresivos ha salido de Chicago, a quien solo puedo mencionar a pasadas, como la violonchelista Tomeka Reid, El guitarrista Jeff Parker, el trombonista Steve Berry y el rapero Khari B; trompetistas Robert Griffin y Corey Wilkes; Cantantes Dee Alexander y Taalib'din Ziyad; Los bateristas Chad Taylor, Mike Reed y Vincent Davis; saxofonistas Matana Roberts, Aaron GetSug y David Boykin; los bajistas Darius Savage, Josh Abrams, Cecile Savage y Harrison Bankhead; y muchos otros. Quizás una o más de esas personas creen una secuela, después de una moda u otro. Por ahora, uno de los objetivos de este libro es ayudar a los más jóvenes Artistas al tratar con la riqueza del legado que llevan, así como en Comprender lo que se ha logrado, lo que se demostró que era posible y Lo que queda por realizarse. Las apuestas son bastante altas en este esfuerzo, como me di cuenta cuando un amigo Me alertó sobre una carta en la revista British Wire del músico experimental afroamericano Morgan Craft, que vive en Italia en este escrito. I Encontró sus comentarios conmovedores y terriblemente reveladores:

Así que aquí estamos en el año 2005 y realmente estoy de acuerdo en sentarme y escribir sobre ser negro, estadounidense y experimental en música. El Génesis Springs de mirar una revista dedicada a desafiante y progresivo músicas de todo el mundo, y ver su lista de los 50 mejores para el año pasado (El cable 251) y los únicos estadounidenses negros eran raperos (tres) y viejos Men de la era de jazz (uno vivo, uno muerto). Así que menciono esta observación sobre la falta de una presencia negra estadounidense en la escena de la vanguardia bajo la edad de 50 años solo para ver si tal vez no estoy prestando atención. Estoy constantemente alimentado con este flujo constante de personas de pensamiento futuro de Alemania, Japón, Reino Unido, Noruega, etc., pero cuando se trata de América, todo lo que escucho es el genio Eso es gente libre o si es negro debe ser hiphop, jazz o muerto largo. Cómo ¿Muchos más artículos sobre Albert Ayler realmente necesitamos? 17

De hecho, los artistas negros en ambos lados de la división de edad de la edad compartieron artesanías compartidas Dilema, y el análisis de este problema es fundamental para este libro. Crítico literario Fred Moten ha expresado este problema tan bien y tan sucintamente que quiero Vista previa de sus comentarios aquí antes de volver a desplegarlos en otro capítulo:

La idea de una vanguardia negra existe, por así decirlo, Oxy Moron icalmente, como si Negro, por un lado, y vanguardia, por otro lado, cada uno depende

por su coherencia en la exclusión del otro. Ahora esto es probablemente un exageración del caso. Sin embargo, es casi justificado por un vasto representante de texto interdisciplinario no solo de una conclusión problemáticamente positivista que la vanguardia ha sido exclusivamente euroamericana, pero de un más profundo, quizás inconsciente, formulación de la vanguardia como necesariamente no negro.¹⁸

Parte de mi tarea en este libro, tal como lo veo, es traer a la superficie las estrategias que se han desarrollado para desconectar discursivamente afroamericanos Artistas de cualquier noción de experimentalismo o la vanguardia. Este ef ort, Como Craft parece haber notado, ahora se ha mudado a la arena internacional. Si la artesanía, y Ayler, para el caso, se apliquen simplemente como oxímorones en un consenso internacional basado en la presunción de intelectual pan-europeo dominio (una dinámica que se extiende más allá del individuo fenotípico al Institucional colectivo), las historias y análisis que cuento aquí son destinado a guiar a jóvenes artistas afroamericanos como la artesanía a través de las convoluciones y contorsiones que se necesitaban para construir este discurso de limpieza étnicamente; para alentar a los artistas afroamericanos más jóvenes a se ven a sí mismos como capaces de reclamar múltiples historias de experimentalismo A pesar de las historias de borrado, tanto intencional como involuntaria; Y para tranquilizar jóvenes artistas negros que si te escribes de la historia, puedes Siéntete libre de volver a escribir, para proporcionar un antídoto a los nerviosos Filizaciones pan-europeas que pueblan tanta beca sobre nuevos música. El conjunto de problemas de identificación artesanal también estaba bastante bien simbolizada en un Conferencia a la que asistí un erudito que insistió en que si los académicos esperaban tener Cualquier verdadero efecto sobre la cultura, la única música que vale la pena estudiar y escribir Acerca de la música que "Everybody" escuchaba. Como ejemplo, este conocido orador se refirió a un rapero aún mejor conocido que, a pesar de su letra misógina, era alguien que necesitaba estar "dialógico" con So que los académicos podrían llegar a jóvenes afroamericanos en particular con más Ideas "iluminadas". Me sorprendió la superfiidad de esta comprensión de las muchas formas en que la música ejerce el impacto cultural. En primer lugar, en Mi experiencia, los jóvenes afroamericanos están generalmente particularmente complacidos para descubrir la profundidad y amplitud de los artefactos culturales creados por su antepasados. Escribo estas palabras directamente a aquellos jóvenes que, junto Con esos antepasados, participan en el desarrollo de una panoplia más influyente de voces expresivas, no todos los cuales serán escuchados por MA-

cultura joritaria. Sin embargo, debe señalarse que gran parte del la mayoría de la música influyente del siglo XX, música que probablemente nunca aparecer en ninguna red de televisión estadounidense importante; sin embargo, fue atendidos con avidez por los héroes del rock, los primeros raperos y el techno creadores, o era puramente coincidencia que tantas madres primeras de Los fanáticos de la invención absorbieron el manifiesto de Edgard Varese, colocado estratégicamente en La parte posterior de los álbumes: "¡El compositor actual se niega a morir!" Desde ese punto de vista, no debería sorprendernos que el impacto de la música en La cultura no puede ser investigada de manera significativa simplemente revisando ficciones de SoundScan o sintonizando Dancing With the Stars. Además, abogar por el negligencia de las circunscripciones sónicas "impopulares" a favor de otra valorización segura de la producción cultural aprobada por las corporaciones, este tiempo disfrazado Como "crítica" o "diálogo", se parece a revocar la agencia musical local, incluso A medida que el término "local" va más allá de su original, centralizado geográficamente significado hacia una articulación mediada tecnológicamente de la diáspora. Como eruditos, ignoramos a nuestro peligro las redes que llevan los flujos de nuevos ideas musicales, ya que es muy fácil perderse fenómenos musicales nacientes mientras Todavía están creciendo, en otras palabras, la trayectoria de la cultura hip-hop en sí, sin mencionar a su heredero aparente, Reggaeton, un fenómeno que, como es. predecesor del Bronx, fluye a través de las fronteras de la clase, la raza, la geografía, y idioma. Esta no es una versión de la réplica estándar y desesperada para aquellos que señalar la obvia falta de audiencia masiva para algunos tipos de música nueva: Ese "un día", esta música se reivindicará terminando en el oído de todos. Más bien, deseo señalar que naturalizar este tipo de reivindicación como un El objetivo puede ser mal dirigido. La cultura afroamericana ha producido una amplia gama de prácticas musicales, que han sido ocupadas por diversos grados por un diversa variedad de circunscripciones. Algunas de estas prácticas, sin embargo, permanecieron indigestible para jugadores poderosos como las corporaciones de medios modernas, cuyos Los productos, en la formulación de 1977 del economista Jacques Attali, fueron recursivamente reinscrito a través de una poderosa "economía de repetición" que se ahogó Voces alternativas. Para Attali, "El jazz gratuito creó localmente las condiciones para un Diferente modelo de producción musical, una nueva música. Pero desde este ruido no se inscribió en el mismo nivel que los mensajes que circulan en la red de repetición, no se pudo escuchar."¹⁹

Esta observación parece evocar una necesidad especial de vigilancia por parte de estudiosos de música. Como Attali escribió: "Conceptualizar el primer orden en La base de la designación del divertido ruido damental debe ser el centro

trabajo de los investigadores de hoy. De los únicos investigadores que valen la pena: los indisciplinados. Los que se niegan a responder nuevas preguntas usando solo herramientas preguivadas ". 20 Por lo tanto, si deseamos evitar la apariencia de posicionamiento no solo la producción musical de culturas enteras, pero también nuestra propia investigación, como Subsidiarias de Megamedia corporativas de propiedad total, estaremos obligados a Sintonicar nuestros discursos a las frecuencias resonantes de las formas musicales insurgentes En todo el mundo, para asegurarnos de que podemos escuchar el "nuevo ruido" de Attali.

resúmenes de capítulos

Este estudio de la AACM está destinado a ilustrar algunas de las estrategias que los músicos negros usaron para negociar lo complejo, diverso y Entorno inestable del experimentalismo musical contemporáneo. El libro documenta la relevancia continua de los cambios de la década de 1960. en las relaciones de poder, y el efecto borrar la importancia de aquellos Cambios a través de la formación canónica respaldada por corporaciones que a menudo Parece deliberadamente distanciado de las nociones de valor musical e influencia desarrollados colectivamente por comunidades de artistas. Este libro es no solo un producto personal, sino también el resultado de consultas con Una comunidad diversa e articulada internacionalmente de artistas, oyentes y espectadores, seguidores, críticos e incluso detractores. Es un proyecto reconstructivo, realizado para ayudarme a recuperar mis raíces, descubrir las retenciones y descubrir mis propios funcionarios musicales. No pretendo hablar por la AACM, y este libro no Representar el "punto de vista AACM oficial". Trato de dejar que las experiencias y palabras de los miembros cuenten la historia, pero al mismo tiempo, Afirmar mi propia función interpretativa es el único punto de vista veraz que puedo asumir. En el curso de mi investigación, necesitaba seguir importa que esta sea la documentación de una comunidad de la que soy un miembro, y por lo tanto, incluso mientras mantiene una orientación crítica, el La responsabilidad más importante de los investigadores de las comunidades que El documento es "no hacer daño". Desde esa luz, no puedo recusarme

desde la sensación de que la circunscripción principal del libro es la membresía AACM en sí misma. Escuchar las historias de los músicos de la generación AACM con quien había trabajado durante tantos años, me volví aún más admirador de su perspicacia, su ingenio, su perseverancia en la cara de adversidad, y sobre todo, su optimismo. Como etnógrafo y historiador, escribo con la esperanza de que este trabajo ayude a la AACM y a las comunidades que ha tocado para darse cuenta de lo que han logrado, como así como todo lo que podrían lograr en el futuro.

Capítulo 1: Fundamentos y prehistoria Es sorprendente encontrar las diferencias en el fondo, la educación, las experiencias y las redes sociales y económicas entre la clase de trabajo historias que informaron el experimentalismo negro y los blancos, medios y La sensibilidad de la clase superior, las expectativas, y francamente, los derechos, que condicionaron el ascenso a la prominencia de su contraparte blanca. Como el intérprete de múltiples años Joseph Jarman, un miembro original de AACM, me dijo en 1998: "Todos Estas personas de las que estamos hablando provienen de entornos muy, muy luchadores. Cada uno de ellos comenzó en la parte inferior, tal vez no el FL en la parte inferior, pero bastante cerca. Pero no había nada de clase, lo siento. No tenemos clase alta ". 1

Este capítulo toma la gran migración como su principal tropo de información. Los fundadores de la generación AACM fueron niños de la primera ola de migrantes para aventurarse al norte. Aquí, los análisis de textos de la migración del teórico literario Farah Jasmine Griffi N Como los recuerdos de muchos migrantes, las historias del sur contadas por los primeros Los fundadores de AACM tendieron a unirse en torno al tema de la pérdida: en particular, la pérdida de tierra y la caída de un estado de independencia que tales pérdidas producido. Otro tema sureño se refería a la violencia social y física a la que estas comunidades estaban constantemente sometidas; Por lo general, algunos La amenaza de la cuenca obligó a los ex sureños a convertirse en refugiados. Después de Griffi n, observo que las afirmaciones gemelas de movilidad de los migrantes y La agencia preparó el escenario de cómo estos músicos observaron la práctica artística más tarde en sus vidas. Siguiendo la trayectoria de estas familias en el mundo urbano de Chicago, los datos sociológicos sobre el estado económico de la comunidad negra encaja con una narrativa personal mientras trato de dar una idea de cómo estos Jóvenes músicos crecieron durante los años de depresión, no solo sus antecedentes musicales, pero sus intereses en deportes, arte y literatura; su

antecedentes educativos y religiosos, que variaban ampliamente; sus vidas en hogar y sus relaciones con sus padres, en particular, el negro Madres que apoyaron sus primeras educación musical a través de clubes sociales y segundos trabajos. A pesar de crecer en presencia de legendarios directores de bandas de la escuela secundaria, los comienzos musicales de muchos de los primeros fundadores de AACM Drew Drew Lo más crucial en una tradición de autodidacticismo que dominaba el jazz aprendizaje de rendimiento hasta los años sesenta y setenta, cuando el surgimiento de la secundaria y comenzó la educación de jazz postsecundario, casi abrumadora la anterior modelo pedagógico a principios del siglo XXI. Intento mostrar cómo esto La práctica de autodidact aparentemente individualizada del aprendizaje del jazz estaba en la mayoría casos conscientemente colectivos, y además, apenas como socialmente darwinistas Como han sugerido algunos observadores bastante famosos, incluido Ralph Ellison. Aquí, conecto la cuenta de Scott Deveaux sobre las ventajas económicas de Estandarización de jazz con las cuentas que recopilé de la "escena principal" de Black Chicago de la década de 1950, una escena mal documentada para la cual la Los tropos históricos céntricos habituales de Nueva York proporcionan, en el mejor de los casos, una Fi t más bien procesada. En capítulos posteriores, trato de rastrear cómo y por qué esta autodidáctica El impulso se institucionalizó gradualmente por esta generación de Chicago músicos, mientras se movían para establecer una práctica nueva y crítica de postjazz La educación colectiva como alternativa a las evidentes deficiencias del educación que habían estado recibiendo. Sigo esta generación más temprana a la punto donde están empezando a explorar su arte, ya sea a través de de gira con bandas, como la mayoría lo hizo, o a través de una intensa exploración personal, Al igual que el saxofonista Fred Anderson, quien no se sabe que haya recorrido Cualquier banda que no sea la suya.

Capítulo 2: Nueva música, Nueva York Este capítulo se basa en el trabajo del historiador Daniel Belgrad, cuya noción de una "estética de espontaneidad" en la década de 1950 es útil para teorizar Las exploraciones del azar, elección y la movilidad que estaban teniendo lugar en Tanto la producción musical estadounidense como la nueva música europea del tiempo. El capítulo se esfuerza por examinar críticamente a varios de manera bastante clara. Cuentas divergentes de la escena artística de Greenwich Village de finales de la década de 1950, un precursor de la escena artística multimodal de Nueva York en la que la AACM Más tarde surgiría. Aquí, pongo presión sobre esas historias que parecen Desconectar arbitrariamente prácticas de arte transgresores perseguidas por los afroamericanos de la noción de la avantada histórica.³ Amplificando el observación

vaciones de Fred Moten, sostengo que este dominante, en gran medida incuestionable narrativa en los estudios de rendimiento tiende a naturalizar lo que de hecho es una forma de propaganda pan-euroétnica. Este contexto ampliado se requiere por dos razones: primero, para establecer un Marco para capítulos posteriores que posicionan el trabajo de los músicos de AACM en A fines de la década de 1970, exponiendo las principales inconsistencias en esta historia promulgada internacionalmente; y segundo, para alentar a los futuros historiadores de este crucial período en la historia musical estadounidense para prestar más atención a la Dinámica de raza y clase que ha sido el caso hasta la fecha. Cerca del final del capítulo, regreso a Chicago, aprovechando la narrativa de local El escritor J. B. Figi señalará que una historiografía del período dominó por las representaciones centradas en Nueva York de las subculturas integradas no pueden contabilizar para el desarrollo de un experimentalismo que, como el AACM (y el sol Ra), surgió en gran medida en el contexto de la hipersegregación. Por lo menos, un Aquí se sugiere encarecidamente el segundo modelo de aparición de nueva música.

Capítulo 3: El desarrollo de la banda experimental Este capítulo sigue el progreso del joven Richard Abrams, cuyo El desarrollo rápido como compositor e improvisador en este momento incluyó encuentros con las ideas de Joseph Schillinger, por un lado, y la tutela de los líderes de la banda King Fleming y Will Jackson por el otro. Por el 1960, Autodidact Prácticas de la especie Abrams, trompetista Philip Cohran, Y muchos otros que seguían eran importantes no solo para aprender música, sino también para exploraciones emergentes de estilos de vida alternativos, dieta e historias. Estas exploraciones se convirtieron en una forma de resistencia a las narrativas dominantes que se consideró cómplices de reducir en lugar de expandir el Salud de la comunidad negra. Presento a una generación más joven de músicos, incluido Joseph Jarman y los saxofonistas Roscoe Mitchell y Henry Threadgill, como un preludio de el relato de los orígenes y prácticas de la banda experimental, ampliamente visto como el principal precursor de la propia AACM. Al mismo tiempo, yo también Criticar relatos de los orígenes de las prácticas musicales AACM (incluidas las de algunos músicos) que suponen, a menudo sin una escucha cercana o histórica análisis, una noción demasiado simplificada de una relación evolutiva con El trabajo de Sun Ra. Me imagino que para algunos partidarios de Sun ra en particular, Las conclusiones a las que llego en este capítulo pueden parecer difíciles, pero espero que prestar más atención a los plazos y ejemplos musicales ayude Al establecer una base más importante para aquellas zonas de influencia y conflicto que existen; por suposiciones desestables para los cuales la evidencia ha

Probado inestable, tendencioso o realmente inexistente; y para recordar a los lectores de las muchas áreas de divergencia, en la línea de método, estética, y metas y estrategias artísticas y políticas, que existían entre los dos organizaciones musicales.

Capítulo 4: Fundación del colectivo La pieza central de este capítulo crucial se extrae de las grabaciones de audio de Las finales reuniones AACM, que se celebraron en mayo de 1965. Las grabaciones hacen mucho para amortiguar las especulaciones sobre las motivaciones de los músicos en la formación de la organización. Por ejemplo, la evidencia grabada socava seriamente la idea/rumor de que la AACM fue concebida por su Fundadores y miembros originales como una especie de sindicato de músicos alternativos. No obstante, el comunitarismo como un medio para controlar los recursos de uno es Un tema principal de este capítulo, y cito una serie de siglo XX. intentos de artistas afroamericanos de seguir esta estrategia, incluida la Trabajo del artista de teatro Bob Cole, el club de clef y los músicos Gigi Gryce, Max Roach y Charles Mingus; La Ummaa en Los Ángeles; y el intento de John Coltrane, Yusef Lateef y el baterista nigeriano Babatunde Olatunji para crear un espacio de rendimiento en Harlem en 1965.⁴ El caso del Jazz Composers Guild se revisa con cierta extensión, y también reviso Tanto la oposición crítica publicada a estos músicos dirigió a los efectos para controlar las condiciones de su trabajo y los debates internos y las dislocaciones rodeando esos efectos. El relato del capítulo sobre el declive de los clubes de jazz del lado sur en la década de 1960 sitúa la práctica musical como una especie de producción cultural y económica que sufrió como parte de un descenso general a la crisis, no solo en Chicago comunidad negra, pero en comunidades negras de todo el país, un hecho de Obviamente, una importancia crucial que no se puede obtener de los escaneos superficiales de Gues de ventas. Los músicos de la época compararon rutinariamente esta disminución con La aparente recrudescencia de la música en el lado norte en gran parte blanco, como parte de un drenaje general de recursos culturales de la comunidad negra, y yo mantener que era esta conciencia, así como el deseo de trabajo, que Animó la formación de la AACM. Desde este punto de vista, los primeros conciertos de Los AACM se establecieron no solo como una alternativa a los clubes de jazz, sino también Como un tipo de presentación totalmente nuevo de una nueva música que no era realmente bien recibido en los pocos clubes restantes de todos modos. La última sección larga relata el trabajo de los cuatro fundadores de AACM, Richard Abrams, Philip Cohran, la pianista Jodie Christian y el baterista Steve McCall⁵: al concebir la idea de una organización de músicos, reclutando

Participantes para las primeras reuniones, y estableciendo la agenda para las amplias discusiones que se produjeron. Las discusiones grabadas, que presento en forma narrativa, demuestra la diversidad de la dirección musical (y el género) exhibido en las primeras reuniones. Además, hay una indicación de que el Los músicos se estaban moviendo para organizarse de una manera relativamente formal. En lugar de una banda, estos músicos se estaban dando cuenta de una organización cultural. Examinó el papel de la raza en las discusiones, situando las reuniones en un espacio análogo al habitado por otras organizaciones negras de base que se iniciaron durante el período de poder negro temprano, en el que un más joven La generación de activistas negros fue muy crítico con lo que vieron como el El fracaso de la política de la coalición birracial para mejorar las condiciones sociales y económicas para los afroamericanos. Los significados de los términos "música creativa" y "músico creativo" son discutido por los participantes de la reunión en un nivel de detalle que arroja duda sobre cuentas que retratan estos términos como homónimos de "jazz" y "jazz músico." Claramente, si hubieran deseado hacerlo, los fundadores y Los miembros podrían haber incluido fácilmente "Jazz" en nombre del colectivo. Que no lo hicieron, así como el hecho de que la palabra "jazz" rara vez aparece En horas y horas de reuniones, lleva a la conclusión de que los AACM La estrategia discursiva naciente no era una empresa de cambio de nombre simple diseñada preservar los límites y prácticas de género. Tomando las palabras de los músicos y discusiones al pie de la letra, concluyo que sus estrategias de auto-nombre y el autododamento se realizó como un medio para transformar no Solo sus medios de vida, pero también sus mismas vidas y seres musicales. Siendo un El "músico creativo" en este sentido es un acto de convertirse perpetuo, una afirmación de movilidad que puede llevar a uno a cualquier lugar, más allá del alcance de género o método. Me baso en el libro corto de Trumpeter de Leo Smith de Trumpeter de Leo Smith de 1973, notas (8 piezas) Fuente A New World Music: Creative Music, 6 en concluir que son una aspiración importante de la teoría de la que son "jazz" y "música creativa" Los sinónimos es la reifencia de las mismas fronteras que los músicos fueron tratando de borrar su discurso revisado. Esta concretización también viene incluido con un intento de revocar discursivamente la movilidad del músicos mismos. Para apuntalar esta concreción, un ad hominem El esencialismo se despliega al afirmar que los músicos creativos eran músicos de jazz "realmente" después de todo. Que este encuadre estaba en una pregunta seria puede ser obtenido de un intercambio en un capítulo posterior en el que Muhal Richard Abrams contrarresta el uso de otro miembro del término "jazz" con la réplica: "No somos realmente músicos de jazz". La réplica habitual de esta expresión

sión de la autodeterminación se basa en gran medida en una versión vulgar de la teoría institucional del arte, es decir, como puedan llamar a sí mismos, estos Los músicos formaban parte de un mundo de arte económico y social del jazz, o, como El personaje de Barber de Eddie Murphy en la FI LM que viene a América Destimar el cambio de nombre declarado de Muhammad Ali: "Voy a ser Llámalo arcilla. Eso es lo que su mamá lo llamó ". Estos discursos de "mundo de jazz" enmarcan la música y la cultura como totalmente autónomo, incluso frente a la evidencia histórica masiva para el contrario. En contraste, en estas primeras discusiones de Proto-Aacm, el sentido de convertirse y las insinuaciones de transición y apertura son particularmente fuerte. Quien es "realmente" un músico de jazz en un momento en que tantos artistas en El mundo del experimentalismo estadounidense blanco, por ejemplo, fue capaz de ¿Describirse sin oposición como "ex" músicos de jazz? El El ejemplo resalta cómo lo que llamo caprichosamente la "regla de jazz de una sola caída" se aplica efectivamente solo a los músicos negros; Como muestran los capítulos posteriores, los músicos de otras etnias han sido históricamente libres de migrar conceptual y artísticamente sin sufrir cargos de rechazar su cultura y historia.

Capítulo 5: Primeras frutas Esta sección, nuevamente extraída en la medida más grande de las cintas de la reunión, narra los dolores de crecimiento y las crisis de identidad experimentadas por la nueva organización. Discuto los primeros intentos de auto gobernanza, auto promoción y Autodificación por músicos itinerantes sin acceso a recursos importantes. A medida que la membresía se expandió, atrayendo miembros más jóvenes que se distanciaron de la práctica de Bebop que marcó las experiencias de la mayoría de los Miembros tempranos mayores, el enfoque de las actividades del colectivo comenzó cada vez más a centrarse en nuevas formas musicales. Trace los primeros debates en el AACM que condujo a una división sobre temas de estética, populismo versus elitismo, promulgación canon y referencia histórica, y la relevancia general de Música experimental a la comunidad negra. El resto del capítulo se entrega a las cuentas del método musical y practicar, como lo describen los propios músicos, y como se narró En relatos de prensa de eventos orientados a intermedia dados por Jarman, Mitchell, y otros artistas de AACM. Trace la creciente respuesta de local y nacional Presione a la música, que culminó en el primer AACM producido comercialmente Grabaciones, así como los primeros conciertos en la Universidad de Chicago, organizados por un grupo de profesores y estudiantes de posgrado que incluían a Douglas Mitchell, ahora mi editor de este libro. Un evento importante fue una colaboración

actuación activa entre Fred Anderson, Joseph Jarman y John Cage, en el que Doug mismo actuó en la batería.

Capítulo 6: El AACM despegar Una pieza central de este capítulo se refiere al papel de las artes en el surgimiento de Conciencia negra en Chicago, como dos cortos pero bien recordados e iniciativas comunitarias altamente influyentes, la organización de negros La cultura estadounidense (OBAC) y el teatro afro de Philip Cohran se convirtieron en Fuerzas principales en el despertar cultural y político del área. El AACM Escuela, con su alternativa comunitaria y suplemento a La educación musical también comenzó durante este período. Usando narraciones producidas durante el período, examino el impacto de la política del género y sexualidad en la comunidad negra sobre la percepción de la AACM en particular. También cuento la ambivalencia de los intelectuales negros con respecto a Los sonidos vanguardistas que emergen de las escenas musicales experimentales negras, Como un nacionalismo cultural afroamericano militante, condicionó al negro La búsqueda de autenticidad del movimiento artístico. Aquí, examino las raíces de Amiri El análisis de Baraka en la década de 1960 de la clase media negra, ambos en su blues de 1963 La gente y su altamente influyente 1966 ensayo, "Lo cambiante (R&B y Nueva música negra) "En el retrato mordaz de 1957 del sociólogo E. Franklin Frazier de la clase media negra, la burguesía negra, 7 una cuenta que se basó sustancialmente en ideas de "sociología de la desviación" que fueron altamente influyentes durante La década de 1950. Se ha detenido las historias de música para aceptar la interacción entre el nacionalismo cultural y las nociones anticorporativas de autodeterminación, excepto donde estos han sido articulados por europeos o europeos estadounidenses. En ese sentido, también discuto la observación de Bell Hooks de que incluso mientras Muchos músicos negros adoptaron posiciones nacionalistas, muchos otros se resistieron Restricciones de inspiración nacionalista en su trabajo. De hecho, algunos músicos adoptó ambas posiciones simultáneamente, una postura que ciertamente no se limitó a los afroamericanos. Por ejemplo, un manifiesto como John Cage El silencio, con su articulación de una historia intelectual pan-europea que se naturalizó como constitutiva de una identidad musical estadounidense en general, es Tan marcadamente culturalmente nacionalista como algo publicado durante el apogeo de El movimiento de las artes negras. La creación de la larga y controvertida identificación de AACM Eslogan, "Gran música negra", surgió durante este período. El término se convirtió parte del enfoque políticamente infleccionado de la AACM para el análisis de los medios y intervención, que a su vez fue un artefacto de un interrogatorio general de

recibió sabiduría y autoridad de que los afroamericanos, así como otros Los grupos en la sociedad estadounidense y en el extranjero estaban promulgando. A veces, tanto los músicos como el público se encontraron precariamente situados sobre los cuernos de un dilema populista versusitista infligido en clase, lidiando en el camino con problemas nudosos de control y apropiación de una "propiedad cultural" Música negra, esa fue simultáneamente la más comodificada y la mayor cantidad Música muy vigilada en la historia.

Capítulo 7: Americanos en París Este capítulo narra el encuentro con la escena musical europea de Los ocho miembros de AACM que se aventuraron a través del Atlántico en 1969. Aquí, también discuto el surgimiento de la primera generación de importancia crítica de Los músicos europeos que evitaban el antiguo del jazz europeo, confesado Naturaleza derivada a favor de una identidad musical específica científica. Identifico el 1969 Baden- Baden Free Jazz Treff en [Reunión], en el que el AACM y los nuevos europeos se reunieron, como emblemáticos de una forma de identidad La política articuló tanto a través del sonido como a través de la recepción crítica.⁸

El viaje a Europa fue el principal catalizador para traer la música y Ideas de la AACM a la prominencia mundial, y describo el variado motivaciones de los miembros del colectivo para hacer la caminata como Parcialmente influido por la visión aparentemente distanciada de que AACM músicos mantenido hacia las concepciones de la música libre y luego ser promulgada en Nueva York. Uso del trabajo de la socióloga Bennetta Jules- Rosette en Black Paris, Contraste el impacto continuo de estos músicos y sus colegas de jazz gratuitos sobre la historia cultural francesa con su ausencia casi completa de Historias producidas por Estados Unidos de la cultura negra en Francia. Una revisión de los medios La recepción a estas primeras incursiones AACM en Europa se complementa con el recuerdos de los propios músicos para construir mi relato de Las experiencias europeas de los músicos de AACM, y en particular, su París experiencias. Exploro las opiniones francesas sobre la relación del jazz libre con el 1968 trastornos de los estudiantes en Europa, y en el nacionalismo negro estadounidense, incluido La fascinación en la prensa de jazz francesa con las ideas de Amiri Baraka, fácilmente uno de los intelectuales afroamericanos más inflailes de la época en Europa.⁹

Describo el encuentro inquieto entre las ideas de los músicos de sí mismos como cruces fronterizos cosmopolitas y las demandas de acceder a las nociones recibidas de jazz y el papel naturalizado del músico negro, incluso cuando esas nociones fueron desafiadas en todos los ámbitos de esto. tiempo. Para dar sentido a esta aparente contradicción, puede ser fructífero, en

Esta situación como en muchos otros, para ver "jazz", no como un conjunto de características musicológicamente codificables (por vagamente vagamente tan) como "swing", pero como una ubicación social de raza, género y de clase en la clase dentro de la cual El sonido y la práctica musical toman significados adicionales. Desde esta luz, se hace más fácil entender la tarea realizada por los músicos de AACM (como así como artistas como Ornette Coleman) para articular una movilidad de la práctica que en circunstancias relativamente no racializadas se consideraría operando Fuera del marco del jazz. Claramente, para estos músicos negros de clase laboral, El sonido y el método musical no fueron suficientes para lograr esa hazaña; En realidad, El marco socialmente determinado de la definición de jazz transformó continuamente su topografía para acomodar prácticamente cualquier dirección en estos y otros negros Los músicos pueden tomar.

Capítulo 8: La próxima ola de la AACM El capítulo se preocupa en gran medida por la situación en Chicago para el AACM Collective durante y después de la estancia de París. A pesar de considerable Inestabilidad en lugares y gobernanza Durante este tiempo, el colectivo continuó celebrando reuniones y conciertos regulares, y también asumió varios nuevos y miembros más jóvenes cuyos antecedentes eran muy diferentes que los de la generación AACM más antigua. La interacción entre las generaciones preparó el terreno para la expansión, la renovación y el desafío, como la AACM entró en su décimo año de existencia en 1975. Los antecedentes de estos más nuevos Los miembros, que sondeo con cierto detalle, proporcionan perspectivas personales sobre Los trastornos sociales que tienen lugar en los Estados Unidos, como los derechos civiles Movimiento, muchas protestas de estudiantes y adquisiciones del campus, y borradores de resistencia alrededor de la Guerra de los Estados Unidos -Vietnam. Describo las formas en que los miembros de AACM negociaron en general el Contraste entre el aumento continuo de la visibilidad de la AACM en el jazz estadounidense Revistas y su fuerte apoyo en Chicago Press, con la relativa escasez de trabajo en el propio Chicago. Esta falta de trabajo local fue finalmente equilibrada por las crecientes oportunidades de rendimiento en Europa e incluso, para Algunos miembros, por el apoyo de la "etiqueta principal" de la industria discográfica de EE. UU., Lo que lleva a varios de estos músicos, más prominentemente, los antiguos expatriados parisinos, para renunciar a Chicago casi por completo. Una especie de AACM La diáspora (como lo expresó el escritor Francis Davis) surgió, como los músicos, aparentemente inflados por el ejemplo de sus colegas con sede en Europa, intentaron vivir en el medio oeste rural, en la costa oeste y la costa este, y Ciudad de Nueva York. La música de los miembros de AACM estaba creciendo y madurando en esta vez también, y toco los cambios en la composición e impro-

El método visativo que se articula por algunos compositores de AACM durante este Período de transición importante. El libro de Benjamin Looker sobre el grupo de artistas negros, el históricamente Importante colectivo de artistas del medio oeste cuya emergencia se influyó por la AACM, fue sufrido suientemente exhaustivo para evitar mi propio trabajo en el Grupo, por lo que en el interés de llevar a la publicación un proyecto que ya era bastante tarde, la sección sobre la bolsa en este capítulo se ha reducido a un Tamaño que, sin embargo, respetaría la contigüidad histórica que une la bolsa al AACM.¹⁰ Me gustaría agradecer a Oliver Lake, Hamiet Bluiett, Marty Ehrlich, James Jabbo Ware, Baikida Carroll, el difunto Emilio Cruz, y en particular, J. D. Parran, por hacerse a sí mismos, sus fotografías y sus bolsas Documentos disponibles para mí.

Capítulo 9: La AACM en Nueva York Un aspecto importante de mi trabajo ha sido seguir el ejemplo del Los propios músicos de AACM desafían la centralidad asumida de los nuevos Ciudad de York a cada narrativa de jazz. En lugar de este ideal romántico que tengo describió una visión internacionalista distribuida que reconoce al prominente Lugar de metropolos europeos y del medio oeste estadounidense en la fomentar el desarrollo de la AACM y mediar su posterior notoriedad. Al mismo tiempo tiempo, contar las luchas y éxitos del gran grupo de AACM músicos que invadieron la ciudad de Nueva York en masa a mediados de la década de 1970, un fenómeno que recuerda a la gran migración en sí, me permite extender El modelo de actor de "jazz" que persigo a lo largo del libro. En particular, me baso en ese modelo al mostrar que los músicos de AACM fueron reconocidos en ese momento como interpretar un papel de importancia crítica en el fomento del colapso de las barreras tradicionales que separan el jazz y la clásica música, o culturas musicales bajas y de alta El modelo de misterio del pensamiento temprano de la tercera corriente. A este respecto, Los músicos de AACM actualizaron y revisaron un modelo perseguido por Black Classical compositores, un importante grupo de música creativa que, yo mantengo, han sido ignorados por los principales críticos culturales negros e intelectuales públicos que han sido prominentes desde 1960. Observo que los músicos de AACM que trabajan en Nueva York buscaban membresía en una variedad de escenas musicales, incluido el "Downtown" de Nueva York Redes sociomusicales, que rara vez habían incluido músicos afroamericanos desde que la aldea de Greenwich se dividió entre los intelectuales de vanguardistas en blanco y negro a principios de la década de 1960 que discuto en el Capítulo 2. Las fuerzas sociales, culturales y económicas poderosas se opusieron a la oposición a la

punto de vista orientado a la movilidad tomado por aquellos músicos de AACM que optaron para una práctica de red múltiple. Me refiero aquí no solo a mi investigación, sino también a mi experiencia como curador musical de un importante experimental de Nueva York lugar de arte de la época. Observo que el jazz loft de la década de 1970, aparentemente una recrudescencia de su contraparte de la década de 1960, 11 fue en esencia similar en enfoque infraestructural y motivación para otras actividades de artes experimentales que tienen lugar en espacios alternativos alrededor de Nueva York, mientras los artistas se unían para presentar Nuevo trabajo en lugares no comerciales. Finalmente, confronté con cierta medida la aparente incapacidad de muchos reportajes de medios contemporáneos dedicados a la música (jazz y clásica) a tener en cuenta o apoyar este cruce de borde temprano por un musical en gran medida negro comunidad. Vinculado a categorías musicales racializadas y anticuadas, muchas música Los revisores y sus editores parecían desconcertados en FI RST por los músicos " Refusales de género, y esta confusión se transformó gradualmente en un abierto hostilidad que tenía poco que ver con la carrera del revisor.

Capítulo 10: El nuevo régimen en Chicago El Capítulo 10 regresa a una escena AACM basada en Chicago que fue transformada y parcialmente transfitada por los acontecimientos en Nueva York. Un importante El cambio generacional llegaba a la organización, como músicos más jóvenes que no habían ido a Nueva York con esos miembros predominantemente mayores Comenzó a ejercer una influencia importante en Chicago. La mayor parte de esta última ola de los miembros de AACM llegaron a la mayoría de edad a raíz del asesinato de 1968 de Martin Luther King, y el aparente abandono de la clase trabajadora negra vecindarios en Chicago a los ministerios de poderosas pandillas callejeras, como los discípulos y la nación negra de P. Stone. La música rock codificada por blanca era un hecho de la vida para esta generación, muchos de los cuales la escucharon (y lo tocó) en igual medida con blues, jazz y R&B. A diferencia de lo anterior Generación de músicos de AACM, la mayor parte de este grupo asistió a la universidad, y creció en circunstancias posiblemente algo más consecutivas (a veces considerablemente tan) que sus colegas mayores. En este momento, pocos miembros de Fi Wave AACM todavía vivían en Chicago. Muchos Los miembros más jóvenes del colectivo nunca habían trabajado con los músicos mayores y, en varios casos, ni siquiera los habían conocido. Las reminiscencias de los que se unieron a la AACM en Chicago durante este tiempo a menudo a este desarrollo como sintomático de una especie de vacío de liderazgo. Quizás inevitablemente, se desarrollaron tensiones entre los grupos de Chicago y Nueva York, en los que a veces se mapearon la diferencia generacional diferencias percibidas o reales en la estética y la dirección musical. Yo cuenta

Los intentos de los miembros de Nueva York y Chicago para mejorar lo que era Convertirse rápidamente en una división geográfica, experimental y generacional sería a través de "conferencias nacionales" y "conciertos de aniversario", donde Se buscaron soluciones colectivas para los problemas organizacionales de la AACM, ya que amplió su alcance geográfico y para problemas relacionados con el trabajo y el soporte de infraestructura para la creación musical. Reviso cómo las posturas artísticas orientadas a la movilidad de la AACM y organizaciones similares desafiaron las políticas de distribución crípticamente basadas en la raza Eso marcó fondos del gobierno y privado de los Estados Unidos para las artes. También dibujo sobre el trabajo de mi antiguo estudiante, la etnomusicóloga Ellen Weller, en explorar el efecto de la financiación del gobierno de los Estados Unidos en el desarrollo de un Industria artística sin fines de lucro en la que los burócratas trabajaban para remodelar la base Organizaciones artísticas a la imagen del muy corporatizado, jerárquico formas de gobernanza que ellos mismos consideraron más viables. Yo entonces Use este modelo para examinar el caso particular de la AACM.

Capítulo 11: En la tercera década La tesis central del Capítulo 11 se refiere al papel desempeñado por un grupo de mujeres emprendedoras, talentosas y visionarias en la transformación de la AACM, desafiando su visión de sí misma en su esencia. Este grupo de mayores más jóvenes Las mujeres crecieron con las restricciones y las barreras a las que las mujeres negras quien aspiraba a convertirse en artistas y músicos fueron sujetos. Este capítulo, más que cualquier otro en el libro, me permite explorar la intersección de Género, clase y raza en profundidad, incluidas las construcciones de la masculinidad que algunos músicos de AACM aparentemente tomaron ser esencialmente constitutivos de la identidad del colectivo a raíz de la dinámica de la cultura negra Nacionalismo en los Estados Unidos. Este capítulo también mira críticamente la promulgación de poderoso, Iniciativas de formación de canon con respaldo corporativo en el mundo del jazz de la década de 1980. AACM Músicos, en la medida en que tenían membresía en Jazz. Worlds, se encontraron en el medio de los debates sobre la tradición y la innovación que marcaron este período. Al mismo tiempo, como noto, el movimiento para promover un canón de jazz unitario que excluyó la música experimental nunca ganó tracción suficiente en Chicago para eclipsar lo que la ciudad, junto con gran parte del resto del mundo más allá de las fronteras de los unidos Los estados y las limitaciones de sus medios corporativos, sentido, fue la creación de AACM de un movimiento de importancia histórica. De hecho, el MediaScape de Chicago comenzó a tratar el AACM, lo que no Solo sus fundadores, pero también sus exponentes más jóvenes en Chicago, con un nivel

de apoyo a veces bordeando la reverencia. Mientras tanto, el nivel del apoyo y el respeto de la comunidad negra local por la AACM contradecieron fuertemente el argumento de que la "nueva música", que ya era décadas viejo, no tenía una audiencia negra significativa. Al mismo tiempo que los AACM El perfil local estaba aumentando, sin embargo, el profundo internacional de muchos de sus Los miembros más jóvenes eran algo menos prominentes que el de los mayores miembros. La "nueva música" de la AACM de la década de 1990 fue muy diferente De su contraparte de los años sesenta y setenta, un hecho comentado tanto sobre el país como por los comentaristas en Europa.

Capítulo 12 (Transición y Reflexiones), y Afterword El capítulo final fue concebido como una oportunidad para que contribuya con reflexiones personales sobre algunos de los miembros de AACM que tienen, como muchos de Estados Unidos lo expresó delicadamente, hicieron sus transiciones. El porcero se concibe como un Combinación de heteroglosia bakhtiniana, Gatesian Signification y la venerable práctica antebelo de la improvisación colectiva conocida como el anillo gritar. Esta conclusión se construye más o menos como una reunión virtual de AACM, donde las palabras de mis colegas de AACM, como me dijeron en entrevistas, Comprender solo una de las muchas discusiones sobre temas sobre el pasado, presente y el futuro de la organización que surgen continuamente cada vez que los miembros de El colectivo se une.

Fundamentos y prehistoria

Veniendo hacia el norte: desde la gran migración hasta la gran depresión En términos de historias personales y resonancia histórica, las raíces de los discursos de movilidad y atmósfera aacm se pueden rastrear hasta el Décadas, el movimiento largo conocido como la gran migración. Desde alrededor 1915 a principios de la década de 1960, migrantes negros de clase trabajadora, con la esperanza de mejorar su condición en la moda clásica del sueño americano, transmitido fuera de la vieja confederación en una de las reubicaciones internas más grandes en la historia de los Estados Unidos. Los miembros más antiguos de la primera ola de la AACM, incluido el pianista y compositor Richard Abrams, el saxofonista Fred Anderson, el pianista Jodie Christian, el baterista Jerol Donavon, el trompetista Phil Cohran, el baterista Steve McCall y el violinista Leroy Jenkins, fueron todos Nacidos entre 1927 y 1932, los hijos de los migrantes que se establecieron en Chicago y St. Louis. La narrativa de la migración inevitablemente se convierte en la cuestión de Pérdida: en particular, la pérdida de tierra. Afroamericanos en el sur fueron sometidos a una guerra económica, incluidas las incautaciones de tierras y varias formas de terrorismo, ya sea patrocinado, privatizado o formulado a través de asociaciones privadas. Confi lo marcó, agravó las diferenciaciones que los negros ya enfrentaban Comprar y poseer tierras, en última instancia, contribuyendo en gran medida a la urgencia de los planes de abandonar el sur.² El cohron de Fily Independent

La familia, cuya historia data de la Guerra Revolucionaria, vivía en un área Cerca de Oxford, Mississippi, llamado "Coontown", donde estaba Philip Cohran Nacido en 1927. La familia era propietaria de equipos terrestres y agrícolas, pero como Cohran lo dice

Habían matado a mi abuelo Floyd, y Derry, el que obtuvo todo el propiedad, les dijo que tenemos la tierra, y que nadie va a conseguir eso. Tomaron su dinero, dijo, pero no puedes conseguir la tierra porque yo Tengo documentos y estamos sosteniendo esta tierra. En ese período de tiempo negro La gente no emitió ultimátums a los blancos en Mississippi. Entonces todos El nombre de Cohran tenía algo malo, así que estoy seguro de que mi madre era Trabajando todo el tiempo para sacarme de allí antes de llegar a mi adolescencia.³

Por lo tanto, cuando Cohran tenía unos nueve años, sus padres hicieron su camino a Missouri. Su padre consiguió un trabajo como cocinero en el restaurante en Troy, mientras que La familia vivía con amigos en St. Louis. La familia de Jerol Donavon sabía que el Sur podría ser muy peligroso Lugar para personas negras que se atrevieron a mostrar evidencia de emprendimiento exitoso e independiente. El segundo de once hijos, Donavon fue Nacido en 1927 en una pequeña ciudad de Arkansas fundada por su abuelo, que tenía vienen de Memphis para comprar tierras y equipos agrícolas en un área cercana por Little Rock. La familia construyó una tienda general, un aserradero y una pequeña granja con cultivos que incluían algodón, arroz y sorgo. Una noche muy tarde Los blancos con escopetas emboscaban a su padre, abuelo y tíos. El padre de Donavon fue gravemente herido, pero sobrevivió.⁴ El incidente provocó La familia de Donavon, como con tantos otros migrantes negros, para abandonar el área. Al llegar a Chicago a principios de la década de 1930, la familia de Donavon se quedó en su casa del lado sur del abuelo, un apartamento de seis habitaciones en la calle 43 y St. Lawrence Avenue, donde también vivía uno de los tíos de Donavon. El gran tío Buck de Leroy Jenkins había venido a Chicago en condiciones muy diferentes del legendario viaje en tren de Louis Armstrong desde nuevo Orleans que se ha convertido en la nostalgia. Como muchos migrantes, Buck Jenkins carecía de tarifa de tren, así que un día en la década de 1920 simplemente saltó un flete Entrena desde la pequeña ciudad de Prospect, Tennessee. Después de asegurar el empleo y la vivienda, el tío Buck ganó suficiente dinero para enviar a Leroy Padre Henry, quien encontró un trabajo estable en el lugar, una taberna en 43rd Street y Cottage Grove Avenue en el lado sur de Chicago. Henry Jenkins, quien, Resulta que se familiarizó con el padre de Richard Abrams en el lugar,

Finalmente se casó con la sobrina nacida en Mississippi del jefe, y en 1932, Leroy estaba Nacido en el Hospital del Condado de Cook de Chicago, el hospital público que era el Lugar de nacimiento de innumerables Chicago de los negros.⁵ El matrimonio terminó en divorcio, Sin embargo, y la madre de Jenkins se mudó a 45th y Champlain.

Si los migrantes a Chicago esperaban escapar de la segregación, su decepción tuvo que ser profunda, ya que las décadas de 1920 y 1930 vieron el desarrollo del desarrollo Etapas de la conflicto efectivo de los afroamericanos de Chicago a las áreas designadas en el lado sur y el lado oeste de la ciudad. El censo de 1930 revelado que los dos tercios de todos los Chicago negros vivían en extensiones hipersegadas que eran al menos 90 por ciento negros.⁶ para 1940, más de 330,000 ciudadanos negros estaban "empacados sólidamente ... en una lengua estrecha de tierra, siete millas de longitud y una media milla de ancho ", 7 desde la calle 22 al norte hasta 67th Street en el extremo sur, y desde Cottage Grove Avenue y Lake Michigan en el este hasta las vías del ferrocarril de Rock Island alrededor de Wentworth Avenida en el oeste.⁸ acordonado de áreas "blancas" de la ciudad por convenios restrictivos, maquinaciones políticas y violencia, gran número de Los recién llegados negros del sur, casi independientemente del nivel de ingresos, compitieron con ondas anteriores de migrantes por un suministro limitado de disponible y Aff Space Ordable. Como resultado, esta área, que un editor emprendedor de un periódico negro local llamado "Bronzeville", 9 fue mucho más diverso que la mayoría de Chicago comunidades en términos de parámetros demográficos distintos de la raza, como como clase social, estado económico y ocupación. Como sociólogos St. Clair Drake y Horace Cayton observaron: "Si estás tratando de encontrar cierto negro en Chicago, pararse en la esquina de 47 y South Park lo suficiente Y estás obligado a verlo ". 10 se agruparon alrededor de este centro del " negro Belt "fueron sus principales instituciones comerciales, financieras, de servicio y religiosas, como el Hotel Grand y el Hospital de Provident, fundados por Black El médico Daniel Hale Williams, el primero médico para realizar con éxito Cirugía a corazón abierto. Justo en 47th y South Park estaba el teatro regal, un Símbolo principal de entretenimiento negro en la década de 1960 Chicago, donde prácticamente Cualquiera que fuera cualquier persona con música popular negra. Duro por el Regal eran muchos otros centros importantes para la música en vivo, como el Savoy Ballroom, The Club de Lisa, The Sutherland Lounge y literalmente cientos de puntos nocturnos más pequeños e íntimos. Después de una breve relación con la vida rápida y emocionante en la calle 47, los migrantes a Chicago descubrió que la vida negra de clase de trabajo en el norte tenía poco

semejanza con el sión de la libertad económica que habían imaginado. El padre de Jodie Christian nació en Little Rock, Arkansas, en la familia de un aparcerero. Al darse cuenta de la futilidad de esa vida, el abuelo de Christian vendió su ganado y envió a su familia a Chicago, donde nació Christian en 1932 en 44th Street y Prairie Avenue. Cuando era niño, Christian escuchó de sus padres sobre cómo cuando la gente venía hacia el sur, "ellos tener anillos, se veían bien "mientras exhortaban a otros a unirse a ellos en el norte. Pero cuando familias como Christian's Filally llegaron del sur, Encontraron a su horror que "algunas personas vivían en sótanos, con ratas Y cosas. No podían creer que fueran las mismas personas. Porque donde vivían, al menos tenían su propia casa, no estaban llenos arriba en una habitación ". De hecho, la depresión de los apartamentos y casas de la era de Bronzeville ahora se estaban subdividiendo radicalmente para reunirse en el floreciente población negra. Viviendas que previamente habían albergado soltero Las familias se convirtieron para celebrar dos o tres veces ese número y el La dinámica de las familias extendidas a menudo presentaba dos o tres generaciones que viven en apartamentos minúsculos que la industria de bienes raíces es eufemísticamente Apodado "Kitchenettes". 11 El joven Leroy Jenkins, junto con su hermana, su madre, su abuela, dos tías y el huésped ocasional, todos vivían en el mismo apartamento de tres dormitorios.12

Además, gran parte del stock de viviendas disponibles en áreas negras de la ciudad carecía de agua corriente caliente; a menudo, solo había un baño por fl oor.13 el La ausencia frecuente de calefacción central era un problema importante, dado el largo de la ciudad, Inviernos amargamente fríos. En lugar de reparar la infraestructura de vivienda en descomposición o Alentando la extracción negra, sin embargo, las autoridades gubernamentales construidas Enormes "proyectos" dentro del cinturón negro existente para almacenar el negro población. Esta "renovación urbana" masiva (más tarde denominada "remoción negra" por Wags) destruyeron efectivamente tantas unidades de vivienda como se reemplazó.14 Cuando El primer de estos proyectos, las casas de Ida B. Wells en East 39th Street, inaugurado en 1941, se recibieron más de diecisiete mil solicitudes para Dieciséiscientas unidades. Entre los solicitantes exitosos estaba la futura Willa McCall, que tenía Ven a Chicago como un niño pequeño de Carolina del Norte en 1916. Stephen McCall IV, el mayor de sus tres hijos, nació en la ciudad en 1932. Pegar El tambor en una edición de la década de 1940 del Bud Billiken Parade de Chicago, el anual Evento juvenil negro patrocinado por el periódico negro de registro, The Chicago Defensor, el joven Stephen experimentó una epifanía musical. Como su madre dice Es: "Vio este gran tambor allí y solo quería vencer a ese tambor,

Pero alguien iba a tener que ayudarlo, porque era un pequeño con pequeñas piernas delgadas. Simplemente tuvo la oportunidad de vencer a este tambor. Oh, él era tan feliz. Le dieron el deseo de su corazón, tocando ese tambor en el Desfile de Bud Billiken. "15

Los abuelos paternos de Richard Abrams trajeron a la familia a Chicago, donde Abrams nació en 1930 como el segundo de nueve hijos. A Handyman de auto empleado, el padre de Abrams nació en Alabama y encontró Trabajar en mantenimiento y limpieza de tiendas en el lado norte en su mayoría blanco. Abrams recuerda a su padre como "bien educado, muy inteligente, pero ... este fenómeno que ocurrió debido al racismo para mantener a los negros de ciertos tipos de situaciones, así que supongo que eligió decir, bueno, lo haré solo haz mis propias cosas ", 16 una afirmación de la autodeterminación que Abrams Se conecta explícitamente con los objetivos de la AACM. La madre de Abrams, nacida en Memphis, trabajó en casa como ama de casa. Su militancia sobre la excelencia y la independencia a través de la educación causó una fuerte impresión en todos sus hijos. Ella llevaría al joven Richard al YMCA el 40 y Indiana, advirtiéndole que se quedara cerca y se comportara mientras ella la llevaba Lección de piano semanal. Nacido en 1927, 17 favores de Malachi vivían al otro lado de la calle de Jodie Christian; El bajista y futuro colaborador de Monk Wilbur Ware vivía a la vuelta de la esquina. Uno favorece la vivienda familiar, con dos dormitorios, un comedor y una sala de estar, era el hogar de ocho niños, más un Roomber. Cada noche de invierno, la madre de Favors calentó las planchas en el FI reemplazarlos, luego envolverlos en toallas y colocarlos debajo de las mantas de los niños para mantenerlas calientes. Por la mañana, la familia se visten frente al fi re.¹⁸ Durante los inviernos fríos, el uso generalizado de las lámparas de queroseno, las estufas de carbón y los hornos de gas para cocinar y El calentamiento dio como resultado una epidemia de Fi Res. Los recuerdos de la infancia de Favors incluyen historias sobre las casi doscientas personas (sesenta de las cuales fueron Niños) que murieron en miles de fiestas del lado sur entre 1947 y 1953, una epidemia que el defensor de Chicago llamó "otro fuego de Chicago, excepto que ha estado en una entrega de tres meses. "19 Algunos FI RES fueron establecidos deliberadamente por los propietarios, a menudo con resultados fatales, y en muchos Casos, los inquilinos sobrevivientes simplemente volvieron a los edificios quemados. Entre los muchos recuerdos del verano de los favores de la infancia, el El espectáculo de ratas muertas en la calle cuando Roadkill se destaca. La memoria de los favores Aquí corrobora los relatos históricos del enfoque laxo adoptado por el gobierno de la ciudad de Chicago para bastar la recolección en la comunidad negra, donde

infestaciones de plagas, que culminan en ataques de ratas a veces fatales contra niños en cocina, fueron endémicas.²⁰

Naturalmente, todos intentaban traer dinero. Durante la Segunda Guerra Mundial, Los omnipresentes "Jardines de victoria", establecidos como apoyo para el estadounidense Las tropas en el extranjero también proporcionaron comida necesaria para aquellos en casa. Donavon's El padre mantuvo dos o tres trabajos a la vez: trabajo de carpeta, conducción de taxis, y luego una temporada como Pullman Porter, mientras que Donavon hizo rutas de papel y Establezca alfileres en los callejones de bolos para traer dinero a casa. En el apartamento de la familia Abrams, el agua caliente para bañarse y cocinar tuvo que calentarse en una estufa de carbón en la sala de estar, que también proporcionó calor en el invierno. Abrams ganados Pequeño cambio transportando carbón desde el sótano, o con pasteles considerables de hielo para la nevera. El abuelo paterno de Abrams fue "lo que llamas una basura Hombre ", vendiendo los frutos de la búsqueda del vecindario. Abrams y su hermano Tiraría el carro por el vecindario, llegando finalmente a un depósito de chatarra en State Street, donde se venderían los artículos. Los negros creían fervientemente en el sueño americano y se esforzaban por darse cuenta de la clásica paradoja estadounidense de torcerse por su bootstraps. Sin embargo, la depresión golpeó a los Chicago negros especialmente duro, y casi la mitad de la población negra de la década de 1930 de Chicago estaba recibiendo algunos forma de alivio público.²¹ Después del divorcio de sus padres, como recuerda Leroy Jenkins, "Estuvimos en bienestar por un tiempo. Solíamos obtener leche gratis. Habían un lugar donde podrías ir y conseguir tu leche, mantequilla y queso. "²² No obstante, los miembros de esta primera generación de AACM no consideraron ellos mismos privados. Jerol Donavon recuerda que "fuimos muy afortunados, nunca tuvimos hambre. Fuimos a la estación de ayuda y conseguimos comida y ropa, y mi padre trabajó en el WPA.²³ No querías tu amigos para verte yendo a la estación de socorro, pero hombre, tenía mi carro correcto allá. Me enteré más tarde, después de que todos crecimos y todo, eso solo sobre todos mis amigos habían estado haciendo lo mismo ".

A pesar del hecho de que Jerol Donavon describió su área de la calle 43 como "uno de el más duro de la ciudad ", recordó el vecindario como" como un gran familia. Todos se conocían ". Abrams, cuya familia vivía cerca Evans Avenue, también recordó el área como un lugar bastante agradable para vivir. Hablar con un residente de mucho tiempo o ex como favores y escuchará sobre Los que salieron de la zona y se hicieron bien, como Lorraine Hansberry, Sam Greenlee y muchos otros. El más antiguo de los músicos de AACM eran estudiantes de grado entre el Altura de la depresión y el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Como la mayoría de los negros

Niños, asistieron a las escuelas de gramática negra. Abrams y Donavon se reunió en la escuela Forrestville, a un par de cuadras de sus hogares. Otro Los alumnos de Forrestville incluyeron a Leroy Jenkins, el saxofonista Johnny Griffi n y El trompetista y productor discográfico Paul Serrano. Por supuesto, como recordó Abrams, "Forrestville era una escuela pública estándar, basada en la historia blanca. No se mencionó a los negros en la historia en absoluto, ni siquiera George Carver de Washington. Estudiaste sobre Columbus, Amerigo Vespucci. Ellos tenía la música de Glück y gente así ". A pesar de estas limitaciones, Sin embargo, los maestros estaban comprometidos con su misión pedagógica. "Ellos te educó en las cosas que tenían ", recuerda a Abrams. " Si no lo hiciste Aprende, llamaron a tus padres ". Cuando los niños no estaban en la escuela o trabajaban, podrían estar jugando a la pelota en los muchos lotes vacantes que surgieron a raíz de la demolición de los viejos alojamiento. Más tarde, Sparrow's Pool Room, justo debajo de la calle 43 elevada elevada Estación de trenes, fue una de varias instituciones comunitarias alternativas donde se intercambió información y se exhibió virtuosismo. Abrams Recordó a Sparrow como "El Salón Carnegie de las salas de billar". Un joven el hombre podría obtener muchos conocimientos prácticos colgando allí, y un buen El jugador de billar podría ganar suficiente dinero para convertirse en un personaje comunitario importante. El propietario de la sala de billar, porque "era calle estaba haciendo dinero, y él era dueño de algo ", como lo expresó Abrams, podría superar a un maestro de escuela en respeto comunitario. "Nos impresionó Educación ", enfatizó, " pero no estábamos tan impresionados con ir a la universidad. Pudimos verlo, y los maestros que fueron educados y altamente Entrenado nos diría. Pero estaban en el vecindario con nosotros. No Mira que va más allá, pero pudimos ver a Duke Ellington y ellos yendo Además, y Jackie Robinson, Louis Armstrong ". Philip Cohran observó: "Mi padre fue a la universidad, pero se convirtió en un Pullman Porter, porque ganaron mucho más dinero. Un título universitario No valía diez centavos en Mississippi para un hombre negro ". Como Abrams observó, El Pullman Porter era "la estrella del vecindario. Era agudo y Hizo todo tipo de dinero con esos consejos, sirviendo a personas ricas y cosas ". Otro Se obtuvieron experiencias educativas de manera crucialmente importantes simplemente colgando En la esquina, donde el talento y la habilidad individuales podrían manifestarse de innumerables maneras. "Estas personas eran individuos, en sus caminos", dijo Abrams. "Algunos eran carteristas expertos. Lo suyo era subir a la Autobús todas las mañanas como si fueran a trabajar y recogiendo bolsillos. Eso era como se ganaban la vida. Básicamente, fueron empleados por autoproducción. Este es Chicago. " El padre de Leroy Jenkins trabajó para un notorio gángster local

cuyo negocio era "política", una lotería popular, privada e ilegal que era "Una forma socialmente aceptada de juego que tenía una apariencia de legitimidad Dentro de la comunidad afroamericana. . . administrado por individuos que representó una sección cruzada de la población."24 Como recordó Leroy Jenkins, "Mi papá jugó, todos jugaron". Abrams recuerda que "las personas que ganaron más dinero en el El vecindario eran los estafadores: los jugadores, los proxenetas. Héroe reales, Como "Baby" Bell, que era el arte de los proxenetas ". Jodie Christian recuerda que muchos jóvenes de la comunidad no solo emulaban El vestido afilado de los estafadores locales, pero también siguió a otras actividades más angustiantes. "Tenían escopetas; condujeron estos viejos autos Packard", él maravillado. "No sé de dónde obtienen sus padres dinero para comprarles un automóvil. Ninguno de nuestros padres tenía un auto. Fue casi como ver una película para ver Estos jóvenes actúan así. Y hablaban en serio. Sé mucho de La gente fue asesinada en fictos de pandillas, tal como lo hacen ahora ". Favores de Malachi admitió que como preadolescente en 41 y Langley, "Era un poco gangbanger, pero el gangbang era diferente de lo que es ahora. Tienes tu Reputación al tratar con sus fists. No era tan bueno en FI RST, pero obtuve corrió a casa desde la escuela un par de veces, y una vez un poco corto Vine a mi rescate. Era bastante malo, así que comencé a correr con él. Entonces Él renunció y me hice cargo. Abrams también conocía bien el césped de pandillas. "Las áreas fuertes fueron 43 ° Street, 39th Street y 35th Street. Había pandillas, pero no había tiroteo. Los gatos tendrían fiestas y, muy raramente, alguien obtendría apuñalado o algo así ". Finalmente, ficción y absentismo general llevó a Abrams a la temida escuela Moseley, una reforma predominantemente negra Escuela para niños cerca de 16th Street y Michigan Avenue. Moseley combinado Educación vocacional con castigo corporal, administrado a través de lo que Abrams recuerda como "un palo de madera de roble por tanto tiempo y sobre eso grueso." Las respuestas incorrectas en las pruebas inevitablemente dibujarían un fuerte whack en el trasero. "Pusirías tus manos en el escritorio y se inclinarías, y él te había golpeado como él lo decía en serio ", recordó Abrams." Extrañas a Fi ve, te pones duro los de regreso ". El recreo en Moseley estaba "lleno de matones, lo peor que pudiste conseguir. Tenías que ser un individuo fuerte y tenías que conocer algunos fuertes individuos que tenían un grupo ". Por otro lado, los maestros negros de Moseley incluyó historias negras en su enseñanza. Abrams sintió que "aprendí más en Moseley sobre quién podría ser como una persona negra en este país que yo en la escuela pública ". Los maestros "insistieron en su aprendizaje sobre su Self negro. . . . En Forrestville no estaban haciendo eso ".

Experiencias musicales tempranas A la edad de la edad, Philip Cohran ganó el primer premio en un concurso de talentos en toda la ciudad en St. Louis, cantando y bailando una tormenta. Después de un período de piano Estudio, Cohran se unió a una banda de escuela primaria en Troy, Missouri, tocando Una trompeta comprada para él por su madre por doce dólares. "Entró en una bolsa de tela con un cordón, lleno de paja ", se rió Cohran." Ellos me dio la boquilla y me mostró cómo hacer el sonido. Yo tenía seis o siete cuerdas para caminar a casa, y jugué todo el camino a casa :baaahhh, buuuhhh. Cuando llegué a casa no podía jugar una nota. El maestro era el Entrenador de fútbol y trompetista. Se detuvo en todas las casas para Demuestre a los padres lo que habían pagado. Entonces él dijo: 'Muéstrame Cómo suena, Phil. "¡Pensé, pff ff ftt!" Los espectáculos de talentos eran una importante tradición de la comunidad negra, pero Wilmot La descripción de Fraser de la enculturación musical también identifica un tipo diferente de la relación de mentoría.²⁵ Mientras que en la narrativa de Fraser, la tutoría fue en gran parte una provincia masculina, el papel de las mujeres negras como enrutadores musicales para Los jóvenes músicos de AACM fueron cruciales. A lo largo de la gran migración, Como señala Darlene Clark Hine, las mujeres negras "jugaron un papel fundamental en el establecimiento de una variedad de instituciones negras ". Mientras Hine estaba hablando En particular de las iglesias y las sociedades de ayuda mutua, ella también identifica negra Música, en particular el blues, como parte de "la resistencia de la transferencia cultural que las mujeres negras trajeron al norte ". ²⁶ Muchos eventos de música clásica también fueron organizados por clubes de mujeres negras como las matronas Ritzy, de los cuales la madre de Leroy Jenkins era miembro en el 1940s.²⁷ paralelo las formas en que las mujeres blancas ricas como Claire Raphael Reis y Alma Wertheim sirvió como mecenas de compositores clásicos, artistas y instituciones en las décadas de 1920 y 1930, ²⁸ madres negras, abuelas, hermanas, y tías de medios mucho más modestos comprados instrumentos y pagaron lecciones. Las madres enseñaron a sus jóvenes de la primavera y actuaron con ellas en iglesias. Incluso si este tipo de sistema de apoyo basado en la iglesia dirigido por las mujeres no se extendiera directamente a entornos de identificación de jazz, como clubes nocturnos, era crítico, no solo para la aparición de la AACM, Pero para las carreras de los músicos negros en los Estados Unidos. Sin embargo, Al igual que el trabajo de los clientes de las artes blancas, los clubes de mujeres negras fueron ampliamente menospreciado, particularmente por sus supuestas aspiraciones a lo que Más tarde fueron llamados estilos de vida "burgueses". No obstante, estas instituciones se convirtieron en fuentes principales de apoyo temprano y continuo para los artistas clásicos como el pianista y compositor Philippa Duke Schuyler, que se había convertido

algo de un "modelo a seguir" que se reproduce en las iglesias negras a lo largo de la Estados Unidos. "29

En 1939 o 1940, la tía de Leroy Jenkins, apenas cuatro años mayor que él, trajo a casa un novio llamado Riley, que había traído un curioso musical instrumento con él. "Tocó el violín para mí, una pieza llamada" Czardas ", El baile húngaro de Victor Monti. Es una pieza de violín estándar en los recitales [Canta la diferencia, el pasaje de la quiebra]. Nunca había escuchado algo así antes. Todo lo que escuchaba era Eckstine, Louis Jordan, Billie Holiday, The Ink Manchas, los hermanos Mills ". El joven Leroy le suplicó a su madre que lo atrapara un violín. El primer instrumento de Jenkins, medio tamaño, violín de color rojo, proviene de Montgomery Ward, y costó veintiún dólares, que su madre pagó a crédito. Jenkins pensó que su nuevo instrumento tenía "un sonido horrible. Yo Casi lo dejó, pero Riley estaba cerca, y él era el alumno estrella. pude Escúchalo y decir, oh, fui yo y no el violín. Me di cuenta de que seguiría haciendo Es y yo sonaría como Riley ". La madre de Jenkins, una devota para la iglesia, regularmente traía a su hijo a Iglesia Bautista de San Lucas, donde el pianista era Ruth Jones, más tarde conocido Como Dinah Washington. La señorita Jones acompañó al joven en las actuaciones de Bach y Gounod, mientras era tutorizada por la Gran Cantantes del evangelio Sallie y Roberta Martin. Pronto, Jenkins se unió a la iglesia orquesta y el coro de la Iglesia Bautista Ebenezer, bajo la dirección de O. W. Frederick, maestro de Riley. "Fess", como se conocía a Frederick, se convirtió en El primero profesor de música formal de Jenkins. Jenkins creció bajo el testigo de Frederick, con su cónyuge, señorita Rita Love, en el piano, actuando en el violín en la iglesia social, té y banquetes, y a menudo tocando la música de compositores negros como William Grant Still, Clarence Cameron White y Will Marion Cook.30

La tía de Jodie Christian era a la vez una chica de la iglesia devota y un pianista. Ella enseñó música a la madre de Christian, que finalmente se convirtió en pianista de la iglesia por derecho propio. La madre de Christian se convirtió en el musical principal de su hijo mentor. Christian aprendió los conceptos básicos de Boogiewoogie de su madre, quien frecuentemente lo llevó a actuaciones en el Saboya, el Regal y el Teatro Chicago en el centro de la ciudad. Finalmente fue aprovechada para dirigir el coro de la iglesia, pero como señaló Christian, "ella no podía dirigirlo y jugar el piano. Entonces ella me enseñó todo sobre una canción para poder pararse frente de ese coro. Y estaba ansioso. . . Cuando estás ansioso por hacer algo Aprendes rápido ". La iglesia tenía un órgano, por lo que jugarían madre e hijo Duetos de piano en los servicios. El padre de Christian también cantó y jugó el blues en piano en bares clandestinos y fiestas de alquiler, pero finalmente se detuvo

formando y siguió a su esposa a la iglesia, provocada en parte por su deseo mutuo de circuito en corto cualquier posible entrada a una vida de consumo duro. Christian señala que entre su madre y su padre, "Era obvio Lo que iba a hacer. . . . Entre los dos, supongo que deletrea jazz ". La radio y las grabaciones fueron una forma crítica de tutoría para Esta primera generación de la AACM. El cuñado del padre del cristiano "había Una colección de discos en los treinta de todos los jugadores de Blues, que Sea el artículo de un coleccionista ahora. Honraron esos registros como si fueran oro o plata o algo así. Los apreciaron, los mantuvieron en una carpeta, Nunca dejes que se rayen. Nunca nos dejó manejarlos. Cuando venía Para la casa, siempre los jugaba ". Jerol Donavon escucharía jazz con su tío, quien identificaría a los músicos para él. Una radio promedio El oyente podría aprender a reconocer a los músicos individuales por oído, ya que a diferencia de Radio de jazz de Jazz de finales del siglo XX, los shows en vivo eran frecuentes, las piezas eran corto, y los nombres de los artistas generalmente se anunciaron justo después del Se tocó una pieza. La familia de Donavon, que refleja un aspecto del patrimonio sureño común a los afroamericanos trasplantados, también escuchó la música country y occidental, que llamaron "música folk". A lo largo de las líneas sugeridas por Bell Hooks en su ensayo sobre afroamericanos rendimiento comunitario, 31 en la familia de Jodie Christian, los viernes por la noche fueron a menudo reservado para fiestas de rendimiento. "Nos entretuvimos", recordó Christian. "Mi madre jugó, mi padre jugó, mi tía jugó. No cocinamos. Comimos a la señorita Merritt's, que era una dama que poseía una barbacoa y un lugar de pollo justo por la calle ". De vuelta al sur, la familia de Jerol Donavon se reuniría en Jamborees, Picnics y Eventos de la iglesia para cantar y tocar música en guitarra, violín y piano. Prácticamente Todos fueron autodirigidos y jugados por el oído, o "por aire", como la gente decía. En el norte, las actuaciones se detuvieron principalmente, pero la memoria permaneció, simbolizado por un piano en su hogar. En cualquier caso, otras etapas todavía estaban disponible. Cuando era niño durante la depresión, Donavon se reunía con otros niños pequeños, actuando en la calle 47 en macetas, cubos o lo que estuviera disponible. Cantaron, bailaron y pasaron el sombrero hasta el La policía vendría y los alejaría.

Solo tres escuelas secundarias públicas en el South Side educaron a casi todos los adolescentes negros de Chicago en las décadas de 1940 y 1950. Jodie Christian y Malachi Los favores fueron para Wendell Phillips High, llamado así por el siglo XIX Orador abolicionista. Dusable High, donde Abrams fue a la escuela, se abrió sus puertas a mediados de la década de 1930, llamadas así por el fundador criollo del difunto

Post de comercio del siglo XVIII que más tarde se convirtió en Chicago. Más tarde, un tercero La escuela secundaria, Englewood, estuvo disponible para servir al rápido crecimiento Población negra, incluidos Steve McCall y Jerol Donavon, cuya primera instrucción en música fue en el Cuerpo de Bugle de Rotc Drum and Bugle de Englewood High. Muchos de los músicos que extendieron los descubrimientos de Bebop en Chicago aprendieron importantes habilidades musicales bajo los tenaces bastones de dos Directores de banda legendario: Mayor N. Clark Smith en Phillips y Capitán Walter Dyett, primero en Phillips y luego en DUSable High.³² Smith había guiado La educación musical de Lionel Hampton, Milt Hinton y Ray Nance. Dyett, un multi-instrumentalista que tocaba violín, banjo y piano, era Celebrado por todas partes para los alumnos que había nutrido al éxito en el mundo de la música. Los pianistas Martha Davis y John Young, los cantantes Dinah Washington y Nat "King" Cole, los bajistas Milt Hinton y Richard Davis, el organista Dorothy Donegan, los saxofonistas Gene Ammons, Cliff Ord Jordan y John Gilmore, todo esto y más estudiado con Dyett. El capitán con frecuencia jugado en el conocido Warwick Hall en East 47th Street para Danzas como el "Peps", que atrajo a Richard Abrams y a otros adolescentes del vecindario. Los estudiantes de Dyett actuaron en el musical anual "Hi Jinks", tocando la tarifa de Jazz y "Light Classical" con la escuela banda de concierto. Músicos famosos actuaron con los estudiantes en Dyett's Asambleas de secundaria; Lionel Hampton contrató al joven fenómeno, el saxofonista Johnny Griffi N, justo en la banda de la escuela secundaria de Dyett. Dyett contratado Los mejores estudiantes, como Young, Griffi N, Donegan y los hermanos Freeman, el saxofonista von, el guitarrista George y el baterista Bruz, para afuera conciertos, como bailes de salón de baile, sociales de la iglesia y té, donde los estudiantes se integró a una edad temprana en el mundo profesional. Como se dirigió a sus títulos militares, el mayor Smith y el capitán Dyett se dirigieron regímenes pedagógicos relativamente autocráticos. En particular, "Cap" estaba bien conocido por su extrema irascibilidad. "Recuerdo que una vez me quedé dormido", dijo Saxofonista Eddie Harris. "Él pateó la silla de debajo de mí, y yo ¡Levantado del fl oor con mi clarinete, todo extendido por todas partes! Para Harris, Los métodos de Cap, aunque aparentemente un poco extremos, eran necesarios para inculcar Disciplina en jóvenes afroamericanos como un medio para capacitarlos para hacer frente a con un mundo hostil. "Tenía que ser duro", explicó Harris, "porque el Los chicos que vinieron a esa escuela fueron extremadamente ondulados. Y él no toleró eso. Él iría al revés, [o] ¿Traes a tus padres? hasta la escuela ". 33

El Dyett intensamente comprometido haría casi cualquier cosa para obtener el estudiantes para realizar su potencial. "Supongo que todos tienen un Dyett Walter

Historia ", dijo Leroy Jenkins." Incluso lo vi llorar una vez. 'Aw Man [Quavery Voz], estás arruinando la música, todo lo que tienes que hacer es esto. . , "" Jenkins se rió entre dientes. "Cuando vimos al Capitán Dyett llorar, dijimos, oh, tenemos que hacer algo sobre esto, porque estábamos acostumbrados a que este hombre nos maldiciera y continuando. " Según Richard Davis, Dyett sostendría "poder mental" sesiones donde los estudiantes discutían sus objetivos de vida y fueron exhortados a darse cuenta de sus sueños. Más tarde, Dyett seguiría las carreras de estos estudiantes, incluso visitarlos en Nueva York.³⁴

Como muchos jóvenes, Abrams y favores estaban más interesados en deportes que en la música, por lo que nunca participaron en las clases de Dyett.³⁵ La conciencia de la música, sin embargo, no se bloqueó por completo. "Estaba jugando deportes, pero conocía a todos los muchachos ", dijo Abrams." Iré y me puse en mirar Ellos, pero estarían sentados allí practicando todo el tiempo. Quería jugar [Deportes], pero siempre revisaba la música ". En dUsable, Abrams Conocía a Gilmore, Griffi N y Davis, así como al bajista Betty Dupree, al trombonista Julian Priester y a los saxofonistas Freeman, Charles Davis y Laurdine "Pat" Patrick. Christian estudió música en Phillips, donde Maurice McGee encabezó un coro conocido como los agudos y los pisos que cantaban "todo desde Opera to the Blues: todas las canciones estándar, como "All the Things You Are". Al ver que el pianista de doce años carecía de entrenamiento formal, McGee aconsejó a Christian que usara la música escrita como una partitura gráfica, confiando en su oído para crear piezas para sí mismo: "Cuando las notas suben, subes. Cuando Las notas bajan, bajas. Sabía que podía anticipar la armonía; Así es como aprendí a leer la música ". A lo largo de las décadas de 1940 y 1950, la educación musical formal de la mayoría Los estudiantes negros terminaron después de la escuela secundaria, por lo que maestros de bandas como Dyett y Smith y sus contrapartes en todo el país (incluido el padre de Lester, Byron y Joseph Bowie en St. Louis) fueron efectivamente responsables para la mayor parte de su entrenamiento musical. De ninguna manera se perdió en estos jóvenes personas que universidades o colegios que no sean instituciones históricamente negras rara vez contrataron incluso a los afroamericanos más educados como miembros de la facultad. Ciertamente, una carrera como compositor o artista clásico Simplemente no era una opción realista, incluso en un momento en que la Guerra Fría era creando demanda de centros académicos de "música contemporánea" como una retrota para el comunismo.³⁶ Entre los que persistieron en la capacitación para tal Una carrera a pesar de estas desalentadoras probabilidades, muchos corazones fueron sin duda roto. Prudentemente, estudiantes negros como Leroy Jenkins persiguieron postsecondary educación para obtener credenciales de enseñanza que las califiquen para el trabajo como un Grade-School o profesor de música de secundaria. Como observó Richard Abrams,

Esta fue "una de las opciones reales" para los músicos negros que buscan empleo constante y confiable. Jenkins pasó de dUsable High a lo históricamente negro Universidad de Florida A&M en Tallahassee en una beca de fagot, pero pronto volvió a cambiar a violín. "Estaba estudiando de dos grandes violinistas negros, Bruce Hayden y Elwin Adams. Probablemente, en el fondo de sus corazones, La decepción los mató. Estos eran jugadores de buena fi. La única razón Por qué no fueron aceptados se debió a su color ". Las instituciones negras fueron ampliamente reconocidas en las comunidades afroamericanas de los Estados Unidos por sus estrictos estándares de excelencia. En Escuela secundaria de laboratorio de la Universidad de Lincoln en Missouri, Philip Cohran's Los maestros incluyeron a O. Anderson Fuller, reputado para ser el primer afroamericano en ganar un doctorado en música en los Estados Unidos, y Ruby Harris Gill, especialista en el estudio de los espirituales. Cohran también fue asesorado por F. Nathaniel Gatlin, quien luego se mudó a Virginia, fundó la Sinfonía de Petersburg, y siguió una carrera exitosa como presidente del departamento de música en Virginia Universidad Estatal.³⁷ A pesar de este registro de excelencia, sin embargo, muchos negros Las familias vieron estudiar música como un desperdicio poco práctico de dólares escasos. "Cuando yo se graduó de la escuela secundaria ", recuerda Philip Cohran," mi madre dijo Yo no iba a transmitir ninguna educación musical ". Cohran fue a la Universidad de Lincoln como estudiante de química y actuó con la banda de Lincoln, Los Collegians, junto con el bajista Wendell Marshall, quien se convirtió en miembro de la Orquesta Duke Ellington. Después de solo un año, sin embargo, Cohran's Los padres se separaron y se vio obligado a romper sus estudios.³⁸ Cohran fue Profundamente decepcionado por no poder FI Nish College, pero su amigo Alphonso Hilliard, quien luego se dirigió al Hospital Negro de St. Louis, Homer G. Phillips, reorientó a su amigo, señalando que "Man, Lincoln University no es el mundo. Demonios, la mayoría de la gente nunca ha oído hablar de eso ".

Improvisación y autodidacticismo en Chicago de la década de 1950
 Cuando era niño, Richard Abrams había sido fascinado por la música, la FI lm, la escultura, y pintura. Como él lo dice, un día en 1946, "Me golpeó. No quiero ir a Estas escuelas ya no; Quiero ir a la escuela de música ". Se retiró de DUSABLE y comenzó el estudio de piano con un pianista de entrenamiento clásico, una mujer quien era miembro de su iglesia. Más tarde, se inscribió en el metropolitano Escuela de Música en el centro, que finalmente se fusionó con la Universidad de Roosevelt. Apoyando sus estudios en contrapunto, armonía del teclado, teoría, y composición con un trabajo diario en una empresa de impresión del centro, Abrams Finalmente compré un piano de segunda mano. Alrededor de la edad de los favores, los favores de Malachi se reunieron con un asociado ligeramente más antiguo

quien lo llevó a escuchar música nueva. "Escuché a Charlie Parker y Dizzy Gillespie y Aw, hombre, me llevó ", recordó Favors." Comencé Ir al Regal, y fue entonces cuando comencé a escuchar a todas las bandas, como Duke Ellington y Earl Fatha Hines. Me conecté con el bajo, alguien que Me fascinó el bajo ". Escuchar a Oscar Pettiford tocar un solo en "C Jam Blues "con Ellington avivó aún más su deseo:" Él era el que realmente me hizo querer tocar el bajo ". Por supuesto, el jazz no se enseñó en las escuelas, ni siquiera en las universidades negras del sur, la mayoría de las cuales se resistieron fuertemente a este ostensible Décclassé "Música del diablo". Los músicos aprendieron a través de una combinación de maestros privados, clases de música de alta escuela y los métodos de autodidact, lo más importante, prácticas.³⁹ Los aspirantes a improvisadores trabajaron con grabaciones, buscaban más músicos conocedores como mentores, y practicados con otros que estaban en su nivel, o un poco más avanzado. En este tipo de pedagogía, control de El ritmo, el enfoque y la naturaleza del aprendizaje dependían del alumno, en diálogo con las comunidades, tradiciones, historias o géneros que él o ella sentido es importante o atractivo. Esta libertad también podría proteger al alumno De los insultos y desalientos a menudo bastante dirigidos que fueron una parte normal de la participación afroamericana en procesos pedagógicos eurocéntricos dominados por blancos. Los favores aprendieron sobre los cambios de acordes, el tiempo y la forma en una autodidáctica, Sin embargo, la moda mediada por la comunidad. "Bajé y pagué en un bajo", recuerda Favores, "Pero no sabía nada sobre música. Estaba casi llorando, Pero luché, luché ". Estudiar con los bajistas clásicos del centro demostró que FI es muy desalentador para los jóvenes favores, pero a través de un Atrogiros de buena fortuna, los favores se encontraron con Wilbur Ware e Israel Crosby, sus principales influencias tempranas. Incluso con Ware como mentor, sin embargo, autodidacticismo continuó siendo la regla. "Wilbur realmente no pudo enseñar nada, porque él no sabía cómo explicar ", dijo Favors." Aunque él era uno de los Grandes bajistas, él tocó, supongo, estrictamente de oído. Pero lo que sea que haga Era algo más, así que lo recogí ". En las décadas de 1940 y 1950, las principales arrastras de Bronzeville: 63 y cabaña, 55th Street, 47th Street, 43rd Street, 39th Street y South Parkway— estaban vivos y palpitantes. Los favores describieron el lado sur de Chicago Durante esta era como "la mejor sección de entretenimiento del mundo". ⁴⁰ USTED También podía escuchar la crema de la cosecha musical de Chicago y National como cómics de pie, líneas de coro de "imitadores femeninos" y hombres y Femenina "Dancadores de sacudidas". Las ediciones de fin de semana del defensor presentaron varias páginas de anuncios de entretenimiento y músicos famosos como Billie Holi-

Day y Lester Young atrajeron al público considerable en sus paradas regulares en Bronzeville, junto con artistas locales y prometedores como el saxofonista Tom Archia y baterista Wilbur Campbell. A expertos como saxofonista von Freeman, "Era solo una efectividad de canto y balance Para armarlo. "41

Después de tres años en Frankfurt, Alemania, Martin Alexander fue dado de alta del ejército y llegó a Chicago en 1954. Conocido por su apodo de la infancia, "Sparx", Alexander nació en Columbus, Ohio, y Comenzó a jugar al trombón alrededor de 1947, a la edad de doce años. El tuvo una vez Visitó Chicago con la banda local de Elks, un salón de marcha que también incluía al joven Roland Kirk. Ahora, regresando a Chicago como un joven independiente de diecinueve años, Sparx estaba aturrido y eufórico de la música que él encontrado en el lado sur. El novelista Ralph Ellison, escribiendo en 1948, se había quejado de que "los elementos rituales líricos del jazz popular han dado paso al virtuosismo técnico casi timado de Bebop, un triunfo adicional de Tecnología sobre el humanismo ". 42 para SPARX, sin embargo, parado en la esquina de 63 ° y Cottage Grove, "Fue como entrar al paraíso. Cualquier dirección a la que saliera de allí habría articulaciones en ambos lados de la calle donde La música estaba sucediendo. No tenías que ir en una articulación. Podrías solo Camina por la calle. Todos los gatos estarían cerca ". 43 circundantes Sparx en la calle 63 había lugares como Kitty Kat Lounge a los 63 años entre Champlain y St. Lawrence, donde los pianistas Ahmad Jamal y John Los jóvenes celebraban la corte; la hélice de la corona, el salón de escenario, el pershing Salón y Nixon's Show Lounge; Y en la década de 1960, el jockey de disco de McKie Show Lounge. Hubo las sesiones del empresario Joe Segal en Budland, y las sesiones del lunes por la noche en la calle 47 en el Sutherland Lounge y el Trocadero.44

El joven baterista Alvin Fielder vino a la ciudad durante este punto más alto de la escena del lado sur. Fielder nació en 1935 en Meridian, Mississippi, una parada habitual para artistas como Duke Ellington, Count Basie, Ray Charles, Dizzy Gillespie, Buddy Johnson, Lionel Hampton y B. B. King. Fielder se había inspirado para comenzar a tocar la batería cuando era un joven adolescente después escuchar el historial de un vecino de Max Roach con Don Byas. Dentro de un año, Fielder comenzó a trabajar en bandas de baile, bandas de ritmo y blues y blues clubs. El padre de Fielder era farmacéutico en ejercicio, y en 1951, joven Alvin decidió seguir los pasos de su padre, tomando cursos de farmacia en nuevo El Xavier College de Orleans. Al mismo tiempo, comenzó a estudiar con tambor-

Mer Ed Blackwell, y conoció a Ellis Marsalis, un saxofonista tenor en ese momento quien luego se hizo conocido como pianista. Fielder señala que Blackwell y Marsalis fueron "parte del primer movimiento del movimiento en Nueva Orleans", junto con el clarinetista Alvin Batiste y los bateristas Wilbert Hogan, Tom Moore y Harry Nance.⁴⁵ Transferirse al Southern de Texas de Houston La universidad en 1953, Fielder estudió farmacia por la mañana, trabajó con Drummers locales por la tarde, y actuaron por la noche. Después de la graduación, Fielder asistió a la escuela de posgrado en fabricación Farmacia en la Universidad de Illinois en Chicago. Después de registrarse para clases, el joven estudiante se dirigió al lado sur para atrapar algunos música. Su primera noche en la escena fue algo como esto:

Este primer club en el que entré fue en Stony Island entre el 62 y el 63. . . Fue Lester Young, Johnny Griffi N, Norman Simmons, Victor Sproles, y un baterista llamado Jump Jackson. Luego condujimos a un club llamado Swingland. . . . Escucho esta mala música, increíblemente terrible. Johnny Griffi N, John Gilmore, [bajista] Bill Lee, Wilbur Campbell y Jodie Cristiano. Están jugando "Cherokee", Wilbur Campbell dormido en el tambores, pero quiero decir, ardiendo. ¡Oh, hombre! No podía creer mis oídos. Yo tenía Nunca escuché nada tan malo en toda mi vida. Me senté allí y escuché Hombre, y yo me puse nervioso. Tuve que dejar el club.⁴⁶

Mientras tanto, Richard Abrams estaba tocando todo tipo de conciertos: Blues, Jazz, espectáculos teatrales, ritmo y blues, y social de la iglesia. En cierto punto, el contradicciones entre lo que estaba experimentando en la escuela y lo que era Continuar en la calle se volvió demasiado deslumbrante para ignorar:

Estaba en clase un día y el maestro que estaba haciendo armonía del teclado me preguntó: "¿Sabes April en París?" Le dije: "Claro", porque estaba fuera en la calle jugando; Conocía todas las canciones. Yo era parte de la escena y Sé parte de la escena que tenías que saber lo que estabas haciendo. "Bueno", él dice: "Un amigo mío estaba en un trabajo anoche y lo llamaron, y él no sabía los cambios. ¿Cómo lo juegas? Le dije: "Oh. . . el esta hablando sobre sí mismo ". Entonces dije, está bien, no volveré a esta escuela.

El estudio formal de piano de Abrams fue reemplazado por una dedicación de por vida a Investigación y exploración autodidáctica. "Estaba decidido a enseñarme Porque de esa manera podría ir directamente a lo que quería ".

Para los jóvenes músicos del lado del sur negro que llega a la mayoría de edad en la década de 1950, la noche (y diariamente) Las sesiones de mermelada en el Cotton Club en 63 y Cottage Grove fueron Un sitio importante para ese tipo de capacitación. Von Freeman, Johnny Griffi n, O otra pistola superior podría estar ejecutando sesiones después de horas en lo que Richard Abrams llamó "la escena principal". Un visitante en la escena bien podría encontrarse con personas como los saxofonistas Cliff Ord Jordan, Eddie Harris, Nicky Hill, John Gilmore y Gene Ammons; los bajistas Wilbur Ware y Rafael Garrett; bateristas Dá del Ike y Marshall Thompson; y pianistas como John Young, Andrew Hill, Willie Pickens y el joven Jodie Christian. A mediados de la década de 1950, los compañeros de clase de la infancia Abrams y Jerol Donavon habían reconectado como regulares del club de algodón. Según Donavon,

Estaban jugando allí siete noches a la semana, todo el día, toda la noche. Lo haría Cerca a las cuatro de la mañana, y íbamos al restaurante en la esquina y nos quedamos allí hasta las siete en punto, y luego llegamos en limpiar el lugar. Abrirías de nuevo a las siete y vuelves a entrar allí y comienza a jugar de nuevo. Odiarías ir a casa. Te quedarías allí hasta No podías quedarte más, luego te duermes en la cabina, o levántate y Vete a casa y vete a dormir y vuelve.

Esta atmósfera explícitamente experimental presentaba a un grupo de músicos quien, noche tras noche, exploró los contornos, los fronteras y las posibilidades de el idioma bebop. En contraste con la escena de la música académica, en el algodón Club, "No fue cuánto sabes, sino cuánto puedes mostrar", dijo Abrams, "Si puedes quedarte con el ritmo ... fue un combate completo. Ellos Jugó cualquier cosa, a cualquier velocidad. Los primeros intentos [al romper] no lo hicieron trabajar." En estos tiempos, Abrams observó, la solución era clara. Para volver al tablero de dibujo. Pero nadie te rechazó. Simplemente era obvio que no lo hiciste. Nadie tenía que mostrarte nada. Tal vez Le preguntarías a un gato sobre algunos cambios ". Las grabaciones que surgieron de Este período, como The Chicago Sound de Wilbur Ware, con Griffi N, Campbell y Saxofonista John Jenkins, 47 una actitud de autosugural y optimismo. Asegurar en el conocimiento de que la música que estaban creando era teóricamente sofisticado, emocionante y, sobre todo, nuevos, los músicos mostró una confianza fácil y lúdica para extender las prácticas armónicas de Sus antepasados Bebop en direcciones nuevas y desafiantes. Muchos comentaristas han descrito las orquestas de swing de finales de la década de 1930 en Términos de Fordist. Como Ekkehard Jost describió la situación en las bandas de swing, "El espacio para la improvisación en solitario se redujo al mínimo, el individualismo

No tenía demanda, los arreglos predecibles, los músicos intercambiables. "Rey del swing" Benny Goodman comentó que era el culto difunto para que él recuerde los nombres de sus músicos ". Modelo de rendimiento de la sesión se convirtió en altamente influyente. Historiador Scott El análisis de Deveau resume "Jamming" tanto como modelo como medio: "El repertorio se reduce a un puñado de estructuras: los blues, Gershwin's "Tengo el ritmo" y otras canciones de la canción pop "estándares". El único personal de Fi xed es Una sección de ritmo de piano, bajo, guitarra, batería (aunque uno puede hacer Con menos: en las habitaciones de hotel, los bateristas a menudo difunden un periódico en un maletín y lo tocaron con pinces ". 49

Operando en este entorno reducido, los músicos, sin embargo, crearon obras originales que incorporan una sorprendente variedad de innovadores Las secuencias de acordes, todas desarrolladas a partir de la intensa experimentación de los años BEBOP y BOP duros. Las secuencias en sí mismas eran casi invariablemente extraído de un pequeño conjunto de cadencias armónicas básicas, primaria Formas como Blues de dos y dieciséis bares y AABA "cambios de ritmo" y las formas de canciones abab extraídas de las fuentes de Tin Pan Alley. Finalmente, hubo El repertorio de calle de estaño en sí, realizado en tempi medio a rápido, o como "baladas" lentas y inclinadas. 50 Estas formas básicas fueron más o menos bien conocidos por músicos que aparecieron como jóvenes improvisadores en sesiones como Aquellos en el Cotton Club en Chicago. Conocimiento de estos bloques de construcción permitió a los músicos improvisar perfectamente en casi cualquier melodía que fuera llamado. Las melodías aún menos familiares generalmente se basaban en más o más estándar secuencias, y podría ser negociado por oído si es necesario; A lo sumo, un breve La demostración anterior al rendimiento podría ser todo lo que se necesitaba. Alternativamente, un músico podría simplemente esperar su giro en solitario y obtener el Información necesaria Auralmente. Por supuesto, estas sesiones nocturnas enseñaron a los músicos más que solo música. Jóvenes músicos, héroes locales y artistas conocidos a nivel nacional contendrían e intercambiarían información informalmente, frotando los codos y hombros entre sí. Como observa Deveau,

La sesión de Jam fue una parte integral del "mundo del arte" que constituía su vida profesional. Fue recreativo y vocacional. El elemento de escape y recreación es obvio: la sesión de jam fue parte de vida nocturna, una ventana a los variados entretenimientos de la ciudad para jóvenes y hombres enérgicos con algo de dinero para quemar. Pero también era una especie de trabajar. Los músicos contaban con tener este tiempo para practicar, para resolver nuevo

ideas y técnicas, intercambiar información, establecer contactos con su colegas, para establecer una jerarquía de competencia rugosa y lista, todo actividades útiles y necesarias que prácticamente no podrían llevarse a cabo en el estudio de banda.⁵¹

Jerol Donavon recordó que vendrían músicos de fuera de la ciudad al Cotton Club y otros clubes después de las horas para jugar con las luminarias locales. De esta manera, el joven baterista pudo reunirse y jugar con Algunos de los mejores músicos del mundo, incluidos los hermanos Montgomery (Wes y Monk), los hermanos Jones (Elvin, Hank y Thad), Cliff Ord Brown, Max Roach, Roy Haynes, Ben Webster, Art Blakey, John Coltrane, y Sonny Rollins. Ciertamente, el hecho de que los hombres constituirían una supermaldición dominante en este mundo fue dado por sentado por la mayoría de los músicos. (y escritores) de esta generación; La observación del escritor Ralph Ellison Ese éxito en la sesión de JAM involucró el "reconocimiento de la virilidad" ⁵² presta crédito al historiador Eric Porter observación de que el jazz era "un sitio de logro artístico masculino durante y después de la guerra ". ⁵³

Uno no está seguro de si tomar el comentario de Ellison como etnográfico observación o una receta de comportamiento para el músico (masculino), pero en cualquier El evento, como señala Porter, "solo un puñado de mujeres participaron como iguales musicales en la comunidad de bebop, cuya auto concepción también tendió a ser masculino en orientación ". ⁵⁴ Algunos fueron tan lejos como para afirmar que este estado de Aff Airs fue ordenado de alguna manera por un poder superior, como uno bien conocido El músico de Chicago que estuvo activo en esta época más tarde declaró a un investigador: "Muy pocas mujeres pueden tocar el jazz, las mujeres negras, o cualquier color. Pero obtienes El hombre negro promedio: es jazz. . . . Mientras que otras personas tienen otras Las cosas, la capacidad de ganar dinero o lo que sea, tenemos esta habilidad única, el hombre negro, para hacer jazz. Algo que el creador nos dio ". ⁵⁵

Además de su interés en la putativa masculinidad de la actuación del jazz, Ellison fue clara y celebradora con respecto a la sesión de JAM como sitio social darwinista:

La salud del jazz y la atracción incesante que tiene para el Los músicos mismos se encuentran en la guerra incesante para el dominio y el reconocimiento, no entre el público en general, aunque el éxito comercial no es rechazado, pero entre sus compañeros artísticos. E incluso lo mejor nunca puede Descansa en logros pasados, porque, como con las armas rápidas del Viejo Oeste, Siempre hay alguien esperando en una sesión de atasco para soplarlo literalmente, no solo abajo, pero en vergüenza y desánimo.⁵⁶

En la superficie, la observación de Ellison parece congruente con las experiencias de personas como el vibrafonista Emanuel Cranshaw, un contemporáneo de Abrams en la escena del lado sur de Bebop, que recuerda que los altos estándares de musicalidad fueron estrictamente, aunque informalmente, aplicados.

Si llegaras allí y estuviera jugando a un gato, saldría de la posición. Oh, los gatos solían ser expulsados de derecha e izquierda. Eddie Harris fue expulsado, Muhal fue expulsado. Luego, estaban muy orientados a tempo. Tuviste que Aprende a jugar rápido a toda prisa. Simplemente pasarían como [Beats ruidosamente sobre la mesa a un tempo imposible]. Las sesiones más famosas, una fue en el Cotton Club, que estaba en el 63 y cabaña. Johnny Griffi n tenía La banda de la casa. Johnny Griffi n podría jugar tan rápido como el viento.⁵⁷

Al hablar con los músicos, sin embargo, uno también se da cuenta de que Las sesiones de mermelada en el lado sur fueron mucho más allá del románticamente machista Modelo de "sesión de corte" tan atractivo para la literatura y el folklore estadounidenses. Si bien la sesión de JAM fue de hecho un sistema de autoridad y virtuosismo basado en la competencia, el protocapitalista de Ellison, el marco social darwinista del El sistema de sesiones de JAM parece estar socavado por cuentas que hablan de comunales generosidad en lugar de avergonzar. Jodie Christian recuerda la atmósfera de Gruff, Laconic Learning que impregnaba las sesiones nocturnas:

De vez en cuando, puede hacer una pregunta, o podrían decirle algo sin que usted haga una pregunta: "Ve a casa y practica, hombre, Porque necesitas conocer tus escalas, necesitas conocer tu acorde cambios." Entonces fuiste a casa y trabajaste en ello. Fuera, estarías a medio camino. . . . No creo que pensaron en términos de enseñar o impartir conocimiento, los que fueron avanzados en el juego. Por supuesto que lo fueron, pero no creo que puedas pensar en términos de eso. Cuando estás en una comunidad, lo haces.

Para aquellos que lo hicieron, su eventual avance nunca sería olvidado. "Me gustaría jugar tan mal", recordó Donavon. "Yo iría y Levántate en el quiosco de banda y todos se alejarían ". Él recuerda a John Gilmore diciéndole: "Hombre, solo sigue practicando. Simplemente no dejes que los gatos te deprima. Cuando salen del escenario, solo esté más decidido ". Finalmente, su persistencia y su trabajo duro valieron la pena, cuando los saxofonistas Frank Foster y Johnny Griffi N lo llamaron para jugar una versión súper rápida de "Cherokee". "Sabía que no me estaba hablando", dijo Donavon, "pero miré

Alrededor y yo era el único baterista sentado allí. Me senté y jugué Y no sé de dónde vino, pero vino, hermano. Después de eso, como pronto como llegué a la puerta, "oye, hombre, tocas un poco esta noche?" Los clubes nocturnos y las escuelas secundarias de ninguna manera fueron las únicas oportunidades para el aprendizaje musical en la vida de los músicos de Chicago. Los músicos negros " Unión de Chicago, local 208 de la Federación Americana de Músicos, fue El primer local de AFM Black AFM, fundado en 1901 a raíz de la oposición implacable de músicos blancos a la admisión de músicos de banda militar "coloreada" al AFM Local 10 de Chicago, que había sido fundada solo un año más temprano. Eventualmente, más de los sistemas locales de doble identificación de la raza Establecido, en Filadelfia, Pittsburgh, Boston, Los Ángeles, Cincinnati, y una gran cantidad de ciudades más pequeñas en los Estados Unidos.⁵⁸ Local 802 de Nueva York, que admitió a los negros y blancos en igualdad, fue una gran excepción a esta regla. Una señal de señal en el desarrollo del local 208 fue el violinista William Everett Samuels, quien se unió a la Unión en 1918,⁵⁹ el año en que el local compró su primer edificio, de 60 años y que finalmente se convirtió en una figura importante en el desarrollo del local negro. La narrativa oral de Samuels, publicada póstumamente en 1984, vio la unión negra como una especie de negro independiente negocios, brindando empleo y capacitación profesional para africana Músicos estadounidenses, mientras los protegía de la explotación que fue Endémico del negocio de la música como Samuels y muchos otros lo vieron:

Ma Rainey, Bessie Smith, Huddie Ledbetter, Ciego Lemon Jeff Eson, Jelly Roll Morton y ellos no ganaron dinero. . . . Conocí a Joe Oliver. Él solía ir y grabar y entrarían allí y se mantendrían a o seis horas y si ganaban sesenta y setenta dólares para todo el grupo Durante todo el día, estaban felices. Luego, cuando llegó el momento de vender los registros, no había una regla para no darles regalías. Entonces todo lo que salieron de eso Era la fijación o sesenta dólares. La industria ganó todo el dinero. El blanco gerente ganó dinero.⁶¹

En el edificio de Local 208 en 39th y State Street en Bronzeville, mayor Los músicos sindicales sirvieron como modelos a seguir, maestros y oráculos para más jóvenes aspirantes como Richard Abrams, que recuerda,

Fue increíble estar en una unión negra. La unión blanca fue centro; Nunca el Twain debería encontrarse. La unión de los músicos negros estaba en el 39 y estado. Tenían un pasillo de unión a donde podías ir y

Ensayo, con un buen piano de cola. Alguien siempre estaba ensayando allá. Podías escuchar a algunos de los mejores músicos que quisieran escuchar, Y estarías parado allí con la boca abierta. . . . Tuvieron todos estos Chicos que estaban cerca cuando Louis Armstrong vino de Nueva Orleans. Tenías todos esos tipos que jugaban en diferentes tipos de orquestas, que habían sido músicos negros prominentes en la escena. Podrían leer música Muy bien, y podría tocar música de jazz y clásica. Muchos de ellos estaban bien Compositores que nunca tuvieron la oportunidad de mostrar sus productos.

La membresía sindical era obligatoria como cuestión práctica, y Jodie La tía de Christian lo ayudó a reunir la tarifa de iniciación sindical de \$ 47.50. Malaquías Los favores tuvieron un trabajo durante el día, lo que le permitió ahorrar los fondos para unirse. "No sabía una nota de otra, pero los gatos llamarían si estabas en la unión ", los favores se rieron entre dientes." Cuando no pudieron conseguir a Wilbur Ware, o todos estos otros buenos bajistas, llamarían y obtendrían a cualquiera: " ¿Estás trabajando, hombre? "" Incluso para aquellos que tenían un trabajo más o menos estable, Otros aspectos de la vida del músico podrían ser desalentadores. En 1946, Philip Cohran hizo una visita a Chicago. Ya era un joven Trumpeter, tocando en St. Louis con la banda de Chuck Terry, que incluyó al saxofonista Fred Washington, Jr., una importante influencia temprana en La generación más joven de experimentadores de St. Louis, como Oliver Lake y Julius Hemphill. Cohran notó de inmediato que las drogas, particularmente La marihuana y la heroína se obtuvieron fácilmente en los clubes negros de Chicago. "El Pot Man solía venir y encender a todos en el intermedio ", dijo Cohran. "En aquellos días, la policía ni siquiera sabía qué era. Tú ¿Podrías mejorar un porrote mientras hablabas con ellos "? Leroy Jenkins recordó que en dUsable High,

Era como Dopeville USA. La droga se vendió en los pasillos. Estaba copiando los pasillos. La heroína era como una enfermedad en la comunidad. . . . Todos estaba experimentando con eso, todos mis amigos. Lo tenían en el bloque. En 47th Street donde solíamos ir a escuchar el entretenimiento, ahora verías Chicos en la esquina tratando. Era como una plaga. Dicen: "¿Leroy lo está haciendo? ¿Un chico de la iglesia, juega el violín?"

El historiador de la música Ekkehard Jost cita una estadística que revela que alrededor de 16 Porcentaje de los niños afroamericanos con fechas de nacimiento entre 1931 y 1951— El período en el que nacieron la mayoría de los músicos de Fi-Wave AACM, tuvieron ha sido arrestado al menos una vez por cargos de drogas.⁶² Irónicamente de Leroy Jenkins

El recuerdo humorístico corrobora esto. "Iríamos a ver a Charlie Parker a El Pershing. Irías al baño, olería a una casa de malezas. Todos iban al baño, fumaban sus pequeñas articulaciones. La policía Estaría arrancando a las personas a la izquierda y a la derecha en el baño. Era como la comedia Si lo piensas ahora. Abrirían los puestos: "¡Ajusta, sal! [Risas.] "Más en serio, dependencia de drogas, con su peligro siempre presente de sobredosis de sustancias contrabando de procedencia y potencia desconocidas, posiblemente llevó a la desaparición prematura de una serie de importantes Artistas, como el joven saxofonista de Chicago Nicky Hill, muerto a la edad de veintiocho en 1963.⁶³ Además, muchos músicos terminaron no en Instalaciones de atención médica, al igual que con la conocida estadía de Charlie Parker en el Sanatorio en Camarillo, California, pero en la prisión federal. Chicago líder Los músicos, como los saxofonistas Gene Ammons, fueron encarcelados por su uso de heroína en la década de 1960. En última instancia, el consumo de drogas se convirtió en otro medio por el cual Los jóvenes afroamericanos de la época fueron introducidos al criminal Sistema de justicia. Al final, la breve estadía de Cohran en Chicago resultó desalentador y desalentador: "Fue demasiado rápido aquí para mí". Regresó a St. Louis con la intención de renunciar a la música por completo, pero decidió hacerse cargo el liderazgo de una banda en un club local, transformando el conjunto en el Rajahs of Swing en 1948.⁶⁴ "Seleccionamos el nombre" Rajahs ", saliendo de Duke and Count, Earl Hines, ya sabes. Nuestros disfraces eran chaquetas de pana marrón, pantalones grises y zapatos de gamuza azules, ¡con turbantes! Pero No pudimos encontrar a nadie que pudiera atar un turbante. Tuve que conseguir una bufanda de seda y Obtuve mi casera para coserlo. Nos llamaron, 'ellos chicos con el Rags en sus cabezas, pero no nos olvidaron ". En 1950, Cohran se fue a la carretera con Jay McShann, un gran exponente del estilo de blues de Kansas City que, como Johnny Griffi n le dijo a un entrevistador en 1990, fue la influencia dominante en músicos que trabajan en Chicago en La década de 1950. "Los músicos de Chicago, tocamos la música no de Nueva Orleans, pero tocamos la música que emanaba de Kansas City. Que era el estilo. . . . Kansas City era como el centro de esa música de tipo basie, Ese tipo Jay McShann, tipo de canto de Walter Brown Blues, Jimmy Rushing, Tipo de canto de Joe Turner Blues, ya sabes. ⁶⁵ giras por el país Con McShann presentó al joven Cohran a un mundo más amplio, saltando su práctica como compositor. Cohran se dio cuenta de que, para avanzar como Un compositor, tendría que resistir muchos de los holganados que fueron Endémico a la vida del músico de carretera:

Cuando estaba con McShann teníamos sábanas de tiempo enteras. Siempre fui un Loner, y cuando íbamos a otras ciudades, iba a las bibliotecas. No pude No haga que nadie vaya a ninguna biblioteca, hombre. Los gatos pensaron que estaba loco. Éramos Jugar por las articulaciones, y ninguno de los gatos se levantaría hasta aproximadamente 1 o 2 en punto Por la tarde, hombre. No podría vivir así. Soy uno de los primeros en alza. Incluso Aunque nos íbamos a la cama a las 4 am, tendría que levantarme a los 10. No podía quedarme en la cama.

Cohran fue reclutado en 1951, pero evitó ser enviado a Corea. En cambio, el fue aprovechado para el estudio de música en la Escuela Naval de Música de los EE. UU., Que fue Luego, parte de la estación naval de Anacostia en Washington D.C. "Estaba en el Escuela de Música Naval, y solo operamos de 8 a 4 años ", recuerda Cohran, "Así que tuve todas las tardes".

La historiadora Darlene Clark Hine señala que "las mujeres negras enfrentaron una mayor discriminación económica y tenían menos oportunidades de empleo que las negras hombres. Su trabajo fue el más indeseable y menos remunerador de todos migrantes del norte ". 66 Aun así," una criada que ganaba \$ 7 por semana en Cleveland se percibía que era mucho mejor que una contraparte que recibía \$ 2.50 por Semana en Mobile ". 67 Así, alrededor de 1940, Fred Anderson, nacido en Monroe, Louisiana, en 1929, fue llevada por su madre al Near North Chicago Suburbio de Evanston. Viviendo con su hijo y su hermana en un apartamento de una habitación, y sin mucha educación formal, la madre de Anderson encontró un trabajo Ganar diez dólares a la semana, mientras cuida a su hijo y estudiando para y obtener la licencia de su esteticista. La familia de Anderson finalmente se mudó en un lugar más grande donde el joven Fred tenía su propia habitación, todo sin ayuda de su padre, que se había separado de la familia antes de la mudanza hacia el norte. El saxofonista se describe a sí mismo como "un tipo tranquilo, como un introvertido, pero Penso mucho en lo que quiero hacer y en ser mía persona, no estar influyente. Nunca seguí a nadie. "68 Aunque su Madre lo desanimó de participar en la vida en la sala de billar de Evanston, Anderson, como Abrams, recuerda que sus días pasaron allí como altamente motivadores. "Al no tener un padre, siempre solía estar cerca de chicos mayores, y ellos Me hablaría y yo estaría escuchando ", dijo Anderson." Ese era uno de las cosas que me dieron una idea de que tenía que estar haciendo algo, en cambio de solo estar de pie. " Creciendo en el lado oeste predominantemente negro De Evanston a principios de la década de 1950, Anderson estaba escuchando a Lester Young, Jay McShann, Duke Ellington, Johnnny Hodges e Illinois Jacquet en el

Radio y los Jukeboxes, y asistiendo a actuaciones de Lester Young y Wardell Gray. Lo más crucial, escuchó a Charlie Parker vivir en el Savoy Ballroom, el Pershing Ballroom y la Colmena. En algún momento después de la guerra mundial II, Anderson decidió que la música se centraría en su vida:

Un tipo llamado Lester Watts, fui a su casa. El primer registro i
Alguna vez ha oído hablar de Charlie Parker, lo jugó para mí.
Tenía un saxofón alto, y estaba tratando de jugarlo en su saxofón.
El no pudo jugar Es, pero al menos me dio una idea. . . . Mi tía le
compró a mi primo un saxofón. No lo jugó, así que se colocó en la
casa. Todos vivíamos Juntos, y lo recogí y comencé a jugarlo.
Pero ella lo vendió; Supongo Ella quería recuperar su dinero.
Entonces fue cuando compré mi propio saxofón. Tuve un poco de -
trabajo y ahorré el dinero, mis últimos \$ 45.

Anderson comenzó una trayectoria estética que representaba quizás la articulación más pura del camino de la autodidact. Fue uno de los primeros de los primeros AACM Músicos para establecer una especie de exploración privada fuera del club sistema. "Nunca tocé en ninguna banda de baile", enfatizó, y teniendo Dejó de la escuela secundaria, Anderson nunca jugó en conjuntos escolares tampoco. "Siempre fui un gato independiente. Yo siendo un hijo único, tal vez eso fue. Me enseñé, me enseñé música. Estaba tratando de hacer algo que quería hacer, y la música era lo que podía estar solo. El AACM fue lo único de lo que he sido parte. Nunca estuve en un club, Nunca estuve en una pandilla. Siempre fui un gato solitario ". En lugar de recorrer los grupos de trabajo, Anderson estaba tomando privado Lecciones, enseñarse a sí mismo y escuchar atentamente a músicos más experimentados que vivían en el norte de Chicago y el lado sur,

Había muchos músicos en Evanston, así que tenía mucha música. a mi alrededor. Un tipo llamado Martin Baugh me enseñó muchas cosas. Él me dio algunos libros de teoría. Tomé estos libros de teoría y estudié en el mío. Conocí a Junior Mance y Buzz MacDonald, quien jugó [saxofón] con Gene Ammons. Bucky Taylor [batería] estaba cerca, y Billy Wright [saxofón] solía llevarme en sus conciertos. Tenían un poco Lugar llamado Subway Lounge, donde conocí a Ira Sullivan.

A fines de la década de 1950, Anderson estaba estudiando teoría en la música de Roy Knapp Escuela en Wabash Avenue en el centro de Chicago, y trabajando como camarero para apoyar a su familia. En 1957 conoció al trompetista y al compañero Evanstonian

Bill Brimfi Eld, cuando Brimfi Eld tenía dieciocho años, nueve años de Junior de Anderson. Brimfi Eld nació en Chicago en 1938 y creció en Evanston. Estudió piano a los seis años y violín a los nueve años. En una biografía breve inédita, se le citó diciendo: "Había visto un joven con un cuerno con Kirk Douglas cuatro veces y supe que tenía que ser un trompetista ". El jugó en Bandas de marcha y conciertos en la escuela secundaria, y luego estudió con un ex miembro de la sinfonía de Chicago.⁶⁹ "Eld de mí y Brimfi solía obtener juntos y jugar un poco, solo para la leñera ", dijo Anderson." Usamos para ir a las salas de práctica en Northwestern [Universidad]. Estaba aprendiendo Todas las melodías, y enseñé a Brimfi, su primera melodía Charlie Parker. El estaba en la banda de la escuela secundaria, y estaba conectado a Louis Armstrong, luego él Me presentaron a Miles más tarde ". Brimfi Eld estuvo de acuerdo, diciendo en su biografía, "Fred solía llevarme al sótano y hacerme tocar" Bop "todo día. . . . Originalmente quería jugar como Louis Armstrong, mi primer ídolo, y Más tarde, Harry James, a quien todavía admiro, pero mientras estoy en la escuela secundaria alguien Me dio un disco de Miles Davis para escuchar y eso fue todo. Podría jugar un poco de su solos nota para nota. "70

El final de una época Ciertamente, para muchos músicos, críticos y oyentes que llegaron a la madurez Durante la década de 1950, nada de lo que vino después realmente podría compararse. En el momento, Debe haber parecido que toda esa emoción duraría para siempre. Pero Los cambios ya se avecinaban, cambios que resultarían más rápidos y Completador de lo que nadie podría imaginar. A medida que surgió la década de 1960, la relativa informalidad y la exhibibilidad de FL que marcó el desarrollo de la práctica del rendimiento del jazz durante las décadas de 1940 y 1950 fue lentamente, casi imperceptible Comenzando a endurecerse, condicionado por las marcadas presiones económicas que acompañaron la subcapitalización endémica del campo. Siguiendo a Scott La cuenta de Deveaux hace que sea más fácil ver que una práctica de rendimiento que Comenzó como una combinación de redes sociales relajadas y aprendizaje musical se transformó finalmente en un modelo de rendimiento del que pocos Las desviaciones fueron toleradas. Como señala Deveaux, el éxito económico de Tales producciones basadas en la sesión de jam como los conciertos de Jazz at the Philharmonic producidos por Norman Granz estaban en el entendimiento de los músicos y promotores de que "la música tendría que transformarse deliberadamente. El repertorio tendría que convertirse en económico claramente definido Unidades, preferiblemente composiciones originales, para las cuales la autoría podría establecerse con precisión. La atmósfera a menudo caótica de la sesión de mermelada necesita ser simplificado y redirigido sutilmente hacia el público de pago. "71

Las fuerzas económicas bien podrían haber condicionado el progreso de Jamming- As-rendimiento en el desplazamiento de los modos de rendimiento y otros modos de rendimiento. Primero, el modelo de atasco obvió la necesidad de ensayar o aprender música escrita de culto, evitando así los costos de las tarifas de los arreglos, Ensayo de tiempo y espacio, y copia de música. Segundo, la estandarización del modelo de grupo pequeño proporcionó pocos incentivos para productores y sede propietarios para presentar conjuntos más grandes cuando más barato y posiblemente de manera similar Alternativas lucrativas estaban disponibles. Al igual que su contraparte industrial, un repertorio musical estándar que necesita relativamente poca infraestructura para operar incurriría en menos gastos para atraer clientes. Por un lado, esto La mejora de las posibilidades para generar perfectos podría conducir a más Trabajar para músicos. Por el otro, ese trabajo inevitablemente estaría en a través de la maquinaria de la producción en masa capitalista y no estándar Los modos de desempeño se desanimarían por motivos económicos. Desde, En su mayor parte, los músicos individuales y los líderes de la banda rara vez podían aff producciones independientes que requieren fuerzas instrumentales más extensas y ensayos, el pequeño tamaño de la mayoría de los conjuntos: pico, órgano o guitarra, bajo, y tambores como base, y varios cuernos que comprenden una "línea de frente" - se volvió bastante ubicuo. Para un puñado relativo de músicos, lo que era más crucial sobre el El período del club de algodón fue la sensación de que algo diferente de todo eso estaba en el aire, aparentemente a la vuelta de la esquina. Alrededor de 1951 más o menos, Abrams Había conocido al bajista Donald Rafael Garrett, a quien le da crédito a ser una gran influencia en las direcciones futuras que tomaría la música de Chicago. "Él fue un músico fenomenal ", dijo Abrams." Su comprensión intuitiva de la música fue increíble ". Hablando de sí mismo y su amigo Garrett, quien fue "brillante, también en el pensamiento social", con una "personalidad bohemia" nómada ", Abrams declaró que" nos dirigíamos afuera. Estábamos deliberadamente rompiendo algunas reglas. Para nosotros, el pájaro y ellos eran como personas que se rompieron suelo. Los copiamos religiosamente, pero ese no fue el final; No sacrificando nuestro individualismo para hacerlo. Hubo algunos en la escena que lo hicieron Pero no lo hicimos. Comenzamos a dibujar y pintar, porque nos sentimos así, haciendo cosas diferentes ".

Nueva música, Nueva York

Culturas de espontaneidad: integracionismo y los dos jardines de avant Para 1950, lo que el historiador Daniel Belgrad ha llamado una "estética de espontaneidad", promulgada entre una coherencia suelta de en dividemente Artistas, escritores y músicos únicos, estaba en el corazón de mucho de la cultura expresiva estadounidense más atrevida. Muchos de estos artistas tenían su sede en la ciudad de Nueva York, posiblemente el centro cultural del Estados Unidos, y un entorno que nutrió bebop, jazz gratis y improvisación gratuita, indeterminación, la escuela musical de Nueva York, la Black Mountain and Beat Poets, The Abstract Expressionist Painters, y más tarde, minimalismo temprano, los experimentos de baile de la iglesia de Judson, y el teatro vivo y sus disparos. Las memorias de 1987 del poeta Ronald Sukenick de Greenwich Village Art La escena de la época atestigua que "la forma de arte de los nativos americanos únicos, Jazz, se convirtió, a través de las fiestas, más centrales que nunca para artistas underground de todo tipo". 2 Los poetas Beat, por ejemplo, estaban bien conocido por su "Prosodia BOP" generada espontáneamente. 3 en abstracto Círculos expresionistas, el jazz fue ampliamente admirado por las personas como diversas Como Franz Kline, Jack Tworkov, Willem de Kooning, Joan Mitchell, Grace Hartigan y Larry Rivers, quienes introdujeron sus improvisaciones saxofonas tenor como parte de su trabajo. El pintor Lee Krasner OB sirvió que su esposo, el pintor Jackson Pollock, "obtendría en ranuras de escuchar sus discos de jazz, no solo durante días, día

y noche, día y noche durante tres días consecutivos. . . . Pensó que era el Solo otra cosa realmente creativa sucediendo en este país ". 4

El amor que tenían estos escritores y artistas visuales por el jazz era sin duda ardiente. Al mismo tiempo, uno se da cuenta de que en muchas narraciones de El período, incluido el jazz de Sukenick, se analiza, observa, y sobre todo, consumido, pero los músicos rara vez aparecen como participantes en cualquier estética o discusiones políticas. Incluso si, como recordaba Sukenick, "cavar bop es Una de las principales formas en que los subterráneos pueden expresar su radicalismo cultural ", 5 Bebop aparece como una fuente de ser extraída, en lugar de un sitio para el intercambio intelectual entre artistas e intelectuales blancos y negros. Como observó el historiador Eric Lott: "En la Formación Cultural de la posguerra, Beboppers eran una intelectualidad negra, los otros intelectuales de Nueva York, solo con poca luz percibido por una izquierda miope. "6 Fred Moten, en su audaz incursión en negro La estética radical, en el descanso, traza los mismos contornos que la de Lott con respecto La historiografía de la vanguardia: Garde:

Lo que me ha interesado específicamente aquí es cómo la idea de un negro Avant-Garde existe, por así decirlo, oximoronicamente, como si es negro, en el indicado Mano, y vanguardia, por otro lado, cada uno depende de su coherencia en la exclusión del otro. Ahora, esto es probablemente una exageración del caso. Sin embargo, está casi justificado por un vasto texto interdisciplinario representante no solo de una conclusión problemáticamente positivista de que el Avant- Garde ha sido exclusivamente euroamericano, pero de un más profundo, tal vez inconsciente, formulación de la vanguardia como necesariamente no negra.⁷

Hay poca cuestión del transmisión esencial de la observación del Moten. Al inicio de la década de 1960, la escena musical de Nueva York era bastante diversa En términos de etnia. Además de su componente blanco dominante, los artistas nacidos en Asia, como Yoko Ono, Nam June Paik y Toshi Ichiyanagi, un estudiante de John Cage, jugaron papeles centrales. Trabajo de compositores europeos como Como Sylvano Bussotti, Karlheinz Stockhausen, Giuseppe Chiari y Stefan Wolpe, así como el de los compositores japoneses como Toshiro Mayuzumi, se realizó regularmente junto con el trabajo de los estadounidenses John Cage, Earle Brown, Christian Wolff, La Monte Young, Richard Maxfi Eld, Morton Feldman, David Behrman, Frederic Rzewski, Alison Knowles, James Tenney, Philip Corner, Max Neuhaus, Malcolm Goldstein, Charlotte Moorman, Gordon Mumma, Robert Ashley, Alvin Lucier y otros. En su libro de 1963, Blues People, el joven Leroi Jones sacó a relucir el hecho de que "los jóvenes intelectuales y artistas de los negros en la mayoría de los casos son

Fleing las mismas situaciones burguesas "clásicas" que sus homólogos blancos ". 8 Sin embargo, las cuentas de principios de la década de 1960, la vanguardia de Nueva York, parecen incapaces para asimilar el punto de Jones, prefiriendo excepcionar a los artistas negros y sus preocupaciones. De hecho, en la mayoría de estos relatos, la marginalidad de los afroamericanos en particular se supone, incluso como el nuevo transgresivo Música negra de Cecil Taylor, Ornette Coleman, John Coltrane y otros estaba influyendo en los artistas de todo el mundo. La historiadora de rendimiento Sally Banes tiene una longitud para mitigar el Dislocaciones racializadas de poder en la escena de Greenwich Village de la década de 1960. "Aunque los negros y los blancos generalmente ocupaban dominios estéticos separados, Como siempre lo habían hecho en la historia segregada de las artes estadounidenses ", escribe, "En este momento en particular, esas arenas se superponían. Sin embargo, incluso cuando Banes señala que los artistas blancos "bailaron en negro social baila y escuchó la música popular negra ", 10 su centrado de subculturas integracionistas personalizadas ignora las estructuras de la institucional y las sociales poder que subyace a las estrategias profesionales disponibles para el despliegue de White Artistas en lo que fue, después de todo, una competencia por los recursos. Como teórico cultural Jon Panish escribe, este tipo de atractivo para un modo de análisis no institucional "Misses (o al menos minimiza) la importante lucha de poder que está vinculada en el tipo de concurso cultural donde se atribuyen diferentes significados por los significados. miembros de diferentes grupos al mismo material ". 11

En la cuenta de Banes, la cultura afroamericana aparece una vez más como Exótica consumible, siempre y ya disponible para la "corriente principal". En al mismo tiempo, su cuenta parece celebrar las formas en que "blanco escritores y otros hipsters se apropiaron de elementos de estilo cultural negro, desde la marihuana hasta el domingo sexual gratis a la prosodia de jazz ". 12 Uno podría querer Soporte la cuestión de si la identificación de marihuana y sexual La libertad como parte del "estilo cultural negro" avanza los estereotipos raciales, pero En cualquier caso, uno puede estar de acuerdo con Panish que, para lo que se deriva el negro Recursos Los artistas blancos se sintieron cómodos al usar: "Fue precisamente porque Estos euroamericanos se encontraban en una posición social y política superior visitando la cultura afroamericana que podían apropiarse o explotarlos Recursos ". 13

La presencia de los poetas Ted Joans y Leroi Jones, tal vez entre los Pocos afroamericanos activos y relativamente aceptados en el centro La escena de la década de 1950 y principios de la década de 1960 se alude en las narrativas de primera persona por Sukenick y Hettie Jones, Fi RST de Leroi Jones, cónyuge judío americano.¹⁴ En ambas cuentas, sin embargo, como en la historia de Banes, los dos poetas se destacan

en un mar de caras blancas. Jones mismo reconoció el tema en su ensayo de 1962, "Tokenismo: 300 años por cinco centavos", que a la luz de su Greenwich Se podría decir que la experiencia de la aldea articula la autobiográfica.¹⁵ para Joans, cuya frase "vidas de pájaros" adquirió una vida duradera en el Wake of Charlie Parker, ¹⁶ Este estatus no estuvo exento de oportunidades para un humor irónicamente resistivo. Hettie Jones recordó que Joans y El fotógrafo Fred McDarrah a veces "se alquiló a las fiestas como "Beatniks genuinos", se vistió apropiadamente y llevaba un juego de bongos, un Símbolo instantáneo para la cultura negra. "17 Aquí, Joans sin duda apuntaba El hecho de que los blancos superen, como señaló Daniel Belgrad, "parece haber permaneció deliberadamente inocente de la dinámica de poder racial que estructura su Recepción de la música, dinámica que les permitió moverse más libremente entre espacios sociales afroamericanos y blancos que muchos jazz negro músicos mismos ". 18

Un incidente que involucra a Leroi Jones, relatado en las memorias de - Ronald Sukenick, demuestra esto bien.

Años más tarde, Gregory Corso le recordaría a Allen Ginsberg sobre un incidente que involucra a Leroi Jones/Baraka. "Recuerda cómo fuimos a leer en Washington, D.C.? Se arrastró debajo del asiento trasero. Nunca vi un El hombre en mi vida hace eso, y yo dije: "Oye, leroi, ¿qué estás haciendo allí?" "Él dice:" No entiendas, estoy en Washington, D.C., estoy en un lugar donde no les gusten los negros ". "Dije:" ¿Qué, la capital de los Estados Unidos? "Entonces me despertó El juego de pelota en eso. Bien. Este tipo de clase ". "No saldría del auto para entrar en un viaje", dice Ginsberg. "Y tenía razón en ese momento, no me di cuenta". "Yo tampoco. Yo fizate, estoy bien, soy italiano pero al menos soy blanco, así que ellos No puedo joder demasiado conmigo ". 19

La autobiografía de Leroi Jones de 1984 de Baraka presenta una notablemente diferente Imagen de la aldea de la suposición retrospectiva de Banes de la inevitabilidad de la segregación artística. Baraka describe un mundo del arte integrado que incluían pintores negros como Vincent Smith, Sam Middleton, Virginia Cox y Arthur Hardie. Sin embargo, Baraka recuerda que "no había duda de que para muchos intelectuales negros, como sus contrapartes blancas, blancos Europa intelectual fue la fuente y el sitio del intelectual realmente serio actividades. . . . La adoración intelectual de Europa es en cierto sentido solo la restos del colonialismo, aún empujados por los gobernantes a través de su 'inglés

¡Salas de departamentos y conciertos! "20 En este sentido, Baraka llegó gradualmente a comprender las inflaciones de sus mentores blancos como simpatizantes, pero también "simplemente una continuación de las otras inflaciones "blanqueantes" que había estado subyando a con entusiasmo bajo la apariencia de información, educación ". 21 Siguiendo Un viaje de 1959 en el que conoció a artistas de toda la diáspora africana, Baraka recuerda que "comencé a sentir, a pesar de que estaba definitivamente todavía es miembro del set del centro, algo alienado de mis viejos amigos. Quizás alienado es una palabra demasiado fuerte, pero miré algunos La distancia había surgido entre nosotros ". 22 Poco después, Baraka dejó la escena artística del pueblo hacia Harlem. Su partida, según Banes, " drásticamente encogió la representación afroamericana en el centro de la vanguardia, dejando el pueblo desprovisto de su voz negra líder. "23

Sin embargo, las razones de la partida de Baraka parecen opacas a los banes, quien describe el incidente como "paradigmático del cambio de afroamericanos al separatismo político y estético". 24 El tropo de negro voluntario El separatismo parece diseñado para evitar cualquier posibilidad de que las acciones de Se podrían invocar marcos institucionales, sociales y políticos domados como blancos para explicar el movimiento de Baraka o para iluminar las razones por las cuales, en Sus palabras, "muy pocos afroamericanos u otras personas de color jugaron sistemáticamente un papel" a principios de los años sesenta avant- Garde.²⁵ Por supuesto, este modo de teorizar, como señaló Fred Moten, naturaliza las carreras implícitas como blancas de la noción de una "vanguardia de los años sesenta" en sí, un marco curioso, sin duda, En un período en el que John Coltrane, Albert Ayler, Ornette Coleman, Cecil Taylor, Sun Ra, y innumerables otros artistas negros radicales tenían su sede en nuevos York. Aquí, los artistas negros enfrentaron un enigma especialmente frustrante. Como llano Se estaba haciendo una fuerte inversión en la libertad posicional y referencial de los artistas blancos, para los artistas negros había una suposición concomitante que la europeización total o una concebida estrictamente, romantizada "Africanización" fueron las únicas opciones. En este entorno discursivo, el compromiso con la cultura afroamericana no podría servir como un elemento entre muchos. Más bien, se suponía que la raza en sí misma sobrecargaría la identidad del artista creativo negro. Por lo tanto, la observación de Banes de que "los artistas blancos y negros no pudieron ayudar pero tener diferentes agendas artísticas y políticas "26 No necesita ser acompañado por la noción de que un impulso simplista y poco reflexivo al separatismo en el Parte de los artistas negros yacían en la raíz del asunto. Más bien, podemos leerla observación contra su grano, al reconocer que una asimetría mediada por la raza de La experiencia entre artistas blancos y negros e intelectuales contribuyó a Una eventual dislocación entre ellos como comenzó la década de 1960. Uno

La fuente de este distanciamiento, ejemplificada por el viaje de Baraka a Cuba, fue que Los artistas negros estaban expandiendo la agenda doméstica de los "derechos civiles" hacia Un enfoque en una conciencia protopostcolonial que buscaba un terreno político y social común con una diáspora negra internacional. En contraste, como Banes reconoce: "Para esta vanguardia predominantemente blanca de los primeros Sixties, la noción de igualdad era generalizada y no era particularmente centrarse en la igualdad racial ". 27 Más bien, " La igualdad de oportunidades para mostrar uno El arte fue uno de los propósitos para fundar las instituciones alternativas "como Como exhibición de cineastas, Judson Dance Theatre, Caff E Cino y Flux Hall.28

Desde la opinión de Banes, "la preocupación de la vanguardia blanca con el igualitarismo reflejó la experiencia de muchos de estos artistas de ingresar al Hasta ahora el mundo de la clase alta de High Art en masa. . . . Sus propias formas de La nivelación simbólica fue una primera y las expresiones más importantes de su propia situación, es decir, su objetivo fue la democratización de la vanguardia en términos de clase, y a veces género, pero no raza o etnia. "29 para Baraka y Otros artistas negros, sin embargo, el inmenso político, social y cultural Los cambios que se desarrollaron significaron que "la vida tenía que ser más que un simple Camaradería de la presunción y el hedonismo elitista. El movimiento fue visto por artistas negros como Baraka como demasiado invertido en un tipo de individualismo burgués al que los artistas negros realmente no podían afirmar buscar. Además, el movimiento no pudo articular una crítica de la burguesía cultura que podría interrogar tanto su propia implicación en esa cultura como en su base de potencia racializada.31

De hecho, un sentimiento dominante entre los miembros del musical blanco Avant- Garde se basó en las nociones modernistas de música como desinteresados políticamente, incluso sin poder. Una incursión extendida en el tema, publicada en 1969 en el diario centrado en el músico Fuente: Música de la Garde Avant, consistió en entrevistas telefónicas, en lugar de una encuesta, con experimentadores blancos como Charlotte Moorman, John Cage, David Tudor, Morton Feldman, Roger Reynolds, David Behrman, Harold Budd, Robert Ashley, Robert Moran, Daniel Lentz, Jerry Hunt, Barney Childs, Dick Higgins, Terry Riley, Steve Reich, James Tenney, Lukas Foss y Frederic Rzewski. Hubo una sorprendente unanimidad entre este grupo diverso de artistas en Respondiendo la pregunta "¿Tienes o alguien ha usado tu música para finales políticos o sociales? "32 El prefacio del artículo reconoció que "mucho de la música de la cultura masiva actual se está utilizando para estos fines ", un hecho que fue lo suficientemente obvio en un momento en que artistas y géneros de todo el mundo Bob Marley, Peter Tosh, Bunny Wailer, Bob Dylan, Country Joe, Curtis

Mayfi Eld, Sly Stone, Jimi Hendrix, New Latin American Song, Calypso y muchos otros: oposición abierta articulada al racismo, la pobreza y la guerra en su música. Durante este período turbulento, sin embargo, las referencias a temas que fueron La quema de los Estados Unidos, desde los derechos civiles hasta la guerra en Vietnam, rara vez se encontraban en las páginas de revistas que documentan el Productos del experimentalismo musical estadounidense. De los nuevos artistas de música encuestado para el artículo de origen, solo violonchelista y artista de performance Charlotte Moorman, la única mujer entrevistada, abrazó descaradamente la idea El alcance de esa música podría implicar la transmisión directa de mensajes políticos: "He usado mis propias interpretaciones para fines políticos y sociales en los fines sociales en Varias ocasiones, porque he querido llegar a la gente. . . . Todas las piezas Lo hago, espero, tener elementos sociales para ellos, y muchos, espero, tienen político elementos. . . . Casi todas las piezas que hago, especialmente las piezas de Nam June Paik, tiene connotaciones políticas o sociales ". 33

En su mayor parte, sin embargo, una clara mayoría de los artistas encuestados fueron Relativamente confiado al afirmar variantes de dos creencias centrales. La primera noción, fuertemente inflada por la noción de Theodor Adorno de la función heroica de la nueva música como oposición a la cultura de masas, sostenía ese contemporáneo La composición musical constituía una fuerza política y social que, como Lukas Foss afirmó: "inevitablemente terminará contribuyendo a un nuevo social y clima político ". 34 Esta imagen de autoconfianza francamente vanguardista se complementó Por otra, creencia aparentemente contradictoria, nuevamente presente sucintamente por Foss: "Nuestro trabajo no debería, y probablemente no se puede usar para los extremos ocultos de cualquier tipo. "35 Lo que surgió de este sistema de creencias bipolar fue una noción de la música como crear una atmósfera para contemplar el cambio, mientras evita lo que Terry Riley llamó "la gran política en el cielo". 36 Generalizado Las nociones de democracia, igualitarismo o anarquía podrían integrarse adecuadamente en obras específicas, como con el trabajo exclusivo de Riley de 1964, en C, que el compositor describió como "muy democrático, nadie tenía una parte principal, todos supuestamente contribuyen a una parte igual. . . . En ese sentido, supongo es social ". 37

Al mismo tiempo, Bees advierte que "los artistas blancos adoptaron, tal vez no Siempre conscientemente, elementos del arte y el rendimiento afroamericano. Estos incluían la improvisación y la fusión de las artes generalmente consideradas separado en la tradición euroamericana ". 38 se debe recordar que Las prácticas de improvisación y fusión de las artes, de manera rápida y casual Glosado por aquí, no son problemas menores. De hecho, la sugerencia de Banes de que "Se tradujo la tradición afroamericana de improvisación musical

en teatro, danza y otras prácticas artísticas de la vanguardia blanca "39 Coloca la cultura negra (si no los artistas negros) en el centro del paradigma crucial cambios en el experimentalismo estadounidense. Banes, sin embargo, se esfuerza por limitarla comprensión de la "africanización de la cultura estadounidense" 40 para la corriente principal Entretenimiento masivo y alusiones crípticas por parte de The White avant- Garde. Además, al menos en los círculos musicales, cualquier separación que se desarrollara se acentuó por el hecho de que los músicos de vanguardia en blanco y negro tendía a funcionar en espacios separados, a menudo con vastas asimetrías en la infraestructura. Banes señala que "a pesar de sus propios ataques contra los valores burgueses del arte euroamericano, las preocupaciones y las prácticas de La vanguardia blanca, Garde todavía surgió inexorablemente de esa tradición de alto arte ", 41 que estaba reforzado por fundaciones privadas y donantes y residencias universitarias diseñadas para proteger a sus artistas del darwinismo comercial. Las sumas gastadas a menudo fueron impresionantes. Por ejemplo, entre 1979 y 1983, la Fundación DIA "vertió \$ 4 millones" en el compositor La Monte El trabajo conceptual de Young, "Dream House". 42 En contraste, el "natural" Hogar del musical negro avant, se suponía que era el club de jazz y el sector comercial.43

Al final, el amor por el jazz articulado por los ritmos y expresionistas abstractos de la década de 1950 no fue reinscrito por sus descendientes del centro de Nueva York de la década de 1960. La narrativa de Sukenick describe la escena a principios de los sesenta La fiesta de York, donde el pintor Andy Warhol, que acaba de llegar a la fama a principios de la década de 1960, "tenía su propia escena en la trastienda que representaba un fuerte descanso con el pasado y sus valores. Continuamente con" pintoresco "Clasis en el arte, con la pureza estética de los artistas. Abajo con el 'Tyr Anny de jazz, "en la frase de Danny Fields, como el estándar para la música pop, y arriba con valores extramusicales como ruido, volumen, rendimiento, danza, política, sexo. 44

Mientras tanto, se resumió la experiencia de muchos artistas negros En un pasaje de la autobiografía de Baraka: "Europa como centro intelectual fue otra piedra al peso de "alienación" de negro (si eso no es Una palabra demasiado fuerte) que se estaba acumulando en mí. Saliendo de un mundo y entrando en otro ". 45 modas estaban cambiando, y los enlaces de Jazz con abstracto El expresionismo significaba que cuando Ab Ex dio paso a Pop, lo supuestamente El romance del mundo del arte blanco con la cultura negra también llegó a su fin. Atención se volvió hacia la forma emergente conocida como rock, una música que estaba encabezando la capitalización masiva de las corporaciones de medios, en parte porque es negro Los orígenes se estaban empujando rápidamente por un orificio de memoria sin forma.46

Más allá de un límite de bebop: el desafío de la nueva música A fines de la década de 1950, en medio de la estandarización emergente del Bebop Revolución, se había vuelto claro para muchos músicos que informar sobre La muerte de los modos de expresión formulados había sido muy exagerado. Como Cecil Taylor observó en 1961, "Ahora el joven músico negro puede tocar es seguro. . . . Están jugando exactamente de la misma manera; Incluso las mismas canciones. "47 Poco a poco, surgió un grupo de nuevos músicos que criticaron el nuevo Fordismo que aparentemente había desafiado las instrucciones para los músicos negros líneas rígidamente comodificadas. Las implicaciones de la postura cultural de Bebop y Su construcción del artista negro autónomo y modernista ahora estaba siendo asumido por una nueva generación, con la intención de revisar radicalmente la anterior locales metodológicas de la generación. Uno de esos movimientos, la aparición del "jazz libre" de Ornette Coleman, Cecil Taylor, John Coltrane, y muchos otros, fue parte de una explosión de ideas musicales nuevas y radicales en la década de 1960 que también incluía minimalismo, y más públicamente, el surgimiento de roca. No se puede atribuir ningún músico solo a la promulgación de los amplios desafíos a las convenciones de improvisación que aparecieron en el Inicio de la década de 1960. En lugar de una sola noción de "libertad", se estaban afirmando varias libertades en un amplio espectro de posibilidades musicales. Músicos tan diversos como Abbey Lincoln, Max Roach, Charles Mingus, Sonny Rollins, Miles Davis, Herbie Hancock, McCoy Tyner, Joe Henderson, Tony Williams, Eric Dolphy y muchos otros, crearon nueva música con novela Esquemas formales y técnicas instrumentales.48 cada vez más, no se fue el sonido visto como ajeno a las investigaciones de los músicos improvisados, con la posible excepción del sonido sintetizado y modificado electrónicamente, que se reunió con resistencia generalizada a pesar de los primeros experimentos de Eddie Harris, y La adopción posterior de los sintetizadores de teclado por Miles Davis, Chick Corea, y Herbie Hancock. Reiniciaron el oboe, el clarinete de bajo, el fl urogelhorn y el saxofón soprano el instrumentarium, junto con percusión, juncos y flúes de alrededor el mundo. Además, la extensa experimentación estaba transformando los sonidos característicos de los instrumentos estándar. Trombonistas como Roswell Rudd recontextualizó los timbres de los primeros músicos de Nueva Orleans, y El sonido del saxofón demostró atravesar un rango de Coleman Hawkins a Albert Ayler, quienes estaban vivos y activos durante este período. Multiphonics y otras técnicas instrumentales y vocales extendidas se encontraban en el trabajo de personas como Abbey Lincoln, Jeanne Lee, Leon Thomas y Pharoah Sanders. Reflejar la creciente globalización

del sonido, los improvisadores de compositores como Yusef Lateef escuchaban música de África, Asia, América del Sur y Central, y Oceanía, así como América nativa y los productos de la alta cultura europea y estadounidense Experimentalismo. Músicos como Wayne Shorter perseguido intercultural colaboraciones con los creadores de estas formas y sonido.⁴⁹

La noción de bateristas como cronometradores principales ya se habían roto Abajo con el trabajo de Kenny Clarke, quien sugirió con conciencia a un colega En la década de 1940 que, en lugar de confiar en el baterista, cada músico debería ser personalmente responsable de la articulación de tempo y medidor. Entonces, Con el advenimiento de Sunny Murray, Milford Graves, Andrew Cyrille y Beaver Harris, se convirtieron en las implicaciones del enfoque no jerárquico del tiempo evidente, como tempos eran irregulares, cambiantes constantemente, o incluso completamente ausente: eliminar la centralidad de "swing" a la identidad del jazz, o (en algunos puntos de vista) Reducir la naturaleza del swing mismo. Poco a poco, las relaciones entre los jugadores de conjunto se volvieron más fluidos, y como el colectivo libre de improvisaciones avanzadas nociones mutables de primer plano y fondo, Las distinciones entre solistas y "secciones de ritmo" comenzaron a difuminar. Instrumentos que anteriormente asumían roles de fondo, como el bajo, al frente con el trabajo de virtuosos como Charles Mingus, y más tarde, Scott LaFaro y Henry Grimes. Bateristas como Tony Williams y Dannie Richmond, no se hace referencia a las cuentas estándar de las llamadas Jazz gratis, se basó en el trabajo de sus predecesores, especialmente Max Roach, en el desarrollo de una concepción "melódica" que situaba Timbres de percusión y ritmos en el primer plano de la textura musical. La complejidad rítmica de las líneas melódicas y el ritmo armónico aumentó notablemente, ya que las melodías suaves y paso de Charlie Parker se expandieron a los amplios saltos interválicos de Eric Dolphy. Las improvisaciones motivadas se volvieron más frecuentes, ya sea en un contexto armónicamente abierto, como con Ornette Coleman, o en un contexto más decidido, como con Sonny Rollins.⁵⁰ Como reciclaje y subversión de melodías, secuencias armónicas, y las formas de Tin Pan Alley se convirtieron en un problema menor, armónico y modal Los esquemas se convirtieron en más flores. Prácticas armónicas variadas a través de cuartal, Técnicas en serie, politonal, pantonal, microtonal y atonal, evitando Las nociones románticas tardías de la tonalidad teleológica que la práctica de bebop había revisado. Un ejemplo clásico temprano es los "Flamenco Bocetos" de Bill Evans de El tipo de grabación azul de Miles Davis, donde se repite una secuencia de modos de Fi. con la duración de cada modo elegido interactivamente por el conjunto y solista en tiempo real.⁵¹

Diálogos improvisados entre poesía, teatro y música, explorados por

La generación de ritmos en la década de 1950 se convirtió en una característica recurrente en la década de 1960, notablemente en el trabajo de Archie Shepp, así como en la grabación de Amiri Baraka "Black Dada Nihilismus" con la Nueva York Cuarteto de arte.⁵² La música improvisada se convirtió en parte de un entorno multimedia que trataba el sonido, las imágenes, el texto y el vestido de escenario como características integrales, y además (particularmente entre artistas negros radicales) no rehuyó de la inclusión de lo francamente político o lo abiertamente espiritual. Las duraciones de las piezas grabadas, una vez limitadas a la capacidad de memoria de los medios de comunicación basados en Shellac y los imperativos de Radio AirPlay, se expandieron enormemente. El récord de vinilo de juego largo, que podría contener hasta veinte minutos por lado, proporcionó a los músicos los medios para experimentar con extendidas formas. Piezas de treinta a cuarenta minutos, a menudo en varios movimientos, se volvieron más frecuentes, reflejando una situación revisada en los conciertos y Clubes, donde, como lo expresó John Coltrane en una entrevista, "No jugamos el set Cuarenta y minuto más de cosas." ⁵³

Como resultado, los improvisadores comenzaron a pensar en términos de integridad estructural a mayor escala. Por ejemplo, Coltrane evidentemente consideró su amor supremo suite como trabajo integrado. En su actuación de París de 1965, lo importante productor y jefe de la sección de jazz de Radio Francia, Andre Francis, usó Estándar Estándar "Mundial de Jazz" para definir el alcance de Coltrane's Esfera de la influencia, presentando a Coltrane y sus asociados como "cuatro músicos que se encuentran entre los más importantes del mundo contemporáneo en el campo de jazz ". ⁵⁴ Francis anunció: " John Coltrane tocará una melodía, de hecho, una composición en varios movimientos ". ⁵⁵ aquí, el productor Audiblemente se atrapa durante su discurso, ya que de repente parece reflexionar sobre la diferencia entre una melodía y una composición, y sobre la diferencia entre lo que Coltrane estaba haciendo y el jazz estandarizado que su discurso parecía favorecer. Al final del rendimiento de cuatro movimientos, que había durado apenas treinta minutos, Francis informa a la audiencia que el concierto había terminado. Para gemir y abucheos decepcionados, el productor explica: "Comprenez, Chers Amis, Que la Musique ne Se Mesure pas au Chronometre" (Entiende, queridos amigos, esa música no se mide con un Detener el reloj). Dejando el escenario después de la actuación, la implícita de Coltrane Declaración de que realmente no tenía sentido seguir la suite extendida con otra pieza podría decir que expresa una noción de la integridad e integridad orgánica del trabajo.⁵⁶

En última instancia, era la noción de "música original" en sí misma como clave para la autodeterminación para los artistas lo que parecía más atractivo. Gran parte de la "libertad" de los nuevos enfoques musicales de principios de la década de 1960 surgió de la

dependencia de músicos más jóvenes, incluidos muchos no asociados generalmente con los movimientos "libres", en sus propios talentos compositivos. Ornette Coleman, por ejemplo, jugó su propio trabajo casi exclusivamente, para el consternación de muchos críticos y músicos. Durante este mismo período, rock La música también se movía decisivamente lejos de las canciones hacia el original composición. Sin embargo, el entorno discursivo de Rock carecía del impulso clasicizante y canonizante que se había vuelto activo en el campo de jazz. Así, en Las mentes de algunos críticos, el alejamiento de las formas prefabricadas se convirtió Confirmado con la noción de simplemente tirar la forma como tal, 57 un debate que regresó en espadas en la década de 1980 con el advenimiento del revival del neoclassicista En el mundo del arte identificado por Jazz. En ambos casos, muchos críticos leen este presunto rechazo de la forma, correctamente, como un desafío simbólico para autoridad. Ciertamente, el desarrollo más temprano de la improvisación gratuita como una práctica importante en el jazz, así como las tradiciones aliadas en la música estadounidense y su Shoots Off, era un multirregional, multigenre, multirracial e internacional amorío. El compositor Charles Ives grabó en privado una breve serie de gratis improvisaciones entre 1938 y 1943, así como algunas Versiones de los movimientos de su sonata Concord que presentaba espontáneamente secciones concebidas que aparentemente no corresponden a la puntuación impresa. Las grabaciones de 1949 de Lennie Tristano, intuición y digresión, constituyeron una irrupción pública temprana, si no ampliamente discutida, de la improvisación gratuita identificada en los Estados Unidos.⁵⁸ Ornette Coleman, Don Cherry, Charles Mingus y Eric Dolphy desarrollaron su trabajo en Los Ángeles durante a fines de la década de 1950, y trajo su nueva música, por así decirlo, al metropole, donde encontraron a Cecil Taylor y otros ya creaban una versión diferente de la misma. En 1959, un grupo de inmigrantes afro-caribeños a Gran Bretaña, incluidos el saxofonista Joe Harriott, el trompetista Shake Keane y el bajista Coleridge Goode, unido con el pianista Pat Smythe y el baterista británico influyente Phil Seamen para crear lo que Harriott bautizó "música gratis". Totalmente independientemente de sus homólogos estadounidenses, el trabajo de estos londinenses improvisación colectiva favorecida y fragmentada con frecuentes contrastes dinámicos.⁵⁹

No obstante, como señala el musicólogo alemán Ekkehard Jost, "es Plain que las primeras formas de jazz libre y las innovaciones que marcaron su El camino llegó en su mayor parte de los músicos negros. Además, es más Los componentes emotivos significativos no son los de un uso diferente "Música mundial", pero claramente deriva de una música afroamericana en el sentido más amplio ". 60

Scott Deveaux, entre muchos otros, ha observado que "el jazz gratis es a menudo asociado con la política nacionalista negra de la década de 1960 ". Deveaux agrega, "Pero apenas necesitaba que la retórica militante de la etnia fuera controvertida". 61 Jost, entre otros, ha señalado la naturaleza del riesgo musical: "Sin lugar a dudas, jazz libre, con su retiro de las leyes de la armonía funcional y la tonalidad, el ritmo fundamental que fue a lo largo y el descanso con esquemas de forma tradicionales, planteó la ruptura más radical en el estilístico Desarrollo del jazz ". 62

Por supuesto, estos desafíos a las nociones convencionales de sonido, tiempo, La forma, la personalidad, la tradición y el género eran nuevos no solo para el jazz, sino también para Música más amplia, ya que muchas de estas ideas y prácticas se tomaron posteriormente en otros géneros, incluida la música clásica contemporánea y los experimentos emergentes en la roca. Al igual que con la repentina reconsideración de Andre Francis en el escenario de la intención musical de Coltrane, la limitación innecesaria de Purview en la observación de Jost puede tener su origen en los discursos de "mundo del jazz" que tienden a cerrar los tipos de cruces fronterizos que habían sido en evidencia todo el tiempo, trabajando involuntariamente para provincializar un musical Tradición donde el intercambio de narraciones sónicas ha sido durante mucho tiempo en evidencia. Particularmente inquietante para muchos fue la realización de los músicos, completamente congruente y coterminoso con la situación en blanco experimental Música, que "sin sonido, ningún dispositivo debe ser ajeno a su música". 63 trombonista Grachan Moncur III declaró que "si tengo que golpear un plato con un palo, yo también lo haré "para atravesar.64 en el mismo artículo, Saxofonista James Moody, miembro de la generación anterior ahora invocada Como ícono del conservadurismo del jazz, estuvo de acuerdo con la evaluación de Moncur. "Cualquier El sonido tiene sentido para mí. Cualquier sonido en absoluto. Te caes en el fl oor, lo hace sentido. Te cayaste, ¿no? Se supone que la música representa un sentimiento ". 65

Esta noción generalizada de que la música es inherentemente representativa de los estados emocionales podría verse como un cruce del romanticismo tardío. Este Sin embargo, se estaba formando nueva música en un período histórico en el que Mucho arte y música hechos por artistas blancos, particularmente expresionismo abstracto, se enmarcó como progresivo debido a su calidad no representativa. En esa luz, la insistencia de los negros que la música tiene que estar "diciendo algo" 66 se convierte en parte de una larga historia de resistencia al silenciamiento de los negros voz. De hecho, como se podría esperar de un pueblo cuyo genético, histórico, y los legados culturales fueron interrumpidos a través de la violencia sostenida y sistematizada, cada efecto fue hecho por los músicos para recuperarse en lugar de interrumpir conciencia histórica. En lugar de un orden de sonidos para los cuales el

El compositor reclama alternativamente la paternidad y renuncia a momento a momento responsabilidad, los nuevos músicos negros sintieron que la música podría efectuar el Recuperación de la historia misma. Concomitantemente con el surgimiento de la nueva música, una especie de salón paralelo La escena se estaba desarrollando en Harlem y East Village que incluía músicos como Cecil Taylor, los saxofonistas Archie Shepp y Marion Brown, Drummer Sunny Murray, pintores Bob Thompson y Joe Overstreet, y escritora A. B. Spellman.⁶⁷ para Hettie Jones, escribiendo en 1990 de su vida como el Primera esposa de Amiri Baraka, "El equilibrio racial en nuestra casa cambió, como un Black Avant-Garde- escritores, músicos, pintores, bailarines- se convirtió en parte de El nuevo East Village, que solo llega a ese nombre." ⁶⁸ Mientras Baraka recuerda, Su "nuevo círculo más negro" de Associates⁶⁹ sintió que una gran revolución en la música una vez más fue encabezado por músicos afroamericanos en jazz Clubes como el Cinco Spot, The Half Note y The Village Gate, en cafeterías más pequeñas como la ballena blanca y en lofts privados. Como recuerda Baraka, "Me gustó especialmente la música de Morton Feldman, la audacia de Cage y algunos de las otras cosas. Pero en su mayoría estábamos en la nueva música negra ". ⁷⁰

En estos círculos, una relación explícitamente afirmada entre el arte y la vida fue la regla más que la excepción. Como Albert Ayler le dijo al entrevistador Nat Hentoff en 1966, "He vivido más de lo que puedo expresar en términos BOP. ¿Por qué ¿Debo contener la sensación de mi vida, de ser criado en el gueto de América?" ⁷¹ Del mismo modo, el pianista McCoy Tyner le dio a Valerie Wilmer el título de Su infl uential 1977 relato de músicos experimentales negros, declarando que Su música era "tan grave como tu vida". ⁷², sin embargo, para muchos comentaristas y músicos, las raíces de la afirmación de la criticidad de los nuevos músicos Se acostaron en la conciencia política de los músicos de Bebop, como el saxofonista Jimmy Lyons Observado: "Bebop era en cierto sentido muy romántico. Hablaba de heroico acciones, sobre cosas que tuvieron que hacerse tanto política como musicalmente, pero No los hicieron. Básicamente, en bebop se trataba de la idea de lo que tenía que hacer, en lugar de hacer algo. Lo estamos haciendo ahora ". ⁷³

Para Deveaux, esta nueva música "simplemente llevaba el modelo de modernista experimentación (pero sin un enfoque eurocéntrico explícito) a su lógica, Si es inquietante, conclusión ". ya evidentes contradicciones entre los roles gemelos de los artistas y Experimentalista asignado a artistas negros hasta el punto en que la contradicción ya no podría sostenerse. Por lo tanto, los nuevos músicos se sintieron muy bien orgullo de crear una nueva música que era "parte de una conciencia negra en ascenso

Entre los jóvenes negros en todo tipo de entornos ". 75 en la nueva música negra, Para Baraka, "Hubo una novedad y una definición, una demanda de libertad, Político y creativamente, todo estaba conectado.76 Sabíamos que la música era moderna y nuevo y más allá de cualquier cosa que cualquiera que fuera el centro estaba haciendo, en la música, Pintura, poesía, baile o lo que sea. Y sentimos, sé que lo hice, que Estábamos vinculados a esa música que Trane y Ornette y C. T., Shepp y Dolphy y los demás estaban haciendo, por lo que la vieja arrogancia blanca y elitismo de Europa como arte central era estúpido en su cara ". 77

Respuestas críticas: ira, ruido, fracaso Ciertamente, como señala Scott Deveaux, en este período, "La libertad de la convención musical se confunde con la libertad de la política opresiva Estructuras ". 78 Los protagonistas de la música se registran repetidamente con el entendiendo que su trabajo representaba una respuesta personal a las sociales y condiciones políticas, así como las condiciones económicas bajo las cuales trabajó regularmente. Según Shepp, por ejemplo, los músicos compartieron La condición de aparente servidumbre económica fue un factor principal en su insatisfacción. Hablando de las estructuras dominadas por blancos de la música de jazz Industria En términos que recordaba claramente la esclavitud, SHEPP declaró que "usted posee La música, lo hacemos. Por definición, entonces eres dueño de las personas que hacen la música. Usted es dueño de nosotros trozos enteros de FI Esh. "79

Sin lugar a dudas, las críticas de los valores estadounidenses dominantes y puntiagudos de los nuevos músicos negros alentaron un New York Times de 1966 Artículo de revista de Hentoff para resumir la nueva música en un titular como "Negro, enojado y difícil de entender". De hecho, el altamente carismático, Archie Shepp fotogénica y altamente citable no era tímido al proclamar que "no somos simplemente hombres jóvenes enojados, estamos enfurecidos. Y creo que Es muy bien tiempo ". 80 para muchos oyentes, particularmente los blancos, el tropo de La ira parecía nueva para el encuentro con música negra, que tenía hasta Este punto ha sido culturalmente marcado como no amenazante y generalmente bueno. Una escena de la obra de 1964 de Amiri Baraka, Dutchman, sugiere que Tales puntos de vista ahora representaban una especie de silbido en la oscuridad:

Charlie Parker? Charlie Parker. Todos los chicos blancos de la cadera gritan por el pájaro. Y Bird diciendo: "¡Por el culo, débil, mentalidad! Y Se sientan allí hablando del genio torturado de Charlie Parker. Pájaro No hubiera tocado una nota de música si acabara de caminar por el este de sesenta y séptima calle y matar a las primeras diez personas blancas que vio.81

La crítica de la nueva música como "justa ruido" puede verse como un remanente de los días de antebelo, cuando la música de los esclavos negros, como historiador Jon Cruz señala: "Parece haber sido escuchado por captores y supervisores principalmente como ruido, es decir, como extraño, insondable e incomprensible". 82. Como señala Cruz, para que los propietarios de esclavos escuchen solo el ruido es "equivalente a ser ajeno a las estructuras de significado que suena anclado El mundo hermenéutico de los esclavos ". Escuchar solo el ruido es "permanecer eliminado de cómo las sondas de esclavos investigaron sus circunstancias y cultivaron historias y recuerdos." 83 Del mismo modo, la ruidosa ira de los nuevos músicos parecía extraño, sorprendente e insondable para muchos críticos, junto con La idea de que los negros realmente podrían tener algo de qué enojarse. En este sentido, la réplica de Coltrane a las caracterizaciones de su música "Enojo" podría funcionar como una especie de doble sentido. El saxofonista Objetivo declarado de tratar de mostrar "las muchas cosas maravillosas que sabe y los sentidos en el universo" 84 fue una forma adecuada de recordar la fraternidad crítica del poder y el propósito de la música. Sin embargo, el universalista de Coltrane La retórica también podría leerse como una declaración de resistencia enmascarada, similar a Muchos de los subalternos han emitido. El compositor de "Alabama", dedicado a los niños asesinados en el infame bombardeo del 16 de Birmingham Iglesia Bautista callejera, solo podría haber estado enojado con un acto atroz cuyo El simbolismo amenazó directamente no solo la vida de todas las personas negras, sino el Humanidad de todos. Uno puede imaginar una serie de razones para que los músicos articulen esto tipo de resistencia indirecta. Ciertamente, el miedo a la represalia económica podría haber jugó un papel. Por ejemplo, un crítico, escribiendo en 1966, tal vez inadvertidamente emitió una especie de amenaza para Coltrane en una revisión del desempeño. El escritor especulado sobre el daño que Coltrane, un campeón de artistas más jóvenes, podría ser inflándose sobre sí mismo continuando apoyando a los miembros de "la facción extremista" de los nuevos músicos, mencionando en particulares saxofonistas Shepp, Ayler y Carlos Ward: "Si Coltrane tiene una obligación, real o imaginada, para estas personas a las que él insiste en llevar a cabo sus faldones, ¿él? ¿No tiene también una obligación con su audiencia? Vienen a escucharlo, no esos otros. No lo escuchan. ¿Volverán? Coltrane está jugando Un juego peligroso en el que los riesgos son todos suyos. Los otros, los tienen no tengo nada que perder. Lo hace." 85

Un ensayo temprano de Ronald Radano sostiene que la recepción inicial de la nueva música de los críticos fue en gran medida favorable. Sin embargo, esta afirmación optimista parece estar socavada incluso por una revisión informal de Leonard Las columnas mensuales de "prueba de los ojos vendados" de Feather en el ritmo hacia abajo durante esta gente

riod. La prueba con los ojos vendados fue una apropiación periodística de un generalizado práctica de escucha en la que los oyentes más experimentados reprodujeron grabaciones para Novicios, pidiéndoles que identifiquen a los músicos. Esta práctica social de aculturación enseñó a músicos y oyentes a identificar estilos, épocas y otros Aspectos de la improvisación. Sin embargo, en las pruebas publicadas, los músicos profesionales avanzaron críticas públicas de sus colegas. Mientras que la diversión para los lectores se dio cuenta de que incluso los músicos profesionales no eran inquietantes Perfecto en sus juicios de estilo, como lo vio el historiador de la música Ekkehard Jost, Las pruebas sirvieron para acentuar divisiones generacionales y desestabilizar colegial solidaridad:

Lo que era extraordinariamente conveniente para el gran elemento conservador De los años sesenta, la crítica de jazz fue que con el amanecer del jazz libre, la solidaridad de silencio entre los músicos de jazz encontraron su fin. Si antes, los músicos había evitado escrupulosamente expresar algo negativo antes de un hombre de La prensa, o incluso un extraño, el jazz gratuito había abierto las puertas de Sluice de discreción. Los músicos mayores describieron a los más jóvenes como charlatanes que no entendía su oficio, que estaban destruyendo el jazz sin duda, y quien no se balancearía.⁸⁶

Varios músicos de generaciones anteriores o que representan a otros Feather les pidió a los estilos de música que comentaran sobre la nueva música, a menudo con resultados deprimentemente predecibles. Rara vez se plantean el sujeto el Nuevos músicos a la prueba, permitiéndoles comentar sobre el trabajo de su antepasados. El trompetista Ruby Braff "nunca había escuchado nada tan desarticulado y mezclado en mi vida."⁸⁷ en un comentario bien conocido sobre un Cecil Taylor Grabación, Miles Davis acusa a los críticos del consentimiento de la fabricación y promocionando los nuevos sonidos. "¿Es eso lo que los críticos están cavando? Son mejor los críticos dejan de tener a Coff Ee ... solo para tomar algo como esto y decir Es genial, porque no hay nada que escuchar, es como salir y Obtener una prostituta ". ⁸⁸ Feather produce Davis informándole que" esto El hombre dijo que fue influido por el duque Ellington ". El trompetista responde, "No me importa un ----! Debe ser Cecil Taylor, ¿verdad? No me importa quién es inspirado en. Eso ---- no es nada ". ⁸⁹ otros músicos, como el arreglista y Multi-instrumentalista Benny Carter, simplemente estaban desconcertados. "Cuando personas como Gunther Schuller y John Lewis, cuya musicalidad respeto, de regreso y apoyo esto tan abiertamente y tan fervientemente, no sé qué pensar. "⁹⁰

Uno de los pocos músicos establecidos entrevistados para los ojos vendados de Feather

Las pruebas que disintieron de la cabalgata de negatividad fueron Sonny Rollins, quien había contratado al asociado de Ornette Coleman, el trompetista Don Cherry, para la grabación de nuestro hombre en jazz.⁹¹ Además, se informó que Rollins tenía Tó "Free, New-Thing Collective Jazz" con Prince Lasha, Sonny Simmons, Henry Grimes y Charles Moffett en un evento benéfico de 1963 para un Greenwich Centro de servicio social de la aldea.⁹² Al comienzo de la entrevista, Rollins recordó de manera intencional y preventiva al crítico que "como saben, Leonard, soy a favor de Ornette y muchas de las cosas que ha hecho ". El saxofonista pasó a identificar en Coleman "cualidades que puedes encontrar en todos desde que Louis Armstrong, todos los buenos ". ⁹³

Durante su prueba, Charles Mingus notó que no se habían reproducido grabaciones de nueva música para él. Quizás darse cuenta de la estrategia de Feather de dejar Otros hablan por él, el bajista ofreció un comentario sobre el de Coleman música que todavía se ubica con las vistas más perspicaces de los saxofonistas trabajo temprano. "No jugaste nada de Ornette Coleman", dijo Mingus a Feather, preparado para afirmar la agencia en la entrevista. "Lo comentaré sobre él de todos modos. . . . Una noche Symphony Sid estaba jugando muchas cosas, y Luego se puso un récord de Ornette Coleman. . . . Hizo todo lo demás él estaba reproduciendo, incluso mi propio disco que tocó, suena terrible. . . . Soy No decir que todos tendrán que tocar como Coleman ", el bajista y El compositor concluyó: "Pero tendrán que dejar de copiar a Bird". ⁹⁴

Aun así, es dudoso que cualquier música, en cualquier lugar, haya recibido tan dura Crítica al igual que esta nueva música en sus años de formación. El artículo de Radano Culpó el "radicalismo duro" de los músicos y las "actitudes superiores y justas" por la vehemencia de la respuesta crítica negativa.⁹⁵ Según este punto de vista, "The Jazz Avant-Garde, incluido en el reconocimiento de su arte, comenzó una ambiciosa campaña de línea dura contra todos los que se opusieron a su música, una campaña que dividió a la comunidad en dos campamentos hostiles ". ⁹⁶ tenía el Nuevos músicos no manifestaron estas actitudes, según el autor, podrían han presentado su música inusual sin ninguna resistencia de la corriente principal. La encarnación pura de esta línea dura fue el saxofonista Shepp, la mayoría prominente entre los músicos que "predicaron sus doctrinas extremistas en tema tras tema de las principales publicaciones de la comunidad de jazz ". ⁹⁷ como el El artículo lo enmarca, Shepp, Amiri Baraka y el escritor Frank Kofsky, entre otros, a menudo desplegaron la raza como un ariete. Kofsky, quien en 1970 publicó un Texto importante que vincula la nueva música con el nacionalismo negro radical, ⁹⁸ viene por críticas particulares por su cargo de que el personal editorial de Down Beat estaba "completamente arraigado con los preceptos de la supremacía blanca". ⁹⁹ El comentario de Kofsky parecía confiar en la sugerencia de Radano de que

Nueva música, Nueva York : 47 Independientemente del tema, los portavoces de vanguardia que aparecieron impresos en Las revistas de jazz inevitablemente parecían basar sus argumentos en la opresión racial de una sociedad blanca dominante. El "racismo" se convirtió en el colectivo Cry, la consigna de la comunidad de jazz de vanguardia. Cualquier tipo de oposición, ya sea dirigida hacia un grupo o un individuo, se reunió con La ira del jazz avant-Garde, que calificó como "racista" todo el jazz establecimiento.¹⁰⁰

La respuesta crítica negativa a la nueva música, sin embargo, precedida por Varios años el período más intenso de controversia política sobre Carrera en el Jazz Fi Eld. Coleman y otros nuevos músicos habían estado recibiendo A veces, las revisiones de prensa de Vitriolic ya en 1961.¹⁰¹ Lo que es más, los críticos a menudo hicieron distinciones fuertes entre los nuevos músicos, tocándolos uno contra el otro en forma impresa, como en un artículo de 1962 en el que un crítico prominente Martin Williams dejó en claro que "mi opinión sobre la corriente de John Coltrane El trabajo de ninguna manera refleja mi opinión sobre la de Ornette Coleman ". Williams era un El principal partidario de Coleman, cuyo "atonal" interpretó a Williams Con la música "convencional y tradicional" de Coltrane.¹⁰² Además, la gravedad de las críticas tenía una escasa correlación con el grado de política Militancia de un músico individual. Por ejemplo, John Coltrane, conocido Para declaraciones gentiles y expansivas de estética y propósito, fue sometida a una intensa campaña de vituperación crítica. Uno particularmente atroz Ejemplo fue un artículo de 1961 por el crítico del crítico John Tynan, quien se refirió a un Coltrane- Dophy como "anarquista", "Gobbledygook" y, la mayoría Infame, como "una demostración horrible de lo que parece ser un creciente Tendencia anti-jazz ". ¹⁰³

En 1962, Leonard Feather, envalentonada por este y otro comentario crítico, se sintió suficientemente seguro para dejar de esconderse detrás de los músicos con los ojos vendados, llamando a los comentarios de "anti-jazz" de Tynan "tan agudos como lo fueron oportunos". ¹⁰⁴. En lugar de permanecer pasivo frente a la violencia de las críticas, Coltrane y Eric Dophy (que habían atraído un aviso negativo a pesar de su Conexiones fuertes con el compositor de la tercera corriente Gunther Schuller) respondieron directamente a los marcos más extremos de su trabajo en un Down de 1962 Down Beat Cover Story, "John Coltrane y Eric Dophy responden a los críticos de jazz". En lugar de ir a anécdotas sobre la vida en el camino y listas de colegas quienes fueron todos "músicos de Fi ne", Dophy y Coltrane, en un prosaico bastante tono, problemas de infraestructura, estética, técnica, contenido, y forma en su trabajo. En el camino, en esta forma temprana de volver a los medios de comunicación, los dos Los hombres exponen en silencio la insularidad cultural que había guiado gran parte de los críticos

cism. Quizás sin saber del compositor francés Olivier Messiaen en la década de 1940 Trabajar con la traducción de las llamadas de pájaros a sonidos instrumentales, el entrevistador Pregunta escépticamente el uso de los sonidos de pájaros de Dolphy: "¿Son válidas las imitaciones de aves válidas en jazz? " Afirmando su propia agencia artística, Dolphy respondió graciosamente: "Yo No sé si es válido en el jazz, pero lo disfruto ". 105 El saxofonista continuó para abordar directamente el tema del poder y la autoridad de los críticos, llamando Tanto para el diálogo como para el periodismo responsable. "Si algo nuevo tiene sucedió, algo que nadie sabe que el músico está haciendo ", Dolphy Fuera de ered, "[el crítico] debería preguntarle al músico sobre eso. Porque alguien puede gustarle; Es posible que quieran saber algo al respecto. A veces realmente duele, porque un músico no solo ama su trabajo, sino que depende de ello para una vida. Si alguien escribe algo malo sobre los músicos, la gente se queda lejos ". 106 Coltrane estuvo de acuerdo." Incluso he visto críticas favorables que revelaron una falta de análisis profundo, lo que hace que sea poco más que superficial ". Afirmar la agencia del artista y al mismo tiempo enmarcando la recepción musical en términos de una red social en la que muchas posiciones estaban Posible, Coltrane concluyó que "la comprensión es lo que se necesita". 107

En última instancia, el artículo inicial de Radano se vio obligado a admitir la naturaleza altamente problemática de las muchas críticas duras. Sin embargo, el historiador vio una "perspectiva más juiciosa" emergiendo a mediados de década.108 Sin embargo, el El registro admite fácilmente una lectura alternativa, donde, en todo caso, es crítico Los comentarios se volvieron aún más estridentes a medida que avanzaba la década. De acuerdo a al revisor de Coleman's 1960 grabando Esta es nuestra música, Coleman había sido prematuramente "de Clared un genio y el profeta del jazz para venir." Quizás buscando desacreditar este tipo de "bombo", el revisor había Esto para decir:

Las abominaciones técnicas de su juego a un lado, y su falta de técnica Con Trol es abominable: la música de Coleman, para mí, solo tiene dos tonos: A Maudlin, suplicando el lirismo y una ferocidad salvaje que se lleva a Bedlam. El suyo es no libertad musical; desdén por principios y límites es sinónimo No con libertad, sino con anarquía. . . . Si el trabajo de Cole Man es ser el Estándar de Excellence, entonces el trabajo de Lester Young, Louis Armstrong, Charlie Parker, Duke Ellington y todos los demás jazzmen que han sido Aceptados como importantes artistas deben ser arrojados en el montón de basura.109

En 1962, el jazz libre de Coleman fue aplaudido simultáneamente y brutalmente atacado en una revisión de doble ritmo. El segundo y sarcástico de John Tynan Review pregunta: "¿Dónde termina la neurosis y la psicosis?" La narrativa

presenta una súplica retórica para la restauración del orden y la autoridad. "Si nada más", escribió, "la cerveza de esta bruja es el producto final lógico de una filosofía en bancarota del ultraindividualismo en la música." ¿Improvisación colectiva? "Disparates. La única apariencia de colectividad radica en el hecho de que estos ocho Los nihilistas fueron recolectados juntos en un estudio a la vez y con uno Causa común: para destruir la música que les dio a luz ". corriente principal. El crítico reaccionó con evidente horror a un concierto con El grupo tardío de Coltrane, con Pharoah Sanders, Alice Coltrane y Stashed Ali: "Uno se pregunta lo que le ha sucedido a Coltrane. ¿Es él el prisionero de un Band de hipnotistas? ¿Ha perdido todo el juicio musical? O esta poniendo su audiencia? Cualquiera que sea la respuesta, fue triste contemplar este espectáculo, indigno de un gran músico ". 111

En última instancia, la intensidad del periodismo musical anti-nuevo solo corroboró los frecuentes pronunciamientos públicos de los músicos que la recepción y la distribución de la música negra sufrida de una especie de mentalidad de supervisores por parte de la comunidad crítica y la comunidad comercial que se paró detrás de él. El historiador Ekkehard Jost, que opera desde una perspectiva europea, en una acusación crítica mordaz del periodismo estadounidense del período, que para él, "sacó a la luz nada más que la ignorancia y, quizás inconsciente, en la entrada de grandes segmentos de jazz americano crítica y su descuido en términos de las reglas más elementales de su artesanía. Por supuesto, también hubo una serie de críticos que se acercaron al Nuevo jazz con simpatía, ya sea por razones inherentemente musicales, o solo ideológicos. Sin embargo, estaban en minoría y rara vez publicaban en las revistas estándar. "112 Además, para muchos críticos, la naturaleza del La música misma militó contra cualquier esperanza de éxito de la audiencia. "Avant- Garde Jazz ", afirmó Radano, "no es música para las masas: negro o blanco ", 113 y desde este punto de vista, los ataques de los músicos contra el establecimiento proporcionaron "un Disculpe "por su" falta de reconocimiento de las comunidades Black y The Jazz ". En este relato, el apoyo de Erings de partidarios "no músicos" como Frank Kofsky y Leroi Jones se basaron en "Faith Blind" en lugar de "análisis objetivo". 114

Sin lugar a dudas, la atmósfera crítica contemporánea de Besser Wissen influyó en la producción de una respuesta en particular, en forma de una De los ensayos más disputados de la época, el "Jazz de Leroi Jones de 1963 y el crítico blanco. "115 escribiendo en Down Beat, Jones afirma que fue el Los críticos y los críticos blancos en particular, que habían fallado, en lugar de los músicos. Jones comienza con una provocación: "La mayoría de los críticos de jazz han sido blancos

Los estadounidenses, pero los músicos de jazz más importantes no lo han sido ". 116 El escritor no tiene miedo de un enfoque generalizado ad hominem para el campo, manteniendo eso

Porque la mayoría de los críticos de jazz son medios blancos: cejas, la mayoría de los jazz La crítica tiende a hacer cumplir los estándares blancos de cejas de la ceja de Excellence Como un criterio para la interpretación de una música que en su más profunda Las manifestaciones son completamente antitéticas a tales estándares, de hecho, bastante a menudo está en reacción directa contra ellos. (Como analogía, suponga que el gran La mayoría de los críticos de la música formal occidental eran pobres, sin educación Negros?) 117

La revisión de Jones sobre los orígenes europeos de la crítica de jazz estadounidense hace El punto, irrelevante en nuestro propio día pero seriamente controvertido en el Era de las nuevas críticas de la década de 1960, que el trabajo de los críticos, como miembros de un hecho La sociedad, inevitablemente, "refleja, al menos, algunos de los atentos y pensando en esa sociedad, incluso si tales actitudes no estuvieran directamente relacionadas con el Sujeto sobre el que estaban escribiendo, es decir, música negra ". 118 Jones argumenta que La música negra fue tratada por musicólogos de una manera muy diferente de la música occidental, donde la relevancia de los factores históricos y culturales a la crítica supuestamente era un hecho.119 Jones termina con una predicción de que "críticas de la música negra se acercará más al desarrollo como un consistente y válido Estética como crítica en otros campos del arte occidental ". (quizás sorprendentemente en este caso) recapitula el proyecto de Alain Locke para la reivindicación de la música negra como de pie en el centro de la noción misma de la cultura estadounidense.

En la crítica de jazz, ninguna dependencia de la tradición o teoría europea ayudará en todo. La música negra, como el propio negro, es estrictamente un fenómeno de este país, y tenemos que establecer estándares de juicio y estética excelencia que depende de nuestro conocimiento nativo y comprensión de las filosofías subyacentes y las referencias culturales locales que produjeron blues y jazz para producir una escritura o comentarios críticos válidos sobre eso.121

Muy lejos de Nueva York: segregación y música de Chicago A fines de la década de 1950, el cinturón negro de Chicago Bantustan, repleto de dos generaciones de migrantes negros, estaba preparado para explotar sus límites. En pos de

La desaparición de la base legal para los convenios restrictivos después de 1948 Decisión de la Corte Suprema en *Shelley v. Kramer*, 122 familias de Bronzeville comenzaron a cruzar las fronteras establecidas, encontrando resistencia firme de blancas comunidades. Los especuladores de bienes raíces alentaron la gran migración conocida como "flujo blanco", obteniendo propiedades a tasas de ganancia de Los propietarios blancos desesperados por comprar y revenderlos a las familias negras en precios mucho más altos y tasas de interés. Una vez que los negros buscan vivienda en el South Side pudo cruzar Cottage Grove Avenue, la barrera tradicional separar Hyde Park del cinturón negro al oeste, la Universidad de Chicago, trabajando con la administración de la ciudad, se mudó decisivamente para restringir la presencia negra en su vecindario Hyde Park a través de una estrategia de "integración administrada". 123

Otra forma común de resistencia blanca a la integración desplegada tanto Violencia aleatoria y coordinada. Familias negras que se mudan anteriormente Las áreas blancas enfrentaron peligro de los residentes blancos, y las furiosas perturbaciones civiles, como los disturbios de Fernwood de 1947, los disturbios de Englewood de 1949, el Cicero Riot de 1951, y el disturbio del parque Trumbull de 1953, involucraron a miles de las personas y a menudo tardó días o incluso años en contener por completo. Historiador Arnold Hirsch describe la situación en varios vecindarios de Chicago como exhibiendo un "patrón de guerra de guerrillas urbanas crónicas", 124 como playas locales, escuelas, parques infantiles y parques, así como comerciales y Los establecimientos culturales, como tiendas, salas de baile y salas de cine, se convirtieron en sitios de escaramuzas entre nuevos residentes y visitantes negros y visitantes más nuevos y Pandillas ad hoc de blancos de clase de trabajo. Las subculturas integracionistas activas en la década de 1950 y 1960 Nueva York tienen Durante mucho tiempo formó el modelo de suposiciones más generalizadas en la historiografía del jazz sobre las actitudes hacia la raza en los mundos de arte de jazz. En contraste con el Sin embargo, la bohemia algo integrada de la década de 1950 y la década de 1960, la la atmósfera que nutrió el AACM estaba sólidamente arraigado en una geográficamente y comunidad negra socialmente sobredeterminada. Aunque músicos blancos y los clientes aparecieron en el lado sur de Chicago, las pocas narraciones Documentar la música de la década de 1950 Chicago negro no admite la presencia de cualquier tipo de subcultura integracionista sostenida. Escritor J. B. Figi, uno de Los primeros partidarios de la AACM explicaron que a principios de la década de 1960, El paso a través de la división norte-sur constituía una especie de frontera experiencia para los músicos.

Los músicos negros eran bienvenidos en el lado norte, generalmente, una vez que Llegué a donde iban. Pero aquí había una fuerte segregación. Negros

no fueron bienvenidos fuera de la comunidad negra. Ellos no fueron a El ciclo para comer, excepto tal vez algunos lugares. Era solo una situación muy segregada. Entonces, no lo había. . . Había muchos más músicos blancos en la comunidad negra que la otra forma. Alrededor, principalmente porque había mucho prejuicio y era tan difícil para que los negros se movieran por la ciudad sin incurrir en todo tipo de cosas desagradables, que simplemente no sucedió tanto.¹²⁵

Figi recuerda aún más que la movilidad de los oyentes blancos también estaba siendo desanimado: "No había mucho más que mucho ... yendo al lado sur, y había muchas personas blancas que daban Tú, "estás loco. No puedes ir allí, te matarán". ¹²⁶ según a Figi, la atmósfera general de la segregación se extendió al empleo oportunidades y relaciones colegiales entre los músicos:

También había una cosa de Jim Crow trabajando entre los cuales los músicos Jugó en el lado norte y que jugó el lado sur. El kenton y Las bandas de Herman, etc. estarían tocando el lado norte, principalmente, y Muchos BOPPERS blancos estarían tocando en el lado norte. Y algunos de ellos también jugarían el lado sur. La mayoría de los Boppers negros estaría jugando en el lado sur. Algunos de ellos podrían aventurarse al North Side, pero principalmente hubo una división allí. Charlie Parker jugó El Argyle Lounge, pero más que. . . la mayoría de las veces, era blanco Jugadores jugando en esas áreas. . . Lo mencioné porque lo era. . . fue Considerado algo así como un hito, jugó el lado norte y tú saber, jugó ese club.¹²⁷

Multi-instrumentalista Ira Sullivan (saxofón tenor, saxofón alto, y trompeta) fue uno de los pocos blancos que se desempeñó mucho en el Lado sur. En febrero de 1961, un grupo de Sullivan presentó a Richard Abrams y su asociado cercano, el bajista Donald Rafael Garrett, junto con Wilbur Campbell y Nicky Hill, quienes murieron de "causas desconocidas", en toda probabilidad, una sobredosis de heroína, solo dos años después. Roland Kirk también vivía y Trabajando en Chicago, y el Ira Sullivan - Roland Kirk Quintet se realizó en The Sutherland en septiembre de 1960, con Abrams y Garrett.¹²⁸ Comparación El lado sur hacia el lado norte en términos de atmósfera creativa, Sullivan usó la conocida palabra de jerga negra para que la "persona blanca" declare en un 1960 Down venció a Profi le que "la mayoría de los casos no me entendieron ... Durante una hora sobre quién debía jugar qué. Pero en el lado sur, solo nosotros

quería jugar. Tocamos con tenor y batería si eso fuera todo lo que estaba allí. Era una actitud completamente diferente ". 129

Down Beat fue una publicación con sede en Chicago, pero su exploración de temas de segregación en su propio patio trasero fue asignada al escritor canadiense Gene Lees, que se había mudado a la ciudad en 1959 para tomar una posición en el revista.¹³⁰ En un "Informe sobre Chicago" de 1960, Lees describió con precisión el situación contemporánea. "Para ver lo que está sucediendo en Jazz en Chicago hoy ", señaló el escritor, " puedes dividir el tema en dos partes: Norte Jazz lateral y Jazz South Side ". Lees, quien luego escribió un libro que promocionó el Importancia de las subculturas integracionistas en el jazz, ¹³¹ claramente estaba desconcertado por ausencia de tales subculturas en la música de Chicago. A pesar de estas apariencias, Lees trabajó duro para encontrar formas de describir las diferencias culturales y económicas entre las escenas musicales del lado norte y el lado sur del lado sur. sin usar las palabras "Negro" y "White". Esto se hizo dibujando Sobre la costa oeste del estereotipo de jazz del "genial" para describir el trabajo de un conjunto de músicos en su mayoría blancos (aunque sin marcar como tales), como el violinista John Frigo, el trompetista Cy Touff y el pianista Dick Marx. El escritor describió su trabajo como "educado, sutil y, en general, fuera del Principal transmisión vigorosa del jazz contemporáneo ". 132

Como lo vio Lees, los North Siders se beneficiaron de un entorno laboral Eso fuera de una variedad de trabajos de jazz y comerciales, así como en el club Sinecures. En contraste, la selección del escritor de Lurlean Hunter para representar el lado sur de los ers la revelación que el cantante afroamericano "vio Su carrera se marchita en la vid, y por un tiempo no tuvo trabajo en absoluto, ni siquiera en Chicago ". 133 En cualquier caso, Lees contrasta la feminidad de Hunter con el "Big-toned and Virile-Sounding" Johnny Griffi n, así como Ira Sullivan y Eddie Harris, como se representa mejor "el típico jazz de Chicago de hoy". 134 El escritor estaba claramente impresionado por las sesiones de South Side Jam, y hace Mención especial de aquellos que estaban siendo reservados por el joven empresario de jazz Joe Segal.¹³⁵ Lees retrata un animado club y teatro South Side escena, así como el club del lado norte cercano, el caniche francés, donde el El trío de Richard Abrams estaba sosteniendo regularmente en The Amazing Hora de 7:30 a.m.¹³⁶

El artículo cita estadísticas de una fuente no identificada que afirma que Chicago representaba el 8 por ciento de las ventas de registros de jazz de EE. UU., Notamente el doble Un porcentaje per cápita como Nueva York. No obstante, como Johnny Griffi n más bien Dicho ácido: "La diferencia entre Chicago y Nueva York es que un músico que viene de Nueva York puede conseguir trabajo en su ciudad natal". 137 en El tiempo, tanto Griffi n como Sullivan, según el artículo, se dividían

Su tiempo entre Chicago y Nueva York. Eddie Harris, que pronto tendrá un éxito Grabación, Éxodo a Jazz, 138 le dijo a Lees que parte de la diferencia de ser con ser Con sede en Chicago, había una cultura de dificultad con respecto a asuntos de promoción. "Todos se inclinan a no hacer nada, tanto propietarios de clubes como récord Empresas ", dijo Harris." Te ignoran a menos que vayas a otro lado. . . el Los dueños de clubes esperan a ver qué hace y dice Nueva York. "139

El desarrollo de La banda experimental

Pedagogías alternativas de música experimental Para muchos músicos, la carrera espacial comenzó no en 1957 con el lanzamiento de la Unión Soviética del Satélite Sputnik, sino en 1946, cuando el El pianista Herman Blount apareció en el tren de Birmingham a Bronzeville. Poco después de su llegada, Sonny (como lo llamaron) aterrizó Un trabajo con la orquesta de Fletcher Henderson en el Club de Lisa en 55 ° y estado, un concierto que se mantuvo hasta mediados de 1947, cuando el Red Saunders Band sucedió a Henderson. Sonny se quedó, ensayando la banda y la remodelación de los arreglos de respaldo de Saunders para Cantantes como Laverne Baker, Dakota Staton, Joe Williams y Sarah Vaughan. Blount fundó su propia banda en 1950, con gente como Saxofonistas Harold Ousley, Von Freeman, Earl Ezell (más tarde Ahmad Salaheldeen) y John Jenkins, el bajista Wilbur Ware y el baterista Vernel Fournier. En algún momento de 1952, Blount anunció que el creador había ordenado él para cambiar su nombre. Fui al centro a la corte de circuito del condado de Cook y legalmente se convirtió en "Le Sony'r Ra". Además, él registró un negocio bajo el nombre de "Sun ra". 1 La mayoría de los músicos En Chicago, sin embargo, todavía lo conocía como Sonny, uno de los clasificados Músicos de la comunidad musical del lado sur. Como Jodie Christian recuerda,

Mi primer encuentro con él, estaba jugando piano de stride, trabajando en el Club en 55th y Michigan. Era un buen pianista, interpretaba al piano convencional, zancada. Estábamos jugando y Sun Ra estaba jugando como un sencillo pianista, un pianista de cóctel frente a nosotros. No se había convertido en "Sun ra" entonces. Nunca escuché a nadie decir que recuerdan cuando comenzó a Organice este tipo de banda, la banda espacial. De repente, estaba allí.

En 1952, Sonny comenzó a buscar a los músicos más jóvenes del régimen duso del capitán Dyett, incluido el baterista Robert Barry y el saxofonista Laurdine "Pat" Patrick, para formar un grupo llamado Space Trio. Eventualmente, La banda de Sun Ra comenzó a crecer, con jóvenes músicos emocionantes como el trombonista Julian Priestster; percusionista Jim Herndon; el bajista Victor Sproles; trompetistas Art Hoyle, Hobart Dotson y Dave Young; y saxofonistas James Spaulding, John Gilmore, Charles Davis y Marshall Allen. Sonny's carisma, erudición y creatividad inspiraron a los músicos, que consideraban él como su mentor. Como observó Marshall Allen, "Sun ra me enseñó a Traducir el espíritu en la música ". 2

Alrededor de este tiempo, a medida que la paleta de composición de Sonny se hizo más rica, acuñó el término "Arkestra" para su banda. "Esa es la forma en que los negros dicen" orquesta "", observó lacónicamente.³ En los ensayos diarios de Arkestra, Sonny comenzó a conectar explícitamente su música con proyectos de identidad, filosofía, Recuperación histórica y misticismo. Exploró el papel de los negros en la creación de la civilización y mantuvo que la música podría cambiar Valores morales individuales y afecta el destino del mundo. Los títulos de su Las piezas comenzaron a conectar dos temas principales: la infi nite, etíope Zion del espacio exterior, y la nave nodriza africana de Egipto, Etiopía y Nubia. Como ha señalado el antropólogo y biógrafo de la RA, John Szwed, con Sun Ra, "La música a menudo parecía ser el subtexto para algún plan más grandioso, uno no siempre claro para los músicos ".⁴ Cualquiera que sea el plan, Jodie Christian vio en primera mano Esa dominación disciplinada de Sonny de Arkestra era absoluta.

Un día estaba tocando en Budland y toda la banda estaba allí, pero Sun ra no estaba allí. Entonces le dije a John [Gilmore] y ellos, ¿por qué no ustedes no Hit y Sun ra pueden entrar más tarde? "No, no golpeamos hasta que entra Sonny". Sonny viene en una hora después. Corrió, se sentó en el piano y el Band tomó sus asientos. ¿Sabes lo que dijo? "Que eso sea una lección". Entonces Al final del set le pregunté a John, ¿cuál fue la lección? Dijo que yo no Sé, pero Sonny dijo que era.

Alvin Fielder conoció a RA mientras trabajaba en un concierto de baile en el West Side en 1959. "Me preguntó de dónde era, y le dije que era de Mississippi. Entonces él dijo: "Mira, hombre, apuesto a que puedes jugar algunos shuffl". Sonny invitado Fielder a un ensayo de Arkestra. "Estaba muy por encima de mi cabeza. Pensé que estaba Jugando bien, pero mientras miro hacia atrás, estoy seguro de que no lo estaba. De todos modos, Sunny me invitó a unirme a la banda. Así que lo hice ". Fielder jugó con RA en 1959 y 1960. "Por supuesto, el dinero no era tan bueno. Pero, de nuevo, mientras miro hacia atrás, yo debería haberle pagado ". 5 A finales de 1960, la nave espacial de Sun Ra, con John Gilmore, Marshall Allen y Pat Patrick a bordo, se dispararon desde Chicago por puntos al este, y finalmente aterrizaron en la ciudad de Nueva York en enero de 1961.6 Para 1962, el compositor y el pianista se estaban preparando para un nuevo y importante Concierto de York con su grupo espacial de jazz cósmico.7

Philip Cohran había estado trabajando con el Arkestra desde que John Gilmore había lo llevó a un ensayo en 1958.8 para Cohran, el ejemplo de RA "abrió mi mundo arriba como compositor. Había escrito algunas canciones de mérito antes de llegar él, pero él me enseñó lo único que realmente hizo una diferencia en mi vida, Y eso es: lo que quieras hacer, hazlo todo el tiempo. Una vez que aprendí eso no había miradas atrás. "9

De todos modos, Cohran decidió no subir a bordo para la nueva HISTORIA DE YORK. "Cuando dejé" la sociedad ", recordó Cohran," todos Pensé que estaba loco. Cuando le dije a Sun Ra que iba a lidiar con mi Ojal, y dejé la banda, comencé a estudiar por mi cuenta. Dije que no No necesito a nadie más para decirme qué hacer, seguiré adelante y lo haré yo mismo. Entonces comencé a estudiar todos los días ". De hecho, durante este tiempo, la posibilidad de desafiar el status quo social atrajo a muchos afroamericanos hacia la investigación independiente sobre el conocimiento histórico y espiritual. Richard Abrams dice que "siempre tuve un gran interés por investigar el SO- llamado "Artes ocultas", alrededor de '59 o '60 realmente comencé a entrar en eso. Uno de los Los primeros libros que leí fueron la autobiografía de un yogui de Paramahansa Yogananda. Él despertó algo en mí que necesitaba despertar. Compré literatura y Compré literatura y terminó presentando sobre los rosacrucianos. Me metí toque con ellos y enganchado con los rosacruces ". 10

Como Abrams se conoció como uno de los de Chicago compositores pianistas, dos músicos ejercieron un profundo impacto en su dirección musical. El compositor, el arreglista y el trompetista William E. "Will" Jackson, que había jugado con Jimmie Lunceford, vivió el calle de Abrams, y comenzó a enseñarle informalmente al joven pianista el

Artesanía de organización y orquestación. Alrededor de 1955, Jackson presentó al El joven compositor del pianista Walter "rey" Fleming, quizás la influencia local temprana más importante en las improvisaciones de piano de Abrams.¹¹ Abrams Comenzó a componer, organizar y tocar para la banda de Fleming. "De vez en cuando", recuerda Abrams, "me dejarían sentarme en el piano, hasta que yo Cometiría un error y me dirían que me levantara. Pero lo harían Vuelve allí hasta que aprendí a hacerlo ". Al atraer la atención de la personalidad de la radio, Daddy-O Daylie, Abrams, el saxofonista Nicky Hill, el bajista Bob Cranshaw, el baterista Walter Perkins y el trompetista Paul Serrano formó una banda llamada MJT+3. En 1957, la primera grabación del grupo, Daddy-o pre sents mjt+3,¹² presentó una serie de composiciones Abrams, incluyendo "no nombre", que en realidad fue compuesto en colaboración por Abrams y Fleming.¹³

Abrams también se estaba moviendo más a lo largo de la ruta de autodidact que había liderado él lejos del conservatorio. "Siempre podría inventar música", Abrams recordé: "Pero fue una maldad. Quería hacerlo mío forma. Incluso cuando era niño, cuando ni siquiera sabía cómo hacerlo, me rebelaba contra la situación principal ". La búsqueda de una forma de enseñarse a sí mismo lo llevó al pianista, el compositor y el arreglista Charles Stepney, quien Introdujo Abrams al inusual sistema de composición musical de Joseph Schillinger. Stepney, un arreglista de la casa para registros de ajedrez, pronto se aplicaría Principios relacionados con Schillinger, junto con ideas del texto temprano del compositor Henry Cowell, los nuevos recursos musicales¹⁴ y el trabajo de György Ligeti, hasta Su trabajo histórico para Ramsey Lewis, los Dells, la conexión rotativa y Minnie Riperton, Phil Upchurch, aguas fangosas y tierra, viento, y fuego.¹⁵ Stepney presentó los libros de Schillinger a Abrams, quien terminó Up comprando sus propias copias.¹⁶ Donde quiera que pasara los próximos cuatro años, Abrams mantuvo estos dos tomos masivos listos, enseñándose a sí mismo el Sistema completo y desarrollar nuevas ideas bajo su guía. Schillinger fue pianista, compositor y teórico que vino a los Estados Unidos Estados de Rusia en 1928. Algo específico, Schillinger colaboró en el diseño experimental de instrumentos electrónicos con compañeros rusos Expatriado Leon Theremin y Cowell, quienes escribieron el prólogo del trabajo de señal de Schillinger, el sistema de composición musical de 1.600 páginas, Primero publicado a mediados de la década de 1940. La escurridiza Sociedad Schillinger publicada y distribuyó el sistema como dos libros grandes y caros que contienen muchos Ejemplos musicales detallados, y en 1945, el ex alumno de Schillinger Lawrence Berk fundó la Casa de la Música de Schillinger para llevar a cabo el maestro enseñanzas. En 1954, la escuela cambió su nombre a la Escuela Berklee de

Música, a medida que su plan de estudios se expandió para incluir géneros fuera del canon de Música clásica pan-europea, especialmente jazz.¹⁷

Schillinger enseñó que una amplia variedad de formas expresivas, incluidas ambas La armonía tonal y post-tonal podría generarse y analizarse algorítmicamente utilizando fórmulas matemáticas. Su sistema surgió junto a Otros métodos formales orientados a las matemáticas que surgieron a mediados y finales de la década de 1940, como la técnica de 1944 del compositor francés Olivier Messiaen de 19 Langage Musical, 18 y más tarde, el serialismo integral que se desarrolló en América, con el trabajo de Milton Babbitt, y en Europa, en el trabajo de Karlheinz El ex alumno de Stockhausen y Messiaen, Pierre Boulez. Schillinger's trabajar con elementos gráficos, que anticipado por más de una década el estocasticismo de Iannis Xenakis, 19 parecía estar justificado por la premisa de La "obertura" de Cowell al primer volumen del sistema Schillinger, que dio la promesa de usar el sistema para ir más allá Métodos musicales que aparecían de manera atentamente hegemónica en algunos círculos: "Las reglas actualmente enseñadas de armonía, contrapunto y orquestación Ciertamente, no sugiera a los materiales estudiantiles adaptados de sus propios deseos expresivos ", escribió Cowell." En cambio, se le da un conjunto pequeño y circunscrito de materiales, ya muy utilizados, junto con un conjunto de prohibiciones de aplicarlos, y luego se le pide que se exprese solo dentro estas limitaciones. "20

Mientras que el serialismo basó su regla establece en la escala cromática, y Bebop Armonía revisó el cromatismo wagneriano, el sistema Schillinger Hizo pocas presunciones sobre materiales. Más bien, cualquier material fueron identificados por el compositor como saliente: rítmico, armónico, timbral, Melódico, dinámico: se convierte en la base de una mayor generación y transformación. Por lo tanto, como señaló Cowell, "el sistema Schillinger fuera de las posibilidades, no limitaciones; Es un enfoque positivo, no negativo para la elección del musical. materiales ". Como tal, el sistema era igualmente adecuado "para los estilos antiguos y nuevos en la música, y a la composición "popular" y "seria" ". 21 Por esta razón, el El sistema Schillinger pronto atrajo a los compositores de Earle Brown a B. B. Rey. El organismo explícito de la base matemática de Schillinger de las artes Invención musical conectada con formas activas en el entorno natural, Avanzar la proposición básicamente sinestésica que se gestiona activa en una La forma de arte pudo hacer análogos primordiales explícitos, ordenados y primordiales en otro.²²

Plantear un papel explícito para los aspectos religiosos y espirituales de la música, Las ideas de Schillinger corrieron en contra del ideal secularista del modernismo. Como un cierre Pintor que ya había explorado la Synesthesia de Kandinsky, Abrams estaba entusiasmado con la construcción de Schillinger de una conexión necesaria y ordenada

entre el sonido, el sentido, la ciencia, la emoción, la razón y el mundo natural. Estas ideas resonaron con las propias exploraciones de la conexión de Abrams entre la música y la espiritualidad. "Estaba realmente educado ahora, a lo grande" Abrams exultó: "Porque me impresionó un método para analizar solo sobre todo lo que veo, al acercarse a su premisa básica. Las cosas de Schillinger me enseñaron a romper las cosas en materia prima, donde vino de, y luego, a toda la idea de un personal o individual enfoque de composición ". Mientras Abrams comenzaba a establecerse en el musical de Chicago Escena, Steve McCall dejó la ciudad para unirse a la Fuerza Aérea de los Estados Unidos. Finalmente, su Las órdenes lo llevaron a Bangor, Maine, donde dirigió el club de servicio. "El el servicio era lo que era, fue una experiencia típicamente mala ", recordó su hermana Rochelle." Alguien puso una nota en la puerta, "todos los negros, coons y Nightfi Ghters estará fuera de la calle a medianoche ". 23 McCall regresó a Chicago en 1954 y encontró un trabajo en la industria de las aerolíneas.²⁴ Durante ese tiempo, él, él compró su primer juego de tambores y usó pases de viajes aéreos gratis para visitar nuevos York y Filadelfia, donde tomó clases de batería de Charles "especificaciones" Wright, que había animado a las grandes bandas de Dizzy Gillespie y Earl Bostic.²⁵ Viendo los estilos de Marshall Thompson, Wilbur Campbell, James Pettis y Vernel Fournier, entre otros, en 1960 McCall se habían convertido en uno de los más buscados, después de los jóvenes bateristas en Chicago.²⁶

Alrededor de ese mismo tiempo, Abrams estaba buscando una salida para su nuevo ideas y una oportunidad surgió de hacer exactamente eso en 1961, cuando "hubo Un grupo de hombres convencionales que formaron una banda para que los gatos escribieran gráficos y cosas. Estábamos ensayando en el C&C Lounge en Cottage Grove y 63º. Un gato llamado Chuck lo corrió. Era un gran lugar largo y antiguo, con un etapa al frente. Tenían espectáculos allí. Eddie Harris era parte de Es, Marshall Thompson ". Para 1960, el sistema educativo informal ad hoc, de jazz, combinando entrenamiento de bandas de la escuela secundaria, sesiones informales de mermelada, hogar escolar y autodidacticismo ya habían producido algunos del mundo La mayoría de la música influyente. Aun así, muchos músicos experimentados de Chicago fueron Buscando formas de abordar las limitaciones de este modelo de aprendizaje. Por ejemplo, ni las clases de conjunto de escuelas de la escuela ni las sesiones de JAM se enseñaron teoría de manera consistente. El vibrafonista Emanuel Cranshaw describe uno de los Alternativas que algunos músicos persiguieron a mediados de la década de 1950:

Cats como Chris Anderson solían tener clases en este sótano en el 39º y Lake Park, como solía hacer Barry Harris. Estaba jugando con un Guitarrista, un gato llamado Leo Blevins. Leo no haría mucha enseñanza,

Era sobre todo Chris. Los gatos vendrían con cuadernos y él se levantaría y hablar. Todos los gatos que conoces, su [Hancock] bajaría allí, y [pianista] Harold Mabern. Muhal probablemente también estaba allí.

Jam Sessions, como observa el historiador Scott Deveau, "no probaron habilidades o especializaciones profesionales cruciales como lectura a la vista, liderando una sección, o la resistencia requerida para ser el hombre de alta nota en una sección de trompeta." 27 Además, los modelos de fabricación de música basados en la competencia tendían a relegar colectividad y solidaridad entre los músicos al fondo a la vez. Cuando se persiguieron nociones más colaborativas de la relación de la comunidad con la individualidad en muchos segmentos de los afroamericanos comunidad. Por lo tanto, había razones prácticas para crear un entorno en el que los músicos podrían ensayar, enseñar e intercambiar conocimiento. Generaciones, como Eddie Harris le dijo a un entrevistador en 1994. "Tratando de jugar Alrededor de Chicago ", explicó Harris, "te di cuenta de que hay tipos que nunca tocado por primera silla, hay muchachos que nunca tocaron en una gran banda, y allí son otros tipos que nunca tuvieron la oportunidad de escribir por un gran número de personas, y hay personas que querían cantar y cantar frente a un Banda, así que formemos un taller ". 28

Harris acredita al trompetista Johnny Hines como cofundador del taller, que en el primero atrajo a más de cien músicos: "Empiezas a conocer Chicos, como el difunto Charles Stepney. . . Se convirtió en un grupo de nosotros. Muhal Richard Abrams, Raphael [Rafael] Garrett, James Slaughter, [Drummer] Walter Perkins, Bill Lee. Había un pequeño grupo de nosotros que estábamos en el La misma longitud de onda para probar cosas. . . no solo siéntate y juega un Ellis Larkins Run o un Duke Ellington Run. . . Todos queríamos probar algunas cosas diferentes ". 29

El salón C&C proporcionó un mínimo pero absolutamente vital Infraestructura inicial para los músicos. Trompetista de Chicago William Fielder, El hermano de Alvin Fielder recuerda que "el salón C&C era una escuela para jóvenes músicos. Chuck y Claudia, su esposa (C&C), se enfrentan a los músicos una maravillosa oportunidad musical. El club estaría vacío y Chuck diría: "Juega para mí". 30

Eyes on the Sparrow: Los primeros nuevos Chicago El conjunto basado en C&C desarrolló gradualmente una división en gran medida generacional entre los músicos que querían desarrollar la banda en una dirección más comercial, y otros que deseaban continuar las exploraciones radicales para las cuales se había formado el grupo. Como Eddie Harris recordó, "Johnny Hines trató de llevar a los músicos más nuestra edad; quería ir

en el teatro regal para que pueda tener una banda para realmente acompañar todo el estrellas que entran allí. Muhal había tomado a los músicos más jóvenes y dejó ellos aprenden en leer en escalas y jugando entre ellos ". 31 Después de Harris Dejado para perseguir su fortuna de Éxodo a Jazz, el conjunto de ensayo pronto disipado, pero un nuevo conjunto, que consiste en gran medida en los jugadores más jóvenes que se reunían alrededor de Abrams, comenzó los ensayos regulares en el C&C. El conjunto, que gradualmente llegó a ser conocido como el experimental Banda, se convirtió en un foro para Abrams para probar su nuevo Paleta compositiva. Abrams recuerda simplemente: "Me acabo de reunir Algunas personas a mi alrededor, algunos chicos más jóvenes, y comenzaron a mantener las cosas yendo." Dos de estos "chicos más jóvenes", los saxofonistas Roscoe Mitchell y Joseph Jarman, desempeñó papeles críticamente importantes en lo que luego se convertiría en el AACM. Mitchell y Jarman no habían participado en la vida rápida De las 63 sesiones de Jam Street que habían animado las experiencias de los adultos jóvenes de Abrams, Donavon, Favors y Christian. Para estos dos más jóvenes Los músicos, la edad adulta y la madurez musical vendrían en la década de 1960, un década muy diferente de hecho. Nacido en Chicago en 1940, Roscoe Mitchell creció en la parte occidental de Bronzeville. Como los de Favors, los padres de Mitchell eran religiosos y su tío fue el ministro de una iglesia espiritualista. "Solía realmente disfrutar de la música en la iglesia ", recordó Mitchell." En ese momento no estaba tan interesado en el Sermones. "32 Desde la década de 1930, Washington Park había sido un centro de negro Life South Side, con tenis, softbol, natación y paseos a caballo.33 AS Un joven, Mitchell a menudo pasaba un día entero en el parque, hablando con músicos mayores y verlos mientras practicaban. Jarman nació en 1937 en Pine Bluff, Arkansas. Su padre dejó a la familia justo cuando nació José, y en un año su madre de diecisiete años Se unió a la gran migración a Chicago, presentando un trabajo en la industria de defensa. A diferencia de prácticamente todos los primeros músicos de AACM, Jarman vivió en el En gran parte del lado norte blanco, y asistió a una escuela integrada, Schiller Elementary, justo al final de la calle de su casa. El eventual mudanza de la familia a Bronzeville, cerca del 48 y San Lorenzo, fue la ocasión de considerable Turbulencia en la nueva vida de Jarman en la escuela. "Tuve muchos problemas y mucho de fijaciones ", explicó Jarman," porque era una sociedad completamente diferente, un estándar moral y ético diferentes. Luego nos mudamos de regreso al norte Lado y volví a Schiller. Todo esto está en ese rango de pubertad, de diez a catorce años. Cuando volví a Schiller, me metí en problemas porque yo había sido tan influido por la otra escuela. Me convertí en un "chico malo". 34

Jarman y Mitchell estaban completamente llenos de cultura popular al estilo de Hollywood. Cuesta nueve centavos ir al cine, y Mitchell y su Los jóvenes amigos caminarían a unas dos millas del 59 y el estado, cruzando sobre la frontera de Bronzeville hasta el cine blanco, el Southtown, en 63 y Halsted. Mitchell y su familia escucharon con avidez a Chicago Radio Al Benson y McKie Fitzhugh, así como Symphony Sid's New York espectáculos. Y luego estaba la televisión, un importante, incluso revolucionario fuerza que no había sido parte del proceso de crecimiento para la generación de Jodie Christian. A nivel local, el Old Swingmaster de Chicago, Al Benson, presentado Cantantes como Joe Williams en su programa de televisión de 1951 y Mahalia Jackson El espectáculo apareció en 1955. A nivel nacional, los artistas negros, incluidos The Ink Spots, The Mills Brothers, Bill "Bojangles" Robinson, Nat King Cole, Martha Davis, Cab Calloway, Louis Armstrong, Carmen McRae, Lionel Hampton y Duke Ellington aparecieron. En 1950, Hazel Scott la tenía PROPIO programa de televisión Fi Fteen-Minute en Nueva York, y en 1952, el cantante Billy Daniels se convirtió en el primer afroamericano en tener su propio patrocinado a nivel nacional programa de televisión 35

Sin embargo, a medida que crecía la televisión comercial, también lo hizo el racismo de sus líderes corporativos. A fines de la década de 1950, el medio había resuelto "mantener a los negros fuera de la televisión nacional tanto como sea posible ". 36 En cambio, la televisión retrató Maravillosos blancos, viviendo en suntuosos, pero no demasiado ostentosos hogares, conduciendo autos nuevos que nunca se rompieron (al menos no por mucho tiempo), Jugar con sus hijos y perros amigables, y atender crujiendo crujido céspedes. Aunque para la clase trabajadora negra de la década de 1950, la televisión era un portal principal a través del cual los valores e ideologías de clase media blanca entraron en sus vidas, Como ha observado George Lipsitz, la exclusión de los afroamericanos de La participación total en la sociedad blanca significaba que su cultura no estaba completamente impregnada por los valores e imágenes de la cultura dominante.37 en hecho, muy pocos negros en el vecindario de Mitchell poseían o tenían acceso a un televisor, y en la "vida real", como recuerda Mitchell, "realmente no tienen que buscar en la televisión modelos a seguir porque todos estaban en nuestro vecindario ". Los afroamericanos de la generación de Mitchell se encontraron regularmente Negro que no se ajustaron a los estereotipos de los medios, permitiendo el vecindario Los residentes para detectar y criticar más fácilmente las agendas sociales y políticas incrustado en el medio. A través de su tía Mary y su tío Preston, "La familia renegada en Chicago ", Joseph Jarman fue presentado al Regal Theatre y al local clubes nocturnos.

Iría allí para jugar con mis primos, y comencé a aprender los nombres De estas personas: Lester Young, Charlie Parker, James Moody, Nat "King" Cole, Miles Davis. Estarían tocando esta música cada vez que fuera Allí, pero no sabía el nombre de la música; Era solo música bonita. Conocía a todos los cantantes, la música popular, pero me sentí más atraído por esto Otra música porque acabas de escuchar, y lo que escuchaste estaba dentro en lugar de palabras y ritmos que sugerirían a través del formas populares.

A mediados de la década de 1950, la familia de Mitchell se mudó brevemente a Milwaukee, donde Comenzó la escuela secundaria y comenzó a tocar el clarinete. Su hermano Norman Llegó a vivir con la familia, trayendo una colección de 78 grabaciones de jazz de 78 rpm: "" asesinos ", solían llamarlos. Louis Armstrong, J. J. Johnson. Billy Taylor era muy popular en ese entonces. Lester Young, Coleman Hawkins ". Al igual que con Jarman, esta nueva música extraña ejerció un poder peculiar sobre Mitchell. "Para mí ese fue un momento extraño", recordó Mitchell, "porque después Empecé a escuchar jazz que ya no quería escuchar nada más. Había una cierta frialdad que acompañaba a eso, entendiste Jazz, eso te hizo más fresco. Después de un tiempo volví a incluir a todos esos Otras músicas con las que había crecido ". Al entrar en la escuela secundaria dUSable, Jarman se sintió atraído por el Capitán Dyett banda. Sus padres no podían adquirirle comprarle una trompeta, prefería Jarman Instrumento, por lo que se unió a la banda como baterista de trampas. "Todo lo que necesitabas Era una almohadilla de batería y una batería, que cuestan unos seis dólares. El tambor yo Jugado pertenecía a la escuela, y no pude llevarlo a casa ". Otro futuro Miembro de AACM que vive cerca, James Johnson, tocó fagot en el Dyett banda. Johnson y Jarman practicarían juntos, eventualmente desarrollando un ritual de almuerzo diario de la escuela único: "Nos íbamos a la calle cada uno Día, generalmente sin mucho dinero para el almuerzo, tal vez los centavos del día. Nosotros se negó a comer en el comedor. Iríamos a través de la calle y pondríamos Un níquel cada uno en la máquina de discos. Podíamos escuchar tres canciones para un centavo. Nosotros Siempre tocaría esta canción de James Moody, "Last Train from Overbrook". Tocábamos eso todos los días ". Además de las clases de rendimiento, La versión de la escuela de la escuela de la escuela recordó la gramática de Abrams de la década de 1940 Experiencias escolares:

Mostrarían estos fi lms de óperas blancas y orquestas blancas, como La música de Mozart, Mozart era realmente grande, la música de Beethoven y Brahms. Eso sería parte de nuestra educación musical. El maestro mostraría

Eso, luego hable de ello, y escribirías un pequeño artículo sobre él. Esto era música Historia, pero nunca fue realmente atractivo. Fue agradable, pero fue mucho Más agradable de estar en la sala de la banda escuchando esas cosas en vivo.

Mitchell caracteriza a los que fueron a dUsables durante la era de Dyett Como "afortunado", pero incluso Englewood, donde fue a la escuela secundaria, tenía su ventajas. Comenzó a tocar el saxofón de barítono en la banda de la escuela secundaria, y tomó prestado un saxofón alto de otro estudiante. No se le enseñó el jazz en Englewood, pero conocer al precoz saxofonista Donald "Hippmo" Myrick, quien luego se asoció con Philip Cohran y la tierra, el viento y el fuego, compensaron esa falta. "Me tomó bajo su ala, porque él ya sabía las cosas ", dijo Mitchell." Estaba Un músico totalmente realizado en la escuela secundaria ". El historiador Robin D. G. Kelley ha planteado la posibilidad de que algunos futuros miembros de AACM fueran radicalizados en parte por los desafíos de los militares vida, no solo combate, sino también el racismo que era endémico para el servicio en las fuerzas armadas de los Estados Unidos.³⁸ En 1955, en su tercer año en la escuela secundaria, Jarman abandonó y se unió al ejército. "Entré en la escuela aérea y la Escuela de guardabosques, porque podrías ganar dinero extra. Lo hice Entrenamiento básico y salto de la escuela como número dos, porque no aceptarían un negro como el número uno ". El ejército era donde Jarman comenzó a jugar El saxofón alto: "Salí de " la línea ", la zona de muerte, transfiriéndome a la banda. El primer saxofón que tenía era de plástico, como Ornette Coleman. El maestro de banda me dio treinta días para que mi actúa juntos o Me puse de regreso a la línea. En esa banda había mucha gente que me ayudó a actuar juntos ". Mitchell se unió al ejército en 1958. Los músicos del ejército tenían mucho tiempo Para practicar e intercambiar información, y Mitchell conoció a varios saxofonistas, como Nathaniel Davis, así como a otros Chicago Ruben Cooper y Lucious White, el vecino de Jarman cuando era joven. Mitchell también entró en contacto con Palmer Jenkins, el sargento Mitchell, William Romero, y Joseph Stevenson, "que era increíble en el saxofón. Era un Gran influencia sobre Anthony [Braxton] cuando Anthony estaba en el ejército ". Mitchell finalmente fue transferido a Heidelberg, Alemania, donde frecuentó sesiones de mermelada local en lugares como la conocida cueva 54, donde el pianista Karl Berger, trombonista Albert Mangelsdorff, saxofonista Bent Jaedig y otros músicos europeos y estadounidenses se reunieron y actuaron juntos. Hard Bop fue la moneda de ese reino, aunque la música de Ornette Coleman estaba empezando a causar una impresión. Durante este tiempo, Mitchell conoció a Saxo-

El fonista Albert Ayler, que estaba en una diferente banda del ejército, estacionada en Francia. Después de las horas de servicio, Mitchell iría a las sesiones y escuchaba a Ayler:

Realmente no sabía lo que estaba haciendo, pero sí lo sabía, porque era un Saxofonista, que tenía un sonido enorme en el instrumento. Ellos tendría estas sesiones, y todos estaban, ya sabes, hablando de él a sus espaldas, pero una vez tocaron un blues. Albert jugó el Blues unos tres coros rectos. Después de eso comenzó a estirarse y Algo se disparó en mi cabeza: "Oh, veo lo que está haciendo ahora". Él me impresionó.

En agosto de 1958, Jarman fue dado de alta. "No era algo que quisiera para continuar ", dijo Jarman, " porque era muy anti-humano, esta actitud Estaban convirtiendo a la gente ". 39 Después de una breve visita a Chicago, experimentó una especie de odisea:" Fui deambulando por los Estados Unidos. I fue a Arizona. Mi tía estaba allí. Me quedé allí durante ocho meses más o menos. No pude hablar durante este período; Yo estaba mudo. Fui al Instituto de Investigación Psiquiátrica de Milwaukee en Wisconsin, como un ambiente ambulatorio e inscrito en el Instituto de Tecnología de Milwaukee. Me consiguieron para poder hablar De nuevo, y no me he cerrado la boca desde entonces ". 40

Después de su descarga del ejército, Mitchell sintió que "era más o menos establecido que iba a ser músico ". Con el apoyo de su padre, quien Fuera de proporcionarle un lugar para quedarse, decidió usar sus fondos GI Bill para ir al Woodrow Wilson Junior College de Chicago en 1961, donde se conoció Jarman por la primera vez. "Jarman ya estaba en un tipo contemporáneo bolsa cuando lo conocí. Siempre estuvo un poco por ahí, todo el tiempo ". El Dos músicos estudiaron con Richard Wang, quien fue, según Jarman, "Muy aventurero en lo que respecta a la música" jazz ", así como" clásica " música." Según el propio Wang, quien tiene que ser acreditado junto con el Redroucable Walter Dyett en cualquier historia de los primeros miembros de AACM, en Además a las lecciones estándar en teoría, contrapunto y armonía del teclado, los jóvenes músicos estuvieron expuestos a la música de la segunda escuela vienés, así como a John Coltrane y Ornette Coleman.⁴¹ The Standard Los textos incluyeron el clásico entrenamiento primario de 1946 de Paul Hindemith para músicos, que luego se convirtió en un aspecto del autodidacticismo de AACM. Otros textos incluyó el oficio de Hindemith The Craft of Musical Composition y Composer El estilo y la idea de 1951 de Arnold Schoenberg. Los estudiantes de Wang, que actuaron en jazz y conjuntos clásicos, en

Favores de Malachi y saxofonistas John Powell, Anthony Braxton, y Henry Threadgill, así como Richard Brown, que jugaba piano y clarinete, en lugar del saxofón por el que se hizo años conocidos Más tarde bajo su nombre adoptivo de Ari. Los viernes por la tarde se dedicaron a los ensayos que reunieron a los estudiantes de Wilson con la crema de Chicago músicos. Presentes en estos eventos fueron personas como Eddie Harris, Charles Stepney, los bateristas Steve McCall y Jack DeJohnette, los bajistas Betty Dupree y Jimmy Willis, el pianista Andrew Hill y varios músicos que tenían ha sido parte del Sun Ra Arkestra, incluido el trompetista Hobart Dotson y Los percusionistas Richard Evans y Jim Herndon. Mientras tanto, Jarman, Favores, Threadgill, el pianista Louis Hall y el baterista Richard Smith (ahora Drahseer Khalid) había formado su propio grupo, jugando duro. Un día en 1963, Roscoe Mitchell apareció en un ensayo de la banda experimental en el C&C Lounge, y conoció a Richard Abrams, quien había sido Introducido al saxofonista por el pianista Jack DeJohnette.⁴² Favores de Malachi, un miembro temprano de la banda de ensayo, comentó a Abrams Qué impresionado estaba jugando por Mitchell. "Muhál me llevó Mitchell recordó. "Iría a la escuela, y iría directamente de la escuela a la de Muhál, cuando vivía en ese pequeño lugar fuera de Cottage Grove, en el sótano. Recuerdo que había pintado todo ese color de terciopelo morado. A veces me acercaba a Muhál a las diez, once, doce de la noche, tocando o trabajando en música ". Pronto, Mitchell y los favores comenzaron a ensayar juntos y desarrollarse Nuevas composiciones, a menudo con otros dos jóvenes experimentales, el trompetista Fred Berry y el baterista Alvin Fielder. Fielder se estaba dando cuenta que "llega un punto en el que pasas de una noción de balanceo y Mantener un pulso a una noción de tiempo es algo diferente. . . . Sol Siempre me había dicho: "Al, relajado", no sabía lo que quería decir, realmente ".⁴³ Buscando algo diferente, Fielder visitó Nueva York durante casi un año en 1962, pero de alguna manera, la música que se reproduce por lo que recordaba como Una "camarilla" de músicos de Boston, Detroit y Chicago no estaba satisfaciendo su creciente necesidad de presentar otro camino. "Me empecé a relajarse después de relajarse después Conocer a Muhál ", dijo Fielder. Abrams estaba actuando en un trío con Rafael Garrett y Steve McCall. Fielder reemplazó el McCall peripatético y comenzó a conocer a músicos de un círculo más joven de experimentadores. "La primera El tiempo que jugué en un SO-llamado Grupo Free fue con Roscoe ", señaló Fielder.⁴⁴ Como le dijo al escritor Ted Panken: "Roscoe Mitchell llegó a un ensayo que estaba Haciendo con Muhál, Kalaparusha [Maurice McIntyre] y [trombonista y

bajista] Lester Lashley. Él solo se sentó y escuchó, y me preguntó si pudiera tocar gratis [risas]. Le dije: "Sí, juego gratis", así que él me invitó a un ensayo con Freddie Berry y Malachi favores. Así es como el Roscoe Mitchell original El cuarteto comenzó ". 45

"Las primeras composiciones que jugamos en el grupo de Roscoe fueron mucho Al igual que la música de Ornette ", recordó Fielder." Desarrollé una filosofía allí que Quería jugar mi bebop lo más suelto posible y quería jugar mi música gratis lo más apretada posible ". Ezell (más tarde Ahmad Salaheldeen), y el pianista Danny Riperton, el hermano del cantante Minnie Riperton. Ahora, estaba en el proceso de cruzar un rubicón personal, conceptual y profesional, con un tipo muy diferente de música. Descubriendo en primera mano la dinámica social del binario "interior/exterior", Fielder notó que "ninguno de los gatos bebop me llamaría más, una vez que comencé a trabajar con Muhal y Roscoe." 47 Mientras tanto, Mitchell estaba tratando de hacer que su amigo Joseph Jarman bajara y juegue con la banda experimental. Como Jarman lo cuenta,

Roscoe dijo: ¿Debes venir, ahí está este tipo que tiene una banda de ensayo? aquí abajo. Es un buen tipo y sabe mucho sobre la música. Entonces fui allí abajo y estaba este tipo, y él te saluda como si fueras su hermano o algo así. Dijo, bienvenido, y había todas estas personas allí, y tuve que dar un paso atrás, porque algunos de ellos eran como famosos Gente: músicos locales de Chicago, Jack DeJohnette, Scotty Holt, Steve McCall. Y luego este tipo me dio una invitación cada vez que tenía ganas Ven por su casa y obtenga lecciones de música. Él te alejaría de tu té de hierba y sería tan bueno ", recordó Jarman." Le gustaba la herbología, la astrología, Pintura, todas estas cosas místicas con las que había soñado. Era como lo había hecho encontró un maestro.

Después de clases diarias con el Wang dedicado y expansivo, los jóvenes músicos se unirían a la multitud nocturna en Peggy y Richard Abrams's Tiny apartamento en el sótano en South Evans, donde explorarían el musical, ideas culturales, políticas, sociales y espirituales. La gama de experiencias de Abrams e intereses afirmaron profundamente a los jóvenes músicos. "El lugar de Muhal Siempre mantente lleno de gente ", dijo Mitchell." Tendría todo este tiempo para Todas estas personas, y aún al final de la semana había venido a la banda con Una tabla de banda grande ".

El liderazgo de Abrams de la banda experimental extendió y revisó el La dirección pedagógica alternativa comenzó en 1961 en el C&C, con el conjunto que funciona como un sitio para el intercambio, el aprendizaje y la experimentación a través de las generaciones: "La banda experimental me dio un lugar para tocar esta música que estaba escribiendo, pero los músicos más jóvenes no podían leer la música, Porque estaba demasiado avanzado para ellos. Entonces tuve que inventar formas para ellos Para jugarlo, todas estas formas improvisadas para que hagan cosas. Los tendría Aprende un pasaje, haz señales de mano para que jueguen cosas diferentes ". El La atmósfera orientada a colectivo de la banda experimental se convirtió en un regular Foro que recordó el espíritu de Will Jackson y el rey Fleming. Como Abrams Afirmó: "La atención que me dieron y la ayuda que me dieron Despertaron algo en mí que necesitaba extenderse a otras personas. Cada vez que alguien más nuevo en la escena musical vendría, yo siempre estar dispuesto a ayudar si buscaban mi ayuda, y siempre reflejaría De vuelta en el hecho de que esos caballeros me ayudaron ". Con la banda experimental, Abrams se movió para crear situaciones cooperativas donde los músicos podrían aprender nuevas ideas y técnicas de otros, y traer su propia música y escucharla actuar. Mitchell y Jarman pronto comenzó a componer música bajo la guía de Abrams. Jarman El recuerdo fue de una situación abierta donde se alentaría la exploración:

Él dijo: "Escribe lo que quieras y lo veremos". No había Juicio. Podríamos decir los pulgares hacia abajo o los pulgares hacia arriba individualmente o Personalmente, pero nadie lo diría públicamente. Podría traer una pieza en y lo jugarán. No dirán si les gusta o no, pero Haz lo más maldito para jugarlo lo mejor que pudieron. Debajo de ellos podrían He estado diciendo: "¿Qué piensa este tipo que está haciendo?" O, "wow, Pulgares hacia arriba." Pero aún así lo harían.

La narrativa de Mitchell señala cómo el aspecto centrado en el compositor del compositor del Se puede ver que AACM emerge directamente del aliento de Abrams. "I estaba reuniendo mis chuletas de escritura ", dijo Mitchell," y él [Abrams] Siempre alentó a las personas a escribir, escribir, escribir. Nos estaba mostrando a todos Estos diferentes métodos compositivos. Siempre tuvo una profunda apreciación Para todo tipo de música, y estudió todo tipo de música. Tenía mucho que dibujar On, y lo pasó libremente a las personas que querían aprender eso ". El Los nuevos recursos musicales que se estaban explorando no eran de ninguna manera limitados

a la composición. También se estaban afectando nuevas ideas y formas de pensar sobre la estructura en la improvisación. Como Jarman le dijo a un entrevistador en 1967, Abrams diría: "No solo piensen en lo que estás jugando cuando Estás jugando un solo, piensa en lo que vino antes y lo que va a Ven después ". 48

Por lo general, sin embargo, Abrams minimiza el alcance del contacto entre él mismo y los músicos más jóvenes para un solo encuentro crucial. Abrams recuerda que su consejo inicial a Mitchell con respecto a la composición fue para "escribir lo que estás jugando en tu bocina. Él procedió a hacer Eso es de donde viene 'nonaah49 y cosas así, y él está Nunca miré hacia atrás desde entonces, y nunca más discutimos la composición ". "Eso no es realmente cierto", dijo Mitchell. "Siempre estaría girando personas en libros y hablando de puntajes. Tal vez él simplemente no se da cuenta El efecto que tenía en la vida de las personas ". De hecho, los jóvenes músicos fueron En constante contacto casi diario con Abrams. Saxofonista Gene Dinwiddie, un miembro original de AACM, recuerda que "todos estaban siguiendo él alrededor como pequeños cachorros. "50

El padre de Charles Eugene Dinwiddie era un evangelista que viajaba En todo el sur, pero la familia finalmente se estableció en El Cairo en el sur de Illinois. Dinwiddie había "incursionado con el clarinete de mi hermano en escuela primaria ". Pero más tarde, como lo había hecho para los favores de Abrams y Malachi, el señuelo de la música parecía palidecer además del glamour de los deportes de la escuela secundaria. Incluso Entonces, su novia de su infancia, Flo, recuerda a Gene "de cuando Comenzó a escabullirse en la 13th Street Tavern para tocar su cuerno, en El Cairo. El decimotercer calle era donde salían las personas malas, una taberna áspera. Su Papi era ministro y no tenía negocios allí. Caminaría por allí y él estaría en el escenario tratando de tocar ". 51

Después de la escuela secundaria, Dinwiddie asistió a la Universidad del Sur de Illinois para Dos años, luego se unió al Cuerpo de Marines. Dado de alta en 1958, se mudó a Chicago para estar con su hermano. Dos años después, Dinwiddie se casó con Flo, comenzando más de "treinta y ocho años gloriosos" que terminó solo con su Pasando en 2002. Dinwiddie había comenzado a tocar el saxofón después de su alta de los marines, pero en una entrevista, Flo le recordó a Gene una historia Eso habla de un modelo muy diferente de los orígenes del experimentalismo:

El punto de inflexión en tu vida, cuando te tomaste realmente en serio sobre jugar La música fue cuando conducías el autobús en ChristMime y el chico Pon el cuchillo en tu garganta. Bajaste del autobús y él llegó a casa y

dijo, nunca volveré a conducir el autobús. Estaba tratando de conducir el autobús y Haz la música, porque tenía una familia. Fuiste directamente a la música, porque esto es lo que te encantó y esto es lo que querías hacer.

Dinwiddie comenzó a asistir a los ensayos de la banda experimental. Como él y muchos otros ex participantes atestiguaron, el énfasis inquebrantable en La banda experimental estaba en "Música original".

Un chico trajo un arreglo de "medias brillantes". Ellos querían escuchar algo que estaba de moda, en la radio. Muhal dijo: "Naw". Muhal no permitió que se jugaran lamiendo. Sin lamer. Al pasar la época de Bebop, escuchaste muchos solos cliché, pequeños lugares donde sueñas como otro artista, algo que habías escuchado antes, algo que tenía se ha jugado antes. No quería que se jugara ninguna lamida. Suponías que tuviste Ser un "músico creativo". Es difícil de crear, simplemente salir de la nada. Creo que fue espiritual.

Peggy Abrams y Flo se hicieron amigos rápidos a raíz de sus puntos en común que rodean el amor por la música. Llevaban su primera niños al mismo tiempo, mientras encuestaban la escena del club del lado sur de a principios de la década de 1960. "No tenías que preocuparte. Dos mujeres podrían ir allí. No se sentaría en el bar, pero si Peggy y yo quisiéramos ir, podríamos irnos. Tú fueron tratados bien, y era seguro. Después de que se acabó, salías y obtendrías un taxi de Jitney ". Según Joseph Jarman, saxofonista Troy Robinson, un original Miembro de AACM, fue "probablemente el escritor más prolifiante entre nosotros. Él. jugaba clarinete pero cada semana traía dos piezas, y ellos tener una hora de duración. Solíamos ser molestos con él porque era tan fluido." Robinson nació en Chicago en 1935. Su padre trabajó en los ahora desaparecidos mataderos de Chicago, y su madre se quedó en casa, cuidando para Robinson y sus dos hermanos. Robinson fue a la escuela secundaria DUSable, Pero como varios otros futuros miembros de AACM, no tomó instrucciones de música allí. Alrededor de 1961, cuando tenía unos veintiséis años, Robinson quedó fascinado por su primo saxofonante, quien "estaba jugando a todos Los estándares, como Stella de Starlight, Cherokee. Entonces se detendría y él tiraría a bailar. Él era simplemente increíble ". 52

Robinson encontró un saxofón en una casa de empeño y comenzó a tomar lecciones en El Conservatorio de Música de Chicago. Mientras tanto, como Dinwiddie, Robinson

condujo un autobús de la Autoridad de Tránsito de Chicago para garantizar la vida.⁵³ alrededor de 1963 o 1964, Gene Dinwiddie llevó a Robinson a la banda experimental. Como Robinson lo dice,

Estábamos leyendo cuadros. Me gustó eso. Solo estábamos ensayando, no estábamos jugando en cualquier lugar. Creo que fue todos los lunes o martes por la noche, solo Leyendo las listas de Richard, o podrías traer algunos gráficos en ti mismo. Él Empecé a darme algunas ideas para escribir algunos gráficos. Yo y sobre Otras tres personas cayeron gráficos, y le gustaba la mía. Dijo, "Troy, debes venir". Fui a su casa, y fue entonces cuando Empecé a aprender diferentes métodos de composición y comencé a escribir más. Entonces Richard comenzó a jugar muchas de mis cosas cuando teníamos ensayo. Solía ir a su casa al menos dos veces por semana, estudiando. No me cobró. Supongo que vio que tenía algo. Todos Le gustaba estar con Richard porque era muy cálido.

Henry Threadgill recuerda haber conocido a Richard Abrams en un ensayo de la banda experimental "En algún lugar de '63 o '64".⁵⁴ a pesar de ser algo así más joven que Mitchell y Jarman, la atmósfera abierta lo ayudó a funcionar en. Threadgill nació en 1944 en Bronzeville, justo en el 33 y cabaña Arboleda. Al igual que con Leroy Jenkins, la historia de migración familiar de Threadgill difiere marcadamente del estándar romántico ejemplificado por Louis Armstrong's caminata legal:

Mi abuelo, Henry, él trajo a mi abuela y a mi padre a Chicago. Condujo licor para la mafia, hasta Canadá. Mi padre Saltaría en el auto con él todo el tiempo. No iría a la escuela, Y mi abuela estaría muy molesta. Él recogió sus cosas Desde el tipo de vida en la que se involucró de mi abuelo, en cierto sentido. Viajarían por todo Estados Unidos con un par de .45 en el asiento, Corriendo licor hasta Canadá desde Alabama, Georgia. Él hizo Suficiente dinero para que trajera a la familia a Chicago.

"¿Mi padre? Mi padre era un jugador", se rió Threadgill.

Cuando era niño, hasta tercer grado, corría casas de juego, porque Recuerdo que nos llevó allí. No estaba en números, la política ruedas. Hizo tarjetas, dados. Tenían mesas, los crupiers y cosas. Todo tipo de personas vinieron a estos lugares de juego, porque solía

tener mucho dinero. Un nuevo Cadillac cada año, ropa nueva, fabulosa ropa. Estos eran solo jugadores, realmente no trataban en violento crimen o extorsión.

Durante estos viajes altamente singulares, la música sirvió como una especie de niñera. "Nos daría dinero para poner en la máquina de discos", recordó Threadgill. "Todo sería jazz en la máquina de discos, porque a mi padre amaba el jazz, y él Conocía a todas esas personas, Basie y todas ellas. Él iría a México y España con ellos de vacaciones y esas cosas ". El padre de Threadgill también tenía registros en casa: "Solía ir a la casa de mi padre y quedarme durante el fin de semana, Y solo reproduce discos. Duke, Gene Ammons, Count Basie, Modern Jazz Cuarteto." Los padres de Threadgill se separaron cuando tenía unos tres años. De repente, en una pequeña vivienda, "Estábamos con mi abuela, abuelo, Los hermanos y hermanas de mi madre ", dijo Threadgill." Todos vivimos juntos ". La familia se mudó a Englewood cuando Threadgill estaba en cuarto grado. Para llegar a fin de mes, su madre "hizo todo tipo de cosas, haciendo pantallas de lámparas, contabilidad, trabajando en bancos". La ahora desaparecida calle Maxwell El área de mercado en el West Side de Chicago era conocido por muchos como "Jewtown" debido a su demografía histórica, aunque durante el tiempo de Thread Gill, La población judía inmigrante del área era en gran parte vestigial. Como muchos Familias negras, la gente de Threadgill visitó el mercado los fines de semana para comprar alimentos básicos y ropa, y para escuchar aguas fangosas, Howlin 'Wolf y el Otros bluesmen que actuaron regularmente en las etapas al aire libre del mercado. Threadgill comenzó a jugar al piano a la edad de cuatro años, tomando lecciones como se permitió los sentimientos. "Mi tía iba a la escuela para ser cantante de ópera", Recordó. "Así es como obtuvimos el piano en el primer lugar. Aprendí cómo jugar boogiewoogie. Practicaría Meade Lux Lewis y Albert Ammons. Lo mantuve en la radio. Podría entender la armonía porque podría Juega el piano ". En su adolescencia, Threadgill comenzó a jugar saxofón y Clarinet en Englewood High School, donde se quedó en segundo lugar en la ciudad Campeonato de tenor, realizando obras clásicas de luz. Aun así, la música de la escuela secundaria era menos atractiva que la 63a escena de la vida nocturna de la calle. "Tengo He estado yendo en articulaciones desde que tenía catorce años ", me dijo Threadgill en nuestra entrevista." Solía vivir en McKie's. Vi a todos. Todo lo que harías es tomar tu bocina. Ellos dirían, solo siéntate allí, sangre joven, y tú no Incluso piensa en no beber. Te verían con tu bocina, y lo harían Digamos, solo siéntate allí y consigue una coca-cola o algo así ". Threadgill comenzó a jugar sesiones de jam en el tenor alrededor de 1961, durante lo que

Resultó ser el período financiero de vitalidad del área de la calle 63. Threadgill admite que "no estaba haciendo nada importante. Tuve que tocar la cabeza y luego Sal del camino ". Obtuvo aún más experiencia jugando en polka Bandas, Dixieland Ensembles y Bigsal Bigsal Big Bands. Haciendo conciertos de desfile Con los viejos temporizadores en las bandas de veteranos de las guerras extranjeras, el joven saxofonista realizó funciones críticas para los músicos, que se extendieron hacia arriba de setenta y años de edad. Sin posibilidad de aliviarse mientras En marzo, "los gatos tuvieron que usar vejigas. Estaríamos en el autobús. Todos dijo: "Manténgalo", los gatos sacarían sus vejigas y las unirían a su Johnsons. Dirían: "Ven aquí, chico", y luego lo pegaría debajo del parte inferior del zapato ". Threadgill llegó a Wilson Junior College en 1963, justo después de la escuela secundaria. Un día, entró en la cafetería estudiantil de Wilson y compañero de estudiantes Milton Chapman señaló "alguien que tienes que conocer".

Miré a esta multitud de personas y vi a este tipo sentado solo en un Mesa contra la pared con una chaqueta de carbón negro, pantalones oscuros, un par de viejos zapatos de confort, y una cabeza calva y un suéter de cuello de cuello azul marino, con Un maletín marrón en el floor. No tenía mucho dinero y era Tener solo un rollo, un tazón de sopa y una taza de té. Dije que ese es el tipo, ¿bien? Sabía que este no era un tipo normal aquí.

Threadgill recuerda a "The Guy", Joseph Jarman, como "el primer camino chico que conocí "en Wilson. Bajo la tutela de Richard Wang, Threadgill se entusiasmó con sus cursos de armonía y análisis, y desarrolló un Grupo de estudio con Mitchell y Jarman. "Solía entregar en cualquier lugar desde Fi ver a las versiones de cualquier asignación de armonía ", recordó Threadgill. "Podrías preguntarle a Richard Wang. Me quedaría despierto toda la noche, porque podrías Ver todas estas posibilidades. Teníamos estas pizarras y estaríamos bebiendo té y tomando nodos ". En las sesiones del grupo de estudio, Mitchell introdujo Threadgill y Jarman al Art Blakey y Horace Silver Charts que él había transcrito durante sus días del ejército. Threadgill también cuenta su asistencia a los conciertos de la Universidad de Jugadores de cámara contemporáneos de Chicago, dirigidos por los compositores Easley Blackwood y Ralph Shapey, entre las experiencias formativas importantes Eso marcó sus primeros años.

Conocí a Hindemith y Varese en persona. Con hindemith solo tenía una especie de validado algo que ya había aprendido, pero el Varese fue algo

cosa que no pude tocar. No sabía qué demonios estaba pasando Y no sabía por qué me gustó. Me coloqué y agarré su mano y le dijo cuántas piezas tuyas me gustaron. Solo me miró por Mucho tiempo, muy sinceramente. Tienes que recordar que sabía que él era El que le enseñó a William Grant todavía, así que supe que estaba bien.⁵⁵

Muhal Richard Abrams recuerda que "Roscoe trajo a Joseph y Ambos trajeron a Henry más tarde ", pero Threadgill recuerda que era en la banda experimental ligeramente antes que los demás. Los estudiantes de música en Wilson tenía un club de interés de jazz y utilizó algunos de los fondos del club para involucrar a Abrams para actuar. Poco después, Mitchell, Jarman y Threadgill se encontraron sentados en los ensayos de la banda experimental, Junto a Donald Myrick, Eddie Harris y el bajista Louis Satterfi Eld. Pero A principios de 1965, Threadgill había abandonado la banda experimental y Wilson Junior College. Un llamado a las armas espirituales fue la motivación principal, con el saxofón el arma de elección. Threadgill comenzó a jugar Su saxofón tenor para el Señor, con todo su corazón y alma, pero algo faltaba: "El ministro me dijo que quería que apareciera y jugara' su Eye está en el gorrión ", lo jugué, y todas ellas hermanas viejas, lo que llamaron Los "pilares de la fe", simplemente se sentaron y algunos de ellos se quedaron dormidos. Cuando me di cuenta, era como un gruñido. Sabía que no había hecho nada ". Entonces, El pastor hizo una sugerencia con respecto a la instrumentación que Threadgill no había considerado antes. "El ministro dijo: Henry, me puse un saxofón debajo del púlpito. Es más pequeño que el tuyo. Quiero que lo lleve a la tienda Y consigue unir. Pagaré por ello. Me extendí por allí y era un alto. I Lo llevó al reparador y lo hicieron en un par de días. El ministro dijo: Quiero que toques esa misma canción el domingo. Tiene casa ". Como descubrió Threadgill, en el entorno de la iglesia, "el saxofón tenor no se traduce. Puedes jugar el blues, pero para esas personas, no trabajar." Un evangelista de la Iglesia de Dios de Filadelfia, Horace Shepherd, Pasó que estaba en los servicios ese día. "Había sabido sobre Horace Shepherd Desde el momento en que tenía o seis años. Fue llamado "la maravilla del niño" Mi abuela y ellos solían ir a las tiendas. Los negros mantuvieron recortes de periódicos ". Saxofón alto en la mano, Threadgill fue a Filadelfia con la compañía de evangelismo de Shepherd, que incluía músicos y cantantes. "Estaba jugando en las reuniones del campamento, hablando en lenguas, sacando serpientes de bocas de la gente. Vernard Johnson era mi única competencia, y podría golpear su trasero. Apuesto a que estaba contento de haber salido de allí, porque no podía competir conmigo en ese momento [risas] ".

Había mucho que aprender del enfoque de Shepherd a Evangelismo- ASTEATINO. Como observó Threadgill, los sermones de Shepherd "fueron composiciones: estaban estructuradas ".

Todo está hecho en etapas. Caminaría desde la parte trasera de la tienda [canta], doooh ooooooh- weee, y para cuando llegué al frente, mejor tengo gente en sus pies. Cuando me puse justo en frente del quiosco de banda, el órgano Y el piano se puso detrás de mí [canta]. ¡La gente era como, oww! Entonces el coro saltó y se van a gritar. Entonces los solistas Sal, y estoy jugando detrás de ellos, gratis, eso es correcto, simplemente gratis. Yo sería ¡Atrás para entonces, aaaahhh! ¡Wooo! ¡MAYA! Para cuando llevamos a la multitud a un cierto nivel, Shepherd saldría y saltaría sobre el púlpito a el público y hacer una división. La gente estaría histérica en ese momento.

"No sabías lo que Shepherd iba a hacer", Marveled Threadgill. "Estaba tan loco que podría intervenir en una cuerda". Leonard Jones llegó a la banda experimental alrededor de 1964. Jones fue Nació en el Hospital del Condado de Cook en 1943. Su madre, que nació en Chicago, y su padre, que vino a la ciudad cuando era niño de Alabama, creció Arriba en el Chicago de las décadas de 1920 y 1930. Jones vio a su padre, un Chicago Policero, solo esporádicamente durante su infancia. La madre de Jones trabajó Varios trabajos como camarera y cajera, y finalmente se convirtió en un supervisor dietético. Los padres de Jones se divorciaron cuando tenía cuatro años, y él, su madre y Dos hermanos se mudaron a un apartamento West Side severamente subdividido en el 14º y Ashland. Los abuelos de Jones ocuparon una habitación, y su tío durmió en la sala de estar en una cama plegable. La habitación ocupada por Jones y Su familia estaba directamente sobre el escenario de Harry y VI, un bar de blues local Eso compitió con el famoso Zanzíbar, a solo una cuadra de distancia. Literalmente viviendo Con el blues, Jones escuchó "Todos los gatos de blues, los nombras. Quiero decir que todos jugaron en Harry y VI's Lounge, Muddy Waters, Howlin' Wolf, Otis Spann, Willie Dixon y mucha gente que no recuerdo. Tu siempre Me fui a la cama tarde porque no podías dormir. La música siempre fue viene arriba ". 56

Cuando Jones tenía trece años, su familia se mudó a uno de los proyectos de vivienda de Chicago más notorios, los jardines de Stateway en 35º y estado de el lado sur. "Nos mudamos a un edificio que era una nalgada de marca nueva, Pero no se quedó así ", dijo Jones." En FI no fue tan malo, el Los jóvenes solo estaban rompiendo las bombillas. En primera muy rápido. Luego estaban defecando y orinando en los pasillos. No sé

Lo que hizo que la gente hiciera cosas así ". Practicando una forma de comportamiento de evitación, Jones comenzó a pasar gran parte de su tiempo en el interior escuchando discos. De su madre, tomó un gusto por Billie Holiday, Duke Ellington, Count Basie, Coleman Hawkins y Ben Webster. Su padre amaba el grandes bandas, y tenía un tocadiscos con "un sonido astronómico". Unirse a un Club de discos de pedidos por correo, el primer registro que Jones tuvo alguna vez: "Al igual que muchos gatos En mi grupo de edad ", estaban" Take Five "de Dave Brubeck y el guitarrista Johnny La versión clásica de Smith de "Moonlight in Vermont". Renunciar a la educación escolar vocacional que inicialmente Pensado útil, Jones se unió al ejército a los diecisiete años, yendo primero a Fort Leonard Wood en Missouri para el entrenamiento básico, luego a Fort Gordon, cerca de Augusta, Georgia. Jones estaba acostumbrado a Garden: Variety Chicago Racism, pero su educación no lo había preparado para ser retirado físicamente del edificio USO en Augusta:

Quiero decir, en la calle, en mi bonito uniforme verde estadounidense con mi Pequeños botones de latón y mis pequeñas cosas de latón en mi gorra. Empapado en mojado en La lluvia, me pusieron en la calle, muy cortésmente, pero tuve que irme. Si No fue cortésmente, se habrían asegurado de que fuera en otro camino. Quiero decir, nunca había experimentado nada como, esto ya es febrero 1961. Las cosas de los derechos civiles habían estado sucediendo durante años, pero en la estación de autobuses En Augusta, Georgia, tenían fuentes de agua, blancas y de color, solo Como había estado leyendo.

El interés de Jones en la interpretación musical comenzó en serio cuando estaba enviado a Bad Kreuznach en Alemania, una de las muchas bases mantenidas por las fuerzas estadounidenses que enfrentan el pacto de Varsovia. Jones se sorprendió alía que El racismo al estilo americano ya se había importado a Alemania:

Todo era como estaba en Estados Unidos, segregado. Hubo negro barras, porque no fuiste a los bares donde estaban los gatos blancos porque siempre había fictos. . . . Unos dos o tres segundos después de ti Entré en la puerta, alguien decía: "¡Hay algunos negros aquí!" ¡Las historias que los soldados blancos contarían sobre ti! Solían decir todo Los pequeños niños alemanes que teníamos colas que salieron a la medianoche.

Escuchando a la banda del ejército de la octava división, Jones estaba fascinado por "Este sonido que golpea los viejos gatos recibió, este bajo básico y caminando" y comenzó soñar con tocar el bajo él mismo. Bajo la influencia de un bajo

El compañero soldado, Melvin Lane, Jones descubrieron a Thelonious Monk, Sonny Rollins y Jackie McLean. "Fue como salir de una habitación oscura y tener La luz se encendió. . . . Esas fueron las cosas que decían, ahora esto es lo que La música debería sonar como ". Poco después, otro soldado trajo otra luz. "Tenía ese disco azul y amarillo llamado" Ornette ". No sabía quien Era, o qué tipo de música era. Simplemente sabía que me gustaba, y él no. Así que le compré el disco. Cuando me lo puse, todo un mundo abierto. " A principios de 1962, Jones comenzó a tener problemas para someterse a la vida cotidiana en El ejército de este hombre. "Odiaba al ejército, y no era un muy buen soldado. Me resistí en el tipo de autoridad que estas personas intentaban ejercer a mí. Me metí en problemas y me dieron lo que llaman un resumen corte marcial, que está en el extremo inferior de la escala de la corte marcial ". Al Su convicción, su asignación de bonos de ahorro de EE. UU. Fue cancelado, pero lo que era significaba que una sanción se convirtió en una oportunidad. Las barras negras estaban ubicadas a una distancia considerable de la base mala de Kreuznach, y cada vez Los visitó, Jones pasaría una tienda de música con un viejo bajo de madera contrachapada prominentemente se muestra en la ventana. 'Lo que querían era el dinero para que pudiera pagar el Fi ne ", dijo Jones." Así que tuve que ir en efectivo los bonos, pero cuando Cobrara los bonos que fui directamente a esa tienda de música y compré ese bajo. Hubo \$ 300 en bonos, pero obtuvieron \$ 175. Los otros \$ 125 compré el Bass con, y así es como comencé a tocar el bajo ". Jones fue dado de alta en noviembre de 1963 y procedió directamente al 125º Calle en Harlem, donde la avalancha de la humanidad repleta casi abrumada a él. Jones estaba extasiado. "Esto era como la vida, hombre. Había estado en el ejército para tres años. ¡Había estado muerto! Entré en una tienda de discos y saqué cada Jackie McLean Record Este gato tenía. 'Los llevé de vuelta para tomar el tren, Erie Lackawanna, Nueva Jersey, a Chicago, de regreso al 35º y estado. Yo iba a ser músico. Iba a aprender a jugar como ellos viejos gatos en Esos registros ". Jones tomó cursos de música en el Conservatorio de Chicago de Música, y en Loop Junior College. También comenzó los estudios de graves clásicos con Rudolf Fahsbender, quien también era el personal docente Ord James, Malachi Favors, y el joven y muy precoz Charles Clark. Nacido en 1945, Clark había estudiado con Wilbur Ware, y había comenzado a jugar profesionalmente en 1963.⁵⁷ según Joseph Jarman, "Charles todavía estaba todavía expandir, crecer, desarrollar. Era vital y extrovertido, siempre con una sonrisa, y listo para partir. También estaba interesado en ensayar veinticuatro horas al día. Estaba estudiando en Roosevelt o en algún lugar. Lo haría ir a la escuela y venir a mi casa y ensayaríamos para siempre

Y luego iba a casa por un minuto y regresaba ". Clark trajo a Jones a un ensayo de la banda experimental en algún momento de 1964. La banda fue Ensayando en el Centro Abraham Lincoln, un edificio Frank Lloyd Wright Eso luego albergó un centro de servicios sociales. "No pasó mucho tiempo antes de que Muhal y yo me hicimos pasar", dijo Jones. "Vivía en el sótano, en Evans. Que El lugar estaba tan lleno. Estaba lleno de cosas. Muhal y yo solíamos sentarnos Y bebe todo este té Horehound y repasa la música. Estudiaría el Schillinger, Y me mostraría cosas en el piano. Él haría cosas astrológicas, yacía fuera de las cartas del tarot. No tenía idea de lo que estaba pasando ". Además de sus estudios musicales, Jones estaba pasando por lo que llamó "Una transición espiritual" en la que él, como Abrams, se unió a los rosacruces. Como resultado de estos estudios, Jones se dio cuenta de una antinomia que había para ser resuelto. "Quería estudiar el bajo, pero también quería estar en la cadera y resbaladizo ", reflejó." Estaba entre vivir esa vida en el salón negro y ir a esa música. Tal vez podría haber funcionado y yo solo habría He sido un gato que salió el rato en los clubes y jugó cambios, pero nunca hice Ese mundo, y dejé de querer vivir en las tabernas y los salones ". Con la rededicación de Jones a la música, él y Clark se hicieron amigos rápidos. Jones describió a Clark como "un gato entusiasta, una dinamo. Cada vez que llegó Charles En la habitación, todo el ambiente en la habitación cambió. Fue como Algo feliz había sucedido ". Clark introdujo a Jones a la Fi Nancialmente Vida marginal del joven experimentalista, versión South Side, alrededor de 1964:

Todos los gatos se quedaron en el Dorchester el 62 y Dorchester. Era un Lugar que debe haber tenido sobre FiE o seis historias. Roscoe solía vivir bien al otro lado de la calle. M'chaka Uba era Allen Joyner en ese momento, y vivió allí. Abshalom [Ben Shlomo], 58 Tenías que tener señales especiales por recorrer Visítelo, porque nunca no tuvo dinero para pagar su alquiler. Solía venir Y visite Charles todo el tiempo, y Charles también tenía que tener señales. Llamarías a Charles y él diría, toca tres veces y dos veces. Entonces él Sepa quién era y podrías entrar.

En el Dorchester, Jones conoció a Wilbur Ware, quien llevó a Jones con él a Jam sesiones y literalmente lo empujó en el escenario. "Por lo general, lo que sucedería ¿Es que Wilbur presentaría un "bajista" joven y prometedor "? No sabía sin melodías ", se rió Jones." Tendría que subir y jugar después de que Wilbur jugara, en el concierto de otra persona ". M'chaka Uba nació Allen Joyner en el lado sur en 1943, el niño

de migrantes de Mississippi y el primo del atleta Jackie Joynerkersee. Aunque se considera afroamericano, explica su asiático características al señalar que su madre era el producto de una relación con un miembro de la comunidad china del delta del Delta de Mississippi que tenía activamente Intergresado con afroamericanos antes del 1950s.⁵⁹ UBA creció en Englewood, alrededor de 59 y estado. Su padre, que condujo un tránsito de Chicago Autoridad de autobús durante treinta años, luchado en la Segunda Guerra Mundial. Su madre "vivió en la iglesia, "que resultó ser un puesto avanzado de la Iglesia de Dios en Cristo, donde el tío de Malachi favores era el pastor. "Cuando mi madre tuvo Para rodar todo en el FI Oor, comencé a llorar porque no sabía qué estaba mal con ella. Todos los hombres tuvieron que rodearla y sostener sus manos. Ella tiene el Espíritu Santo ahora ". 60

Cuando tenía seis años, UBA comenzó a tomar clases de violín en la ahora desaparecida tienda de música del centro de Chicago, Lyon y Healy's. Uba continuó Las lecciones durante seis años, pero "Cuando obtuve doce, todos los niños del vecindario comenzaron a llamarme un mariquita. Me desinterié en jugar a Boy Paganini". Ansioso por demostrar su buena fi des como un tipo duro, Uba fue expulsado de la escuela católica a la que asistió, y finalmente terminó en el temible Moseley School, la misma escuela de reforma que había recibido a Richard Abrams en la década de 1940. Al "graduarse" de Moseley, UBA entró en Englewood High School casi al mismo tiempo que Henry Threadgill. UBA cambió a La trompeta, y él y Threadgill fueron elegidos para la banda de toda la ciudad. UBA sirvió en el ejército entre 1962 y 1964, y estaba estacionado en Kaiserslautern, Alemania, donde conoció a Mal Waldron y Duke Jordan. Él Decidió aprender el bajo, y un accidente inesperado lo mantuvo en curso. "Ni siquiera sabía sobre Vietnam. Si no me hubiera roto la pierna, estaría muerto". Tras el alta, UBA comenzó a centrarse intensamente en la música. Conoció a Joseph Jarman y comenzó a habituar con él: "Nueve personas y un gran perro danés en una habitación ", y comenzó a estudiar bajo con Rafael Garrett." Nunca nunca le pagó un centavo, porque no lo aceptaría ", dijo Uba." Y tú No tuve una lección de hora con Rafael Garrett. Eran ocho horas ". Finalmente, UBA se mudó a un apartamento en el Dorchester, convirtiéndose en parte de una escena que era alternativamente emocionante y desconcertante para el Drummer de dieciséis años Thurman Barker. "Esta fue mi primera experiencia con lo que llamarían Beatniks ", recordó Barker." Era como un Little Community, con todos estos músicos en este edificio. Yo nunca tuve estado cerca de músicos como estos, y los encontré interesantes, tú ¿saber?" Barker nació en 1948 en 60 y Indiana en el lado sur. Los padres se conocieron en la pequeña ciudad de Boley, Oklahoma, donde ellos

encontró empleo en el Cuerpo de Conservación Civil durante la Depresión, llegando a Chicago entre 1937 y 1941. Tampoco lo había hecho. secundaria en ese momento, pero ambos finalmente encontraron empleo en el acero molinos. Para 1955, este empleo relativamente seguro permitió a los ladrones comprar Un dos FL en el edificio en 80th y Langley. La parte superior de los Barker alojó Tía Louise y sus hijos, y los ladrones alquilaron una habitación adicional para un habitante. Malmentado por la actuación de un baterista en su aula de octavo grado, Barker pidió a sus padres clases de música. Su madre lo envió al Conservatorio Americano, en South Michigan Avenue en el centro de la ciudad Chicago, donde estudió primero con James Dutton, y luego con Harold Jones, que había jugado con el conde Basie y era uno de los más respetados percusionistas en el área. Para pagar las lecciones, la Sra. Barker tomó un segundo, trabajo extremadamente peligroso, vendiendo Cosméticos de Avon en el notorio Robert Taylor Homes, el proyecto de vivienda pública más grande del mundo, y un caldo de reproducción financiado por el gobierno federal para la desesperación cuya estética arquitectónica No me trajo nada tanto como una penitenciaría gigante. La combinación de las lecciones semanales y escuchando música clásica en un reproductor de disco recibido por su decimocuarto cumpleaños mantuvo a Barker lejos del crecimiento Actividad de pandillas en su vecindario. Al mismo tiempo, Barker apenas era aislado de la cultura de la calle.

Mi rutina era que entraría, practicaría mi música y escucharía música clásica. Entonces, tal vez iría y saldría con los chicos la esquina y cantar doowops. Salí con muchos de los chicos ásperos En el vecindario, los tipos que entraban y salían de la cárcel todo el tiempo. Pero De alguna manera, sabía cuándo era hora de colgar y cuándo era hora de irse. Tengo la sensación de que me respetaron por eso.

Barker tocó en la banda de conciertos en el ahora All- Black Hirsch High Escuela, pero generalmente la música de la escuela secundaria no tiene interés en comparación con la escena afuera. En 1962, Jones había grabado Exodus con Eddie Harris, y estaba ensayando y atascado los lunes con un grupo de conductores de autobuses que también eran músicos. Jones trajo a los catorce años de lader a un ensayo, presentándolo a tocar el jazz. Pronto Barker comenzó a obtener trabajo de pago en las bodas, e incluso en clubes nocturnos, que, técnicamente hablando, Era demasiado joven para incluso entrar. Sus padres estaban convencidos de su hijo La madurez, sin embargo, y dio la bienvenida al hecho de que las lecciones de música tenían frutos reales.

En Hirsch, Barker había estado saliendo con el hijo de Richard Abrams, "Little Richard", quien (bastante comprensiblemente) tenía otro apodo, "Bucks". Barker sabía que el padre de Bucks era músico, y un día en 1964, Bucks y Barker se encontraron con Troy Robinson, que conducía su habitual ruta de autobús. El joven baterista conocía a Robinson como un saxofonista alto, uno de los conductores de autobuses que jugaron los lunes, y Bucks conocía a Robinson como un Regular en los ensayos de la banda experimental. Poco después, Robinson trajo Barker a la banda experimental. "Creo que me senté y recuerdo que yo fue recibido bien. Pusieron algo de música allí, y yo me senté allí y leí la música. Me sentí calurosamente apreciado ". Un ensayo de la banda experimental, en Reminiscencia de Barker,

fue ejecutado muy ordenado. Quien tuviera su composición lo dirigiría; Por supuesto, lo explicarían primero. Porque estamos hablando de la gente quien realmente se había puesto en su música, hombre. De hecho, habían cambiado La notación musical. Usaron diferentes notaciones musicales. . . . Yo había jugado Todos estos otros conciertos con personas, y no había música. Yo solo iría arriba y jugar. Pero aquí bajé a la banda experimental, y estos Los chicos no solo tienen música para el latón y los vientos de madera; Tienen un gráfico para mí. Entonces eso fue en sí mismo diferente.⁶¹

King Mock estaba en la batería ese día, y el baterista mayor tomó joven Thurman bajo su ala. "Era una persona muy cálida", dijo Barker. "I siempre estaba expresando en estos ensayos que la música que estábamos haciendo era Nuevo para mí, y que realmente no sabía qué jugar. Recuerdo el rey Simulando diciendo, solo juega. Mock fue muy influyente en términos de ayudarme a Siéntete cómodo. . . . Tienes que recordar que soy joven, y sin conocer a estos tipos, lo único que me atrajo es que me hablarían. Me tratarían como si estuviera en su generación ". Mitchell, entre otros, recuerda la banda experimental que "yo No creas que hicimos tantos conciertos ". De hecho, Abrams y otros han mantuvo que la banda experimental nunca actuó públicamente. A pesar de Abrams conserva una serie de puntajes del período, no se sabe Grabaciones del conjunto de este período previo a la AACM. De acuerdo a Abrams, las grabaciones se realizaron puramente para fines de trabajo y estudio, y así En ese momento parecía no haber una razón real para no grabar nuevos ensayos justo sobre el viejo. Las presiones financieras fueron sin duda también un factor en La reutilización de las viejas cintas para grabar los ensayos. A pesar de la falta de público La actuación, sin embargo, la banda logró obtener pequeños avisos. En Mayo

1963, la sección ADIB de Down Beat anunció que Abrams había estado liderando una banda de ensayo los martes en una institución de servicio social del lado sur, el Abraham Lincoln Center en Oakwood y Langley, desde el verano de 1962. Según la pequeña propaganda, el objetivo de los ensayos fue "eventualmente Para presentar el taller en concierto, el propósito es llamar la atención Los talentos de los jazzmen de Chicago ". El escritor J. B. Figi incluso recuerda un concierto de Abrams en el verano de 1964— "Una exhibición orgullosa de su ensayo Grupos, Orquesta y Quinteto (Mitchell, Dinwiddie, Garrett, McCall). "62

Al final, Abrams alentó a los músicos a considerar a la banda experimental como su herramienta para el crecimiento personal:

En el análisis final, los impresioné con el hecho de que deberían hacer lo suyo. Tenemos este grupo aquí, y cuando haces el tuyo cosa, jugaremos lo tuyo. No es en el sentido de que tomé ningún aspecto de lo que estaba haciendo para colocarlo en cualquier otra persona. Lo mejor que siempre he sido es un ejemplo, pero no porque quisiera ser un ejemplo. Yo solo lo haría ir a mi propio camino, y quien quisiera ir conmigo tuvo que ir en su propia forma. Era mayor y con más experiencia, pero no estaban renunciando o sacrificando su individualismo.

"Muhal era más que un maestro de música", concluye Mitchell. "Él era un profesor de la vida. Era demasiado grande para ser empujado a una esquina ".

Fundando el colectivo

Declive urbano y el giro al comunitarismo Durante la última fase de la gran migración, desde 1950 hasta 1965, la población negra de Chicago duplicó del 14 al 28 por ciento del total; en 1965, la población afroamericana de Chicago superó un millón para la primera vez. En el apogeo del Cotton Club, el musical de Bronzeville El centro era la calle 63, anteriormente una zona fronteriza entre el negro y comunidades blancas.¹ Ese apogeo fue demasiado breve, sin embargo, como el El advenimiento de la década de 1960 vio el repentino declive y la casi desaparición de Los lugares de música del área. Al igual que un canario que suena la alarma en un Mineafft, el Cotton Club fue uno de los primeros, cerrando para siempre a fines de la década de 1950. La acción musical se trasladó temporalmente a otro Cottage Grove Club, McKie's Disk Jockey Show Lounge, dirigido por empresario y personalidad de radio McKie Fitzhugh, uno de los pocos negros dueños de clubes en la ciudad. McKie's fue uno de los últimos lugares del lado sur para aparecer, junto con los mejores y más brillantes de los músicos de Chicago, improvisores conocidos a nivel nacional como John Coltrane. Leslie Rout, un El historiador cultural que también tenía experiencia como saxofonista en Chicago, señaló que para 1967, "no existía en el lado sur de Chicago Un solo club que reservó el talento de jazz establecido a nivel nacional en una base consistente ". ²

La desaparición de la escena del club del South Side nunca ha sido Explicado adecuadamente, aunque especulaciones anecdóticas y académicas

Abundan las generalizaciones. Los teóricos de la música más populares conectan la desaparición de escenas de clubes de jazz en áreas urbanas negras con una disminución en la popularidad del jazz "abstracto" a favor de más músicas orientadas a la danza. Esta sabiduría convencional ciertamente está reforzada por ficciones de ventas nacionales, pero a nivel local en Chicago, la tesis se complica por una serie de factores. Muchos músicos atribuya el declive de los clubes South Side de Chicago a la acción del gobierno de la ciudad deliberada. Roscoe Mitchell culpó a la situación de las leyes de licencia que se introdujeron a fines de la década de 1950, donde los clubes fueron gravados según el Número de músicos en el quiosco de banda.³ Desde este punto de vista, se diseñó la aplicación discriminatoria y el acoso de los propietarios de clubes y los clientes Para evitar que los clubes prosperen, como un medio para alentar el vecindario gentrifi y un aumento concomitante en los valores inmobiliarios; Los gastos adicionales obligarían a muchos clubes a abandonar la música en vivo por completo a favor de música grabada. En cualquier caso, teniendo en cuenta el deterioro económico generalizado en áreas urbanas negras en todo Estados Unidos problematiza las explicaciones Basado en gran medida en las ficciones de ventas de jazz. Reflejar la situación de los negros a nivel nacional, en 1966, "un año máximo de prosperidad" para la mayoría de los residentes del área de Chicago, ⁴ El 20 por ciento de la fuerza laboral negra en Chicago fue empleada en los ingresos Debajo de la línea de pobreza oficial. Las personas pobres desesperadamente fueron almacenadas en cada vez más imponentes "proyectos" modernistas como Robert Taylor Homes. Solo tres años después de la apertura de las casas de Taylor en 1962, la mitad de la mitad de Sus veintiocho mil inquilinos estaban en bienestar y, como Arna Bontemps y Frank Conroy señaló en 1966: "Como de costumbre, el mantenimiento y el mantenimiento fueron descuidado y reparaciones rara vez hechas ". ⁵

Las escuelas en áreas negras, ubicadas en edificios peligrosamente en descomposición, fueron Volviendo desesperadamente superpoblado también. Sensiblemente, Bontemps y Conroy conectó la disminución de la infraestructura escolar con un "aumento espantoso en Delincuencia juvenil ". Muchos niños negros (incluido yo) asistieron a la escuela En turnos de medio día, sin compensación en absoluto por el tiempo de instrucción perdido. Lanzado prematuramente de la instrucción, estos niños a menudo no tenían ningún lugar para ir, pero las calles, que parecían preferibles a "las pequeñas habitaciones oscuras Llamaron a casa ". ⁶ Estos niños, ahora la mayoría de la escuela pública La población en Chicago, fue pastoreada en trailers fríos, con corrientes de aire, llamados "vagones Willis" en referencia sardónica al superintendente escolar ampliamente desagradable, Benjamin F. Willis. Los trailers, promocionados como una respuesta "innovadora" Para el hacinamiento, a menudo se construyeron sobre un espacio limitado en el patio de recreo, forzando Niños en la calle en Recess.⁷ Recursos del presidente de los Estados Unidos Lyndon Programas de antipoverity de la "Gran Sociedad" de Baines Johnson, quizás los últimos

intento del siglo XX en un plan doméstico de marshall estadounidense, goteó hasta Bronzeville, a veces de manera extraña. La aspiradora afirmada Por la falta de infraestructura educativa fue realizada por "pandillas juveniles", tal como los discípulos del lado este y los Rangers de Blackstone. Los Rangers, más tarde conocido como la "Nación Negra P. Stone Stone", recibió una subvención de \$ 1 millón de la Oficina de Oportunidad Económica.⁸

En este entorno en rápida descomposición, no solo los clubes de jazz, sino también Las articulaciones de ritmo y blues también estaban desapareciendo, junto con las de Bronzeville Casas de películas, bancos, tiendas de ropa, librerías, oficinas de los médicos y restaurantes de calidad. Estos establecimientos fueron reemplazados rápidamente por chozas de pollo de comida rápida y variaciones interminables en la tienda de licores de la esquina. Por 1967, 63rd Street era una ciudad de fantasma musical, excepto quizás para Bluesman Las apariciones frecuentes de Arvella Gray con su guitarra de acero debajo de la estación EL en 63 ° y Cottage Grove. Concomitantemente, los clubes de música se abrían en áreas no negras de la ciudad, en particular el lado norte blanco y el oeste suburbios, complicando aún más la explicación estándar. Comenzaron los músicos para conectar esta extirpación musical desde el lado sur con nociones de Legados de cultura exiliados y robados. Hablando con el cofundador de AACM Philip Cohran, trombonista Martin "Sparx" Alexander puso la situación claramente: "Phil, mencionaste que nos" robaron ", sobre la música que se toma lejos de nosotros. Cuando llegué primero a Chicago en los años cincuenta, alrededor del 63º y cabaña, esa era una especie de meca. La música había terminado. Tú podrías Camina por la calle y escucha a los hermanos jugando en todas partes. Tú No necesitaba ir en ninguna articulación. . . . Fueron localizados en términos de nuestra comunidad. Pero algo pasó. "9

En su mayor parte, los relatos contemporáneos de la escena musical local de Chicago en Down Beat describen poco del fermento musical y luego activos en La comunidad negra de Chicago, a pesar de que la revista en sí estaba basada en Chicago. En un artículo de 1966 en el Canadian Journal Coda, un Chicago con sede en Chicago El escritor comentó con bastante secado que la "reticencia de Down Beat en los desarrollos locales es provocando, por decir lo menos". 10 Los músicos experimentales con sede en Chicago con mayor frecuencia mencionados fueron los tres miembros blancos del Joe Daley Trio, con el saxofonista Daley, el bajista Russell Thorne, Russell Thorne, y el baterista Hal Russell. El grupo, según una revisión de Beat Beat, comprendía "el grupo" nuevo "más importante de la ciudad", tocando tanto los suyos música y piezas como la divagación de Ornette Coleman.¹¹

Un artículo de J. B. Figi en una pequeña publicación independiente con sede en Detroit ofrece una imagen completamente diferente de la nueva escena musical de Chicago, una en el que los músicos negros eran mucho más prominentes. Jugando en el Etimol-

OGY del nombre de Chicago, que proviene de una palabra algonquin significado "Swamp de cebolla", Figi señaló que de hecho había mucha música nueva Actividad, pero que "los oyentes solo vieron la parte superior de las cebollas". 12 Figi menciona Richard Abrams, Rafael Garrett, Steve McCall, Gene Dinwiddie, Fred Anderson, Roscoe Mitchell, Bill Brimfi Eld y Robert Barry, entre otros, entre otros, Declarando que "el verano de 1964 dejó en claro que había músicos comprometidos con la nueva música, y que algunos de ellos la hablaban como una lengua nativa, No es algo recogido de los libros de frases. . . . Pero, a medida que crecía el compromiso, al igual que la evidencia de que la aceptación no se presentaría de la orden existente ". 13

En 1910, los artistas de compositor de entrenamiento clásico Will Marion Cook y James Reese Europe se basó en modelos comunalistas en la fundación de la clave Club como sitio para reunir a músicos negros de diversos orígenes Desarrollar tanto la música como el negocio de la música. Los "clefi es", como ellos fueron conocidos, lograron comprar su propia casa club en Harlem también como sucursal en Chicago.¹⁴ La estrategia reindicatist del club del Clef incluyó el Formación de una orquesta sinfónica, en la creencia de que brindar oportunidades para que los músicos negros aprendan el oficio de la actuación sinfónica contra la noción de que los negros eran incapaces de interpretar la música clásica occidental al más alto nivel. La esperanza era que mayores oportunidades para Surgirían los afroamericanos en tales conjuntos, ambos para los artistas y compositores. Al mismo tiempo, los miembros del Clef Club aprovecharon al máximo de su familiaridad con una diversidad de estilos para ser conocidos como líderes de varios conjuntos populares y clásicos. Entre los más notables De estos conjuntos fue el ejército del Lt. All-Black Hell Fighters, teniente del Lt Europa, Banda, que se convirtió en una sensación en la Primera Guerra Mundial, por su capacidad de cambiar sin esfuerzo, cambiar entre estilos de protojazz negros y música clásica. El cuarteto de cuerdas negros, fundado en 1919, estaba activo en la costa este, Realización de trabajos estándar de compositores europeos y composiciones por compositores negros contemporáneos como Edward Margetson y Clarence Cameron White.¹⁵

La estrategia de control del Clef Club de sus productos había sido perseguida por artistas negros, en particular, incluidos los artistas de teatro y los compositores Bob Cole, James Weldon Johnson y J. Rosamond Johnson, que buscaban Mantener el control creativo y financiero de sus producciones en la cara de arbitraños legales, boicots y lista negra. Cole y los Johnson, según Paula Seniors, "presentaron hombres y mujeres negros como estudiantes universitarios, soldados, héroes patrióticos y personajes románticos para el primer tiempo en el

Etapas americanas. "16 Su trabajo resistió tanto la canalización racializada de Artistas negros en géneros o lugares particulares, y la cara negra dominante Géneros de la canción de Minstrelsy y Coon que dominaron el Teatro Americano. El La comodificación masiva de imágenes negras todavía estaba en infancia relativa en a principios del siglo XX, pero Cole y los Johnson fueron Los intentos de los productores blancos ya están de acuerdo de afirmar reclamos espurios de la autoría de su trabajo original. Para Cole, cuyo regimiento de shoo-fly de 1906 fue La primera producción teatral concebida, creada y dirigida por afroamericanos, "elevar la raza" significaba "propiedad total y control de El producto teatral ", 17 como su declaración de "actor de independencia de color de color "de 1898 afirmó:" Vamos a tener nuestros propios espectáculos. . . . Vamos a escribirlos nosotros mismos, vamos a tener nuestro propio director de escena, Nuestro propio líder de la orquesta y nuestro propio gerente en el frente para contar ". 18

A mediados de la década de 1940, sin embargo, esta primera ola del siglo XX Sin embargo, el activismo colectivo entre los músicos negros aparentemente se había desvanecido Los intentos individuales de los músicos para desafiar los sistemas de dominación persistieron. En 1952, Charles Mingus y Max Roach habían comenzado su propia Firm, Records de debut. Música, para manejar derechos y regalías para sus propios obras y los de otros compositores. Abogado afroamericano (y luego la Corte Suprema de Nueva York Justicia) Bruce Wright, que ayudó a establecer las compañías, le dijo a un entrevistador que "una de las razones [Gryce] estaba configurando melotone y tótem con Benny era que sentía que los músicos de jazz negros estaban siendo engañados por compañías discográficas, por productores. . . . Estableció estas compañías editoriales para convertirse en un corredor honesto en un campo donde los músicos creían que ellos estaban siendo engañados en gran parte ". 20

Tenía sentido que los músicos controlaran su propia publicación, como Horace Silver observó: "Porque no solo podíamos controlar nuestra música al 100%, poseer los derechos de autor del 100%, pero también obtienen el 100% del dinero en lugar del 50% del dinero."21 Sin embargo, complicando la situación aún más, según plata y otros, fue el hecho de que compañías discográficas como Blue Note y Prestige habían formado sus propias empresas de música de música, y eran músicos que querían grabar para colocar sus composiciones con el compañía. Esto permitiría a la compañía discográfica obtener parte de las regalías para una composición determinada. Además, las empresas a menudo exigían Los derechos de autor para las obras. Como Bruce Wright explicó: "Durante años, si Jazz Los músicos querían su música grabada por etiquetas establecidas, el disco Las empresas a menudo insistían en que se agregue el nombre de algún extraño como co-

compositor. De esa manera, las regalías tendrían que dividirse con alguien desconocido para ellos, generalmente un pariente de un ejecutivo. Si hubo resistencia, No habría fecha de registro ". 22 Según Wright, las compañías de Gryce fueron esencialmente negros por la industria. "Los músicos negros estaban siendo Dijo que si colocaban su música con melotone o tótem, necesitan no esperar fechas de disco en Nueva York. "23 Desperate por grabar, músicos Tiró su música de las compañías de Gryce. En 1963, Gryce lanzó a su propietarios originales los derechos de publicación a más de doscientas composiciones Por personas como Marcus Belgrave, Cliff Ord Brown, Ray Bryant, Lou Donaldson, Bob Dorough, Art Farmer, Benny Golson, Hank Jones, Duke Jordan, Booker Little, Howard McGhee, Blue Mitchell, Thelonious Monk, Lee Morgan, Julian Priester, Hale Smith y Randy Weston. A mediados de la década de 1960, muchos músicos estaban reconceptualizando lo discursivo, Infraestructuras físicas y económicas en las que tuvo lugar su música. En Entrevista de 1966, John Coltrane dejó en claro que "no me importa demasiado jugando clubes, particularmente ". Elaborando, el saxofonista explicó que "el música, cambiando como es, hay muchas veces en las que no tiene sentido, hombre, que alguien deje caer un vaso, o alguien pida algo de dinero Justo en el medio del solo de Jimmy Garrison. . . . Creo que la música está aumentando, en mi opinión, se está elevando a otra cosa, por lo que tendremos que En este tipo de lugar para ser jugado. "24 En la misma entrevista, Coltrane presentó su noción de lo que los artistas necesitaban hacer para mejorar su situación. "Creo que tiene que haber mucha ayuda de autoconfianza", dijo Coltrane. "Ellos tener que resolver sus propios problemas en esta área ". 25 De hecho, los intentos esporádicos hacia la independencia habían estado sucediendo durante algún tiempo. Charles Mingus y Max Roach organizaron un festival de "Newport Rebeldes "al margen del Festival de Jazz Newport de 1960 para proporcionar una alternativa a lo que vieron como comercialización, racismo y económico Explotación que mostró el festival convencional. El evento alternativo, que tuvo lugar junto a un motín que causó la cancelación de varios conciertos, con radicales jóvenes Randy Weston y Ornette Coleman. El evento también fue apoyado por los estadistas mayores Coleman Hawkins, Roy Eldridge y Jo Jones, quienes comentaron que "el gran festival se olvidó Música, pero estos pequeños niños tienen que tener la oportunidad de ser escuchados. Eso es una razón por la que hicimos esto ". 26

Este intento de los músicos de hacerse cargo de su propia producción de conciertos fue denigrado extensamente en un artículo de Beat Beat por el escritor Gene Lees, quien ignoró el aspecto cruzado del evento al convertir su reportaje en un asalto mal templado y ad hominem al propio Mingus. C.A-

Cording to Lees, el festival de los músicos estaba "desorganizado", aunque en uno Según los informes, la noche asistieron cien personas. Lees descrito sarcásticamente La reunión pública de los músicos anunciando la formación de un "artistas de jazz Gremio ":" iban a enfrentar a las fuerzas malvadas que conspiran contra el Artista de jazz. Iban a reservar conciertos y otros eventos. Ellos lo harían oponerse a Birdland, otro símbolo para ellos de las fuerzas del mal ". 27 De hecho, el mensaje de que "la aceptación no sería próxima del existente orden "no podría haberse perdido en los músicos. Para apoyar la opinión de que el Proyecto del Gremio de Artists de Jazz era un quijotesco Uno, el escritor usó una cita de Horace Silver, que deseaba bien al gremio, mientras observa que "los músicos de jazz no son muy buenos empresarios, como un Regla. su propio estudio de grabación y su propia compañía discográfica. Según el El músico nigeriano Babatunde Olatunji, Coltrane e Yusef Lateef fueron Trabajar con él en planes para organizar un espacio de rendimiento independiente y agencia de reserva. Olatunji retrata al saxofonista como declarando en su conversación que "necesitamos patrocinar nuestros propios conciertos, promocionarlos y actuar en ellos. De esta manera no solo aprenderemos cómo arriesgarse, sino que sino no tendrá que aceptar los dictados de nadie sobre cuánto tiempo debe Reproducir, qué tocar y lo que obtienes ". 29 Los tres músicos redactaron una declaración de misión tripartita:

1. Considerarse mutuamente como socios iguales en todas las categorías.
2. No permitir que ningún agente de reserva o promotor-presente un grupo sin los otros dos miembros del triunvirato.
3. Explorar la posibilidad de enseñar la música de nuestra gente en conservatorios, colegios y universidades donde solo la experiencia musical europea domina y está siendo perpetuada.³⁰

Una de las últimas actuaciones de Coltrane, titulada "The Roots of Africa", fue Producido por la nueva organización en abril de 1967 en el Centro de Cultura Africana de Olatunji en Harlem. Mientras que el paso posterior de Coltrane aparentemente Terminó esta colaboración, 31 La necesidad de cambio fue evidente para muchos músicos, y la eficacia de estrategias altamente individualistas para lograr Sus objetivos estaban muy en cuestión. Rutina académica y músico Leslie, Jr., identificando un "ansia de individualismo" por parte de los músicos como la fuente de sus problemas económicos, leñó su versión del llamado estándar para negros Unidad con esta observación de que "los jazzmen casi no tienen control sobre el

final de negocios de su vocación. . . . Asociaciones muy tejidas de artistas de jazz, Aliado en forma regional o local y liderado predominantemente por negro Los estadounidenses deben obtener un control significativo sobre la producción, el costo y la presentación de su arte, o enfrentar la perpetuación de las condiciones intolerables tan a menudo criticado ". 32

Una de las primeras respuestas organizadas colectivamente de la década de 1960 a la grave situación de los músicos negros tuvo lugar en Los Ángeles. Un crecimiento de Arkestra de los pueblos de Pan Afrikan del pianista Horace Tapscott, la UGMA (Asociación de músicos subterráneos, más tarde la unión de los músicos de Dios y Ascensión de artistas), se formó en 1964, justo antes de la rebelión masiva en El área de Watts de la ciudad.³³ El Jazz Composers Guild con sede en Nueva York, También fundada en 1964, fue quizás el efecto más publicitado en la autodeterminación colectiva de principios de la década de 1960. Dos iconoclastas determinados, El trompetista y el compositor Bill Dixon y el pianista Cecil Taylor, fueron ampliamente acreditado con la idea de traer a la coalición multirracial a los nuevos músicos más comprometidos en el área de Nueva York, incluido el pianista Paul Bley, Saxofonista Archie Shepp, compositora Carla Bley, trompetista Mike Mantler, El trombonista Roswell Rudd, y Sun Ra, que para esta vez estaba bien establecido en la ciudad. En 1965, Dixon claramente declaró la justificación principal para organizar músicos: "Aquellos de nosotros cuyo trabajo no es aceptable para el establo. no voy a ser reconocido por completo. Como resultado, está muy claro que Los músicos, para sobrevivir, crear su música y mantener una apariencia de cordura, tendrán que "hacerlo ellos mismos" en el futuro ". 34 Según a Dixon, los propósitos del gremio eran "establecer la música a su legítima lugar en la sociedad; para despertar la ciencia musical de las masas de personas a esa música que es esencial para sus vidas; para proteger a los músicos y compositores de las fuerzas de explotación existentes; para proporcionar un oportunidad para que la audiencia escuche la música; para proporcionar instalaciones para el Creación adecuada, ensayo, actuación y diseminación de la música. "35 En la práctica, como señaló el economista Jacques Attali, los miembros del Gremio "dirigieron sus efectos hacia ser más independientes del capital". 36 El La estrategia económica de la organización destinada a crear un músico controlado Infraestructura para la producción de sesión de grabación, distribución de productos, promoción de conciertos y presentación de eventos. Una revisión de Beat Beat del evento de 1964 "Revolución de octubre en jazz" que provocó la formación del gremio fue a regañadientes en su admisión de que el Los músicos habían logrado organizar una producción exitosa.³⁷ un segundo El evento en el Judson Hall de Nueva York en diciembre de ese año presentó el Cecil

Taylor Unit, The Bill Dixon Quintet, Paul Bley, The Sun Ra Arkestra y La Orquesta del Guild de Jazz Composers. Actuando fueron la crema de nuevo La vanguardia de York de la época, incluido el trombonista Roswell Rudd, el trompetista Charles Tolliver, los saxofonistas Jimmy Lyons, Marshall Allen, Marion Brown, John Tchicai, Steve Lacy y Archie Shepp, los bateristas Andrew Cyrille, Rashied Ali y Milford Graves, el pianista Burton Greene, los bajistas Alan Silva y Buell Neidlinger, y muchos otros.³⁸

Los conciertos del gremio se llevaron a cabo semanalmente en un loft en Seventh Avenue en Manhattan, ubicado a dos FL Oors sobre el Village Vanguard Jazz Club.³⁹ En Simposios producidos por el gremio, músicos y críticos debatieron temas como "el" Economía del jazz "y" Jim Crow y Crow Jim ". 40 Los planes del grupo también incluyó la propiedad de su propio espacio de conciertos, y la incorporación como una organización sin fines de lucro, exenta de impuestos a los efectos de solicitar subvenciones. Sin embargo, al final, el gremio duró poco más de un año, como el choque de personalidades fuertes, operando en la atmósfera intensamente competitiva de Nueva York y la atmósfera racial altamente cargada de los United Estados, huyeron sus actividades y metas insostenibles. Cuentas retrospectivas de Paul Bley y Bill Dixon en cuanto a las razones de La desaparición del gremio proporciona una visión de la extrema divergencia de las opiniones Dentro del gremio. En su autobiografía de 1999, Bley era escéptico sobre la viabilidad de los colectivos en general: "Todos los colectivos, independientemente de su tamaño, generalmente están dirigidos por un puñado de personas clave que vienen a todas las reuniones y lo hacen. todo el trabajo. . . . Cada vez que había pasado por una de estas situaciones, yo prometió nunca perder mi tiempo haciéndolo nuevamente ". 41 Bley era particularmente escéptico sobre la capacidad de los colectivos para producir música de alta calidad." Gente Elige jugar entre sí sobre la base de su habilidad ", declaró Bley. "Un colectivo probablemente fomentaría la sobre socialización, sobre fraternalización, excesiva democracia ... tienes a los jugadores más pobres jugando con los mejores jugadores. No es la mejor manera de llevar la música rápidamente ". 42 El pianista describió las reuniones del gremio como algo similar al psicodrama: "Qué grupo de almas heridas había en estas reuniones. Habla de Terapia grupal. No era nada que alguien se pusiera de pie en una reunión y Hable durante dos o tres horas sobre el dolor que sintieron, la lucha: grupo de interés, intermediación, intersección, intermediaria, intericusia, entre todo. El la noche siguiente, el núcleo que trabaja del gremio se reuniría y haría todo el trabajo ". 43

Bley vio a Dixon como manifestando un estilo autocrático que planteaba problemas particulares. "Bill vio a [el gremio] como una familia de sus amigos", recordó Bley. "Y si no era amigable con nadie en un momento en particular, fue gobernado por

dictado ". 44 Ciertamente, las observaciones contemporáneas franco y públicas de Dixon sobre conflictos internos en el gremio multirracial podrían haber sido desconcertantes, incluso para los miembros del gremio:" Incluso en el gremio, que se compone de algunas personas muy inteligentes, ha habido un sutil Pero aparente, indignación por parte de los miembros blancos (y esto es Algo que creo que casi todos los hombres blancos tienen en ellos) que un hombre negro. . . Yo mismo, Cecil. . . podría concebir y ejecutar una idea que sería inteligente y beneficiosa para todos ". 45

Para Dixon, los músicos blancos fueron tratados "significativamente mejor, pero no Mucho mejor, por eso están en el gremio, que son músicos negros, Y eso es simplemente porque tocan el jazz, lo que se considera algo "primitivo". 46 Dixon afirmó además que los artistas blancos "no están obligados por una tradición social forzada que los relega a un área de musical expresión. El negro toca el jazz porque esa música está cerca de él, es su forma de vida, y ser causa, calificada o no, las otras áreas del musical La expresión está cerrada para él ". y dinámica de la carrera que pueden haber afirmado a los músicos blancos y negros de diferentes maneras. Esto no significaba, sin embargo, que el pianista no era muy importante. de estar en una minoría blanca en el gremio. Haciéndose eco de las opiniones de muchos 1960 Blancos, tanto en el norte como en el sur, para Bley, la situación racial había sido relativamente armonioso hasta la década de 1960 hasta la "conciencia social" intervenido:

Desafortunadamente, al ser una de las 4 personas blancas en el grupo, era difícil para mí vivir con el dolor con mis amigos que tenían dolor porque los jugadores negros que conocía antes no se consideraban a sí mismos como Al estar en una situación dolorosa, se consideraban a sí mismos como un alegre situación. Fue cuando los músicos comenzaron a adoptar una conciencia social que tenían sus propias cargas de trabajo para perseguir más allá de la mayor recompensa financiera de un grupo de músicos.48

Para Dixon, la carrera también jugó un papel central en la desaparición de la organización, Pero a lo largo de un eje muy diferente de lo que Bley vio:

Por supuesto, esto es Estados Unidos de lo que estás hablando y el racismo en Estados Unidos es tal que la sociedad matriz que ha robado y saqueó todo prefieren perder algunas cosas en lugar de tener a las personas que ellos

han oprimido con una solución. Y en el JCG fue financiero así. Los blancos querían. . . Intenta dejar que todos los demás participen a pesar de que no pueden o no quieren. Y esa fue la razón por su fracaso.⁴⁹

Bley sintió que una razón importante para el fracaso del gremio era el inseguridad de una de sus políticas centrales: los miembros individuales deben rechazar el trabajo fuera de fuera del gremio a menos que el gremio en su conjunto aprobara el compromiso.⁵⁰ abandonando la política colectivista de la organización, Archie Shepp decidió firmar con Impulse, la misma compañía que publicó el trabajo de John Coltrane. Según Bley, Dixon recibió mal la decisión de Shepp. "Archie tenía una familia que apoyar", observó Bley, "y él seguro no iba a rechazar ningún dinero, ciertamente no un trozo de dinero como un contrato de impulso. Eso fue todo para Bill. Se levantó y dejó la reunión. No regresó hasta meses después. Eso fue un problema porque era el fundador. Después de eso, Roswell Rudd y yo dirigimos el gremio durante más de un año ". ⁵¹ Según la cuenta de Bley, Dixon regresó, meses después, y exigió que la próxima reunión se celebra en su casa, pero "cuando la hora de la reunión Llegó, el jueves siguiente a la hora designada, nadie apareció. I No apareció, nadie apareció, por razones que nadie lo sabe. Había Sin llamadas telefónicas, no hubo decisión por adelantado ". ⁵²

Al comentar sobre la caída del gremio, Cecil Taylor dijo esto:

Los músicos no solo tienen algo que ver con el arte en la sociedad. Ellos son ellos mismos la sociedad, incluso si solo se convierten en la periferia. Ya sea activa o inconscientemente se rebelan contra una sociedad extraña. Creo que el gremio no sobrevivió porque las personas que estaban Tratar con él no aumentó suficiente conciencia social; ellos descuidaron Todo lo que tiene que ver con lo que una persona que vive en Nueva York hoy quien no solo quiere ganarse la vida sino también de expresarse honestamente, Experiencias en la vida cotidiana.⁵³

"Llevamos una oportunidad", reflejó Taylor. "Pero al menos lo intentamos algo. . . . A pesar de todo, no fue en vano. Salimos un poco con un poco más astuto.⁵⁴ refiriéndose con aprobación a los objetivos del gremio, John Coltrane le dijo a un entrevistador en 1966 que "no creo que esté muerto. era solo algo que no podía nacer en ese momento, pero sigo pensando que es una buena idea ". ⁵⁵

Nacido en la mesa de la cocina: concebir la asociación Mi madre estaba jugando whist y fue entonces cuando comenzaron los dolores de trabajo. Eso es donde nací, justo en esa mesa. —Jodie Christian

Las primeras historias de la gran migración enmarcaban el movimiento como animada por una especie de combustión espontánea y sin líderes. Estas cuentas afirmó que el movimiento no resultó tanto de la agencia consciente por parte de los migrantes, pero de una especie de "imperativo histórico" condicionado en gran medida por factores externos como las presiones económicas y el climático condiciones.⁵⁶ Uno nota la similitud de este tropo a lo convencional Sabiduría que emite improvisación en general, y los productos de la música negra en particular, como carentes de estructura e insensible a la histórica o preocupaciones formales. Como consecuencia, la historiografía del jazz rara vez pudo encontrar un lugar para tropos de deliberación, planificación y organización por parte de los músicos. Más bien, la imagen del proceso creativo para los músicos negros ha favorecido las imágenes cliché de la espontaneidad, junto con Representaciones de músicos como irresponsables, crípticamente cliques y deseosos de satisfacción instantánea. En contraste, la madre de Steve McCall, Willa recuerda una serie de más bien Sobrio, intensamente reflexiones. "El AACM nació en mi cocina mesa ", declaró en nuestra entrevista. "Tuviste cuatro de ellos, creo, en el comienzo. Richard Abrams, Phil Cohran y Steve. . . " "Y Jodie, mamá", agregó la hija de Willa McCall, Rochelle Toyozumi. "Malachi entró más tarde". "Así es, Jodie Christian", estuvo de acuerdo Willa McCall. Las reuniones podrían bien han tenido lugar a principios de 1965, en el proyecto de vivienda del lado sur donde La familia McCall vivió y donde el joven Stephen McCall IV creció. Toyozumi recuerda el optimismo que marcó estos encuentros:

Se sentaron allí a la mesa y continuaron sobre lo que podían hacer, y lo fuertes que serían. Estaban tratando de obtener un plan, algo que sería bueno para los músicos negros, los que estaban comenzando fuera, aquellos que estaban luchando, personas que no tenían forma de traer esto música antes del público. Estaban hartos de lo que estaba pasando, y Hablaron sobre lo que podríamos hacer por nosotros mismos. Tenían el coraje de sus convicciones, y saldrían a eso. Ellos no fueron miedo de hacerlo. Ese es el tipo de personas que tomó para hacer la AACM.

Jacques Attali ve una cita particular de Malcolm X como presagiando el tipo de organización que fue deseado fervientemente por estos artistas. La cita, que valoriza la improvisación como una forma de crear condiciones para Cambio, señala algo de la mentalidad que surgió en segmentos importantes de la comunidad negra a mediados de década, poco antes del asesinato de Malcolm en 1965:

El músico blanco puede atascarse si tiene algo de partitura frente a él. Puede atascar algo que ha escuchado atascado antes. Pero ese músico negro, recoge su bocina y comienza a soplar algunos sonidos que nunca pensado antes. Él improvisa, crea, viene de adentro. Es su alma; Es esa música soul. . . . Él impro tumbiar; lo traerá de dentro de sí mismo. Y esto es lo que tú y yo queremos. Tú y yo queremos crear una organización que nos dará tanto poder que podemos sentarnos y hacer mientras por favor.⁵⁷

En la historia de origen de Phil Cohran, la AACM fue concebida A la sombra del lugar de descanso financiero de Dinah Washington:

Puedo recordar a Steve McCall y Muhal caminando por Oakwood Cementerio. . . . No nos habíamos visto en mucho tiempo. Todos éramos parte de la misma generación. Verás, éramos músicos que habían aparecido debajo de Bird y Behingy y todos estos tipos, y luego buscamos uno día, y todo lo que fue arrebatado. . . . Había una sensación general de que Nos habían robado nuestra cultura. Entonces nos detuvimos y comenzamos a hablar sobre lo difíciles que son los tiempos. . . . Queríamos hacer algo al respecto.⁵⁸

Abrams, Christian, Cohran y McCall enviaron postales a la crema de Los músicos afroamericanos de Chicago, anunciando una reunión que se celebra El 8 de mayo de 1965, en la casa de Cohran South Side en East 75th Street, cerca de Cottage Grove Avenue. Abrams registró esto y las reuniones posteriores en su Recordadora de carrete portátil de Sony, y las discusiones en la cinta hechas Está claro que el objetivo de la reunión fue la formación de una nueva organización para los músicos. La postal que recibieron los participantes presentó un Agenda de catorce puntos. El primer punto a abordarse preocupado "original música "y" música creativa ", lo que indica que entre los músicos de Chicago, un noción sobre lo que estos términos podrían significar que ya puede haber estado desarrollando. Los otros puntos de conversación que figuran en la postal cubierta logística

asuntos, problemas financieros, forma de la organización proyectada y día a día operación, la naturaleza de su posición legal y sus planes futuros y posibles expansión. Los puntos, aparentemente en este orden, fueron: (2) tamaño de grupos, (3) conciertos, (4) salarios, (5) lugares para tocar, (6) invitados a los artistas, (7) promoción, (8) cuotas, (9) orden y disciplina, (10) Carta, (11) nombre, (12) Membresía, (13) Alcance de la operación, y (14) colaboración. 59

Esta primera reunión se realizó utilizando un procedimiento parlamentario más o menos estándar. Las reglas para la reunión requirieron que cada participante establezca su nombre a la silla antes de hablar, para que la cinta en sí pueda Aumentar, o tal vez eventualmente reemplazar, minutos escritos convencionales. Como un resultado, se puede obtener alguna sensación de quién estuvo allí en las primeras reuniones. de las personas que hablaron.⁶⁰ Las amplias discusiones en estos tempranos reuniones, en las que los músicos hablan francamente entre ellos, En lugar de para cualquier medio externo, no demuestra nada tanto como un despertar de subalternos al poder del habla. Además, en contradicción directa a La abrumadora mayoría de los comentarios críticos sobre la AACM, términos como "New Jazz", "The Avant-Garde" o "Free Jazz" rara vez, si alguna vez, utilizado en las discusiones. Incluso la "música negra" no se mencionó directamente, Aunque era obvio que muchos participantes de la reunión se conectaron directamente Los objetivos de la nueva organización con los de las personas negras como grupo. Abrams, como presidente presidente, llamó a la reunión para ordenar alrededor 2 p.m., pidiendo discusión sobre el primer elemento de la agenda. "En primer lugar, número Uno, hay música original, solo ", comenzó Abrams." Esto tendrá que ser votado y decidido. Creo que se acordó con Steve y Phil que lo que Significado es la música original proveniente de los miembros de la organización ". ⁶¹ Como podría esperarse de un grupo de fuertes, relativamente experimentados Artistas, las nociones competitivas sobre la naturaleza y el propósito de la "música original" estaban en juego en todo momento, y Cohran, Abrams, Christian y McCall fueron firmes en su entendimiento de que el eventual éxito del proceso de organización dependía de escuchar todas las voces. "Quiero que se entienda enfatizó Abrams, "que de ninguna manera queríamos dictar ninguna ley o cualquier regla de pie en cuanto a este grupo. Solo hicimos sugerencias sobre un comienzo. No queremos atascar a nadie, porque no tendríamos nada si Cídelo de lo que quiera hacer por un poco de unos pocos ". Steve McCall estuvo de acuerdo. "Todos hemos estado hablando de eso entre nosotros durante mucho tiempo tiempo en términos generales. Adornaremos tanto como podamos y llegaremos a lo que realmente te sientes porque estamos sentando una base para algo que será permanente." Al igual que con la gran migración, precedentes para reuniones como estas pueden

ser buscado no solo en las circunstancias inmediatas que enfrentan estos artistas, pero también en tropos históricos y culturales más profundos. Para el musicólogo Samuel Floyd, un imperativo para dejar que se escuchen todas las voces emergen más centralmente En el grito de anillo, una forma de postes de "rendimiento de participación" (para Adopte el término de Fluxus Artist Allan Kaprow) en el que las personas forman un círculo, moverse, cantar y gritar rítmicamente, mientras los actores individuales toman solos improvisados como el espíritu puede moverse. Además de la noción de Floyd de La centralidad de una "metáfora del anillo" para el musical afroamericano cultura, 62 Una fuerza motriz más inmediata fue la influencia de Bebop, una de las "músicas estándar" que constituían los antecedentes inmediatos de La mayoría de estos músicos. Aquí, uno puede tener más precedentes a través de Daniel La observación de Belgrad de que la noción de intersubjetividad de Bebop "implica que La democracia participativa es la forma de economía política con el mayor vitalidad y el poder más potencial ". 63 De hecho, es completamente comprensible que un pueblo que fue silenciado por la esclavitud desarrollaría una música, jazz, en que todos tendrían su opinión, y el anillo grita, como performativo La naturaleza de la reunión del 8 de mayo fue evidente en los primeros momentos. La razón para formar una organización para el apoyo de nuevo, La música original recuerda los efectos anteriores como la Sociedad de Música Privada Performance (Verein für Musikalische Privataufführungen), fundada por compositor Arnold Schoenberg en 1918. Como escribió Schoenberg, la sociedad El propósito era "presentar la música contemporánea en circunstancias propiciadas a su apreciación adecuada". 64 Según el historiador de la música Robert Morgan, la sociedad "proporcionó una reflexión temprana del aislamiento de nuevos música de instituciones de conciertos "oficiales", y por lo tanto la necesidad de hacer Foro más especializado para su presentación ". 65 Hablando en la reunión, El trompetista Fred Berry, que había estado desarrollando nueva música con Roscoe Mitchell, Favores de Malachi y Alvin Fielder, vio una necesidad similar: "para Música original para presentarse, necesita ayuda. Necesita ayuda, de nosotros. Por eso estamos haciendo esto. La música estándar no necesita ayuda para presentarse. Si quieres reproducir estándares o música estándar, hay lugares para hacer esto. Estás trabajando en tus conciertos, estás tocando la música estándar. allá. Pero esto es para algo nuevo y algo diferente que no tiene otro medio. " "¿Cuáles fueron sus ideas básicas que tenías en mente, tú y estas tres ¿gente?" preguntó el bajista Melvin Jackson. "Hablamos en términos de discutir el fomento de la música creativa". Abrams respondió. "Habíamos pensado en, ya sabes, dando nuestro propio consumo

Certs, ya ves, como un comienzo, y luego se expanden en otras cosas que mejorarían el proyecto en general ". "Todos somos músicos creativos", dijo Cohran, "y es por eso que estábamos invitados juntos para formar una asociación o un grupo, para que podamos jugar nuestra música, o la música que está en nuestros corazones y la música de nuestra experiencia y entrenamiento y deseos, porque ya no podemos hacer esto ". "Toda la idea", explicó McCall, "es básicamente organizarse para mejorar Toda la situación del trabajo, en cuanto a actuar, escribir y dar conciertos, y lo que sea, para abarcar todo lo que podamos ". "Creo que la razón por la que la música original se puso allí primero", continuó Cohran, "fue por todos nuestros propósitos de estar aquí, este es el principal uno. Porque ¿por qué más formaríamos una asociación? Porque somos todos negó el privilegio de expresar lo que hay en nosotros. Me gustaría sugerir que Si tenemos un lema o un propósito, que esté conectado con la promoción y tocando e intercambio de música original ". "No creo que puedas hablar sobre música original sin incluir conciertos y promoción", dijo Jodie Christian, al general de asentimiento desde el muy Músicos experimentados presentes en la reunión. "Los únicos trabajos que somos Voy a tener donde realmente podemos interpretar música original son conciertos que Promocionamos, porque el tipo de trabajos que vamos a obtener no solicitarán música original ". Estos músicos no podrían haber esperado apoyo similar al de Ered a los experimentadores estadounidenses blancos con sede en la universidad a raíz del frío guerra. Tampoco podrían haber imaginado el tipo de social-democrático europeo El apoyo cultural, nuevamente, un producto de los arreglos políticos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, que alimentó el trabajo de los primeros músicos europeos de jazz libre, cuyo ascenso a la prominencia fue paralelo al de la AACM. Como Philip Cohran Observado, la nueva organización estaba sola. "Al formar una asociación y promover y hacerse cargo de tocar nuestra propia música", advirtió, "Va a involucrar una gran cantidad de sacrificio en todos y cada uno de nosotros. Y personalmente no quiero sacrificar, hacer ningún sacrificio por cualquier estándar música." "Creo que en su mayor parte todos tocamos música original de todos modos", dijo el pianista Ken Chaney. "Pero realmente queremos sacar una barrera ¿Y di que eso es todo lo que va a estar permitido? Porque todavía no somos libres entonces o tampoco. Estamos obligados a la música original ". "Prefiero tocar música del pasado, el presente y el futuro", dijo el bajista Betty Dupree. "Juguemos todo". "Lo único que me preocupa personalmente es la buena música", Mel-

Vin Jackson opinó. "Solo para decir," música original ", ese no es mi estado de ánimo todo el Tiempo, puede que no sea tu estado de ánimo todo el tiempo ". Los comentarios de Dupree, Chaney y Jackson conectaron la interpretación musical con temas de libertad personal, movilidad e individualidad. En Contraste, para Abrams, la afirmación de la libertad personal, mientras que claramente un avanzar en la situación en los conciertos estándar ya no era suficiente Cuando la "autodeterminación" formó un aspecto prominente del negro radical agenda política. "Toda la música es buena, y estoy seguro de que este grupo no ser una fuente de cortar a cualquiera de hacer la mayoría de las cosas que quiero hacer ", dijo Abrams de manera tranquilizadora." Pero al menos tendríamos algo que nos empujaría definitivamente y directamente en todo momento, personalmente, porque esto es lo que necesitamos. Necesitamos ser recordados como representantes nosotros mismos." "La música estándar, todos la hemos tocado", dijo McCall. "Pero para esta organización, ya sabes, para la promoción de tener gatos para escribir composiciones originales, reunirse y presentar, en concierto y como un medio de un sustento, cavas, como ganar dinero, salir de tus cosas, Las cosas que todos creamos entre nosotros. Estar en un concierto solo por música estándar, ya sabes, no tiene que ser este tipo de grupo para ese tipo de cosas ". "Este es un proyecto de largo alcance, ya ves", explicó Jodie Christian de manera optimista. "No puedes ver lo que está sucediendo ahora, o lo que estaba pasando detrás de ti, porque no esperamos que esta organización solo se ponga en un Vista aquí mientras tocamos nuestros otros conciertos aquí. Esperamos que esto ramificarse para que no tendremos que ir a esos otros conciertos y jugar cosas que No queremos jugar ". Aproximadamente cuarenta minutos después de la reunión, el saxofonista Gene Easton resumió las diferencias de comprensión en la reunión con respecto al noción de originalidad. Para Easton, las preguntas más destacadas se referían a la viabilidad de los sistemas antiguos y nuevos, la relación con la tradición, la expansión horizontes de pensamiento y oportunidad, y una conciencia creciente entre Artistas de un mundo más amplio de música. Easton expresó la urgencia de la crisis estética que estaba en el centro de la decisión de los músicos de emancipar ellos mismos a través de la dependencia de sus propios recursos creativos. "Creo que nos estamos acercando a una explicación de este término," Original música ", dijo Easton." "Original", en un sentido, significa algo que escribes En el sistema particular con el que estamos encerrados ahora en esta sociedad. Nosotros Expresarnos en este sistema porque es lo que aprendimos. Mientras aprendemos Más de otros sistemas de música en todo el mundo, nos estamos acercando a

la música que tocaron nuestros antepasados y que se nos niega el derecho a Realmente estirado. "Siento que los autores de esta estructura comercial aquí", continuó Easton, "tenían en mente a los músicos conscientes del sonido, si es necesario, presentando un nuevo sistema completo que nos expresa. Estamos encerrados en un sistema y si usted No se exprese en el sistema que se conoce, está con ostracismo. Y hay muchos, muchos, demasiados buenos músicos colocados en esa posición porque ellos No lo hagan, eh. . . " "Conforme", dijo una voz. "Pero hay sistemas mucho mejores", declaró Easton. "A medida que intentamos progresar en el jazz, nos presentamos que hay expresión en un nivel mucho más alto que Nos habían hecho creer. Y actualmente, estaremos encerrados para el resto de nuestros días en este sistema a menos que podamos salir de él de alguna manera como este ". El largo y reflexivo silencio que siguió a los comentarios de Easton fue roto por Roscoe Mitchell. "Me muevo que votamos para que podamos continuar al siguiente. " "¿Hay un segundo?" Abrams preguntó la reunión. "Lo segundos", dijo Cohran. "Ha sido conmovido y secundado", expresó Abrams, "que votamos En el número uno, titulado "Música original", ¿estamos listos para preguntas? " "Antes de votar sobre si vamos a tocar música original", Fred Berry se aventuró: "Tiene que haber una defensa clara en la de todos mente de lo que es la música original ". "No vamos a estar de acuerdo sobre qué significa exactamente la música original para nosotros", Abrams observado. "Tendremos que limitar, ahora, la palabra" original "a la promoción de nosotros mismos y nuestro propio material para beneficiarnos a nosotros mismos". Berry era persistente. "Darle una definición". "Las cartas originalmente decían" música creativa "", dijo Easton, "y creative La música solo puede ser original de todos modos, en un verdadero sentido creativo ". "Cuando decimos" originalidad de la música ", se aventuró a Jackson, buscando más garantías:" Quiero saber, ahora esta "cosa original", como decimos "música original", esta es la preferencia personal original ". Abrams trató de conocer las preocupaciones de Jackson a mitad de camino. "Pienso lo que queremos decir Por "original", respondió Abrams, "es la salida directa de su sistema, su sistema personal. "Su preferencia personal", agregó Abrams, "pero original en cuanto a usted Escribir la música usted mismo ".

"Espera ahora, aquí es donde estás asumiendo una parte del dictador", Objectó Jackson. "Tal vez no me importa escribir, pero todavía me importa tocar buena música". La observación de Jackson dio una pausa de Abrams. "Hiciste algo que viniera a la mente que no había pensado ", dijo Abrams." Me gustaría pensar que Participar en un grupo como este, no le atribuiría a nadie si escribiste una melodía o no. Necesitamos no solo compositores, sino que tenemos que tener músicos para tocarlo ". Uno no debe confundir este comentario con un intento de reproducir el División del trabajo entre "compositor" y "artista" que caracterizó Música clásica occidental. Más bien, para estos músicos, ser "un músico" significaba trabajar en un modelo hibridado de práctica creativa que negoció entre la individualidad y la membresía colectiva, y que asumía Agencia creativa primaria para cada artista. "Está claro que tenemos artistas y compositores, ya sabes ", continuó Abrams." Pero básicamente, músicos son artistas, compositores y todo, al mismo tiempo. Escribes música cuando Te pones de pie y practicas tu instrumento ". Aquí, Abrams se basa en un Tradición que consideraba la "composición" o la creación de la música, como una práctica cooperativa y colectiva, que responde a las condiciones e historias de que los músicos individuales surgieron. Abrams y McCall sintieron fuertemente que el imperativo de la música original Fui más allá de las estrategias estrechas de autogestión. "Cuando hablamos de nosotros mismos", declaró Abrams, "no solo hablamos del grupo como registrado miembros, hablamos de nosotros mismos en su conjunto, como pueblo ". "Eso cubre mucho territorio", reflexionó Jerol Donavon. "A medida que comenzamos a dar conciertos y tal vez conciertos con gatos en otros grupos en otras ciudades y cosas ", predijo Steve McCall," al decir La promoción de nosotros mismos, eso podría significar interpretar a Lee Morgan, "Side Winder", para promocionarme en el escenario del concierto ". La conclusión de McCall expresó una cierta calidad. Nuestra música original ". Sin objeción, Abrams calificó la pregunta. "Vamos a tomar un Voto ahora mismo. Todo a favor de promovernos, en la forma de presentar nuestra propia música, dentro del alcance de esta organización, significan diciendo "Sí". "En respuesta rápida llegó un grito unifi de" Aye ". A pesar de que la reunión ya había estado en sesión por más de Dos horas, nadie estaba listo para aplazar. La reunión continuó, punto Por punto, a través de la agenda postal. Philip Cohran comenzó sugiriendo que el grupo presenta un concierto cada semana, con un orden rotativo de grupos

Para garantizar que todos los miembros tuvieran la oportunidad de actuar. Reggie Willis sugirió que podría ser posible presentar más de un grupo por semana. Al mismo tiempo, sin embargo, Willis planteó un tema importante con respecto a salarios. "Esto es solo una suposición de mi parte", dijo Willis, "pero parece Para mí, los salarios están bastante establecidos de acuerdo con las reglas sindicales ". Un artículo de 1968 Down Beat sobre la AACM señaló que "una de las principales preocupaciones de los músicos era evitar entrar en conflicto con los estatutos de la Unión de Músicos ". 66 En la década de 1960, el poder de la Unión efectivamente controló los medios de vida de los músicos y el local 208 de Chicago, el Local de los músicos negros, ejerció un control muy ajustado de clubes y teatros En su circuito, enviando oficiales a verificar conjuntos para la membresía sindical. Un líder que presentaba miembros de no unión podría ser presentado o incluso suspendido del sindicato, pronunciando el trabajo futuro. Los músicos de la Unión que se presentan con músicos de no unión podrían ser sancionados de manera similar. Los lugares que emplearon a músicos de no unión serían calificados como "injustos" Y los músicos de la Unión se les prohibiría actuar allí. Los músicos en la reunión se preocuparon por cómo presentar conciertos con más de Un grupo si no se pudiera proporcionar un salario sindical para cada músico. Con más músicos en un concierto de los que se especificaban en el contrato de la Unión constituían una infracción con consecuencias potencialmente graves. Melvin Jackson sugirió seguir una variación con el sindicato para renunciar el proceso de contrato normal. "Sé personalmente que estas cosas pueden ser Getting Around ", dijo Jackson." Al ser una nueva organización, puedes hacer Estas cosas con la sanción de la unión, hombre. Todo lo que tienes que hacer es ir allá abajo y hablar con ellos ". Jodie Christian no estuvo de acuerdo con fuerza. "No me importa esta' sanción del Unión ". Los únicos tratos que quiero tener con el sindicato es que compano mi Contrata y pague mis cuotas. Esa es la única forma en que quiero ser affiiada con ellos. Si hubiéramos querido hacer de esto algo de la Unión, He ido allí y he tenido su permiso y se formaron allí mismo. Pero Decidimos que esto era lo nuestro, así que lo manejamos a nuestro propio camino ". "Esto es como el autopompilado, aquí, lo que tenemos en marcha". Christian recordó la reunión. "Si sentimos que necesitamos un segundo grupo para aparecer con ese primer grupo, podemos hacerlo sin ir a la Unión para hacerlo, en todo ". "Mira, estamos tratando con conciertos", acordó Abrams. "No estamos tratando con estas articulaciones. Lo consiguieron. Obtuvieron todo eso. Estamos tratando con conciertos, y tenemos el privilegio de eliminar cualquier intermediario que somos complacido a. Puedes caminar hasta un hombre y decir, quiero alquilar este salón y

Aquí está el dinero. Ahora puede alquilar su pasillo o no. Pero si caminas Y di, mira, te llamaré mañana, veré si puedo obtener el dinero De estos gatos, ¿qué tienes? Hasta este punto, la mayoría de estos músicos habían estado trabajando para otras personas en base a servicio. Ahora que estaban proponiendo establecer ellos mismos como productores, de repente se encontraron en ambos lados de la mesa de negociación, preguntándose cómo pagarse. Se estaba volviendo obvio que los músicos mismos tendrían que contribuir a el bienestar del grupo a través del pago de las cuotas, tal como estaban contribuyendo Porcentaje de sindicatos de sus salarios al local 208 como "cuotas laborales". Como Abrams le recordó a la reunión, "esta es una organización de autodespectiva", Un hecho que fue subrayado cuando Philip Cohran tomó el FI Oor cuando la reunión se extendió más allá de la tarde. Los comentarios de Cohran de alguna idea de la subcapitalización extrema que marcó los orígenes del Aacm. "Se necesita dinero para enviar tarjetas y todo, la cinta cuesta dinero", anunció Cohran: "Entonces necesitamos una colección de la gente reunido, lo que sea que puedas afirmar ort ". "Sugiero veinticinco centavos, por todas partes", dijo Abrams. "Todos a favor de La sugerencia, indique diciendo sí ". Después de un asentimiento general murmurado, Abrams declaró que "los Ayes lo tienen. Habrá una colección de veintidós para aquellos que pueden afirmarlo". "Tengo once centavos", anunció un miembro con cierta alarma. "Otros, No se preocupe por eso ", dijo Abrams. Después de que se tomó la colección, una cita para la próxima reunión fue organizada. "Lo primero que debemos hacer" El bajista sugerido Charles Clark, "es tratar de elegir offi, siempre que haya suficiente gente ". "Muy bien", dijo Abrams. "Todo a favor de la aplazamiento, indique diciendo Sí." La habitación rugió "Sí". "Esta reunión ahora se encuentra aplazada. Firmado, el presidente Richard Abrams. " "Muy bien, bebé", gritó alguien.

Ceremonia de nombres: poder negro e instituciones negras La segunda reunión tuvo lugar una semana después, el sábado 15 de mayo de 1965. Algunos de los que asistieron a la primera reunión no regresaron para la segunda, pero otros vinieron con la expectativa de que los oficiales debían ser elegidos. Trombonista Julian Priester, que había sido miembro regular de Sun Ra's Arkestra y ahora estaba actuando con Art Blakey, estaba visitando Chicago y estuvo presente en la reunión.⁶⁷ "Me gustaría que me dijeras a mí mismo y a cualquier otra persona

En la sala ", preguntó Priester al presidente de la reunión," ¿Cuál es el propósito exacto, o propósitos, de esta organización? "Bueno, fue votado y aprobado por todos los presentes", respondió Abrams, "Que en esta organización toquemos solo nuestra propia música: composiciones originales o material originado de los miembros dentro del grupo, en el sentido de los conciertos, la explotación en torno a la música que escribimos ". "Pero parecería", se aventuró a Priester, "que si pones demasiadas restricciones a las actividades, en este punto de ser organizado, estás Voy a poner muchos obstáculos en tu camino. Por ejemplo, para mí, todos en Aquí no hay un compositor. Todos los que están aquí no están escribiendo música, y así es correcto Ahí los excluyes ". "No, nadie está excluido", insistió Abrams. "Tenemos que tener artistas y compositores. Nos dimos cuenta en ese momento que no todos están dotados de un Gran parte de la escritura. Pero ahora, siento de esta manera, es posible que no seas Duke Ellington, pero tienes algún tipo de ideas, y ahora es el momento de ponerlas. Despierta. Este es un despertar que estamos tratando de lograr ". "Pero teniendo en cuenta los factores económicos involucrados", continuó Priester, "como músicos vamos a trabajar frente al público, y diferentes personas, propietarios de clubes o promotores. . . " "No, no, no estamos trabajando para propietarios de clubes, no clubes", interrumpió Abrams rápidamente. "Esto es estrictamente conciertos. Hasta donde esta organización está preocupado, no estamos trabajando en tabernas, porque creemos que podemos crear Suficiente trabajo en concierto. Mira, hay otra cosa sobre nosotros funcionando como músicos artísticos completos. No se nos ordena que la libertad en las tabernas. Todos Aquí lo sabe. "Cuando dices" nosotros """, preguntó Priester, "¿estás hablando estrictamente del miembros físicos de la organización. . . excluyendo la raza o cualquier cosa, cualquiera que sea, eh. . . " "Bueno, los miembros de la organización, quien sea miembro de la organización", respondió Abrams. "¿Y cómo te conviertes en miembro?" Preguntó Priester. "Bueno, estamos aquí ahora convirtiéndonos en miembros, ya que fue votado y Acordamos que elegimos a los ofensivos hoy ", dijo Abrams." Ahora después de la elección de Offi Cers, diría, entonces tenemos el comienzo de una organización. Después que, estoy seguro de que decidiremos cómo aceptaremos a otras personas, después de Nos hemos organizado, ya sea que se proyectarán de alguna manera o de otra manera eso." "Antes de llegar a la elección de Offi Cers y algunos de los otros puntos". Ken Chaney sugirió: "Deberíamos pensar exactamente en lo que vamos a

Sea, si vamos a ser, digamos, una sociedad, algo, para el avance de música creativa, o algo así ". Gene Easton estuvo de acuerdo. "Si tuviéramos una filosofía declarada, y sabíamos Si éramos una organización sin fines de lucro, solo cómo planeamos operar ". Easton observó: "Ayuda a limpiar el pensamiento en algunos de los puntos que estamos entrando en más o menos frío ". La discusión comenzó a deambular por estos puntos hasta que el cantante Floradine Geemes intervino. De una manera improvisada pero confiada y deliberada, la estructura que la AACM todavía estaba usando en los veintinueve años Century parecía surgir completamente formado por su cabeza. Geemes fue capaz de identificarse directamente, tal vez de una manera que el hombre abrumador La membresía no pudo tope, el principal problema demostrado por el La falta de enfoque de la reunión. "Parece que la mayoría de las personas aquí tienen miedo" Geemes anotó en silencio, al presentar una lección de organización básica estructura y función para los artistas ensamblados. "Cuando dices" Offi Cers ", comenzó Geemes," tienen miedo al presidente, vicepresidente, secretario, presidente. Pero con el derecho parlamentario básico, no debería haber ninguno Miedo a un presidente ". Tal vez referirse indirectamente a la discusión anterior, en la que el Unión fue representada como una fuerza autocrática frente a los músicos, geemas fue tranquilizador. "Eso no significa que los Offi Cers tengan control de ello y No tienes dicho, así que. "Offi Cers" solo significa que, como presidente, tienes control sobre las reuniones. "" Vicepresidente "solo significa que si el presidente es No allí, tienes a alguien a quien continuar ", continuó Geemes." 'Grabación El secretario ahora está grabando lo que tengamos que discutir ahora, derribando Los puntos más importantes. "Secretario financiero", una vez que estemos organizados, Finalmente entra en escena. "Y eso es todo parlamentario básico", concluyó el cantante. "Es el orden de este grupo, y a partir de ahí tienes tu organización. puede entrar en lo que quieras desde allí ". Tal vez declarando lo obvio, Easton observó gravemente que "creo que eso La joven habló más clara y evidentemente entiende más sobre procedimiento parlamentario que el resto de nosotros ". Poco después, la tarea de nominar y elegir una junta se completó, y Abrams llamó Los nombres de los oficiales recién elegidos. "Richard Abrams es presidente; Jodie Christian es vicepresidente; Flora Geemes es Secretario, Phil Cohran, Fi Nancial secretario; Sandra Lashley, secretaria de grabación; Ken Chaney, gerente comercial; Jerol Donavon, Sargento At- Arms; y Steve McCall, tesorero ". 68

Los oficiales convocaron su primera reunión unos días después en Philip

El apartamento 75th Street de Cohran, el jueves 20 de mayo de 1965 en alrededor 7 p.m. El bajista Malachi Favors también participó en la discusión, ya que este primero "Junta Ejecutiva" desarrolló sugerencias de políticas para colocar ante la organización en su conjunto para su aprobación. El mismo problema se ocupó, sin embargo, No era estrictamente organizacional, sino espiritual. En la reunión del 15 de mayo, el bajista Nevin Wilson había comentado: "Me preocupa lo que sucedió cuando Comenzamos esta reunión, orientando al este y todo eso. ¿Cuál es la fe? ¿este? ¿Es islámico? "Bueno, eso fue para fines de oración", explicó Abrams. "¿Podrías ser cualquier fe que quisieras?" "Cualquier fe que quisieras". Ahora, Jodie Christian, el testigo de Jehová, mencionó el tema nuevamente, y los favores de Malachi explicaron que "el planeta gira hacia el este. Cuando Te enfrentas al este, estás parado con orgullo. Alguien podría pensar que enfrentar el este tiene algo que ver con los musulmanes, el Islam o algo así. "69

"Elegí el este simplemente porque la vida se alimenta del este hacia el oeste", Abrams dijo. "Y regresa al este. Regresa a casa. Está escrito al hombre papel, es un ejemplo, cada día, de lo que está aquí para hacer. . . entre muchos Otras explicaciones, y estoy seguro de que podría haber bastantes ". 70 La reunión recurrió a cuestiones de fondos.

"Tomemos el número ocho de la primera, que es Ciotas ", comenzó Abrams, refiriéndose a la agenda de postales original del 8 de mayo. "Ahora había pensado en, por ejemplo, un dólar por semana para cada miembro, que podría Danos un cojín bastante justo para promocionar el primer concierto, tal vez el primero Dos conciertos. "71

"Cuando Sandra [Lashley] estaba tratando de coleccionar", recordó Floradine Geemes de la reunión general del 15 de mayo, "alguien dijo:" No estaba allí la semana pasada, "o" No puedo ordenar esta semana ". " Puede parecer un dólar a la semana como mucho para aquellos familiarizados con otros experimentales mejor financiados Subculturas de música. El problema de las cuotas, sin embargo, subraya el punto de que el El activismo comunitario de las raíces de hierba de AACM comenzó literalmente de la nada, con todas las tensiones que esto implica. "Todos estamos en una tensión a veces", Abrams se aventuró: "Y podemos tender a respaldar en nuestras cuotas, no porque Somos laxos, pero simplemente porque no podemos pagarlos. A veces somos No funciona y a veces lo somos. Hay días en que no tenemos un dólar, en todo. Todo el dinero sale de tu bolsillo. . . su responsabilidades ". "Creo que la regla más estricta que podemos tener en esto, hombre", dijo Jerol

Donavon, "es que todos deben pagarse cuando llegue su tiempo a tocando el concierto. Y si sus cuotas no se pagan, entonces hacen arreglos para venir ante la Junta Ejecutiva para explicar por qué y el La junta ejecutiva determina si pueden jugar o no ". El siguiente elemento de la agenda era resolver los conceptos básicos de convertirse en una organización sin fines de lucro. "Tienes que declarar tus propósitos y todo", Cohran explicó: "Y luego elaboró un conjunto de reglas y obstrucciones, con un abogado, y luego lo pones ante el estado ". "Pero un concierto es para Profi T", se preguntó Christian en voz alta. "¿No es esto un Profi t ¿organización?" "No, en realidad no", respondió Abrams. "Estamos promoviendo la música creativa como un arte: cultura ". Hablar de cultura, a su vez, trajo preguntas sobre el La relación de la nueva organización con la filantropía tradicional. "Una vez que llegamos Nuestro nombre y nuestro estatuto y todo ", dijo Cohran," creo que deberíamos acercarse a algunos empresarios, como Fuller, algunas de estas personas que tienen un poco de dinero. Puede que no hagan nada, pero creo que deberíamos acercarnos ellos sobre la base de lo que estamos tratando de hacer culturalmente ". 72

"No estoy de acuerdo", respondió McCall bruscamente, tal vez temiendo que se desvíe de una estrategia de autocuidado total podría comprometer la organización independencia. "Es solo suscribirnos a lo que estamos haciendo sin cuerdas adjuntas", Cohran se aventuró: "Simplemente publicar un anuncio en el programa que dice que él Apoya lo que estamos haciendo ". 73 no se llegó a un acuerdo financiero sobre este punto, y la reunión avanzó para discutir la promoción. "Abrirse fuertemente", sugirió Steve McCall, "significa abrirse con Un plan en mente para más de un solo concierto. En lugar de ejecutar más o Conciertos menos aleatorios o lo que tengas, deberíamos tener una serie de conciertos, Entonces tenemos un programa ". "Tomará más de dos semanas promover un evento", dijo Dona Von. "¿Tendremos carteles y cosas formadas?" "Teníamos estas pequeñas cosas que pasamos, y estaban en toda la ciudad, solo en todas partes ", dijo Abrams." Eran tan buenos como las pancartas, "causa" Mucha gente los tiene ". En los momentos financieros de la reunión, la cuestión de quién le daría al primer Cohran se acercó al concierto caprichoso. "Creo que lo siguiente Sábado, deberíamos tener todos los músicos para traer sus instrumentos a la reunión. Todos se levantarían y jugarían durante tantos minutos ", Cohran sugirió en broma, "y luego todo el cuerpo votará sobre quién

Quieren representarlos en el primer concierto ". A la risa general, la Trumpeter evocó el espíritu del concurso de corte, ahora claramente visto como un artefacto de una edad pasada. El jueves 27 de mayo de 1965, la segunda reunión de la junta ejecutiva de la organización aún no identificada tuvo lugar en la casa de Philip Cohran. Respondiendo la llamada de la lista Richard Abrams, Steve McCall, Jerol Donavon, Ken Chaney, Philip Cohran, Sandra Lashley y Floradine Geemes. El La primera orden del negocio fue punto once en la agenda postal, un nombre para la organización. Era necesario un nombre, no solo para centrar la atención pública. Sobre la nueva organización misma para fines de publicidad y promoción, pero también para obtener una carta estatal y para ayudar a consolidar la organización Membresía detrás de una imagen adecuada. "Tengo un nombre, pero no estoy satisfecho Con eso ", se aventuró a Cohran." El nombre que he encontrado es "Asociación de artistas creativos dedicados", dice todo lo que quiero decir, pero Parece que podría ponerse de otra manera. "74

"Lo que tenías en la tarjeta", les recordó a Ken Chaney a todos, "era' un Reunión para el avance de la música creativa ". "Eso sonaba bien", reflexionó Cohran. "" Asociación para el avance de la música creativa ", eso fue lo que llevó a todos allí". El consiguiente La discusión demuestra que la AACM, como con la mayoría de los afroamericanos Las organizaciones no evitaban lo espiritual como parte de su filosofía organizacional. "¿Qué iniciales darían eso?" Abrams preguntó. "" A.A.C.M ", que nos pondría nueve, inicial. "¿En realidad?" McCall respondió: "Eso es bueno". "Sandra quería saber cómo llegué al número nueve para las cartas en el nombre ", dijo Cohran a Abrams," y le dije que este era tu conversación, no la mía ". "Numerología", respondió Abrams. "" A "representa" 1, "" M "representa" 4, "" C "Representa" 3, M y C sería 7, y los dos A son uno cada uno. Eso es nueve. Todas las letras en las palabras pueden presentar algo más ", advirtió, "Pero lo que te llaman, un apodo o lo que sea, esa es la vibración Te pusieron en números, independientemente de cuál sea su nombre. "Así que nos denominarán A.A.C.M la mayor parte del tiempo, lo que Significa que esta es una organización número nueve ", observó Abrams. "Eso es tan alto como puedes", respondió alguien. "Verdadero", respondió Abrams, "pero esa es una alta vibración a la que estar a la altura. Podría Causa tantas cosas bajas como cosas altas si no está a la altura de ello. Pensamos y sentir de manera espiritual sobre lo que estamos haciendo ". Jacques Attali ha afirmado que se provocó el advenimiento de "Jazz Free"

por "el robo organizado y a menudo consensuado de la música estadounidense negra". 75 Ciertamente, esta comprensión se extendió directamente al nombramiento de la nueva organización. "¿Cómo lo estamos llamando?" preguntó Sandra Lashley, que estaba tomando notas. "La asociación para el avance de Creative ... "Música", o "músicos?" La respuesta reflexiva de Cohran mostró una gran conciencia de esa larga historia de explotación. "Si la asociación es avanzar a los músicos creativos, Ellos son los que necesitan avanzar ", declaró Cohran." Todos podemos crear música y alguien más puede tomarla y usarla. Los músicos son los los que necesitan la ayuda ". "Hemos estado avanzando la música creativa todo el tiempo", declaró Donavon, y McCall hizo su oración: "Pero nadie nos ha estado avanzando". Eso parecía resolver el asunto. El nombre, "Asociación para el avance de músicos creativos "y su acrónimo," A.A.C.M. ", fueron adoptados por unanimidad por la junta. El sábado 29 de mayo de 1965, a las 2 p.m., la próxima reunión general de La organización tuvo lugar en el Abraham Lincoln Center, un local Institución de asistencia comunitaria ubicada en 700 East Oakwood Boulevard, En un edificio diseñado y construido en 1905 por Frank Lloyd Wright y Dwight Heald Perkins que ahora yacía en el corazón de Bronzeville. Steve McCall persuadió al personal del Centro para que sus instalaciones estén disponibles gratuitamente para los músicos, de 76 años y, a medida que la cinta estaba rodando, los sonidos de los músicos que practican podían se escucha claramente.77 La primera orden del negocio fue la llamada de membresía, que se da en la cinta.78 Después de que la reunión fue "llamada a ordenar con Oración ", Sandra Lashley leyó las actas de la Junta Ejecutiva del 27 de mayo reunión. Las dos opciones de nombres, "Asociación de artistas creativos dedicados" o "A.C.D.A", y el Nombre recomendado de la Junta, "Asociación para el El avance de los músicos creativos ", o" A.A.C.M. ", fueron presentados al cuerpo general. Una clara preferencia por el nombre "A.A.C.M." surgió rápidamente, Y con poco más comentarios, la asociación de nombre para el avance de los músicos creativos fue adoptada por unanimidad. Gene Easton preguntó que la nueva organización se referirá en adelante como "la asociación" en lugar de "el club", reflejando un cambio en la imagen propia hacia una base más sólida para imaginar la comunidad.79

Se llevaron a cabo varios asuntos de limpieza, avanzando hacia el ítem de la agenda final, la elección de una junta directiva de cuatro personas, a lo largo del Líneas que Julian Priester había sugerido en la reunión del 15 de mayo. Elegidos fueron Roscoe Mitchell, Favores de Malachi, Fred Berry y Gene Easton. Aparentemente La pregunta inocente del pianista Bob Dogan llevó al grupo a un acalorado debate

sobre raza. "Tengo dos miembros de mi banda que no están en el grupo y Están interesados en ingresar al grupo ", se aventuró Dogan." Me gustaría Sepa si puedo encargarme de invitarlos a la próxima reunión para que Pueden convertirse en miembros ". "Bueno, estamos abiertos para la membresía, ¿no?" Abrams preguntó. "Sabes, ahora no están en la lista de correo", dudó Dogan. Este La observación de que los músicos "no estaban en la lista de correo" parecían Sea un mensaje tácito de que los músicos en cuestión eran blancos. Por el otro Hand, Dogan mismo era blanco, y por todas las indicaciones, estaba "en la lista", Como uno de los que específicamente invitó a la reunión por la llamada original. De este modo, Encarnado dentro del tema presentado a la mesa por Dogan había una dinámica compleja de interacción personal y profesional, mediada por la raza. y cultura, donde mapeos de blancura y negrura a información privilegiada Los binarios no fueron tanto por fenotipo como por cuestiones de confianza, colegialidad y poder. "También tenemos una consideración que hacer, en referencia a lo que estamos haciendo", comenzó Abrams tentativamente. "En realidad, no lo hemos dicho, pero la membresía se confía en una determinada área o grupo de músicos. "Esto no se hace referencia a si el grupo de una persona puede realizar", agregado. "Tal como está ahora, los miembros de su grupo actuarán con tu grupo. Vamos a tener que considerar si Vamos a tener una organización interracial, o tenerla como está ahora en referencia a la membresía ". "Te refieres a que si alguien es una raza determinada, entonces no puede entrar en el grupo ", considera Dogan. "Quiero decir que vamos a tener que decidir si tendremos un grupo interracial o no ", respondió Abrams." Siendo franco al respecto, cuando Comenzamos no teníamos la intención de tener un grupo interracial. No tan opuesto a otra carrera, pero llegamos a la premisa de que cada uno tiene la suya, hasta un cierta altura. Luego, la colaboración y el contacto con las otras razas o El cuerpo tiene lugar ". "Sí, pero eso arrojaría algunos golpes bajos a muchos gatos que podrían Realmente estar interesado ", dijo Dogan. Esta discusión reflejó los desarrollos que tienen lugar en el contexto más amplio de posiciones políticas negras que se estaban desarrollando en la década de 1960. Un más joven La generación de activistas negros fue muy crítico con lo que vieron como el El fracaso de la política de la coalición birracial para abogar por el cambio radical. Como Stokely Carmichael y Charles Hamilton escribieron en 1967: "El concepto de negro La energía se basa en una premisa fundamental: antes de que un grupo pueda ingresar al abierto

CIETY, debe en primer lugar. Con esto queremos decir que la solidaridad del grupo es necesaria antes de que un grupo pueda operar efectivamente desde una posición de ganancia de barra de fortaleza en una sociedad pluralista ". 80 Muchas de las nuevas organizaciones culturales negras de Chicago se movían en una dirección similar. Para Carmichael y Hamilton, "El punto es obvio: las personas negras deben liderar y ejecutar su propio organizaciones. "81 Este punto fue articulado con mayor detalle por el estudiante Comité de Coordinación no violenta (SNCC) en 1966, y por el Congreso de Igualdad Racial (Core) en 1968, cuando estas organizaciones eliminaron blancos de sus rangos.⁸² Muchos activistas también señalaron que las coaliciones blancas y blancas con frecuencia estaban sujetas a fracturas, debido a expectativas desiguales de poder entre blancos y negros. Operar en medio de un sistema social que invierte rutinariamente En el privilegio blanco, incluso las organizaciones más comprometidas podrían ser fatalmente comprometido desde afuera. En el relato de Will Menter del Jazz Composers Guild, Bill Dixon le molestaba el hecho aparente de que después de la desaparición del Guild, Carla Bley y Mike Mantler lograron recibir las subvenciones de que el JCG había estado intentando. Dixon atribuyó esto al hecho de que el JCG era conocido por tener liderazgo negro. "Cuando intentaba obtener dinero, no uno tenía alguno ", observó Dixon." En el momento en que los dejé, estas personas dieron ellos dinero para hacer cosas que no me darían para hacer. Es increíble. I casi puede decir que en Estados Unidos no quieres un hombre negro que muestre a la gente cualquier cosa si puedes evitarlo. Y lo mismo puede ser avanzado por un blanco persona y es bueno, es valioso y debe ser subsidiado ". 83

Al mismo tiempo, Dixon recordó que muchos músicos negros, en esta época del mayor nacionalismo cultural negro, cuestionó las razones para crear una organización multirracial, en lugar de una organización totalmente negra. "La gente dijo por qué ¿Tienes un grupo mixto? Pero pensé que incluso los músicos blancos no eran Hacer eso bien y pensé que teníamos más posibilidades si lo hiciéramos mezclado ". 84

Quizás con esta historia en mente, Abrams argumentó que "un interracial La organización tiene que ser terriblemente fuerte, hermano, porque se puede desgarrar. Vemos evidencia de ello en el Gremio del Compositor en Nueva York. La gente es tratando de contribuir con las cosas a los miembros blancos y retenerlo del Miembros de color: en el mismo grupo. "Esto fue declarado por uno de los creadores de la organización, si Lea la cuenta en la revista *Down Beat* ", continuó Abrams, probablemente refiriéndose al artículo de Robert Levin sobre Bill Dixon que había sido publicado en *Down Beat* solo semanas antes.⁸⁵ "Él tanto como dijo que temía que la organización se rompiera por eso. "Esto no se opone a los músicos blancos", declaró Abrams. "Sabemos

que claramente tenemos obligaciones económicas, sociales y de otro tipo con nosotros mismos Debido a nuestra posición como músicos negros. Nos ha faltado mucho cosas, y tenemos que criarnos a nosotros mismos. Sabemos lo que esta pasando con nosotros mismos personalmente, como músicos en general, como participantes en esta organización y como participantes en este país, punto ". El comentario indicó un comprensión implícita de la diferencia entre una noción de "racismo" como La práctica individualizada de "prejuicio" y la exclusión institucionalizada a la que ellos y sus antepasados habían sido sometidos durante mucho tiempo. En esto Ver, formar una organización negra como una estrategia principal de empoderamiento constituyó un desafío a la económica, social y discursiva controladas por blancos redes. Al mismo tiempo, claramente presente estaba la esperanza de que con el Eventual empoderamiento de los negros, la necesidad de estrategias políticas y económicas de especificación de la raza podría estar disminuida. Como Abrams explicó Dogan, "No estamos haciendo una fijación racial. Nos estamos promocionando y Ayudándonos hasta el punto en que podamos participar en el Universal aspecto de las cosas, que incluye a todas las personas ". 86

Philip Cohran, tal vez como una forma de fomentar una consideración más cuidadosa del tema, presente una moción de que "el aspecto racial de la membresía" Sea la primera orden de negocios en la próxima reunión general. Intento de Cohran A Abrams, para cubrir el tema, fue barrido por Abrams, nuevamente articulando un análisis institucional más que individualista. "Hay buenos músicos En el lado norte también, me refiero a los músicos blancos ", insistió Abrams." No es Su culpa es la forma en que estas personas manipulan las cosas. Los músicos no lo hacen él. Son las personas las que controlan la cosa ". El tono creciente del soliloquio de Abrams comenzó a asumir el tono de un predicador revivalista. de asentimiento de murmullo, antes de la aplazamiento de la reunión, Abrams declaró: "Nuestro boleto es reunirnos como cuerpo. Obtuvieron el cosa establecida de cierta manera, pero no pueden controlarnos, porque tenemos el música, y esto es lo que buscan. Ahora, si esa no es una buena razón para Organización, no sé qué es. No pienses en términos de "Aw hombre, no estoy perjudicado, "ese no es el punto. Estamos hablando de obtener una alianza ".

PRIMICIAS

El primer año: conciertos, críticos y problemas El AACM significa un nuevo orden; posibilidad de orden en medio de El mundo musical, capturado de captura puede. —J. B. Figi, "Jazz"

El 5 de agosto de 1965, la Asociación para el Avance de Creative Los músicos fueron alquilados por el estado de Illinois como una organización exenta de impuestos sin fines de lucro. Los incorporadores, o firmantes de la carta, Fueron Philip Cohran, Stephen McCall, Jodie Christian, Sandra Lashley, y Richard Abrams. La Junta Directiva que figura en este primer documento AACM Oficial incluyó a Eugene Easton, Lester H. Lashley, Favores de Malachi, Jodie Christian y FL Utist Robert R. Green. La dirección oficial de la corporación figuraba como 511 East 87th Place, el dirección de Lester y Sandra Lashley.¹ legalmente, la organización fue obligado a declarar sus propósitos de ser alquilados. En lugar de adoquín Juntos, un conjunto de frases vagas en interés de la exhibibilidad de FL, la organización tomó esta obligación con la mayor seriedad. Particularmente Para una organización "número nueve", el conjunto resultante de nueve propósitos reflejó un compromiso serio con temas sociales, culturales y espirituales Afirmando a los músicos negros y su comunidad. El historiador Eric Porter señala que a pesar de los intentos de muchos músicos de bebop de fomentar una imagen de respetabilidad, la música fue

nunca puede escapar de su sociación con desviación social.² Por ejemplo, En 1960, el antropólogo Alan Merriam, uno de los fundadores de Modern Ethnomusicology, colaboró con su colega Raymond Mack en la publicación de un estudio sociológico de la "comunidad de jazz". Los dos académicos Presentó una imagen del "músico de jazz" como idiota infantil: sabio que exhibió "comportamiento anti-social".³ Los investigadores citaron el prominente jazz críticos, como Barry Ulanov, en apoyo de la tesis de que los músicos La supuesta falta de capacitación en filosofía moral y las artes liberales contribuyó a su "inmadurez y desorganización".⁴ Además, mostrando una ingenuidad extrema sobre el acceso de los músicos negros a los medios blancos, los dos Los estudiosos sostienen que el músico de jazz era "relativamente analfabeto en respeto a la expresión verbal de su propio arte. . . El músico se ha quedado en silencio y permitió que otros hablaran por él ",⁵ coludiendo así en su cuenta aislamiento del mundo. Los nueve propósitos de la AACM, como se describe en la carta e impresa En folletos y publicaciones posteriores producidas por la organización, puede leerse fácilmente como un intento de contrarrestar estos y otros estereotipos sobre músicos negros que habían infectado no solo el académico mundo, pero la cultura dominante en general:

- Cultivar músicos jóvenes y crear música de un alto nivel artístico para el público en general a través de la presentación de programas diseñados para Magnificar la importancia de la música creativa.
- Crear una atmósfera propicio para los esfuerzos artísticos para los artistas inclinado al mantener un taller con el propósito expreso de traer Músicos talentosos juntos.
- Realizar un programa de capacitación gratuito para jóvenes músicos de aspirantes.
- Contribuir financieramente a los programas del Centro Abraham Lincoln, 700 E. Oakwood Blvd., Chicago, Illinois, y otras organizaciones benéficas.
- Proporcionar una fuente de empleo para músicos creativos valiosos.
- Para dar un ejemplo de altos estándares morales para los músicos y elevar el Imagen pública de músicos creativos.
- Aumentar el respeto mutuo entre artistas creativos y comerciantes musicales (agentes de reserva, gerentes, promotores y fabricantes de instrumentos, etc.).
- Para mantener la tradición de los músicos cultos entregados del pasado.
- Estimular el crecimiento espiritual en artistas creativos a través de recitales, conciertos, etc., a través de la participación en los programas.⁶

Se proporcionaron nuevos miembros de AACM un "memorando informativo de requisitos y expectativas" que enumerara el reglas y regulaciones. Según este memorando, la tarifa de membresía para el AACM era de tres dólares, con cuotas semanales de un dólar. El documento procedimientos descritos que rigen las reuniones semanales, las de la organización Estructura y procedimientos de gobernanza, los derechos de los miembros para desafiar regulaciones existentes y crear otras nuevas, producción de conciertos, salarios y deportación, orden y disciplina:

Cuando un miembro de AACM desea enviar el nombre de un posible nuevo Miembro, la siguiente información debe enviarse al general Cuerpo: nombre, dirección, número de teléfono e instrumento. Cualquier miembro que desee dejar una reunión debe solicitar permiso del Silla. Cualquier ley aprobada por la Junta Directiva puede ser impugnada por cualquier miembro en una reunión general por una moción para enmendar. El dispositivo de votación individual se utilizará para la elección de Offi Cers. Cualquier miembro que se abstiene de votar debe explicar la abstención. El personal mayoritario de cualquier grupo activo en un concierto de AACM debe ser miembros de AACM en buena posición. Los miembros de AACM deben estar en el sitio del concierto una hora antes de tiempo. Todos los conciertos comenzarán en la hora declarada. En el caso de que el líder de un grupo de realización sea necesario comenzar tarde, un período de gracia de 15 minutos se dará. El salario de la escala sindical se le pagará a todos los miembros de la realización dependiendo de La localidad en la que se celebran los conciertos. Todos los vocalistas deben estar cubiertos por A.G.V.A. y se le pagará como músicos actuando durante los conciertos. Cualquier miembro que tenga conocimiento de cualquier persona o persona o actos que tengan Para socavar el AACM está obligado a informar lo mismo al presidente sin demora. 7

A principios de agosto, la organización se estaba preparando para sus primeros conciertos, que se llevaron a cabo en el lado sur en el ahora desaparecido South Shore Ballroom en la calle 79, cerca de Stony Island Avenue. Para anunciar los eventos, Richard Abrams y Ken Chaney escribieron un comunicado de prensa que fue impreso Más o menos literario (aunque sin Byline) en el defensor de Chicago. Esta "carta abierta al público" dio el propósito de la organización como proporcionar "un escaparate de conciertos para la música contemporánea original". El próximo El párrafo proclamó que "nuestro objetivo final es proporcionar una atmósfera

Eso es propicio para la música seria y la realización de nuevas composiciones no registradas. Esperamos crear una atmósfera espontánea que sea exclusiva de Nuestra herencia y para la artista escénica. Nuestro objetivo es universal en su atractivo y es necesario para el avance, desarrollo y comprensión de nueva música ". 8

El lenguaje del anuncio, que utiliza términos que recuerdan la alta cultura, la cultura pan-europea de la "música clásica": "música contemporánea", "Música seria": ya se dirige a la organización de significantes orientados al jazz. Al mismo tiempo, a pesar del hecho de que la organización se convirtió más tarde conocido por el eslogan "Great Black Music", ni este comunicado de prensa ni Los nueve propósitos hacen referencia a la raza, o al nacionalismo cultural que era floreciente entre los afroamericanos. Esto apunta al posibilidad de que el objetivo final del grupo fuera de hecho, como dijo Abrams Al concluir la reunión general del 29 de mayo, "Ayudándonos a nosotros mismos el punto en el que podemos participar en el aspecto universal de las cosas, que Incluye a todas las personas ". El evento FI RST AACM presentó el quinteto Joseph Jarman con el bajista Charles Clark, el baterista Arthur Reed y los dos miembros originales del AACM que vive en Evanston, el saxofonista Fred Anderson y el trompetista Bill BRIMFI ELD. El concierto tuvo lugar el 16 de agosto de 1965,9 y el AACM produjo un programa impreso cuya portada presentó una versión temprana del Logotipo de AACM "Treble Clef", diseñado por Jerol Donavon. Las listas de la segunda página Los propósitos de AACM, y la tercera página enumera las composiciones y los nombres de los músicos. El concierto presentó piezas de Jarman, Brimfi Eld y Anderson, incluidos "Saxoon", "Dark Day" de este último y "Algo como Sonny ". 10 El segundo evento del 23 de agosto presentó la artística de Philip Cohran Conjunto de patrimonio, incluido Gene Easton y pianista y cantante Claudine Myers.11

Los conciertos tuvieron lugar a las 8, la hora estándar para eventos de música de conciertos. Los valores de producción para los primeros eventos se guiaron por el objetivo de crear "una atmósfera propicio para la música seria", incluido el estilo de concierto Los asientos, la impresión y distribución de la publicidad, intentos de obtener apariciones en la radio, asegurando lugares para la venta de entradas anticipadas y en general Gestión de etapa y lugar. Los músicos mismos manejaron la mayor parte de estas actividades; Flo Dinwiddie recuerda que su amiga Peggy Abrams, un Miembro de AACM también, "Hizo el secretario y el papeleo". Leonard Jones, quien se unió a la AACM poco después de su formación, recordó la experiencia de la auto promoción y organización de estilo AACM:

Organizarían la serie, que iba a tocar. Los conciertos se imprimiría en estos pequeños flores del tamaño de una postal. Vendrías al reunirse y todos tomarían una pila. Entonces acabas de salir a las calles. Se pueden ver algunos gatos en el 63 y cabaña, esperando que la gente se baje Desde el trabajo en las paradas y paradas de autobús. Solo se los diste a la gente en el calle, en las escuelas, donde sea que la gente estuviera, en la comunidad negra.

Eric Porter escribe que durante el período de Bebop, "la capacidad de los músicos para dar a conocer sus ideas estaba restringida por la medida en que acordaron con o podrían influir con éxito. Los conciertos de AACM atrajeron un aviso inmediato en la revista Down Beat. A quincenalmente en ese momento, se presentó la sección "Strictly Ad lib" de la revista (sin líneas) Avisos y anuncios cortos para conciertos en Urban áreas alrededor de los Estados Unidos. Poco después del concierto del 16 de agosto, el anuncio La sección de Lib presentó un aviso sobre ese concierto y la formación del AACM, así como un anuncio para el próximo evento del 23 de agosto. Este breve aviso, afirmando que el objetivo de la organización era "proporcionar una exhibición de conciertos para la música original", fue quizás el primer aviso de AACM que aparecía en una publicación nacional.¹³ Un blurb de octubre Beat informó que La nueva serie AACM, que se celebra los lunes por la noche en St. John Grand Lodge en 74th e ingleside en el lado sur ("Un pequeño lugar agradable, alrededor de 200 o 300 asientos, un tipo de escenario regular ", fue cómo recordó Troy Robinson it), estaba "atrayendo una buena atención de músicos y oyentes Interesado en la vanguardia ", con conciertos de Roscoe Mitchell con Fred Berry, Alvin Fielder y Malachi favores; y el grupo Joseph Jarman con Lester Lashley en trombón.¹⁴

Solo esta pequeña cantidad de publicidad, que aparece regularmente en todo el El primer año de existencia de AACM, sin duda, jugó un papel importante en trayendo aviso temprano de la organización FI Edgling y la nueva Chicago escena musical para un gran lectura ubicada tanto en los Estados Unidos como en en el extranjero. La ubicación oportuna de estos avisos provino de los efectos de una pequeña camarilla de nuevos adherentes de música que habían ganado un punto de apoyo en el Sección editorial de la revista, incluyendo Larry Kart, Terry Martin, J. B. Figi, John Litweiler y Pete Welding. Su convicción (junto con la del El productor Charles "Chuck" Nessa) que constituía el trabajo de la AACM La música más innovadora de la época los llevó a proselitizar para Lo que llamaron "The Chicago Avant-Garde" aparentemente en todas las oportunidades. Son estos primeros partidarios de la AACM a quienes los investigadores más recientes,

Además de los músicos de AACM, se debe una deuda de gratitud, no solo por sus excelentes descripciones de la música misma, pero también para su tenacidad al defender esta nueva música extraña.¹⁵

El AACM celebró más o menos reuniones de cuerpo general semanal en Abraham Lincoln Center durante todo el verano de su primer año. Las reuniones generalmente fueron seguidas por ensayos de banda experimentales. Las actas a la reunión del 2 de octubre de 1965, como leída en voz alta por Sandra Lashley, reveló que apenas dos meses después de que la organización recibiera su carta estatal, una sacudida en La gobernanza estaba en progreso. Esta turbulencia temprana en el liderazgo y la gobernanza refleja que los artistas itinerantes de la dificultad tienen necesariamente para mantener Liderazgo organizacional estable. La naturaleza irregular de la vida profesional independiente militó contra el desempeño regular de los deberes de AACM, para los cuales Los miembros no fueron pagados, por supuesto. En ausencia completa de subsidio gubernamental o privado, prácticamente las únicas fuentes de fondos fueron concierto Venta de entradas (para la cual cada miembro tenía una cuota) y las cuotas de membresía de un dólar por semana, que como ya hemos visto, fueron pagados de manera irregular. En un momento de la reunión, Cohran señaló que con respecto a las cuotas, "un buen El porcentaje de la membresía va a estar atrasado ".¹⁶ Varios de Los músicos también tenían trabajos diarios exigentes, como conducir autobuses o la escuela de enseñanza; Pocos, si alguno, fueron empleados en instituciones académicas dedicadas a música. Un período extendido en la gira podría hacer que sea imposible para un miembro Para realizar funciones organizacionales necesarias como asistencia semanal de reuniones, récords, reuniones comerciales y legales u otras tareas regulares. Como resultado, asegurándose de que las tareas de trabajo sean la venta de entradas y La publicidad se llevaría a cabo fue una lucha continua. Los problemas aún más apremiantes se avecinaban en el horizonte. Aunque el saxofonista Jimmy Ellis, miembro temprano de AACM, dijo a un entrevistador en 1998 que "No hubo disensión entre nosotros",¹⁷ La reunión del 2 de octubre reveló serias dificultades en perspectivas con respecto a los fines musicales de la organización y dirección estética. Varios miembros tenían serias dudas sobre el Viabilidad comercial de la nueva música que se presenta bajo la AACM égida. "Una vez que escuché lo que estaban haciendo los gatos, dije, no podemos presentar esto En ninguna parte ", recordó Cohran.

Fue bastante difícil para una audiencia de Chicago. El primer concierto donde Joseph [Jarman] y ellos tocaban era hermoso, pero debe haber sido su audiencia, ya sabes, quién podría manejarlo. Después de realizar mi concierto, Los fanáticos que habían venido a escucharme regresaron para escuchar al próximo grupo actuar. Cuando mis fanáticos asistieron al concierto, dijeron, hombre, esto no es lo que

Pensé que iba a ser. No podían lidiar con las disonancias. En Chicago podrías salirse con la suya, pero no podrías ir a Evanston Con eso, hombre. No podías ir a Gary con eso. La gente quería ver Algunos boogaloo o algo así.

La confrontación de la reunión del 2 de octubre con problemas de estética y tradición diferencias expuestas con respecto a la dirección de la AACM que separó incluso a los miembros fundadores unos de otros, y que se fueron Justo en el corazón de lo que el AACM eventualmente se convertiría. Anotación Se entendió que el propósito de la AACM implicaba la presentación de la música original, Ellis sin embargo sintió que "tal vez escucho el sonido de otro baterista. Tal vez podría querer jugar "The Harlem Blues" por W. C. Handy. Si no pudiera realizar lo que siento, para mí esto es una limitación, y No podía verme involucrado ". 18 Abrams respondió que" no fíalo como una limitación porque no restringimos a los miembros de hacer lo que Querían hacer fuera de la organización. Entonces no hay limitación en a menos que considere el motivo o el propósito principal de la organización como limitado." Philip Cohran señaló que "tuvimos esta molestia cuando expliqué sobre interpretando a los espirituales. Hay muchos tipos diferentes de música. El mundo, pero la música de nuestra esencia, o de nuestras raíces, podría reservarse como algo especial, y podría realizarse. Lo siento muy fuerte ". "Si aceptamos composiciones que no sean composiciones originales, entonces También podemos aceptar todas las composiciones, punto ", dijo Steve McCall," si yo Decide tocar una pieza clásica en un programa musical, e intentaría explicar el papel integral que interpreta, por ejemplo, en el desarrollo de Nueva Orleans Música, no estaría fuera de lugar, mostrar la herencia de la música tal como está es ahora. "Pero . . ." McCall se detuvo para su énfasis. "Lo que esta organización se reunió para hacer era promover y avanzar y aff Aft An oportunidad para que el músico presente sus propias composiciones personales Composiciones que probablemente nunca se escucharían de otra manera. Si fuéramos Vamos a cubrir todo el espectro, tendríamos que renovar y rehacer toda la organización. Tendría que ser un tipo completamente diferente de operación en total ". "Mi propia creencia personal", concluyó McCall, "es que ni siquiera necesitamos una organización para hacer eso ". Jerol Donavon levantó la apuesta y la temperatura del debate por arrojando un guante. "La razón básica para que esta asociación obtenga

Juntos, para comenzar en el primer lugar, era tocar música original ", Donavon declarado. "Todos los que entraron en la asociación se les dijo esto en el comienzo. Creo que esas personas que no quieren seguir La asociación, no le pidemos que se quede ". Desafío contundente de Donavon provocó un tumulto considerable, después de lo cual Roscoe Mitchell secundó los comentarios de Donavon. "Nuestros propósitos están claros", dijo Mitchell. "Pueblo no esperan escuchar nada familiar cuando vengan, al menos ellos no debería ser ". Al igual que con tantas reuniones de AACM, esta reunión de cuenca se estaba moviendo Más allá de lo logístico hacia lo francamente filosófico. Philip Cohran reflexionado Ese "para mí lo más importante de un compositor es su propósito ... Mi propósito es despertar en mi pueblo su herencia, su música, que Están huyendo ". Richard Abrams presentó su propia versión de la Motivo de "despertar". "Esta organización está dispuesta a despertar la psique, a través de la originalidad, no solo los sentimientos ", Abrams habló apasionadamente." Somos lidiar con algo que es intuitivo y científico c. Esto lo saca de El reino de la emoción pura o la ciencia pura. Es una combinación de ambos ". "Ahora solo hay una cosa que hacer", declaró Abrams, derribando El guante una vez más. "Nuestro propósito es reproducir música original. Si no es voy a ser música original, entonces yo como presidente y como miembro lo habré para salir ". Abrams hizo una pausa, luego se retiró. El silencio momentáneo de la membresía pareció durar un largo tiempo. Jimmy Ellis rompió el silencio. "Lo que estamos haciendo hoy no es tan Genial ", observó gravemente." Hay músicos que vinieron ante nosotros que Tenía mentes que son tan frescas hoy como su mente. Y esta música es algo que ha estado sucediendo desde el principio. Es casi imposible para un Young Jazz Musician. . . " "No somos realmente músicos de jazz", interrumpió Abrams. Ellis continuó, incorporando la corrección. "Es casi imposible para un Young Musician tocará esta música si no tienes conocimiento de la historia. La música que hemos creado es una música que la gente de todo el mundo están tratando de imitar. Hay personas que están en la historia de esta música, que han compuesto composiciones de que es necesario que un músico saber, porque un árbol sin raíces no tiene base ". "Es triste para mí que estemos hablando de esto hoy", continuó Ellis. "No creo que haya alguien que esté más interesado en el original música que yo. Pero cuando me siento y escucho a Billie Holiday, y escucho A algunos de los viejos registros, tal vez por alguien de quien nunca escuchó, este es un música sobre la que deberíamos aprender algo. Los japoneses toman más inter-

est, y deberíamos estar avergonzados de que esto sea así. Hablamos de jugar original Música: bérea. Pero ¿no puedes ver lo importante que es saber qué ha ¿Te precedió? " "Nos estamos preparando para comenzar las clases", respondió Jerol Donavon, "y Estoy seguro de que tenemos a alguien, como el Sr. Cohran, que está bien versado en La historia del músico negro. Si alguien quiere aprender estas cosas, Ven a clase y aprende. "No estamos tocando solo para músicos", dijo Donavon. "Estamos tocando al público, cavas, y es hora de una música nueva. Dices eso ¿Los japoneses saben más sobre nuestra música que nosotros? Eso es genial, pero Lo hicimos. Todos los demás están tratando de aprender sobre nuestra música para que puedan Juega. "Si quisiera tocar canciones estándar, no tengo que venir a esta asociación", continuó Donavon. "Vengo a esta asociación para poder tocar música que nos componemos, que componí, que cualquier miembro de esta asociación compone ". "Estamos en medio de una revolución, cuando digo" nosotros ", me refiero a negro Gente ", dijo Malachi favores." Cuando entré en la organización, no Sepa que era así, pero ahora que lo he descubierto, lo he aceptado. Soy Bajando con el barco, o como quieras tomarlo ", bromeó, bromeó, bromeó, proporcionar alivio cómico necesario a un momento muy tenso como se fue la risa alrededor de la habitación. "Me gustaría leer el propósito número nueve", se aventuró Abrams, leyendo a partir de los propósitos de AACM, "que estipula ' crecimiento espiritual en creatividad Artistas a través de la participación en programas, conciertos y recitales ". Abrams continuó leyendo. "Número tres: realizar un programa de capacitación gratuito para Jóvenes músicos aspirantes. . . Para cultivar músicos jóvenes y crear música de un alto nivel artístico para el público en general a través de la presentación de Programas diseñados para magnificar la importancia de la música creativa ". "Ahora, ¿cómo podemos hacer eso de cualquier otra manera", exigió Abrams, "pero ¿Presentar música creativa y original? "¿Qué es la" música original "?" preguntó Alden Lee. "Todo lo que haces tiene ha sido influido por algo más. Vas a presentar música original, ¿Sea bueno o malo? No te importa esa parte. Solo quieres presentar música original. La audiencia para la que tocas, tienen que aceptar esta música. "Podrían venir una vez", continuó Lee, "pero cuando se encuentran las cosas no Para su gusto, ¿qué va a pasar con la organización? " "Tenemos una audiencia, una audiencia tan grande como el universo", exclamó Abrams. "Toda esta música tiene mucho que ver con interrumpir cualquier status quo

o sistema, pero no digo que este sea nuestro propósito. Como dije antes, nuestro El propósito es despertar la psique ". "¿Estás interesado en despertar la psique del músico escénico", preguntó el poeta David Moore, "o estás interesado en despertar el Psique de la audiencia? " "Los músicos", respondió Abrams sin dudar. Moore estaba incrédulo. "¿No estás interesado en despertar la psique de la audiencia?" "Desde que comenzamos a tocar música, todos y cada uno de nosotros en este Room, la música que hemos estado tocando ha sido estrictamente para la audiencia ", dijo Jerol Donavon. "Nunca hemos podido tocar música que queríamos jugar nosotros mismos. Esa fue otra razón para formar esta asociación, así que que podríamos jugar lo que queríamos jugar para un cambio, en lugar de jugar "Train nocturno" y "escopeta" y todas esas cosas que la gente presiona constantemente que juegues cuando estés en tu trabajo ". "Todas las composiciones que se están escribiendo en la asociación", recordó Donavon la reunión, "vino de nuestra herencia musical. Toda esta música que se ha reproducido en el pasado nos lleva a este punto donde podemos Crea nuevos sonidos y nuevas composiciones. Nuestro patrimonio musical está con nosotros Todo el tiempo, así que no veo por qué tenemos que preocuparnos por eso. "Entonces, señor presidente", sugirió Donavon, "hago una moción de que el reunión de reunión ". Numerosos segundos de la moción llegaron con prontitud. Inevitablemente, con personalidades tan fuertes alrededor de la mesa de reuniones, se tomaron desacuerdos sobre la estética personalmente. Philip Cohran comenzó a Siente que "Lester Lashley y Muhal, eran vociferantes contra cualquier idea de l poner sobre la mesa. Todos saltarían a mis ideas como mal. 19 dentro de las seis Meses de la reunión de octubre de 1965, varios miembros partieron, incluidos algunos que habían estado presentes en el inicio de la organización. Como el AACM se hizo más conocido, estos desacuerdos privados se hicieron públicos. Cohran le dijo al escritor Bill Quinn en 1968 que "bajo la estructura del Aacm, el logro de mis propósitos de tiempo a largo plazo fue demasiado limitado para mí Para seguir siendo un Mem Ber. "20 En una entrevista publicada en 2001, Cohran enmarcó Sus diferencias con la AACM en términos del papel de la tradición en la organización:

Mis estudios me pusieron en la línea de estudiar la música antigua, y me convertí en uno que se somete a sus antepasados. De esa manera, abrazo su conceptos de sonido y pensamiento, y espero que algún día sea elegible para recibir parte del conocimiento que tenían y se perdieron. Pero la mayor parte del

Los chicos que entraron en la AACM querían tomar la música que Sun Ra era Jugando cuando jugarían "fuera". Quieren jugar "fuera" todo el tiempo Porque no requirió ninguna disciplina. Esa fue mi opinión. Luego, Desarrollaron una tremenda disciplina, pero en ese momento solo estaba jugando notas, eso no lo hizo por mí.²¹

El concierto de Cohran's Fial AACM tuvo lugar en el St. John Grand Lodge en 27 de diciembre de 1965. El evento presentó composiciones de Gene Easton como así como las composiciones de Cohran.²² Como Cohran lo expresó en nuestra entrevista, "Dije, También puedo salir de aquí y seguir adelante y hacer lo que estoy haciendo. I No necesito nadie para decirme lo que ya sé. Empecé a producir mi Asaña, y muchos chicos se fueron, en su mayoría los músicos tradicionales, que ya estaban logrados. Ken Chaney, creo que se fue antes de que yo, y Jimmy Ellis se fue. Jimmy Ellis dejó el AACM en 1966. En 1968, el saxofonista dijo a Quinn sobre las dudas que había expresado en las reuniones de AACM con respecto al énfasis exclusivo en la nueva música: "Lo que los músicos han olvidado es La tradición de esta música: W. C. Handy, por ejemplo. Si un músico puede Solo juega Bop, no lo está logrando, ¿verdad? Sin conocimiento del pasado No hay futuro. ¿Cómo puedo saber a dónde voy si no sé dónde ¿He estado? Billie Holiday, Sidney Bechet, no podemos olvidarlos ".²³ En 1998, Ellis le dijo al erudito afroamericano Arthur Cromwell: "No me quedé en el aacm porque para mí fue creado para el avance de nada Pero nueva música. Para mí, es todo el círculo. Tienes que avanzar, pero yo No quería ser encerrado en una fase de nada. No fue una pelea conmigo. "²⁴

Nuevos Llegados y la Universidad de Chicago Con respecto al enfoque de la AACM en la nueva música, Jodie Christian explicó a escritor Quinn que "la música interpretada por la asociación es la elección del miembros. Elegimos tocar música original. Original significa rock o bop O cualquier cosa, siempre que sea la composición del músico. El hecho de que Gran parte de la música es nueva es simplemente el resultado de la cantidad de jugadores jóvenes en la asociación ".²⁵ Uno de estos jugadores jóvenes, Claudine Myers, fue Nacido en 1942 en Blackwell, Arkansas, un pequeño pueblo rural a través de millas de fty noroeste de Little Rock. Myers fue criado en gran medida por su gran tía, un maestro de escuela, y su tío, un carpintero de oficio que jugó el clarinete, piano y flute, y había asistido al Instituto Tuskegee en el primero Década del siglo XX.

Myers recuerda con cariño el entorno de su infancia, incluso dado La segregación que era constitutiva de la vida cotidiana. "En Arkansas nunca se sintió inferior a los blancos ", recordó." Queríamos igualdad, pero Estábamos felices en nuestro mundo, excepto que sabías que automáticamente aceptó la fuente blanca y la fuente negra. "26 La casa en la que Myers pasó sus primeros años tuvo un inodoro al aire libre, así como un Jardín donde se cultivaron frutas para el enlatado. La familia mantuvo pollos y Cerdos en el patio. "Como niños, no se nos permitió ver la matanza del cerdo", dijo Myers, "Pero solíamos correr con la vejiga de cerdo y explotar como un globo. ¿Nunca has oído hablar de eso? La gran tía de Myers enseñó primero a través de la primera calificación en las dos habitaciones Asistió a la escuela Myers; el otro maestro enseñó del sexto al octavo calificación. A diferencia de las escuelas públicas en Chicago que asistieron Abrams, Donavon, Favors y Christian, esta pequeña escuela enseñó historia negra y cultura y tuvieron almuerzos calientes para los alumnos. Por supuesto, el bienestar de Las estudiantes fueron muy estrictamente monitoreadas. "Si tuvieras que ir al baño, siempre enviarían a alguien contigo. Cuando era niña, no Ve solo ". Myers fue criado en la iglesia metodista local, donde, Al igual que con la iglesia bautista del área, la música estaba muy alta e intensa nivel. "Toda la congregación estaba en ritmo", dijo Myers. "Serías Acostado en el regazo de tu abuela y tu cabeza iría ". Evangelio El canto de cuarteto era la rabia, y la tía abuela de Myers la llevó a escuchar el coros. "La gente vendría de todas partes para escuchar estos cuartetos", recordó Myers. "Los blancos vendrían a nuestras iglesias para el cuarteto cantando." Los favoritos en el tocadiscos incluyeron a la hermana Rosetta Tharpe y el Highway QCS, así como el amor particular de Myers, las hermanas Davis de Chicago. Junto con los servicios de radio dominical directamente desde Little Rock, otro El favorito de Myers era el país y el oeste de Hank Williams. "Él tenía Esta canción donde el niño pequeño ayudó a su madre a hacer la cama, y ella Le dio algo de dinero para comprarle un cono de helado de chocolate. Y en su Muy de regreso a casa [Pausa para el efecto] Dejó caer su cono de helado de chocolate. I Creo que es por eso que me gusta el chocolate ahora. La música country y occidental era tan visual." Myers comenzó a tomar clases de piano alrededor de los cuatro años, y cuando Tenía siete años, su familia se mudó a Roosevelt, una comunidad negra afuera Dallas. Myers tomó lecciones de piano y violín, pero finalmente, en parte por razones financieras, se decidió por el piano, tomando lecciones semanales de finales minutos cada. Las mujeres de la iglesia de Myers organizaron a las niñas en un canto

grupo que imitaba los estilos (incluidos los ritmos de bofetada) de grupos como el cisne silvertones, los cinco niños ciegos de Alabama y Las poderosas nubes de alegría. Para el sexto grado, Myers se había vuelto profundo suficiente para servir como pianista para la escuela bíblica de vacaciones, y ella estaba Pronto activo como uno de los principales pianistas y vocalistas en su iglesia. En lo alto Escuela, un nuevo maestro comenzó a Myers en Chopin -études y otros europeos música clásica, pero justo cuando Myers estaba empezando a obtener el trabajo de pago como un pianista En los servicios locales de la iglesia dominical, estaba consternada cuando su familia Decidió regresar a Tiny Blackwell. Sin embargo, Myers pronto lideró Tanto los grupos de ritmo y blues como evangelios. En All- Black Philander Smith College, una escuela metodista en Little Rock Con una inscripción de alrededor de setecientos estudiantes en ese momento, Myers Vivía en el dormitorio, donde las alumnas tuvieron que ser acompañadas para asistir al lunes por la noche. Aprendió música para Pipe Organ, y fue practicando el piano intensamente. "Estaba estudiando a Beethoven, porque tenía que Dar un concierto cuando me gradué. Pensé que iba a ser maestro y Sea un pianista de concierto en el lateral [risas] ". Como con la mayoría de los estudiantes negros de El período, sin embargo, ella se dio cuenta de las posibilidades prácticas abiertas a las personas de color en el mundo de la música de conciertos pan-europeos. "Mi tía dijo, sé maestro. Eso era seguridad, ya sabes. Así que me especialicé en la educación musical ". Inusualmente para una institución postsecundaria en la década de 1950, Philander Smith enseñó música europea y jazz, incluida una dosis saludable de Modernismo euroamericano. "El jefe del departamento de música nos enseñó Carter, Copland, Virgil Thomson y Stockhausen ", recordó Myers, "Pero tenía una pequeña banda de jazz que tocaba para los baile de graduación de la escuela. Descubrí que podía tocar el piano, y él me dio un concierto. Hice \$ 200. Eso es Cuando aprendí a tocar el blues en el piano ". En su segundo año, Myers se mudó a un apartamento en Little Rock, donde una joven que se le acercó con una sala de clubes que era conocido localmente como "la Black Elizabeth Taylor". La sala de safari, ubicada en Memphis, Tennessee, a una hora en coche de Little Rock, estaba Ubicada en un hotel donde conoció a muchos de los músicos negros de Memphis, incluyendo Ike Turner. "Estaba practicando todos los días en el hotel, así que yo Fui allí ", dijo Myers." Realmente quería ver a Tina. Dijeron que ella Estaba arriba dormido. Nunca la veríamos en el ensayo. Me senté y jugué Y Ike dijo: Oh, juegas bien ". Sin embargo, el concierto de la sala de safari terminó en falla. "Jugué unas dos noches y el hombre tuvo que dejarme ir porque Mi repertorio era demasiado pequeño. Conocí los inventos de dos partes de Bach, "Misty" y "Greensleeves", copié Ella Fitzgerald y Nina Simone, Dakota Staton ".

Lamiendo sus heridas, Myers fue asesorado por Art Porter, Sr., un importante músico en el área. Viviendo en Little Rock, Porter enseñó música escolar, LED su propio coro, y jugó en los clubes locales de White Country. Él enseñó a Myers Los aspectos prácticos de la armonía del piano de jazz, y ella comenzó a tocar piano en solitario y conciertos de órganos. A veces, el contraste entre el sábado por la noche y el domingo La mañana condujo a algunos momentos vergonzosos.

"Estaba jugando clubes nocturnos los fines de semana, y me despierto e iría a la iglesia y jugar al órgano". Myers se rió. "Me quedaría dormido durante el sermón del ministro". Después de graduarse de la universidad, Myers se mudó a Chicago en 1963 y Finalmente consiguió un puesto de maestro sustituto a tiempo parcial en una escuela primaria pública en el lado sur. En un club local conoció a un joven que Era un aspirante a baterista y fotógrafo de conga. Con un trabajo de enseñanza De alguna medida de seguridad, Myers no había pensado mucho en tratar de jugar profesionalmente en Chicago, sino en uno de los muchos lugares donde El baterista, fotógrafo intentó sentarse, el líder de la banda de alguna manera descubrió que Myers tocaba el órgano. Ella se sentó y el líder de la banda Fi Red su jugador de órganos y la contrató. Poco después, Myers llamó la atención de Ladera de banda Cosy Eggleston. En un concierto con Eggleston en 1964, Myers se conoció .Jerol Donavon, quien formó un trío de órganos con Myers y el formidable El saxofonista Don "Skip" James, hermano del bajista clásico y de jazz y personal de compositor orquestal Ord James. En los días en declive de la escena del club South Side, Donavon estaba corriendo sus propias sesiones de Jam en McKie's en la calle 63, comenzando a las diez en punto en noche y yendo hasta las cuatro de la mañana.

Después del concierto, Myers se dirigiría para el hogar, y luego a su trabajo de enseñanza. Alrededor de 1964, Jerol Donavon presentó a Myers a Richard Abrams. Se convirtió en una amiga cercana de los Abrams familia, y Donavon trajo a Myers a la AACM, donde ella actuó con Philip Cohran en el segundo concierto de AACM. Finalmente, Myers y Donavon se acercó, pero aprendió a compartimentar las diversas facetas de su relación. "Íbamos juntos y me enojaría por algunos cosas ", recordó Myers." Aprendí que se trata de música y para mantener tu Negocios personales fuera del escenario ". A finales de 1965, a través de los efectos de los estudiantes y la facultad de la universidad de Chicago, una "Sociedad de Música Contemporánea" comenzó a organizar conciertos con músicos AACM en salas de conciertos universitarias y otros espacios del campus, incluido el Reynolds Club, la Unión de Estudiantes de la Universidad, que se enfrentó Espacio para eventos estudiantiles gratuitos.²⁷ Joseph Jarman estaba ayudando al Sociedad para organizar los conciertos, así como las sesiones de viernes por la noche con Gente como Andrew Hill, Jack DeJohnette, Richard Abrams y Rafael Gar-

Rett.²⁸ En este momento, como dijo Leonard Jones en una entrevista: "Mucho negro La gente vivía en Hyde Park ". "Ese era a quien estábamos tratando de atraer". En Además, la conexión universitaria condujo a audiencias más grandes que eran más diverso en términos de raza, clase, edad y otros factores demográficos. En el Harper Theatre en Hyde Park los días 26 y 27 de noviembre de 1965, el La sociedad organizó una colaboración de conciertos de medianoche entre Joseph Jarman, Varios de los estudiantes universitarios y el intérprete compositor John Cage. El El concierto fue controvertido, por decir lo menos, a juzgar por el revisor de Beat Beat Revisión del evento de Pete Welding: la primera revisión principal de un AACM El músico aparecerá en una publicación nacional. "Cage hizo un concierto en Mandel Hall ", recordó Jarman," y [los estudiantes] preguntaron si estaría interesado colaborar conmigo, hacer un concierto en Harper Theatre. Había leído "Silencio" y había recopilado su música. Me gustó. Así que me sentí realmente honrado de Haz eso ". Como anunció el programa de conciertos: "Hasta donde sabemos, esto es La primera vez que el Sr. Cage ha realizado un trabajo con un grupo de jazz músicos ". El programa afirmó el "gran artístico y conceptual de Jarman endeudamiento "a la jaula, y relató una reunión entre Jarman y Cage en un festival de música contemporánea en el que Jarman le preguntó al compositor si actuaría con el grupo jarman.²⁹

En el concierto, el quinteto de Jarman realizó un primer, con Fred Anderson, Bill Brimfi Eld, Charles Clark y Arthur Reed, seguidos por el jarman de la jaula Colaboración, titulada "Imperfecciones en un espacio dado", que presentaba jaula él mismo realizando sonidos electrónicos, Ellis Bishop en la trompeta, Bob Hodge en Bass, y un joven estudiante graduado de la Universidad de Chicago, Doug Mitchell, en percusión. Según el revisor de Down Beat, "Cage envió una variedad de estímulos electrónicos a través de un complejo de amplificación electrónica equipo (el sonido de un borrador en papel, o de agua que se traga, Cuando se amplificó mil veces, es una experiencia auditiva misteriosa de hecho!), A lo que el grupo jarman debía responder musicalmente ". ³⁰

En nuestra entrevista, el relato de Jarman sobre el comportamiento de Cage era congruente con otras descripciones contemporáneas de la suave forma de compositor de interactuando. "Él acaba de decir [imitar]:" Estoy configurando esto ... [Pausa] ... Como te sientes ". [Risas.] Y él acaba de comenzar a jugar. Y debido a mi experiencia con los conciertos de AACM, comencé a tocar y me mudé por todas partes y cuernos mezclados ". El relato propio del encuentro de Cage, años publicados Más adelante en una entrevista con el interlocutor frecuente Richard Kostelanetz, fue considerablemente diferente de Jarman. Allí, Cage se enmarcó como un maestro para un grupo de "músicos negros" sin nombre. Además, A pesar de su profunda falta de interés en la improvisación (reiterada más tarde en el

entrevista), Cage de alguna manera logró las formas de criticar a los músicos " Práctica de rendimiento: a petición suya. "Y les dije que uno de Los problemas eran que cuando se pusieron fuertes, todos se pusieron fuertes. Y dijeron "¿Cómo podríamos cambiar eso?" Estaban dispuestos a cambiar ". 31

Mientras que uno podría imaginar que los músicos de AACM estaban abiertos a aprendiendo de la jaula, la noción que estos músicos habrían aprendido sobre el espacio y el silencio de él está en desacuerdo con la evidencia registrada de las improvisaciones de AACM desde el período.³² Además, como la académica de Cage Rebecca Y. Kim ha notado en un documento inédito, el programa señala para El evento Cage-Jarman empleó "un idioma de sincronía histórica, Identificar dos movimientos paralelos en la nueva música ", su actitud, una actitud que uno podría atribuir a una relación mentor-estudiante.³³ En cualquier caso, el Down Beat Review, que no tenía críticas particulares del trabajo de Cage per se, criticó a Jarman y sus músicos por su supuesto fracaso en responder a los sonidos de Cage. El revisor descubrió que el grupo creó "poco en el forma de interacción real con lo que Cage estaba generando; fue como si El grupo simplemente estaba enviando al aire sus propias señales no relacionadas en al mismo tiempo que se generaron los electrónicos, con poco o No hay en tener en cuenta el pedido u organización de los sonidos combinados en algo significativo. "34 La mayor parte del resto de la revisión fue entregada a las reflexiones sobre Cómo la improvisación colectiva, aunque requería una verdadera empatía grupal, desafortunadamente atraía a "más que su parte de los charlatanes directos". 35 Estos Evaluaciones a un lado, suponiendo que las descripciones del revisor reflejaban algo de la realidad del evento, el enfoque del grupo jarman tal como es descrito aquí parecía representar bien la práctica y la estética del cageo de indeterminación. Para Jarman, "fue realmente hermoso, y desearía haberlo grabado. Era impresionante." La toma del revisor fue considerablemente menos optimista. Sobre el título del trabajo colectivo, descubrió que las "imperfecciones manifiestas y la naturaleza no concluyentes del concierto llevaron al aburrimiento y la esterilidad", produciendo "Aridez y falta de vida". 36 Jarman recuerda que al menos otro oyente muy experimentado compartió la opinión del revisor hasta cierto punto. "Down Beat No me gustó, y a mi madre tampoco le gustó. Ella dijo [imita]: 'Joseph, Si alguna vez vuelves a jugar con ese hombre, no me digas, por favor. Te amo, amo Tus conciertos, vengo a todos, pero si vas a tocar con él, No me digas, "sí, señora". Leonard Jones llegó a la actuación con algo de la mente del principiante zen:

En ese momento no tenía idea de la importancia musical de John Cage. Su El nombre seguía surgiendo en ese momento en esta área de música de vanguardia o música experimental. Pero Joseph siempre ha sido exótico, y la jaula era exótica solo como el bailarín japonés con el que Joseph tendría actuaciones en el '60S. Recuerdo que Cage se sentó en el escenario al lado de una mesa, y tenía un Micrófono unido a su garganta. Se sentó allí y gació agua, y Joseph jugó el saxofón. Esa es la única vez que he visto John Cage Live. Recuerdo que Charles [Clark] estaba allí, pero aparte de que no recuerdo a nadie más. En ese momento, me pareció que un Mucho era conceptual, y era bastante nuevo en la música; No comencé a tocar el bajo hasta los veinte años.

"A nadie le gustó, y eso lo hizo aún mejor", recordó Jarman. "Bien Después de eso, en realidad me invitaron a ir a Ann Arbor a la vez Festival. Esa fue una experiencia hermosa.³⁷

En mayo de 1966, una segunda revisión importante de un compositor AACM apareció. El concierto de Roscoe Mitchell en la especialidad de la Universidad de Chicago El lugar de conciertos, Mandel Hall, presentó dos obras que luego se convirtieron en arte Conjunto de clásicos de Chicago, personas en tristeza y antigua.³⁸ Además de Mitchell, Los músicos incluyeron a Richard Abrams, Gene Dinwiddie, Lester Lashley, Charles Clark y Alvin Fielder. El mismo revisor que encontró el La diferencia de colaboración de jarmán calificó el grupo de Mitchell "el más exitoso y entre los grupos de Chicago más prometedores Trabajando los viñedos de vanguardia ". ³⁹ Para este revisor, el trabajo de Mitchell Presentaba una "astucia gentil y sardónica" y una "burlesce de la tradición del jazz". Una pieza de Mitchell presentó una "parodia de la mente militar", tal vez un intervención oportuna en un momento en que la guerra de Vietnam estaba furiosa.⁴⁰

El recuerdo de Philip Cohran de que los conciertos de AACM en la comunidad negra "murieron" parecen estar en desacuerdo con la aparente continuación de la semanal conciertos en St. John's Grand Lodge, cada uno anunciado como "un evento cultural para todos siglos." Bien en 1966, presentaciones de nueva música de Roscoe Mitchell, Claudine Myers, Troy Robinson, Jodie Christian, Joseph Jarman y Charles Clark, entre otros, se presentaron.⁴¹ Otros eventos de AACM, así como eventos no AACM con miembros de AACM, tuvieron lugar en galerías, iglesias, y, de hecho, en salones y tabernas, cuya atmósfera tendía la música transformar hacia una orientación de concierto. Jerol Donavon y Claudine Myers, en particular, llevaron la nueva música a los clubes de Chicago, como The Hungry I en Old Town y The Robins 'Nest en 71st y Stony Island.⁴²

En julio de 1966, quizás el primer artículo multicolumn sobre la AACM en un Podría decirse que apareció una gran publicación musical (sin Byline) en Down Beat's Sección "Noticias", en las primeras páginas de la revista. Jodie Christian, Philip Cohran, Richard Abrams y Steve McCall fueron nombrados en el artículo como "Las fuerzas impulsoras detrás del grupo en su inicio". Según el artículo, "Abrams, un no fumador y no prestado, estaba ansioso por los estigmas Muchos laicos se unen a la vida privada de los artistas de jazz ". Así, un objetivo de la AACM era "dar un ejemplo de altos estándares morales para los músicos y devolver la imagen pública de los músicos creativos al nivel de estima que fue transmitida de culturas pasadas ". El artículo mencionado Conjunto del patrimonio artístico de Cohran, los grupos de Jarman y Mitchell, y la banda experimental, así como personas como Maurice McIntyre, Lester Lashley, Sandra Lashley, Charles Clark, Leonard Jones, Thurman Barker, y una cara nueva, el trompetista John Shenoy Jackson, que ahora estaba sirviendo como un portavoz de AACM.⁴³

El más antiguo de los primeros miembros de AACM, Jackson (conocido universalmente por Su apellido) nació en 1923 y se crió en Hot Springs, Arkansas. Según Will Menter, quien entrevistó a Jackson como parte de su trabajo de doctorado de Fi de finales de los años setenta en el AACM, el padre de Jackson era dueño de un restaurante y "Cat de tipo no sin sentido" a quien le gustaba la música, pero desanimó a sus hijos de convirtiéndose en músicos. En opinión de Menter, el hecho de que el padre de Jackson fuera un seguidor comprometido de Marcus Garvey afirmó profundamente al joven Jackson En términos de "sentimientos de obligación hacia sus propios dos hijos y el futuro de la carrera ". ⁴⁴ Supongo que sabía sobre la situación sudafricana Cuando tenía unos 4 o 5 años ", dijo Jackson. " Mi padre no usaba diamantes porque sabía si usaba un diamante que era una familia negra Sufre en Ciudad del Cabo ". ⁴⁵ Jackson llegó a Chicago en la década de 1950 para estudiar en la Universidad de Roosevelt, después de un período en las fuerzas armadas de los Estados Unidos durante Segunda Guerra Mundial. Según Menter, la carrera de la Segunda Guerra Mundial de Jackson era una Modelo de Fi Nagling. No ver ninguna razón para ser asesinado, "Maniobró él mismo en una posición en la que tenía el control de sus propios registros, de modo que Cada vez que surgió cualquier entrenamiento, simplemente entraba en su tarjeta que tenía ya lo tenía. Solo le roja una pistola una vez durante sus 5 años en el ejército ". ⁴⁶ Más tarde, el virtuosismo administrativo de Jackson le permitió subir a una posición de considerable influencia de supervisión en la masiva de Chicago Burocracia de bienestar. Justo cuando se estaba formando el AACM, un amigo de la universidad remitió a Jackson a Richard Abrams. Jackson compró instrumentos musicales para sus hijos, Esperando que pudieran comenzar a través de la AACM. Descubriendo que el nuevo

La organización estaba destinada a músicos experimentados, "fuera de los instrumentos que había comprado para mis hijos acabo de recoger la trompeta e intenté Saca un sonido y comenzó a tocar y lo estaba haciendo bastante bien ". Jackson pronto me di cuenta de que "cuando compré un instrumento para mis hijos fue una especie de transferencia inconsciente que estaba haciendo, queriendo que jugaran cuando yo Realmente quería jugar ". En ese momento, Jackson tenía cuarenta años, pero reflejaba la atmósfera del optimismo extremo y la conflicto de que el AACM tendí a alentar, Jackson declaró a Menter: "Creo que si lo hacía Comencé cuando era niño, sería uno de los gigantes en el campo de FI ". 47 a pesar del seriedad con la que estaba persiguiendo su música, sin embargo, Jackson no tenía interés en convertirse en un músico de tiempo completo. Más bien, como observó, "la forma Me involucré fue que tenía ciertos talentos administrativos de poder para canalizar ciertos efectos en ciertas direcciones. Una forma de llevarse bien con personas para que hagan lo que tenía que hacer. Creo que tal vez es por eso Me llevaron a la organización ". 48

Jackson rápidamente se convirtió en la cara pública y un mago administrativo críticamente importante de la AACM. Su estilo inimitable, con su discreto La modestia y el humor irónico, el humor puntiagudo, se pueden encontrar en solicitudes de subvenciones, respuestas a consultas de fanáticos y comerciales, e incluso artículos publicados. Además, Las conexiones de Jackson con la burocracia de ayuda pública ayudaron a algunos de los Los artistas de AACM que luchan para sobrevivir. Como Joseph Jarman recuerda: "En realidad Cuidado por mí y muchos otros a través del Departamento de Fiencias de la Ciudad de Chicago, aunque muchos no lo admitirían. Todos éramos pobres y él nos puso La asistencia tira para que pudiéramos hacerlo. Fue por él que pude pagar mi alquiler. Sé que ayudó a muchos otros, y esos que se sienten libres pueden mencionarlo ". En junio de 1966, la revista ahora desaparecida son los sonidos de la revista y la furia La pieza de tres columnas de John Litweiler en el AACM, describiendo una serie de Conciertos de AACM que se habían llevado a cabo recientemente en St. John's Grand Lodge y Mandel Hall de la Universidad de Chicago. Para un concierto, Troy Robinson Había transformado su ocupación diurna en el arte, con "un número inteligente y agitado inspirado en el autobús de Cottage Grove". Litweiler sugirió que el trabajo de los músicos de AACM mostraban "un giro común hacia el pensamiento formal" y "un fuerte sentido del diseño" y que el "éxito relativo de la organización sugiere la dirección que es probable que el jazz tome en años futuros ". Al mismo tiempo, Observando la desaparición de clubes de los Estados Unidos, el revisor plantea un Pregunta de Stark: "¿Será estrictamente una música de concierto?" 49

Los conciertos en St. John's Grand Lodge continuaron esporádicamente durante 1966, pero a principios de julio de ese año, el Centro Abraham Lincoln se convirtió en

El sitio principal de la serie de conciertos AACM regular, así como el sábado Reunión del cuerpo general de la mañana. AACM Concert Fyers facturó cada concierto como "Un evento cultural de música contemporánea", y conciertos de Roscoe Mitchell, Charles Clark, Richard Abrams y Joseph Jarman, entre otros, fueron presentado.50 Mientras tanto, los músicos de AACM estaban participando en local Sesiones de mermelada: con resultados mixtos, como recordó Thurman Barker:

Después de los ensayos de la banda experimental los lunes, todos nos reunimos y dijeron, oye, vamos a una sesión de JAM. Hubo algunos en el North Side, en Wells Street y algunos en el lado sur. No éramos muy gustado fuera de nuestra comunidad de Oakwood Lincoln Center, y allí siempre fue esta charla sobre, bueno, sabes que no nos dejarán dejarnos Juega, por lo que tenemos que subir como grupo. Y eso es lo que literalmente hicimos. Nosotros Irá y estrellaría estas sesiones. Los músicos y la gente que Dirigió el establecimiento nunca fueron muy felices cuando llegamos allí. Allí siempre fue un problema para entrar, y siempre fue una especie de escena, pero Siempre logramos entrar y jugar, como grupo. Esto podría ser seis o Siete personas, y nadie jugaría con nosotros. Los músicos que fueron ya no jugaría, pero cada vez que jugamos nos volvimos tremendos aplausos. Fue genial.

Al menos una de las sesiones JAM del empresario Joe Segal, celebrada a principios de julio En el conocido North Side Club Mother Blues, presentó un popurrí de Miembros de AACM, incluidas dos nuevas ficciones, el trompetista Lester Bowie de San Luis, y el violinista Leroy Jenkins, que había regresado a su ciudad natal Después de casi fiebres en el sur.51 en 1950, Jenkins había obtenido una beca para la Universidad de Florida A&M en la ciudad de Tallahassee, jugando tanto en la banda de conciertos (en saxofón como en clarinete) como en el paso alto banda de fútbol. Sin embargo, rápidamente se encontró inmerso en la vida social y musical de la zona: "En realidad no estaba haciendo nada más que beber y altar, estudiar el violín y tocar en bandas de blues ". Además, Tallahassee no era un semillero de experimentación musical. Jenkins encontrado Miami un poco más hospitalario, jugando sesiones en saxofón en Frenchtown y visitando clubes de área y juntas de discos. Después de recibir su título avanzado en 1961, Jenkins pasó cuatro años como Un instructor de violín itinerante y viola en Mobile, Alabama. Regresó a Chicago alrededor del verano de 1965, tomando un trabajo en las escuelas públicas. Él había renunciado a sus otros instrumentos para concentrarse en el violín, y fue Desarrollar un repertorio de violín de jazz más o menos convencional cuando un set

de casualidad de ocurrencias lo enviaron en una dirección diferente. "Mi anterior violín El instructor, Bruce Hayden, había venido a Chicago ", recordó Jenkins en nuestra entrevista. "Se quedó en mi casa hasta que reunió sus cosas. Comenzó Buscando trabajo, y consiguió un concierto jugando con Muhal, en alguna parte. Él Regresó y me lo contó. Me contó sobre un concierto esa noche y Me dijo que debería venir, una organización llamada AACM o algo así. Entonces Fuimos, Bruce y yo " El concierto, uno de los primeros eventos regulares de AACM, presentó Roscoe La música de Mitchell en St. John's Grand Lodge, y presentó a Maurice McIntyre, Charles Clark, Malachi Favors, Alvin Fielder y Thurman Barker. "Roscoe estaba muy por delante, ya sabes ", dijo Jenkins." No era nada sobre cambios o líneas de barra, o incluso notas musicales. Después del intermedio, Bruce y yo salimos, Porque nos sentimos tan ignorantes. Para la primera vez, me preguntó [susurrando], Hombre, ¿qué están haciendo? Bruce estaba muy inmerso en Bebop. No pudo Entiéndalo, por lo que no quería tener nada que ver con eso. Estaba fascinado por él." Jenkins, que conocía ligeramente a Richard Abrams, pronto se encontró tomando Parte en un ensayo AACM en el Centro Abraham Lincoln.

Estaba Kalaparusha [Maurice McIntyre], [Christopher] Gaddy, Charles Clark, Thurman Barker, Roscoe, Lester Lashley. Muhal estaba conduciendo, trayendo, trayéndonos. Pensé que era la banda de Muhal, pero realmente Era solo la noche de Muhal para experimentar con sus ideas. Estaba haciendo un formulario de conducción, en realidad.⁵² en FI RST no lo cavé, pero seguí bajando allá. Tenía curiosidad. Pensé para mí mismo, estos hijos de puta están locos, Y estaban muy serios.

Jenkins lentamente se encontró atraído por esta nueva música: "El ambiente era lo suficientemente gratis como para que hicieras lo tuyo, y nadie estaba poniendo lo abajo. No tuve que copiar Roscoe o Joseph o Muhal ni nadie. Podría hacer lo mío. Era diferente de lo que había asociado con Jazz antes. Así que me uní, y después de un tiempo cambié todo mi estilo el violín ". William Lester Bowie, Jr. nació en 1941 en Frederick, Maryland, donde Su padre también nació. El fondo de Bowie ejemplifica la noción de La "familia musical". El saxofonista Byron tiene tres años de Lester's Junior, y El trombonista Joseph es doce años más joven. Su madre, una graduada universitaria, era un empleado federal, y Bowie Sr. era, según su hijo, "un tipo de capitán Dyett" que había obtenido una maestría en educación musical con una especialización en la trompeta, y trajo varias generaciones de musicáticas

Cians durante una carrera de treinta años como director de banda de la escuela secundaria en St. Louis's Booker T. Washington Technical High School. "Fuimos algunos de los más Blacks afortunados ", dijo Lester Bowie," porque pudimos ver negros reales que fueron grandes maestros. Nunca podrían esperar tener carreras en sinfonía Orquestas, por lo que terminaron siendo nuestros instructores de secundaria ". Bowie estudió trompeta con su padre Fi Rst, actuando en la escuela y en la iglesia. Para la edad de Fien, asistiendo a Sumner High School, Bowie se convirtió en miembro de la Unión de Músicos, haciendo conciertos con Chuck Berry, y Frente a su propia banda, The Continentals, con otros St. Louisans John Hicks en el piano y Floyd Leflore en la trompeta. Otros compañeros de clase de la escuela secundaria incluyeron al baterista Phillip Wilson y al saxofonista Oliver Lake. La era de San Luis de Bowie, a fines de la década de 1950, estaba tan segregada como En el período de Philip Cohran. Como recuerda Bowie, "Estaba sobre fiebres antes de Conocía a cualquier blanco. "53 no obstante, los continentales pudieron jugar en áreas blancas aumentando su repertorio de rock and-roll con el número de polka impar. Creyendo que "la universidad era cuadrada", Bowie se unió al ejército en 1959, Justo después de graduarse de la escuela secundaria, motivado por un deseo de "salir allí y hay mierda y mierda, fumar a Reefer y comprar coño, juegos de azar, Beber, toda esa mierda sobre la que había estado leyendo ". 54 uniéndose al ejército para ver El mundo, Bowie estaba decepcionado de pasar toda su carrera en el ejército, "Tres años, todo mi tiempo, en Texas, ¡Texas! " Dicho que "no había aperturas" en la banda local del ejército en Amarillo, Bowie recibió la opción de Estar en el Cuerpo de Bugle o la Policía Militar. "Dije, tomaré a la policía. Suena divertido ", se rió." Podríamos golpear a los chicos blancos, porque éramos la policía. Hice la patrulla de la ciudad, pero sobre todo estaba patrullando la base sí mismo. Yo y otro hermano, siempre tuvimos patrulla juntos, y tuvimos estos camiones de cadera, pastillas Ford ". 55

La especulación de Robin D. G. Kelley de que los futuros miembros de AACM podrían han sido radicalizados en parte por los desafíos del servicio militar⁵⁶ fue Una vez más, se nace en el caso de Bowie, pero la "diversión" de ejercer coercitivo Payback: poder bajo el color de la ley rápidamente palideció junto al sentido de Bowie de la imagen más grande. "Estaba entusiasmado", dijo Bowie. "Creí en la mierda. Estaba Un buen soldado hasta que me di cuenta de lo que estaba sucediendo, que no eran negros Ser promovido, no sucede nada. Era el racismo del sur. Aquí estaba Tuve un par de años después, y todavía no había pasado esa primera franja. Fue entonces cuando me volví torcido ". 57 en una historia que recuerda a las aventuras de Yossarian, el protagonista central del humor negro de la guerra de Joseph Heller Novela, Catch- 22, se decía que Bowie estaba ejecutando whisky bootlegging y gam-

concesiones de brillo en la base, tal vez con la connivencia tácita del local autoridades. Sin embargo, una transgresión no podría pasarse por alto. "Un día nosotros estaban viendo televisión en una habitación de día en el cuartel. Tuve que hacer algo y Dije que volvería. Cuando regresé era un chico blanco sentado en mi asiento. Dije, ya sabes, estás en mi asiento. En su acento sureño, él era como [imitando], bueno, si te mueves, pierdes ". 58 Como Bowie recordó: " No estoy Nunca he tenido miedo de los blancos. Mucha gente tuvo ese miedo, pero yo no lo hagas ". 59" Gaté mi maldito calor y comencé a hacer estallar gorros justo alrededor de su cabeza. Ese hijo de puta cayó de rodillas, 'Lester, Lester, por favor no lo hagas. . . " Patrio de puta, si alguna vez. . . Voy a volar tu maldita cabeza. ¿Con quién diablos crees que estás hablando? "60

Bowie pronto se encontró a sí mismo a la corte, recibiendo seis meses en prisión, incluido un período de conflicto solitario. Como con Malcolm X, el Los tramos de tiempo aparentemente interminables en la prisión le permitieron a Bowie seriamente Considere su futuro, quizás por el primer tiempo como adulto. "Decidí conseguir serio y ser un profesional de tiempo completo en la música ", dijo Bowie." Pero sabía que no REALMENTE JUGA TE BIEN para ser un profesional. Universidad. Encontrar un gran maestro, Sr. Penn, Bowie, sin embargo, encontrado él mismo en gran medida en desacuerdo con lo que vio como las actitudes provinciales y contradictorias (aunque lejos de ser atípicas) de una institución negra con respecto música.

El jefe del departamento de música me llamó en un día sobre mí tocando con esta banda de blues. Me dice que, como estudiante del departamento de música de la Universidad de Lincoln, no sentía que fuera apropiado para mí estar tocando en una banda de blues. Le dije que besara mi maldito trasero. Le dije él para sacar la cara de mi cara porque me gano la vida jugando a este maldito bocina. Y que no soy un hijo de diecisiete años que acaba de salir de la escuela secundaria, no me digas qué diablos debo estar jugando.62

La experiencia posterior de Bowie en la Universidad Estatal del Norte de Texas, donde Fue parte de la primera cosecha de estudiantes de jazz en el primer grado. Programa en Jazz en los Estados Unidos, demostró ser muy esclarecedor, luego desalentador. Dada la presencia en la comunidad de músicos tan increíbles como Saxofonistas Billy Harper, James Clay y David "Fathead" Newman, Bowie encontró la atmósfera en la escuela en sí misma incongruente, para decir el el menos. "Estoy tratando de arreglarse, ¿cómo pueden estos hijos de puta estar aquí arriba?

¿Estudiar arte negro y obtener la audacia de ser racista? Fui allí un año luego se retiró. "63 Cuando Bowie decidió abandonar la academia, su real La educación comenzó, mientras recorría las articulaciones de Blues Midwestern y Southern con Los grandes músicos de St. Louis, Albert King y Little Milton. En algún momento en 1963 o 1964, trabajando con otro de los principales músicos de St. Louis, Oliver Sain, Bowie conoció a su futuro cónyuge, la cantante Fontella Bass, que era También parte de la banda. Grabación para registros de ajedrez en Chicago, bajo creado Tunes como "No arruines algo bueno", y su éxito clásico, "Rescate Me". 64 Bowie y Bass se casaron justo cuando su carrera estaba despegando. "Naturalmente, seguimos el dinero y nos mudamos a Chicago", señaló Bowie.65 Comenzó a hacer sesiones de Jingles en el ajedrez, y pronto se convirtió en el musical de Bass Director, trabajando con los grupos de cantantes Jackie Wilson y Jerry Butler. "Tenía un clásico de 51 Bentley, una motocicleta Cle, un apartamento de cadera en Chicago", Bowie recordó. "Estaba muy feliz". 66

Al mismo tiempo, "Había pasado por todas las bandas de Chicago y estaba aburrido ". 67 Un día, un asociado, Delbert Hill, llevó a Bowie a un Ensayo de la banda experimental. "Dijo que no me aburriría", Bowie recordado al bluesman y al autor Lincoln T. Beauchamp, Jr. (también conocido como Beau de Chicago). "Muhál Richard Abrams estaba teniendo el ensayo, hombre, yo Nunca había visto tantos lados de puta raros en mi vida. . . en un lugar. I dijo que esto es en casa aquí. Como músico siempre hay un par de tipos colgar con. Pero aquí había treinta o cuarenta hijos de puta locos en un solo lugar. Así que hice ese ensayo y Muhál me hizo jugar un solo. Antes de llegar a casa Bueno, el teléfono estaba sonando. . . Los gatos que llaman a mí pidiéndome que esté en su Banda ". 68 Bowie luego explicó:" Eso era lo que había estado buscando, un Oportunidad de tratar realmente en la música y hacer algún tipo de declaración en la que los gatos intentaban hacer algo de verdad. La declaración fue que podemos hacer esto nosotros mismos. No puedes contratarnos, podemos contratarnos, nosotros Podemos producir nosotros mismos, podemos crear esta música en un alto nivel. No fue no mierda. Estaba firme aacm después de eso ". 69

En la primavera de 1936, la madre de Maurice Benford McIntyre hizo una visita a su ciudad natal de Clarksville, Arkansas, donde nació el bebé Maurice Más tarde ese año. Su madre pronto regresó a Chicago, donde McIntyre creció. Los padres de McIntyre eran bien para los estándares del lado sur; su El padre era farmacéutico y su madre era costurera. En FI ingresó, la familia vivía en 58th y Calumet en el lado sur, frente al elevado Estación de tren, en el mismo edificio que el futuro baterista Warren Smith y fi lmaker- to- ser melvin van Peebles. En 1951, con la caída de restrictivo Pacto, los McIntyres se mudaron a 54th y Greenwood Avenue en Hyde

Park, a la sombra de la Universidad de Chicago. La madre de McIntyre jugó El piano, y su hijo pequeño tomaron lecciones de saxofón durante dos años, comenzando en Edad nueve. El padre de McIntyre lo llevó a ver a Duke Ellington, pero McIntyre Estaba más interesado en el BOP duro emergente. "Recuerdo que cuando Warren y ellos pusieron un récord de Charlie Parker, me quedé sin su casa. me asustó la mierda. Me gustó el monje. Estaba en los grupos de doowop, los Orioles, los cuervos. Estaba escuchando mucho a Chet Baker y Gerry Mulligan. Esas fueron mis principales inflaciones. Entonces progresé de ellos al negro Artistas, The Hard Bop People: Jackie McLean, The Jazz Messengers, Cliff Ord Brown, Sonny Rollins. "70

McIntyre recuerda que era uno de los "solo siete personas negras" quien asistió a la prácticamente All All Black Hyde Park High School en 1950. Él Pronto lanzaron música y en su lugar letra en el fútbol, soñando con ir Profesional, tal vez como South Sider Buddy Young, uno de los primeros afroamericanos a hacerlo. Convertirse en padre a los diecisiete años, sin embargo, obligado McIntyre combinará el estudio de la escuela secundaria con un trabajo de tiempo completo en el Schwinn Compañía de bicicletas. Finalmente se aburra de las bicicletas, McIntyre decidió Para probar música una vez más, inscribiéndose en Chicago Musical College en Roosevelt Universidad. Después de menos de dos semestres, sin embargo, McIntyre desarrolló un Hábito de drogas grave, perdiendo su trabajo en el proceso. Improbablemente, alrededor de 1957, Decidió ir a Nueva York.

Tenía una bocina nueva de marca, pero ni siquiera podía soplarla la nariz. Me metí en un Cab y le dijo al taxista que me llevara a la avenida 125 y Seventh. Él Lo hice, y escuché todo este retumbar saliendo del paraíso de Small. A ellos Los gatos se estaban quemando, hombre. Caminé sobre Hank Mobley. Este gato fue Burnin ', estaba parado allí con un cigarrillo en la mano, y algún tipo De camino comencé a quemarme los pantalones. Este gato a mi lado dijo: Hey hombre, Tus pantalones están en fiel. ¡Dije, cállate! Hank estaba jugando, derribándolo. Quemé un agujero en mis pantalones escuchando a Hank Mobley.

Los fondos de McIntyre pronto se agotaron, y su nuevo saxofón terminó en empeñar. Sus padres le enviaron un boleto de autobús de veintitún años. Madriguera Smith ya se estaba ganando la vida con espectáculos de Broadway y ayudó Su amigo de la infancia para recuperar su cuerno. De vuelta en Chicago, sin embargo, su droga Las predilecciones lo alcanzaron una vez más. "Me arrestaron en 1959 y Obtuve seis años por cobrar los cheques de las personas. Le pedí al juez que me enviara a Lexington, Kentucky, para hacer mi tiempo. Sam Rivers estaba allí abajo y Tadd Dameron. Wilbur Ware. Mucha gente llegó allí ". Incluso

Entonces, las primeras experiencias musicales de McIntyre en el "Conservatorio de Lexington de La música "era humillante." Cuando llegué a la gente que la gente solía empacar. No podía tocar en absoluto, ni siquiera podía afinar. Harieron mis sentimientos: hombre, hombre, aquí viene este tipo. Solían llamarme "tren de carga". Filalmente me di cuenta de que no sabía lo que estaba haciendo. Hice dos años y nueve meses, y todo ese tiempo me quedé en la sala de práctica todo el día ". "Cuando salí de allí el vigésimo de 1962", dijo McIntyre, "era un músico profesional y no he vuelto a la cárcel desde entonces". Comenzó a trabajar y de gira con blues y bandas de jazz, tocando duro con músicos de Chicago bien respetados como el pianista y el arreglista Tom Washington. En algún momento entre 1964 y principios de 1965, McIntyre conoció a Richard Abrams, Fred Anderson y Roscoe Mitchell en las sesiones JAM en el club Quinto Jacks en el lado oeste. Este fue un momento de transición, cuando las sesiones de mermelada a menudo se convirtieron en sitios de confrontaciones incómodas entre la nueva música y formas tradicionales. "A veces, Roscoe y Fred Anderson estarían allí, y romperían la sesión ", se rió McIntyre." Todos serían De pie, hablando, ¿qué demonios están haciendo esos tipos? Fred Anderson lo sería, wahhgg gh !! Roscoe llegaría allí y se uniría a él, Ahhgg GH !! " "Estaba yendo al lado oeste, jugando, tratando de jugar, con todo ellos chicos ", recordó McIntyre.

Me hicieron sentir que realmente no lo estaba logrando. Me estaba preparando para abandonar. Recuerdo que Muhal dijo una noche, hombre, no dejes de jugar, hombre, Puedes jugar. Dije, hombre, los chicos me están tratando como un hijastro. Él dijo, no dejes que eso te moleste. Ven a mi banda de ensayo, el lunes por la noche, en el Lincoln Center. Fui al ensayo de la banda, Y él me animó. Me quedé en la banda experimental. Muhal evitó que se rindiera.

Abrams y Mitchell presentaron a McIntyre el trabajo de músicos más nuevos, como Ornette Coleman. Finalmente, los favoritos de McIntyre, Mitchell y Malachi comenzaron a holgar juntos en un apartamento el 87 y la pradera. Tanto Mitchell como McIntyre estaban trabajando en el Victor Comptometer Compañía, y cuando no estaban trabajando, estaban practicando y debatiendo el futuro de la música.

Intentaría aprender a jugar a Hank Mobley Licks y esas cosas, ¿verdad? Roscoe diría, ¿para qué estás tratando de jugar esa mierda? Hombre, por qué

¿No tocas tu propia música? Se enojaría. Él diría, hombre, ellos hecho jugó esas cosas, una y otra vez, y lo jugaron mejor que tú puede jugarlo. Eso fue solo un marco de referencia completamente nuevo. Limpió el Mierda entera limpia: Bird ha terminado. Roscoe fue instrumental en mí tratando de Fi y salía quién era.

Viajar, grabar e intermedia La asociación entre McIntyre, Mitchell y Favours llevó a McIntyre's que se le pide que actúe en la primera grabación publicada comercialmente de la Música de los compositores de AACM, el sonido de Roscoe Mitchell.⁷¹ El ímpetu para el La liberación de sonido y varias grabaciones de AACM posteriores llegaron en gran medida De un joven entusiasta de la música, Charles "Chuck" Nessa, que estaba trabajando en el Jazz Record Mart en 1965. Ubicado en el lado norte de Chicago, el Mart fue propiedad de Robert Koester, quien también había creado su propio independiente ELECTRA RECORDE, Delmark, ya conocido por los lanzamientos de álbumes en las áreas de Chicago Blues y New Orleans -Style Jazz. La continua emprendimiento de Nessa llevó a Koester a firmar a Roscoe Mitchell, Joseph Jarman y Richard Abrams, identificado por Nessa en un artículo de Coda de 1966 como "el más interesante" entre los músicos de AACM, para grabar contratos.⁷²

A fines del verano de 1966, Roscoe Mitchell llevó a un grupo al norte Michigan Avenue Studio para una sesión supervisada por el propio Nessa.⁷³ Tres Las piezas de Mitchell: "Sound", "Ornette" y "The Little Suite", fueron grabadas en dos sesiones, una el 11 de agosto y una segunda el 18 de septiembre. El 20 de octubre, Joseph Jarman registró "aspectos no cognitivos del Ciudad ", un trabajo que combina música con un poema extendido del propio Jarman, y " Little Fox Run "de Fred Anderson. ⁷⁴ Delmark lanzó sonido en Finales de 1966, y las piezas de Jarman se lanzaron en 1967 como parte de Jarman's Canción del álbum para ⁷⁵

Un artículo de 1999 en la cinta de la revista de tecnología de grabación detalló el Diferencias que enfrentan los ingenieros durante estas sesiones de grabación AACM. Mientras que el artículo comprensiblemente enmarca los problemas en gran medida en términos de Técnicas de grabación, las técnicas en sí habían sido mediadas por La noción vernácula de la cultura dominante de "jazz". Dado el estandarizado cultura de "atasco-asignación", los ingenieros generalmente sabían qué esperar al producir una grabación de jazz estándar de la época, una relativamente rango dinámico compacto, que toma un orden de solos claramente definido y a menudo preseleccionado, respaldo bastante constante de piano, bajo y tambores, y el extraño bajo o solo de batería no acompañado. Incluso gran parte de los llamados

Jazz gratuito del período, incluido el trabajo de Coleman, Shepp, Coltrane, Taylor y Ayler, a menudo seguían de cerca este modelo. En el momento de las sesiones de grabación de AACM, esta infraestructura limitada, El modelo de fabricación de música de forma restringida estaba dentro de las capacidades de los ingenieros de grabación de jazz y grabación analógica equipo. Mientras que el estudio de grabación utilizado para la sesión de Mitchell Una variedad de micrófonos, así como una consola de mezcla diseñada por Rupert Neve, ampliamente considerado uno de los mejores fabricantes de la industria, solo Se podrían usar tres pistas de audio para la grabación maestra en sí. Como la cinta El artículo OP señala: "Sin un mercado obvio para estos registros, nadie invirtió enormes recursos en la grabación". 76.

Aun así, la música de Mitchell, Jarman y Abrams demostró "drásticamente diferente de lo que se había registrado antes." 77 Chuck Nessa recordó que, Para el ingeniero, "Esta fue lo más extraño que había encontrado". 78 En primer lugar, la gama de color instrumental no se ajustaba al modelo de jazz Fordist. Todos los músicos en "Sound" se presentaron en más de Un instrumento, y los fagos, oboes y celos compitieron con el "principal Instrumentos "tocados por los músicos. Varios tipos de" pequeños instrumentos " Tomó el escenario sonoro, incluyendo grandes conjuntos de armónicas, panderetas, silbatos, campanas, instrumentos caseros y encontrados, gongs, tablas de lavado y Otras percusiones misceláneas que se apresuraron para la atención con ambos cantados y palabra hablada. Las técnicas de rendimiento extendidas empleadas por el Los jugadores, incluso en los instrumentos tradicionales, a menudo favorecían los extremos de volumen y el timbre, desde texturas suaves que requerían cerca de " connotaciones duras utilizados por los jugadores de caña ". 79 el amplio rango dinámico del La música, desde Ultra-pianissimo hasta intenso fortissimo, requería los ingenieros grabar a un nivel lo suficientemente alto como para minimizar el ruido de la cinta, mientras se asegura de para evitar la distorsión. Por otro lado, las técnicas de rendimiento en sí mismas podrían haber hecho difícil para el ingeniero saber exactamente qué constituido "distorsión". Como el baterista Alvin Fielder recordó simplemente: "Ellos tuvo problemas para enviarnos ". 80

Escuchar la grabación financiera de "Sound", el no capacitado o distraído El oído sería difícil de identificar a la toma de giros solos, aunque eso es De hecho, lo que ocurre a veces. En otros momentos, improvisaciones colectivas con texturas cambiantes plantearon desafíos de suspenso. La no simétrica Formas de composición exhibidas en estas grabaciones AACM, las frecuentes interjecciones e intercambio de material inusual, el repentino y drástico cambios en la textura y el color, lo hizo difícil predecir lo que sucedería próximo. El artículo de Cape Op informó que "Nessa estaba preocupada por el

La capacidad de la música para comunicarse con los oyentes, y sintió que lograr esto El objetivo era una de sus tareas como productor. "81 Para Nessa, esta preocupación se tradujo en la afirmación de análogos sónicos entre esta nueva música y modelos tradicionales de música de jazz.

Me di cuenta de que esta era la primera música AACM para aparecer y era la Primero Roscoe Mitchell Record. Habíamos grabado "sonido" y habíamos grabado "Ornette", y no había lugar en el que escuchaste a Roscoe Mitchell jugar con tambores detrás de él. Después, le dije a Roscoe: "Vamos a ser Dar esto a muchas personas que no saben nada frío al respecto; Van a llegar a él sin embargo. Tener el líder del grupo, ¿Quién es el saxofón, nunca tocando cuando hay tambores? Jugar es algo extraño ". Le dije: "Tal vez en" Ornette ", podrías hacerlo con tambores detrás de ti ". En la primera toma que hicimos el primer día, es un Celo detrás de él, jugando pizzicato como loco, y es maravilloso. Pero yo dijo: "Tal vez podríamos hacer eso con la batería detrás de ti". Entonces la siguiente fecha Cuando regresamos, lo hizo nuevamente con tambores detrás de él. Y eso es que salió.⁸²

En nuestra entrevista, Alvin Fielder Matter, de hecho, recordó que "ensayamos esa música durante tres o cuatro meses, y la habíamos tocado varios veces. En realidad lo había escrito ". ⁸³ Se grabaron dos tomas de "sonido ". La tecnología de vinilo analógica del período no pudo acomodar pieza cuya duración excedió unos veinte minutos, y como sucedió, La toma de estudio preferida fue demasiado larga para ser utilizada. Nessa y Mitchell decidieron editar los dos en la actuación única que se lanzó en El vinilo original.⁸⁴ La reedición del disco compacto del sonido incluye el segundo Toma de la pieza, y aparece la escucha comparativa entre las dos tomas para apoyar el recuerdo de Fielder. El alto grado de similitud entre Las partes de las dos tomas revelan mucho sobre la combinación de estructuras compuestas e improvisadas en el trabajo. Para la canción de Jarman para el quinteto regular de Jarman, con Fred Anderson, Thurman Barker, Charles Clark y Bill Brimfi Eld fueron aumentados por Steve McCall, y una nueva figura, el pianista Christopher Gaddy, que acababa de regresar Del servicio del ejército. Jarman recuerda su "descubrimiento" de Gaddy y Clark en Parque Hyde. "Encontré a Christopher y Charles en la calle a los 53 años. Charles fue un bajista extraordinario. Comenzó a desarrollarse. El practicaría Diligentemente y estaba totalmente comprometido con la cosa. Era como trillizos. Estábamos tan cerca. Era como una unidad. Jugaríamos todos los días. Chris-

Topher era más un caballero, más elegante e intelectual. Charles fue como, oye, qué pasa ". El padre de Gaddy, Christopher Gaddy, Sr., llegó a Chicago de Arkansas en la década de 1930. Según un artículo en Chicago El defensor, el anciano Gaddy, que trabajó durante más de treinta años en el Departamento de Trabajo del Estado de Illinois, fue "un hombre de música amado para cientos de los habitantes de Chicago ". 85 Mamie Gaddy y su esposo estaban orgullosos de su hijo membresía en la AACM, e hizo mucho para ayudar al colectivo en su años formativos. Según todos los informes, su único hijo era un joven estudioso, pero frágil. Leonard Jones recordó a Gaddy de esta manera: "Gases redondas, barba, Cabello cerrado. Era una persona muy inteligente y gentil. Quiero decir, Gaddy no era un pianista normal. El juego de Andrew Hill fue muy abstracto. El juego de piano de Gaddy fue así ". Según un informe publicado en Down Beat en 1968, Gaddy había sufrido trastornos internos durante su Servicio del Ejército de EE. UU., Por el cual pasó un año en el Hospital del Ejército de Walter Reed En Washington, D.C.⁸⁶ a pesar de las enfermedades recurrentes de Gaddy, Jarman recordó que "él todavía funcionaría y practicaría diligentemente, y éramos una unidad muy poderosa". El área de Detroit también se había convertido en un semillero de fermento musical, con El trompetista Charles Moore y el Detroit Contemporary 5, el saxofonista tenor Davis Squires, el baterista Danny Spencer y el pianista Stanley Cowell Entre los nuevos aventureros de Detroit. Conciertos en la Universidad Estatal de Wayne Presentado Cowell, Moore, Paul Bley y Marion Brown.⁸⁷ The Independent Artists Workshop, que con frecuencia presentaba eventos musicales, fue coordinado por los activistas John y Magdalena "Leni" Sinclair. John Sinclair, baterista y crítico, más tarde se convirtió en el gerente de la banda de rock MC5, también Como el "Ministro de Información" del Partido Pantera Blanca, un activista Grupo cuyo "Programa de 10 puntos" de 1968 recordó a la "Juventud del hombre de Abbie Hoff de Abbie Hoff Partido Internacional ", los "Yippies ". Joseph Jarman era un visitante frecuente a la nueva escena musical de Detroit, como músico y escritor. En 1967, Jarman actuó con la poeta Diane Diprima en un evento benéfico para los artistas " Taller.⁸⁸ Jarman, Ron Welburn y J. B. figi fueron contribuyentes a un Small Independent Journal, Change, editado por John y Leni Sinclair con Charles Moore. El cambio presentó una amplia cobertura de la música y los eventos experimentales de jazz improvisados en Chicago, Detroit y Nueva York. La escritura varió desde revisiones más o menos formales hasta cartas personales. Aparecieron anuncios sobre las últimas grabaciones de jazz gratuitas de Europa, citando Músicos como el clarinetista Michel Portal y el pianista François Tusques. La edición de cambio de primavera/verano de 1966 incluyó una carta de Jarman

sobre sus recientes experiencias de viaje. En Newark, Jarman se encontró con el Música de Noah Howard, y en Toronto, fue a escuchar a Marion Brown. En Nueva York, Jarman escuchó a Cecil Taylor y Archie Shepp, escribiendo eso La música de Shepp "canta en el paisaje muerto de esa ciudad". Al mismo tiempo Tiempo, Jarman también avanzó una fuerte crítica de la escena del club de Nueva York: "Por cierto, en Nueva York fui a Slug's. Los músicos tocando allí en ese momento eran "muy importantes", sin embargo, la música era, como dicen en nuevo York, muy cansado; de esto solo me pregunto por qué?"⁸⁹ Roscoe Mitchell también fue En este viaje, 90 y sus comentarios retrospectivos sobre la diferencia en Estética entre Nueva York y el nuevo complemento musical de Chicago los de Jarman. "Cuando fuimos a Nueva York para sentarnos en Slug's, The Way Los músicos de Nueva York estaban tocando fue totalmente diferente de nosotros. Ellos Nunca jugé realmente nada que fuera suave o algo así. Éramos Dando vueltas con estos cuernos y silbatos de algas marinas. La gente de Chicago se pusieron intensos, pero también se suavizaron, y también estaban incorporando a otros suena en su música ". Una pieza de litweiler sobre saxofonistas alto en la revista canadiense coda destacó Mitchell, Jarman y otra cara nueva, el joven Anthony Braxton, que había comenzado a actuar en Chicago en el otoño de 1966 después de Regresando del deber del ejército. Braxton, según la revisión, fue "fuera de un Música pesada y original "e incluso" una música incómoda y difícil de culto. . . cambio Casi de una semana a otra ". 91 por 1967, el grupo de Braxton, con Leroy Jenkins, Charles Clark y Thurman Barker, estaban jugando en el Phamous Salón en la calle 71 cerca de Jeff Ery Avenue, en el lado sur.⁹² Braxton era Nacido en 1945, y creció alrededor de 61 y Michigan Avenue en el sur Lado. Su padre y su madre se divorciaron cuando tenía cuatro años, y él y Sus hermanos fueron criados por su madre y su padrastro. Tanto el padre como el padrastro llegaron a Chicago desde Mississippi en la década de 1940. El padrastro de Braxton Encontré un trabajo en Ford Motor Company, y luego aprendí a reparar la televisión conjuntos. Su madre, una ama de casa, descendida de los indios de arroyo, creció en Tulsa, Oklahoma, y tenía solo seis años en el momento de la Tulsa de 1921 Racio Riot, uno de los peores en la historia de los Estados Unidos.⁹³

"Crecí en un hogar muy musical", dijo Braxton, "en el sentido de que Hubo un gran aprecio por la música, pero principalmente por la música popular, la Dooops y los blues. A mi madre le encantaba la música gospel y la música de la iglesia, Dinah Washington. Mi hermano Juno tenía sus propios grupos vocales, y Ensayaron en la casa, así que eventualmente obtendría mi propio grupo Vocal Doo Wop en Grammar School ". 94 Braxton también experimentó música en el Iglesia, de "algunos de los más lejos de la escena bautista con el

gritos, a un reverendo más tranquilo, Clay Evans y su iglesia, con los muy hermosos coros. "95 En cierto momento, sin embargo, comenzó a explorar otras Opciones espirituales, incluida una breve comprensión del catolicismo, antes de darse cuenta de que "cada vez más, me alejaría de la religión organizada, y en los años sesenta, descubra zen, Scientology, y pase por los diversos puntos de vista, al menos los que podía manejar ". En Betsy Ross Grammar School, como relata Braxton, "nos dijeron que podría cambiar el mundo. Nos dijeron que éramos tan buenos como cualquiera, y nosotros realmente lo creyó ". Esta sensación de igualdad se probó mucho cuando Braxton Dejó su comunidad de origen para asistir a Chicago Vocational High School (CVS) el 87 cerca de Jeff Ery Avenue. Braxton recuerda a una mayoría polaca estadounidense en CVS, con rusos estadounidenses, y judíos estadounidenses también prominentes; Estima que la población negra de la escuela es aproximadamente una octava del cuerpo estudiantil cuando ingresó en 1960. El vecindario que rodea CVS estaba en la primera línea de la integración racial, y Braxton recuerda que "Hubo una guerra racial al final de cada año escolar. Todo fue agradable y perfectamente arreglado, así que si quisieras evitar el motín, no viniste a la escuela el último día. "96 para Braxton, tanto los negros como los blancos tenían algunos ajustarse para hacerlo en el nuevo entorno de integración.

Tenía curiosidad e interesada en conocer a estos tipos por un lado. En Por otro lado, llegué al encuentro con mis propios puntos de vista racistas, Somos mejores que ellos, cada hombre blanco me odiaba porque yo era negro, que todos los blancos no tenían los problemas que tenía, que un chico blanco, Solo en virtud de ser blanco, tuvo una vida mejor. Si pudieras pasar Algo de eso, pude tener algunas amistades muy bonitas.

Braxton comenzó sus estudios musicales en CVS, estudiando saxofón y clarinete, tocando en The Marching Band y The Jazz Band, y finalmente tomando Lecciones privadas con Jack Gell, con quien Henry Threadgill también estudió. También asistió a CVS el prodigioso saxofonista Claude Lawrence, ampliamente visto como uno de los jóvenes músicos más prometedores del período. Inspirado por el saxofonista Paul Desmond y (como con Leonard Jones) La música de Dave Brubeck, Braxton finalmente obtuvo su propio saxofón. Él Prácticamente vivía en la ahora desaparecida Met Music Shop, una tienda de discos cerca de su Casa que fue considerada una de las NEST de Chicago. Para cuando Braxton salió de la escuela secundaria, "Tenía todo lo que necesitaba en el South Side of Chicago - Being frente a mi tocadiscos, interpretando a Brubeck, Un poco de Jackie McLean, mucho Warne Marsh. Practicando el saxofón,

en los fabricantes de melodías en la escuela secundaria. . . . Se estaba haciendo evidente para Yo que cada vez más, la música era lo que más me interesaba, incluso Aunque nunca pensé en ser un músico profesional ". Braxton ingresó a Wilson Junior College en 1963, donde conoció a Roscoe Mitchell, Henry Threadgill, y muchos otros. Fue "la primera oportunidad para que yo esté en Un entorno de músicos afroamericanos con tipos que hablaban en serio al punto de la muerte ". Además de Bebop, los nuevos mundos de música fueron Despliegue para Braxton. "Había estado lidiando con la música de Ornette Coleman, comprando los registros. Ya había descubierto que había mucho más para Vida que Paul Desmond y Warne Marsh, incluidos los músicos afroamericanos que ni siquiera conocía. Fue mucho más de lo que me di cuenta. Pensé que sabía algo, pero los chicos que conocí allí eran unos veinte millas por delante de mí ". En este momento, además de asistir a la universidad y mantener un trabajo a tiempo parcial, Braxton era el padre de una hija pequeña. "Estaba casi en el punto de ser expulsado de la casa de mi familia, un joven que quería Estar con su mujer, y no quería que nadie le dijera qué hacer. De hecho, no debería haber estado allí, y eso es lo que mi padrastro dijo a mí." De repente, en algún momento de 1964, Braxton se unió al ejército, después de pasar La prueba de la banda del quinto ejército. "Fue lo mejor que me ha pasado" dijo. "Conocí a músicos, toqué en maravillosas orquestas y recibí Mucho aliento ". Estudiando Hard Bop, se encontró con el graduado virtuoso de Englewood High, el saxofonista Donald Myrick, así como el altamente exitoso saxofonista Sonny Seals, que le dio a Braxton un "curso accidental en be-bop." Al mismo tiempo, Braxton recuerda: "Hubo un período en el que estaba El único hombre afroamericano. Los casilleros se pusieron al revés, Nigger Go Inicio, todo tipo de sabotaje. Solía llorar mucho en ese período. No podía creer lo cruel que podrían ser las personas entre sí ". Estacionado en Seúl, Corea, Con la Octava Banda del Ejército, Braxton estudió con Joseph Stevenson, quien le presentó un recordatorio de casa. "Me dijo después de estar en Corea Durante un mes o dos, Braxton, eres uno de los trabajadores más duros que he visto. Solo hay un chico al que me recuerdas, un chico al que enseñé un largo hace tiempo. Se llamaba Roscoe Mitchell. Dije, ¿qué? Dijo que estaba en El ejército conmigo en Alemania. También tocó música extraña, y lo intenté para ayudarlo ". "Aproximadamente tres meses antes de que estuviera a punto de salir, comencé a escuchar sobre Vietnam ", dijo Braxton." El cincuenta por ciento de la 113a banda del ejército era enviado a Vietnam. Salí justo a tiempo ". Dado de alta en 1966, Braxton fue para ver a su primo Rafi ki. "Él dijo, has venido en el momento adecuado. Hay

Un grupo de chicos que tienes que ver. Te gustarán estos chicos. Ellos son totalmente fuera. " Los dos hombres fueron a un concierto, "y quién estaba vendiendo el boletos? Monsieur Mitchell! Veo el sexteto de Muhal Richard Abrams, y el Kalaparusha Quintet. Noche increíble. Dos semanas después, estaba en la banda experimental. Estaba en la AACM, jugando con personas que podían relacionar al tipo de cosas que me gustaron. . . . Un ensayo con la banda experimental Y yo estaba en el cielo ". La descripción de Braxton de un ensayo de banda experimental sugiere algo de la emoción que sintió: "Tocamos" NN- 1 "[una composición de Abrams]. Digo, voy a mostrar a estos hijos de puta de qué se trata: treinta notas de treinta notas, Coltrane, Cecil Taylor. Le dije mi solo, y Jarman se puso de pie arriba y dijo [canta] bwaaaah! [silencio], oom [silencio], pff ff t! Dije que este hijo de puta está totalmente fuera de su maldita mente, y este es el más malo Mierda que he escuchado en mi vida ". Braxton, Leroy Jenkins y Leonard Jones hicieron su debut de grabación en la sesión de Richard Abrams Delmark que se lanzó en 1967 como Niveles y grados de luz.⁹⁷ tanto para las sesiones de grabación de Abrams como para La canción de Jarman para que hubo una ligera actualización de equipo, a una grabadora de cuatro pistas con una cinta de 1/2 ". Además, una de las sesiones de Abrams se grabó en el estudio de ajedrez. La grabación fue el uso del procesamiento electrónico. Cada una de las tres piezas En la grabación: "Niveles y grados de luz", "Mis pensamientos son mis Future: ahora y para siempre "y" The Bird Song " - Wash en denso Reverberación del estudio. Alrededor de este tiempo, el uso de la electrónica por parte de Eddie Harris estuvo entre los más extendidos entre los músicos que trabajan en el africano Tradición estadounidense. Anticipando a Miles Davis por al menos dos años, Harris usó los pianos eléctricos recién inventados y las piezas grabadas con tiempo real procesadores de sonido electrónico como la varitona, un "divisor de octava" que Octavas paralelas sintetizadas por encima o por debajo del tono de una bocina, y el Echoplex, una línea de retraso basada en cinta temprana presentada por su portabilidad.⁹⁸

El uso de la electrónica por Abrams y Harris demostró ser controvertido y Ampliamente incomprendido en un mundo de jazz en el que los instrumentos acústicos se confirmaron con la autenticidad musical y, finalmente, cultural e incluso racial. Para el crítico Ron Welburn, aparentemente refiriéndose a Eddie Harris en Addison Gayle, jr., El volumen de ensayos, la estética negra, "The Varitone El truco para el saxofón confunde la sensación y el sonido. . . . Los músicos negros deben volver a evaluar las intrusiones tecnológicas que ahora amenazan a nuestra música; Los tiempos pueden llegar cuando esa tecnología sea inútil. Nuestra música es nuestra clave para la supervivencia. "99 grabaciones de rock que tienen lugar al mismo tiempo,

Sin embargo, más notablemente, el sargento de 1967 de los Beatles. Club de corazones solitarios de Pepper Band, producida por el visionario George Martin, dispensada con esta noción de autenticidad a favor del uso de técnicas de estudio infladas por Compositores europeos como Karlheinz Stockhausen por un lado, y por el productor de rock 'n' roll Phil Spector en el otro. El legendario productor de Chicago Charles Stepney, que había trabajado con Abrams y Harris en el Las primeras encarnaciones de la banda experimental, introdujeron usos similares de la electrónica en el trabajo de la conexión rotaria y Minnie Riperton.¹⁰⁰ para Welburn, sin embargo, los músicos de rock estaban "en un linaje tecnológico que se extiende a través de John Cage, Stockhausen, Edgard Varese, Todo el camino de regreso a Marconi y los inalámbricos. White Rock es una tecnología, no es una música real. Contexto con su innovador álbum Bitches Brew, ¹⁰² fue criticado de manera similar por Welburn y muchos otros. "Música electrónica", escribió Welburn, "puede hacer el hombre negro ciego de la vista del dinero y el hombre blanco rico en su lecho de muerte, riendo absurdamente de haber engañado a los negros este último paso.

Al promover la noción de que la tecnología se corrió inevitablemente como "blanca", Muchas de estas críticas encontraron una causa común con canónicamente importantes Gues literarias que aparentemente celebraron esta supuesta separación del Golfo Negro de la tecnología. Un pasaje crucial del poeta Aimé Césaire de 1938 Cahier d'un retour au pays natal [cuaderno de un regreso a la tierra nativa] parece basar la pureza de la subjetividad negra en la falta de compromiso con la tecnología:

o Luz amigable o Fuente de luz fresca aquellos
que no inventaron ni polvo ni brújula aquellos
que no podían aprovechar ni vapor ni
electricidad los que no exploraron ni los mares ni
el cielo pero aquellos sin los cuales la tierra no
sería la tierra¹⁰⁴

La crítica Abiola Irele sostiene que este pasaje "se deriva de manera bastante evidente de Un rechazo partidista de la científica y la cultura tecnológica de Occidente ";, Pero también, "Más allá de su intención polémica, el pasaje también es una declaración poética de un camino alternativo al conocimiento: el de una comprensión intuitiva de vivir universo en relación íntima con la conciencia humana y la senabilidad ". De hecho, Irele sostiene que el pasaje utiliza la no es profunda técnica de

Las civilizaciones africanas como apoyo a una "afortunado vibrante del orgullo racial". 105 Por supuesto, las opiniones de muchos productores y críticos, tanto dentro como más allá de la industria de la música, apenas fueron tan matizados como las de Césaire, avanzando A menudo, una vista excesiva, esencializando la vista de la música negra como la mejor servido por un mínimo de mediación tecnológica. Norman Mailer, escritura en 1973, llegó a decir que "desde que el negro nunca ha podido absorber una cultura tecnológica con éxito, incluso reaccionando contra él con dolor instintivo y desconfianza, ahora está en esta época de automatización que se aproxima. de todos modos va a ser eliminado de la sociedad tecnológica ". 106

Silverstein Notes Delmark La opinión del propietario Robert Koester de que la reverberación en la grabación de Abrams fue "un poco cursi". 107 John Litweiler lo encontró "desagradable y distorsionante", mientras que un revisor británico, quejándose que las palabras pronunciadas por el poeta David Moore no podían entenderse, sentidos que la reverbio "oscureció una amplia gama de desarrollo textural", tal vez No se dio cuenta de que, de hecho, la electrónica era parte de la textura en sí. 108 Muchas revisiones de niveles y grados de luz asumieron un desafío de calidad en el Grabación en sí misma, que podría haberse percibido como una bofetada en el estudio Ingeniero y la empresa de grabación. En un artículo de ébano de 1969, A. B. Spellman llamó a la colaboración de David Moore con Abrams "Totalmente empático, Aunque la sensibilidad del ingeniero no era ". 109

El primer artículo principal sobre un miembro de AACM, Roscoe Mitchell, fue publicado en abril de 1967. En el verano de 1966, Terence "Terry" Martin, autor del artículo, acababa de llegar a los Estados Unidos por primera vez, como nuevo miembro de la facultad de la Universidad de Chicago en biología. Un entusiasta de la música y fotógrafo consumado que escribió y publicó artículos Sobre la música en las revistas británicas, el joven científico se preguntó Lo que su nuevo hogar, hasta ahora de los presuntos centros de la producción cultural de los Estados Unidos, fuera de ER en el camino de la música. "No estaría escuchando las principales figuras del nuevo Jazz: Coleman, Taylor, Ayler, Shepp, et al.", Martin escribió: "Aunque pude anticipar algunos blues de la ciudad de Fi ne, y hubo pistas que había un movimiento de vanguardia de Chicago, presumido por The Outsider (al menos por mí) ser en gran medida derivado si es sincero ". 110

La decepción inicial de Martin se convirtió en emoción cuando comenzó a sentir Se puede decir que los músicos de AACM "constituyen una tercera ola de innovadores en la nueva música, seguidas, pero en gran medida desencadenadas por, Shepp, Ayler, et al. " Martin describe el camino de Mitchell observando que "era la música de Coltrane y Eric Dolphy que conducirían a la comprensión de Coleman y el concepto de jazz libre ". 111 El artículo de Martin resumió algunos de Las ideas musicales de Mitchell, incluidas las que podrían considerarse como un Chal-

Lenge a la ortodoxia de jazz gratis con sede en Nueva York. El énfasis en el silencio y El espacio que se estaba desarrollando entre los compositores e improvisores de AACM fue enfatizado por el propio Mitchell, quien fue citado por Martin como observación, "Muchos músicos tocan tan fuerte todo el tiempo que realmente no puedes escuchar el Valor verdadero de las notas. Cada nota tiene un di recto, y si juegas fuerte, tú Cubra su dirección, y nunca realmente se establece nada ". atmósfera La composición establece, y muy pronto no creo que tenga Composiciones en absoluto. Eso sería lo que considero jugar realmente gratis Música, donde nadie tiene una cosa segura que tienen que hacer. Si todos están construyendo algo constructivo, está bien. . . . Definitivamente a todos se estimula entre sí en nuestra música ". 113

Mitchell continuó describiendo la filosofía compositiva que produjo su primer álbum, Sound: "El sonido es una composición que trata, como yo digo, con sonido, y los músicos son libres de hacer cualquier sonido que crean Haz, cualquier sonido que escuchen en un momento particular. Eso podría ser como alguien que tenía ganas de pisotear el FI Oor. . . Bueno, él pisotearía el FI oor. "114 De hecho, los músicos de AACM afirmaron tipos similares de nuevas libertades en todos los ámbitos. En una actuación de Jarman, "se encontró una motocicleta la etapa para representar la posibilidad de un movimiento rápido. Cuidado, no Conduzca demasiado rápido ". 115 en un evento de Roscoe Mitchell Art Ensemble en diciembre 1966, Lester Bowie abrió el evento acechando por el escenario empuñando una escopeta. Más tarde, el baterista Leonard Smith bailó con un gran tamaño Raggedy Ann Doll, acompañada por el banjo de Malachi Favors. Otra actuación vio favores con campanas en sus tobillos y rayas pintadas su rostro, mientras Phillip Wilson apareció en "una peluca rubia masiva". 116 en un Revista académica, músico e historiador Leslie Rout describió una AACM concierto de Mitchell, Joseph Jarman, Thurman Barker, Malachi Favors, y Phillip Wilson en la Universidad de Washington en St. Louis. En esta actuación, Se presentaron dos parodias:

En el primero, mientras los músicos tocaban "Hail to the Chief", una figura vestido con el uniforme del hombre alistado, el quinto parche de brazo del ejército, cuatro estrellas en Cada hombro, y una máscara de goma de Lyndon Johnson, se dirigió a la escenario saludando salvajemente. Cuando el pseudo-lbj montó la plataforma para Habla, uno de los músicos arrojó un pastel de crema en su cara (aplausos salvajes y risas de la audiencia). En una segunda parodia, Joe Jarman leyó el Dirección de Gettysburg con acompañamiento musical. Cuando entró el

Palabras "... que todos los hombres fueron creados iguales", se quitó desagradablemente el guión. (Nuevamente grita, aplausos salvajes). Era imaginativo pero predecible palo político.¹¹⁷

Las dos noches de la pieza de puente a gran escala de Joseph Jarman, descrita Por Jarman como "lo más importante que hice" hasta ese momento, 118 tuvieron lugar en El Hall Ida Noyes Hall de la Universidad de Chicago los días 9 y 13 de febrero de 1968. Piece simuló una discoteca con proyecciones de diapositivas y FI Im en las paredes y techo. La audiencia estaba sentada mientras los músicos se movían el espacio; Una mujer colgó papel de envoltura de aluminio en los miembros de la audiencia mientras que una estación de Top 40 explotó en una radio portátil.¹¹⁹ Jarman describió el Métodos utilizados en el rendimiento de la primera noche en una conversación con Leo Smith en 1981.

La primera noche consistió en una banda en vivo y una cinta de esa banda, tocando simultáneamente la misma composición. La variación llegó en los errores que los músicos hicieron tocar la composición. Después de las partes notables, Aquellos espacios donde ocurrió la improvisación eran diferentes. Sonaba Como dos de la misma persona que juega un solo, por ejemplo. . . . La audiencia Se le dio un saco de que tendrían que poner sobre sus cabezas. Ellos eran Dirigido a áreas donde tendrían que sentarse o ponerse de pie. Allá Eran dos personas caminando por la audiencia con radios portátiles. Había un malabarista en la audiencia y un vaso que tuvo que caer sobre la gente. El lugar estaba superado, lleno de luces estroboscópicas, humo, todo tipo de cosas suceden.¹²⁰

En la primera noche, los que usaban corbatas no fueron admitidos. En el segundo noche, los asuntos fueron revertidos:

La noche siguiente fue el atuendo formal completo. La banda estaba en esmoquin completo, y no podrías entrar si no estabas vestido formalmente, Y mucha gente fue rechazada. Que alejarse fue tanto un parte de la actuación como asistencia. La mayoría de las personas disfrutaban actuar en el primer entorno porque esa era parte de su cultura inmediata que podían cavar, una gran fiesta salvaje. Pero la demanda de conformidad formal en el sentido de atuendo desgastó a mucha gente. Mujer No podría entrar a menos que tuvieran faldas y vestidos. Algunas personas realmente se fueron a casa y cambiaron para participar.¹²¹

El revisor de coda estaba algo desconectado por el trabajo, que "Aparentemente tenía la intención de involucrar a todos los sentidos de la audiencia continuamente y más o menos igualmente, una imposibilidad física ". El crítico sintió que el El trabajo indicó una "crisis" en el trabajo de Jarman, y su afirmación de que "la estética La premisa de "caos" cuidadosamente estructurado y deliberadamente espectacular es inestable en mejor, y en este caso rápidamente se volvió tedioso "122 demostró inadvertidamente un cierto distanciamiento de las prácticas contemporáneas de intermedia y performance art. Un distanciamiento similar fue evidente en la recepción crítica de una actuación anterior de Jarman en el Abraham Lincoln Center en temprano 1967. El concierto contó con el grupo regular de Jarman con Fred Anderson, Bill Brimfi Eld, Charles Clark, Thurman Barker y Christopher Gaddy. El La revisión de Bill Quinn describió la configuración como "lienros de pop-carteles gigantes de Ku Klux Klansmen y el sheriff de Alabama colgaban en lo alto del escenario. . . . A Pareja paseó por el escenario, bebiendo de vasos de papel. . . . Hubo un asesinato, y el cuerpo, caído en medio de la basura en el Fl oor, fue arrastrado.

Quinn se opuso a este "comentario social", afirmando que "es artísticamente más difícil y más valiente para reflejar la belleza (no la ternura) que solo La fea escena en la que algunos de nosotros tenemos que existir. La llamada aquí es para un equilibrio entre los dos: la realidad tiene ambos ". 124 La receta del revisor para La mejora, sin embargo, ignoró por completo las instalaciones e intenciones de El trabajo que había visto, a favor de una noción de jazz más o menos tradicional de cuotas: el patrilinealismo que paga. "En este punto, para fines de técnica, se beneficiarían de tocar con jazzmen desde varios períodos y en varios contextos, en clubes nocturnos, así como en salas de conciertos, con boppers como así como jugadores gratis. Jackson Pollack [sic] una vez pintó murales como Diego Rivera, como Coltrane sopló una vez como Dexter Gordon, los hizo a ambos más fuerte. "125

Cómo podrían una participación más profunda con Bebop Jamming y clubes nocturnos han hecho que los elementos teatrales del trabajo sean más efectivos parecen diferentes cultos de discernir; En cualquier caso, como Roscoe Mitchell señaló a Quinn En 1968, "Este es un período en el que los músicos se están metiendo más en la exhibición junto con la música, además de incorporar todo lo que ha venido Pass: Europa clásica, india, africana, todo. Jarman le dijo al El mismo entrevistador que "los músicos africanos también eran actores, bailarines, etc. Lo que estamos haciendo simplemente restablece una vieja tradición. . . . Lo que estamos tratando de hacer es presentar una expresión total con la que una audiencia tiene que acercarse a mayor participación que simplemente escuchar ". 126 En este contexto, el recuerdo de Mitchell por parte de Amina Claudine Myers no debería sorprendernos:

Simplemente tuvo períodos en los que pasaba por estos acontecimientos creativos y artísticos, eventos. En su pintura puso un botón o un alfiler de seguridad o algo en la pintura, para "demencia". Tenía este gran sombrero de copa que era Usando por un tiempo, y luego estaba dando vueltas con una caja de cigarros. El Ven a ti y ábralo. Una vez te estaba dando cosas de fuera de la caja. Me dio un pequeño esqueleto que todavía tengo. Entonces un par De meses después estaba pidiendo cosas para poner en la caja.

En octubre de 1967, la segunda característica importante de un músico AACM apareció en Down Beat bajo la línea de John Litweiler. Según el artículo Título, Richard Abrams era "un hombre con una idea", a saber, la idea de crear la AACM misma. "Sin compositor-pianista- clarinetista- Abrams", sostuvo Litweiler, "podría haber algún tipo de vanguardia bajo tierra en Chicago hoy, pero pocos argumentarán que la personalidad y el punto de Abrams de la vista ha moldeado en gran medida lo que ahora existe ". 127 En el artículo, Abrams describió la música como valiosa no solo por sí misma, sino como un medio para Transformación de la conciencia: eco de la discusión sobre "Awakening La psique "que animó la contenciosa reunión de AACM del 2 de octubre, 1965:

Los nuevos musi cianos tienen la necesidad de expansión mental. . . Ambiente y la experiencia determina la necesidad, pero la necesidad de expansión es lo que Todos tenemos en común. Hay personas que han estado hartas de la Mentiras se les ha dicho, y quieren salir de eso. Entonces puede avanzar más allá del intelecto, en lo que yo llamo el plano espiritual. La intuición toma lo que Necesita del intelecto cuando se encuentran; la emoción se usa para de terciopas belleza una vez que llega a este avión.128

De su proceso de composición, Abrams señaló que "siempre tuve la música de composición para contar una historia en mente. No siempre fui capaz de hacerlo, no tenía el Musi cianos para llevarlo a cabo. Traigo una historia, y la música solo está avanzando el Sym Bolismo. "129 No obstante, para Abrams, la música escrita era solo un aspecto del rendimiento general: "No necesitas mucho para despegar Cuando tus músicos sean lo suficientemente taneos, solo ensayo y deja que las cosas suceder. Donald Garrett solía decirme que algún día no habría Para ser composiciones escritas: lo vio antes que yo. Tuve que escribir bastante Hasta que tuve músicos que pudieran crear una parte, y luego escribí cada vez menos. Ahora puedo tomar ocho medidas y tocar un concierto ". 130

En una pieza canadiense de mayo de 1967, Litweiler fue aún más lejos, Ven-

Turing la idea de que los músicos de AACM "parecen estar sugiriendo el próximo Revolución en el jazz ". 131 si la música de la AACM constituyó o no una revolución, en una época en la que la palabra "revolución" estaba siendo arrojada Con una cierta insoportación, no había duda de que la concepción colectiva que dominaba la AACM, tanto institucional como artísticamente, desafió la comodificación de la individualidad misma: el "sistema estelar", con sus fuertes distinciones entre "líder" y "sideman" que habían sido autoridad escrita en el canon discursivo del jazz. En un entorno donde, como señala la musicóloga Marcia Citron, "el concepto de múltiples Los creadores, ya sean individuos especificados o comunitarios, contrasta con la ideología del compositor individualizado tan valorada en Occidente ", 132 el Desafíos planteados para la recepción crítica por la creatividad colectiva de la AACM Se necesitaban cambios en la forma en que se revisó la música. Gran parte del jazz Revisión, entonces como ahora, depende del boceto de miniatura que se compara La individualidad del músico A a sus antepasados canónicos. Hace el ¿El trabajo recuerda a uno de Hawk, Pres, Trane o Newk? ¿Papa Jo o Philly Joe? Duque o contar? ¿Niño, Jay o Kai? Millas o pops? Se vio que tales descripciones pierdan su poder en las actuaciones en las que El predominio del virtuosismo personal como es la medida de la musicalidad eliminado, y donde el estilo individual se devalúa radicalmente a favor de una concepción colectiva que pone en primer plano la forma, el espacio y la multiplicidad sonora. Para muchos entre los revisores que buscaron comprender la nueva música, la dinámica del entorno colectivo de la AACM ejecutó el boceto comparativo de miniatura a favor de las descripciones directas y fenomenológicas de Cómo sonaba la música. Este cambio en la conciencia crítica colocó a los escritores más cerca de la experiencia de la música, y fue mucho más valor, tanto para lectores contemporáneos como para relatos históricos. Como Ekkehard Jost ha observado: "Que esta forma [colectiva] de organización, completamente atípica dado el síndrome estelar de la jazz estadounidense, era Descubierto en la década de 1960 Chicago, y adquirió una importancia particular en el entorno de la AACM, por supuesto, no fue un accidente, sino una expresión de la conciencia social de la gente de AACM ". 133 Siguiendo a Jost, la articulación colectiva de la forma musical que se había convertido en un lugar común AACM reflejó las concepciones institucionales e incluso políticas que animaron el organización misma. Describiendo un concierto anunciado como un beneficio para los políticamente Taller de artistas orientados en Detroit, el escritor John Litweiler comentó que de siete músicos (Jarman, Gaddy, Clark, Barker, Bowie, Wilson y Favors), "Solo favores tocaron un solo como tal". 134 Si esto fuera una revolución, Sería una revolución sin estrellas, héroes individuales o grandes hombres. Como

Joseph Jarman le dijo a Bill Quinn en 1968: "El concepto de líder se separa hombre de sí mismo."135

Recuerdos del sol: el AACM y el Sun ra Aunque las comparaciones de este tipo eran raras en los comentarios contemporáneos, para muchos comentaristas posteriores, el aspecto "teatral" de estos Las primeras actuaciones de AACM parecían inevitablemente recordar el trabajo de Sun RA, quien se hizo conocido por su incorporación de elementos visuales. Como jazz El historiador Allan Chase ha señalado: "Muchos escritores han especulado que la organización y la música de sus miembros reflejaron la influencia de Sun Ra". 136 De hecho, de hecho, Desde mediados de la década de 1950 hasta su partida de Chicago en 1960, el trabajo de Sun Ra fue un aspecto importante de la atmósfera musical experimental de Chicago, y Sería razonable suponer que su influencia habría trasladado a la generación más joven. Biógrafo de Sun Ra John Szwed, por ejemplo, Sostiene que para 1959, el público de RA incluía "futuros miembros del Artistas asociados de música creativa [sic] como Muhal Richard Abrams y Joseph Jarman "137 La afirmación de Szwed es apoyada por un artículo de 1968 de Terry Martin en el que Jarman describe su encuentro con la música de Sun Ra: "Su la banda solía trabajar en The Wonder Inn, y yo saldría a escuchar ellos (y muchos de los otros músicos jóvenes estarían allí). Lo haríamos Escucha a la banda y escúchalo hablar ". 138

Anthony Braxton, que era Fien y negociaba la vocacional de Chicago La escuela secundaria en el momento de la partida de Sun Ra, expresó su visión del materia en una entrevista de 1988 con Graham Lock:

L: Aunque salió de Chicago antes de que el AACM saliera a ser, ¿tú? Piense que Sun Ra tuvo una influencia particular en la música de Chicago de la ¿A mediados de los sesenta?

B: Su uso del teatro fue muy importante. El conjunto de arte puede ser considerado como una extensión de lo que Sun ra había establecido en eso context.139

La expansiva del crítica John Corbett notas en una reedición Sun RA que incluyó parte del último trabajo registrado en Chicago (a fines de 1960). Aún más reclamos más extendidos que vale la pena citar extensamente:

Finalmente, con "pequeños instrumentos" percusivos y reestructuración formal En el quemador delantero, estas grabaciones apuntan en la dirección en que el futuro Chicago: incluidos los favores de Phil Cohran y Malachi, ambos

Tocado con el Arkestra, forjaría con la Asociación para el Avance de los Músicos Creativos (AACM). . . . La influence es probablemente bastante directo; Por ejemplo, el día que se fue a Montreal para nunca vivir en De nuevo, John Gilmore llamó al compañero saxofonista tenor Fred Anderson, quien cuatro años después podría ayudar a colocar el AACM, y le preguntó a submarino en un concierto iba a extrañar.140

En este sentido, la observación contemporánea de 1968 del crítico Terry Martin de 1968 que "a pesar de algunas similitudes, por ejemplo, el uso generalizado de las campanas, gongs, etc., que se ha extendido aún más, particularmente por Roscoe Mitchell, Sun Ra y sus solistas ejercen sorprendentemente poca influencia directa en el Generación actual de innovadores de jazz en Chicago "141 puede parecer algo Curioso, incluso innecesariamente contrario, y ciertamente con mucha menos frecuencia referenciada que la narrativa estándar de la evolución lineal. Sin embargo, existe una contención considerable en este mismo punto, que vale la pena explorar con cierta longitud. Por ejemplo, Roscoe Mitchell apenas experimentó el final Momentos de la tenencia de Sun Ra en Chicago, mientras que el jarman ligeramente mayor Tuve encuentros un poco más cercanos con el maestro mayor y su cohorte. Como Jarman recuerda,

Podrías bajar en Cottage Grove y escuchar Sun Ra. Cuando tengo fuera del ejército en 1958 vivía en un sótano en 55th y Calumet, y Sun ra vivía en la parte superior en una pequeña habitación. Tendría trece Catorce chicos allí ensayando todas las noches. Un amigo mío me llevó a la casa de John Gilmore, que estaba en la calle 63. Subimos por la espalda escaleras, y Gilmore estaba de pie en su cocina practicando. Su cocina era Azul cielo con pájaros que lo pasan por todas partes.

Mitchell recuerda una conexión más tenue:

Cuando regresé del ejército, Sun Ra estaba en su último tramo en Chicago, pero Todavía estaban cerca. En el lado oeste tenían este lugar llamado el quinto Jacks, donde solían tener estas sesiones todos los miércoles por la noche. Ruben Cooper [saxofonista] iría, y mucha gente de Sun Ra Ir a esos, como Pat Patrick. John Gilmore no estaba tanto por ahí.

Henry Threadgill y el saxofonista Virgil Pumphrey, quien luego se convirtió en conocido como Abshalom Ben Shlomo, vivía en el mismo vecindario y creció jugando juntos. En nuestra entrevista, Threadgill, que es aproximadamente un año

Mayor que Braxton, recordó una experiencia de mano. "Sun ra ensayado en el vecindario en 63 ° y Morgan, en la parte trasera del mercado de carne, Gilmore y ellos. Había pilas de música. Subirían a Fien, Veinte cuadros. Estábamos sentados allí debajo de ellos, mirando la música y escuchándolos e intentando arreglar cosas ". El trombonista Martin "Sparx" Alexander, nacido una década antes de Braxton y Threadgill, Vi Sun ra como un catalizador para la experimentación comunitaria: "Yo solía seguir a Sun ra alrededor. Solía jugar en Calumet City en el juntas de tiras. Hubo una cierta atracción, aunque lo que estaba haciendo, Algunos de los gatos no, eh. . . [risas]. En mi cabeza, él era una especie de Forerunner antes de Muhal, en términos de unir a los músicos en un tipo de la comunidad de producir las formas de arte musical ". Gene Dinwiddie, nacido en 1936, también reconoció la anterioridad del sol El trabajo de Ra a la de su propia generación en la banda experimental. "Sol RA fue un catalizador para la nueva música ", dijo Dinwiddie en nuestra entrevista." Él fue antes de Muhal, de hecho. No digo que Muhal estaba copiando a nadie, pero esta nueva música, Sun Ra la estaba tocando cuando Muhal estaba Jugando con el MJT+3. Cuando Muhal estaba con MJT+3, Sun Ra estaba en el cosmos." Al mismo tiempo, en respuesta a mi pregunta sobre si el El trabajo de AACM fue similar al de Sun Ra, Dinwiddie dijo Fl Atly: "No La banda de Roscoe, tocó una cosa. Teníamos la banda de Phil Cohran, más de una Cosa africana. Tuvimos a Fred Anderson, jugó diferente. Había diferentes sonidos, diferentes estilos, diferentes personas, diferentes individuos ". En cualquier caso, mucho, si no la mayoría, del caso de la influencia de Sun ra en Más tarde, Chicago, la nueva música no se basa en sustancias de "directo", es decir, cara a cara, inflaciones, pero con comparaciones directas entre RA y Richard Abrams. Como Chase observó: "Al igual que Sun Ra, Abrams ... era un pianista y arreglista versátil con antecedentes de estilos de piano de jazz que ganaron considerable experiencia como acompañante para visitar y artistas locales que comienzan en su adolescencia ". 142 Por lo tanto, tenemos dos compositores de pianistas negros que trabajan en Chicago que investigaron" filosofías ocultas ", jazz, teatralidad., y gran rendimiento del conjunto. En este caso, ¿la correlación implica causalidad? La respuesta de Corbett parece fuertemente afortunada: "A pesar de muchos grandes Los artistas negros afirman que Ornette Coleman era su enlace de desarrollo, Estas grabaciones dejan en claro que la conexión que siempre hemos sospechado fue más allá de los disfraces y la retórica; es decir, que el espíritu musical encarnado por Muhal Richard Abrams, el conjunto de arte de Chicago, Kalaparusha Maurice McIntyre y Anthony Braxton volaron en la viento ciudad de

El planeta Saturno a través de Birmingham, Alabama. Se pasó la antorcha de Sun y El Chicago Underground estaba listo para quemar ". 143

En este contexto, el trabajo y la historia de la AACM sirven principalmente como Un medio para apoyar las afirmaciones de presciencia con respecto a la "vanguardia" Practica que están hechos rutinariamente para la música de Sun Ra. Inconvenientemente para esto Tesis, sin embargo, pocos músicos de AACM de la generación que no sea Philip Cohran ha nombrado a Sun Ra como una gran influencia en su trabajo. En el 1968 Artículo de Martin, Jarman deja en claro que con respecto a Sun Ra, "no hubo la influencia dominante que podría buscar, pero ciertamente una influencia en el Espíritu de llegar ". 144 En cambio, como reconoce Corbett, está el relato de Mitchell de 1967 de un avance personal a raíz de escuchar a Coltrane y Coleman, 145, así como la comprensión posterior de Abrams en 1978 que "Ornette Coleman es la que realmente fue un precursor y una inspiración para todo el campo". 146

Ciertamente, como la mayoría de los músicos de Chicago de su generación, Abrams sabía y respetado Sun Ra y su trabajo. Por otro lado, como Abrams le dijo a un Entrevistador en 1967, "Cada vez que Sun Ra y yo nos conocimos, nunca hablamos de música. "147 En parte, esto podría haber reflejado una división generacional, desde que estaba seguro de que los miembros más jóvenes de la nueva comunidad musical emergente Pasaron tiempo juntos escuchando y discutiendo ideas. Abrams recuerda un Conversación con Rafael Garrett y Pat Patrick. "Pat Patrick nos trajo Este registro de Ornette Coleman ", dijo Abrams en una de nuestras discusiones." Nosotros Simplemente fueron noqueados por eso. Nunca habíamos escuchado algo así. Nosotros [Rafael Garrett y yo] nos impresionó Ornette Coleman, pero estábamos ya en lo que estábamos haciendo. "148

Corbett's Ready, respuesta preventiva en las notas de la grabación de la RA Cantios en efectivo a una afirmación de que las referencias de los músicos a Coleman constituyen una negación simple (aunque críptica) con respecto a sus inflaciones "verdaderas" que tal vez deberían verse escépticamente, si no se ignoran directamente. Tal negación gritaría por explicación, tal vez en este caso, una versión de la tesis de Harold Bloom de la "ansiedad de la influencia", 149 en la que un Se ve que el conflicto de edipal ambivalente se encuentra en la raíz de la lucha de un artista para realizar su propia voz. Inevitablemente, según Bloom, esta ambivalencia se expresa a través de una "lectura errónea" del trabajo del artista mayor. En esto Caso, la promulgación de los "pequeños instrumentos" que poblaron los primeros Las grabaciones de AACM, generalmente atribuidas a los favores de Malachi, se pueden leer como un "Prisión malvada" deliberada de Sun Ra, con quien los favores jugaron al final 1950s.150 Sin embargo, los favores rastrearon su uso del concepto no al Sun Ra, sino a

a su encuentro con una actuación de ballet africana a la que asistió en Chicago En la década de 1950:

TP: ¿Cuándo comenzaron a incorporarse los pequeños instrumentos al arsenal del conjunto de arte? Favores: Bueno, creo que comencé desde una influencia africana. Como te dije, yo Vi este ballet africano, y sentí que esta música pertenecía al jazz, En el llamado jazz. Recuerdo que una vez que entré, íbamos a tener un concierto o un ensayo o algo así, y vine con estos pequeños instrumentos, y Roscoe me preguntó: "¿Qué vas a hacer con eso? ¿hombre?" Le dije: "¡Voy a tocarlos en el concierto!" Y de entonces En adelante, después de eso, comenzamos a elaborar en pequeños instrumentos. Bonito ¡Pronto Roscoe y Joseph y Moye, eran pequeños reyes de instrumentos! 151

Finalmente, uno esperaría la evidencia que respalda a un Sun Ra dominante la influencia de ser un poco más convincente que una cuenta de una llamada telefónica De John Gilmore a Fred Anderson, quien, como hemos visto, no fue un Signatory a la Carta AACM original a pesar del reclamo de Corbett. Si tomamos al valor nominal la sugerencia del escritor de que la evidencia musical registrada puede Ayuda a resolver el asunto, el biógrafo de Sun Ra John Szwed señaló que La gran mayoría de la música grabada de Sun Ra antes de su partida de Chicago era decididamente tonal de naturaleza, 152 confiando en la misma Aaba Fórmulas y armonías de Bebop que animaron el trabajo de tan hardbop Compositores como Benny Golson. Este hecho no podría haberse perdido en ningún oyente o músico que se familiariza incluso con el armónico prácticas de la época y para músicos más jóvenes que nunca fueron parte del santuario interior del Arkestra, como Jodie Christian, la ironía del El contraste entre los títulos futuristas, como "Brainville", y las estructuras convencionales en la música podrían haberse destacado. En ese sentido, Los comentarios de Jodie Christian al respecto podrían ser más sorprendentes que Uno podría esperar. "A mi forma de pensar", dijo Christian en nuestra discusión De este problema, "La banda de Sun Ra no influyó en la nueva música en Chicago. Yo Creo que tenía algo completamente diferente. Sun ra estaba alrededor, Pero él era una persona mayor. Sun Ra fue un jugador más convencional. Eso es Todo lo que escuchamos cuando lo conocimos. Ciertamente, la versión de RA de estas formas de hardbop operaba de maneras muy personalizadas; Al mismo tiempo, la aparente falta de conexión entre el metodologías en el trabajo de RA en este momento y la nueva música que sale de Nueva York y California son particularmente llamativas. Sin embargo, el Chicago re

Cordings Corbett discute hacer un amplio rango de métodos ampliantes. Por ejemplo, los vampiros modales improvisados inspirados africanos aparecen en varias piezas, Casi al mismo tiempo que Miles Davis, Charles Mingus y John Coltrane estaban explorando ese terreno. Improvisaciones de percusión extendidas inusuales Aparece, algunos de los cuales recuerdan el trabajo del compositor aparentemente excéntrico Moondog, cuyas grabaciones sobre instrumentos de percusión caseros como Como "OO" y "Trimbas", a menudo clasificados como una especie de Exótica, se liberaron en una grabación de 1953.¹⁵³ Combinaciones extrañas de instrumentos, como Como cuerdas sintonizadas microtonalmente, comenzó a competir con las versiones de Sun Ra de Los acordes de "ritmo" de Aaba cambian, y los elementos performativos y teatrales en el trabajo se volvieron más intensos, reflejando la influencia del espectáculos escénicos y "Shake Dancers" que prácticamente todos los músicos de South Side había sabido durante la década de 1950. Como Chase ha señalado, la música de Sun Ra de 1961 a 1964, un período durante el cual su música alejó definitivamente de forma definitivamente de las formas estándar, fue Probablemente no escuche por muchos en Chicago. "A juzgar por las grabaciones", Chase observa: "Fue en la música de Nueva York de Sun Ra en la década de 1960 que las similitudes con la música de la AACM eran más profundas".¹⁵⁴ Además, según Perseguir,

El conjunto de arte de la presentación teatral de Chicago se parecía al sol RA está en la superficie, pero visto en el contexto de las artes experimentales de los años sesenta (Eventos de acontecimientos, jazz y poesía, y teatro de vanguardia, por ejemplo) y nuevas expresiones de respeto por la cultura afroamericana y Historia, una variedad de posibles fuentes son evidentes. Estas similitudes de los antecedentes van más lejos para explicar los paralelos entre Sun Ra y el La música de AACM en la década de 1960 que las afirmaciones de que la música de AACM es Simplemente una evolución de la música de Sun Ra.¹⁵⁵

Ciertamente, Sun Ra se dio cuenta de la AACM mientras se estaba desarrollando. Chase cita el relato apócrifo del compositor de una reunión entre él y Abrams en 1964 en Nueva York, en la que RA afirma su su supuesta centralidad a los orígenes de la AACM, de la misma manera que John Cage se posicionó retrospectivamente como maestro del "negro no identificado Músicos ", conoció en su visita de 1966 a Chicago.

Sun Ra sugirió que fueran a la feria mundial, pero (según el sol Ra) Abrams dijo que se había disculpado por ser uno de esos ridiculizantes Sun Ra en Chicago, y que se había dado cuenta de que tenía

para "seguir en mis pasos [de Sun Ra]" y organizar algo para ayudar músicos, y ensayar con ellos todos los días (entrevista Sun Ra). Si la historia es precisa, implica que el Arkestra proporcionó un modelo de disciplina y dedicación para los músicos de Chicago, aunque los aspectos de la filosofía y la presentación que ayudaron a motivar su dedicación también habían traído el ridículo de Arkestra de algunos sectores.¹⁵⁶

A lo largo de las líneas sugeridas por Vijay Iyer, sin embargo, una gran distinción entre el paradigma de Arkestra y el de la banda experimental (y Más tarde, el AACM) se refiere al tema de "La centralidad del líder de la banda Fiñera." ¹⁵⁷ En última instancia, es la suposición de que ambas organizaciones presentaron Liderazgo altamente centralizado, animado por el poderoso padre Fi Gues, que parece explicar el poder aparente de las comparaciones entre el sol Ra y el AACM. Sin embargo, como Joseph Jarman recordó, la diferencia crucial entre los dos se basó en la concepción de la colectividad. "Yo también fui a audicionar para la banda de Sun Ra, y podría haber sido aceptado, pero yo Solo tengo la sensación de que probablemente no debería. [Sun ra y el experimental Banda] fueron similares en muchos sentidos, excepto el enfoque filosófico y El concepto fue diferente. En la organización de Sun ra tenía todo que decir y hacer. En la organización de Muhal, todos podían decir y hacer. Ese fue el Gran diferencia ".

El AACM despeg

El movimiento de las artes negras en Chicago Las primeras características y revisiones de AACM rara vez exploraron el complejo relación entre la nueva música de Chicago, la política radical y Los temas de raza que estaban furiosos durante la década de 1960, en lugar de centrarse en una filosofía de arte artificial Los propósitos más grandes de muchos músicos. Un concierto de Philip Cohran de 1967 rinde homenaje especial a John Coltrane, quien había fallecido en septiembre de ese año a la edad de cuarenta. Por alguna razón, el revisor sintió que la música del conjunto del patrimonio artístico de Cohran era "inapropiada" al espíritu de tal tributo, afirmando que "su venta El truco es para dar una conferencia al público con algún detalle del libro de cada niño de la historia de los negros y luego juega un poco "basado" en ese detalle ". 1 otro El crítico de un evento de Cohran sintió que "es deprimente sentarse con el negro Bourgeoisie, que apoya a estos grupos y escucha advertencias musicales suaves sobre alisiones del cabello, etc. El público liberal negro, Por supuesto, ahora deja que su cabello crezca, pero en el alisado del cabello de los guetos, la pobreza y la violencia aún prevalecen. "2

Por supuesto, el trabajo de Cohran buscó expresamente combatir el "alisado del cabello, la pobreza y la violencia" a través del poder de la música, declarando que "el músico tiene una gran responsabilidad de elevar su pueblo cuando ingresa a Tains ". 3 El programa notas para el final de Cohran

El concierto de AACM en diciembre de 1965 ya había expresado elocuentemente su visión del contexto, los propósitos y las posibilidades de la música original:

Tener un conocimiento de la fuerza y la función de la música en antigua culturas y rastrear su desarrollo hasta la cultura actual de la cual Somos una parte, es inequívocamente claro que el uso de la música se ha despegado en lugar de progresar. Nuestro objetivo de presentar la música original al público es restaurar esa fuerza básica y funcionar a través del cumplimiento de la naturaleza leyes y aplicaciones espirituales. Esperamos presentar esta reliquia, dejada para nosotros por los grandes científicos negros de nuestra antigua herencia, a los ciegos, afirmados mentalmente, cierras, los muy viejos y muy jóvenes y para el general público.⁴

En el verano de 1967, el conjunto del patrimonio artístico siguió un proyecto de interpretación de música comunitaria en un lugar inusual: la calle 63 Playa en el lado sur de Chicago. Las actuaciones regulares del lago de Cohran transmitieron la ideología y el sonido:

Estaríamos allí Jammin ', mira. . . . Y estaba rompiendo la historia para "EM ,. . . Ya sabes, cosas diferentes con las que estaba tratando. Como si tuviera una canción En las pelucas, ya sabes, "el tambor parlante". Yo cantaré eso y las "hermanas" se quitarán las pelucas y lo sostendrán y dirán: "No voy a ir a No lo use más ", ya sabes. Y luego la gente comenzó a usar dashikis Y "hermanas" comenzaron a usar túnicas y cosas. . . . Realmente fue el comienzo de la negrura en Chicago.⁵

"Debido a que este fue un período de búsqueda, realmente había mucha controversia, mucha agitación", dijo Leonard Jones. "El enfoque estaba en Las personas negras se hacen por sí mismas, tomando y tienen el control de su destinos ". Esta nueva conciencia negra inevitablemente afecta la presentación de los eventos de AACM. Música salvaje y caótica en estos pequeños trajes y estos pequeños vínculos delgados ", Jones se rio. Muy pronto, sin embargo, los trajes, vestidos y peinados con estilo occidental comenzaron a desaparecer. Entre otros, Claudine Myers comenzó a repensar La conexión entre ropa, cabello e identidad.

En FI primero estaba haciendo permanentes, y eso me tomó todo el cabello. Entonces fui a pelucas. Si alguien viniera a mi casa, me puse mi peluca. Tenía un ojo falso

Las pestañas, y yo tenía un vestido hecho bajo, con un sujetador empuje. Muhal se subió Yo sobre mi cabello, sobre la peluca, y yo también me cansé de la peluca. llamé El subdirector y dijo que venía a la escuela con un natural. En Esa vez dije, si pierdo mi trabajo sobre mi cabello, entonces pierdo mi trabajo.

Para muchos, la nueva conciencia negra implicaba modificar o completamente Dejando "nombres de esclavos", los nombres europeos heredados por negros de putativos maestros de esclavos. Allen Joyner, que se había unido a la AACM alrededor de esto al mismo tiempo a instancias de Charles Clark, recuerda que "mi segunda esposa, Yemaya, me llamó M'Chaka Uba. Tuve que hacerlo porque esto fue durante el movimiento negro ". Ya sea motivado por esta ideología o por otros factores, Richard Abrams adoptó el nombre Muhal en algún momento de 1967. Claudine Myers agregó el nombre de Amina a instancias de Jerol Donavon, quien se convirtió en Jerol Ajay, y finalmente Ajaramu. "Su nombre, él inventó", recordó Myers. "Dijo que significaba:" Un baterista ". "Todos nos bajamos a nuestros nombres justo al tiempo que Muhal eligió su nombre ", me dijo Ajaramu en nuestra entrevista.

Un chico me dijo que ustedes, los músicos, deberían comenzar a usar nombres negros. Dijo, un Dentro de cientos de años, la gente pensará que Duke Ellington era un blanco Hombre, porque tiene un nombre blanco. La gente te identifica por tu nombre, Y como eres negro, debes tener un nombre negro, un nombre de África. Elegí un nombre, porque sentí que era suficiente. Era una cosa de identidad. Estaba tan orgulloso de ser un hombre negro, y quería que todo el mundo supiera que soy negro. No es que tenga nada en contra de los blancos. Solo soy Orgulloso de ser lo que soy y quién soy.

Después de su partida de la AACM, Philip Cohran se movió decisivamente para encontrar su propio desempeño y espacio de reunión comunitaria. Él se hizo cargo de una antigua casa de cine en 39th y Drexel en Bronzeville, renombrando Es el Teatro Aff Ro-Arts. En una entrevista, Cohran explicó lo inusual ortografía del nombre: "" AF "para África y" Fro "para" desde fuera ". Los métodos de fondos fueron muy ingeniosos. Basándose en la comunidad Conciencia que sus actuaciones 63 de la playa de la calle habían engendrado, en El evento financiero de la playa que anunció su intención de fundar un teatro. Él desafió a aquellos que estaban listos para apoyarlo para que viniera a una reunión en El St. John Grand Lodge (el mismo lugar donde estaban los conciertos de AACM teniendo lugar) la noche siguiente. "Alrededor de ochenta personas aparecieron. Y

Estaba bastante envuelto por eso. . . . Salí de las copias de las declaraciones [que dijo] 'Autorizo a esta persona a solicitar dinero para construir un teatro negro en Mi nombre, Phil Cohran. Lo firmé. Lo tomaron y recaudaron \$ 1,300 Solo preguntando, caminando por la calle. . . . Tenemos los \$ 1,300 más mi Registro de dinero y otras cosas que habíamos hecho ". 6

El Teatro Aff Ro-Arts abrió sus puertas a las 8 p.m. el 2 de diciembre de 1967. Según el historiador Clovis E. Semmes, más de setientos personas asistieron a la apertura, que presentaba el conjunto del patrimonio artístico de Cohran. "Los coloridos murales de pared, el atuendo oriental/africano y el musical único sonidos que extraían mucho de los tonos de raíz y los ritmos de la música negra En todo el mundo, presagió un modo diferente de vida para los afroamericanos. El teatro proyectó una calidez y sentido de espiritualidad. Uno podría FI ND Apoyo para una nueva identidad que se extendió inesperado desde el presente en un rico pasado antiguo ". 7

Como señala Semmes, el Teatro Aff Ro-Arts "se convirtió en un punto focal para un creciendo la conciencia negra entre los afroamericanos en Chicago. "8 El El teatro proporcionó un foro para figuras políticas radicales, como el reverendo Albert CISEA Y AMIRI BARAKA, así como artistas importantes como Singer-Activist Oscar Brown, Jr., poeta ganador del Premio Pulitzer Gwendolyn Brooks y el baterista nigeriano Babatunde Olatunji. Coreógrafa Darlene Blackburn, un Cerrar colega de Cohran, y poeta, activista y educador de Chicago Haki Madhubuti (conocido en ese momento bajo el Bebo- retirando pero dado a los padres Nombre de Don L. Lee), también fueron participantes frecuentes en programas de afirmaciones. Reflejar el amor de Cohran por los espirituales, la familia del reverendo Spencer Jackson de los músicos gospel también participaron en varios eventos en el teatro.9 de Curso, las actuaciones del conjunto del patrimonio artístico a menudo tomaban el centro escenario. En estas actuaciones, como señala Semmes, "Salud, amor por uno mismo, la realidad espiritual y las conexiones históricas fueron temas comunes". 10 Como Cohran recuerda: "Teníamos clases de música. Teníamos clases de baile. Y tuvimos un feminidad y una clase de virilidad para enseñar a la gente a la salud y enseñar ellos ordenan y civilización ". 11

El trabajo de Cohran, así como el de la AACM, fue una parte importante de un compleja red de fuerzas que operan alrededor de la conciencia cultural negra en Chicago. Estas fuerzas también incluyeron la organización de Black American Cultura, formada en junio de 1967. Obac (pronunciado en la moda cuasi africana, Oh- Bah- See) fue un colectivo de artistas y escritores afroamericanos, incluido el pintor Jeff Donaldson, más tarde se convertirá en una figura líder en Africobra Movimiento de arte de la década de 1970. Según Donaldson, se formó OBAC

"Para organizar y coordinar un cuadro artístico en apoyo de la lucha de los huesos de los años 60 por la libertad, la justicia y la igualdad de oportunidades para los africanos Estadounidenses en los Estados Unidos ". 12 participantes en la reunión inicial de OBAC "Vio la expresión cultural como un arma útil en la lucha por la liberación negra. El grupo acordó que la función esencial del" arte del pueblo "era para desarrollar la autoestima y estimular la acción revolucionaria ". 13 OBAC funcionó estrechamente con una serie de organizaciones culturales negras de Chicago, incluidas El Teatro Aff Ro-Arts y el Teatro Kuumba, así como lo que Donaldson llamó "una relación cercana con la Asociación para el Avance de músicos creativos. "14 Esta relación sin duda se fundó en el Ciertas colaboraciones personales entre Donaldson y Richard Abrams, que se extendió a principios de la década de 1960, cuando Donaldson y Abrams colaborado en proyectos de artes comunitarias. De hecho, la gran escala de Donaldson Pintura, "Jampact/Jellitite (para Jamila)" representa a Abrams, Charles Clark, y James Brown en un efecto improvisado total.15

Con el famoso "Muro de respeto", el trabajo de Obac revitalizó audazmente la pintura mural estadounidense. Esta pintura creada colectivamente de veintinueve byty-pie reclamó la taberna de sórdidas en 43 ° y Langley cuyo exterior Wall sirvió como sitio para el trabajo. El mural representado heroico fis negro de manera inspirada en parte por los revolucionarios muralistas mexicanos Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, así como muralistas heroicos afroamericanos como Elizabeth Catlett, Hale Woodruff, Samella Sanders Lewis y John Biggers, que habían estado activos desde el 1940s.16 Además, la intervención de Media Frank confrontó el hecho de que, Como observó Donaldson, "los negros rara vez se veían en vallas publicitarias, impresas o otros medios públicos antes de 1967. "17 para Donaldson, el proceso por el cual el Wall fue creado "llamado en duda la validez del arte por el arte". 18 El recuerdo del pintor de la escena pública alrededor de la pared, ya que subía, enfatiza aún más el impacto de este tipo de arte en el comunidad.

Buscadores de curiosidad, turistas incómodos, amantes del arte y activistas políticos de cada Stripe se congregó diariamente y en números cada vez mayores. Músicos tocados A medida que avanzaba el trabajo. Los escritores recitaron sus obras. Don L. Lee (Haki Madhubuti) y Gwendolyn Brooks compusieron poemas especiales en tributo a la pared. Los bailarines bailaron, los cantantes cantaron y el aire fue acusado de Camaradería y Confidencia pionera. Antes de que la pared se pidiera 24 de agosto de 1967, ya se había convertido en un santuario de la creatividad negra, doblada

El "Gran Muro de Respeto" del escritor John Oliver Killens, un punto de reunión para la retórica revolucionaria y los llamados a la acción, y un símbolo nacional del heroica lucha negra por la liberación.

Como institución, OBAC no sobrevivió durante mucho tiempo a la creación del muro. El grupo cayó presa de disputas internas, que Donaldson vio que fue exacerbada por la infame de la Oficina Federal de Investigación. Programa COINTELPRO, una iniciativa de la agencia de aplicación de la ley Director notoriamente racista, J. Edgar Hoover. Años más tarde, el FBI desclasificado Las notas de agosto de 1967 mostraron que el programa COINTELPRO dirigió explícitamente a los movimientos activistas de infiltrar y desestabilizar a través del Estados Unidos.²⁰ Los objetivos especiales del programa incluyeron ambos Radical Black movimientos, como las panteras negras y los civiles más conservadores Actividades de derechos de Martin Luther King.²¹

Hay pocas dudas a la que el Teatro Aff Ro-Arts fue sometido escrutinio similar. John Litweiler, escribiendo en la revista canadiense *coda* en 1968, atribuyó el cierre momentáneo del teatro en 1968 a The Undercover Maquinaciones del Departamento de Policía de Chicago. Conferencias públicas dadas en El teatro de Leroi Jones y Stokely Carmichael sirvió como pretexto Para hacer violaciones repentinas de "licencia de entretenimiento", acosando a Cohran en cerrar el teatro. En 1970, el teatro había sucumbido a "disensión, problemas financieros y acoso político".²² Además, el El conjunto del patrimonio artístico original estaba en sí mismo en el proceso de disolución. Después de que el grupo se disolvió, algunos de sus miembros originales, así como los recién llegados, Donald Myrick, el trombonista Willie Woods y el percusionista derf Reklaw-raheem, formó un nuevo grupo llamado faraones que afirmó un Funk afrocéntrico influido en Cohran. De acuerdo a A Semmes, White visitó varios ensayos y conciertos de AHE, y finalmente adoptó el amplificador Mbira, que Cohran había bautizado el "Frankiphone" en honor a su madre Frankie.²⁴

La atención crítica al trabajo de la AACM comenzaba a honrar. En octubre de 1967, se presentó un largo artículo en Chicago Sun-Times nombres que rara vez, si alguna vez, habían visto la luz del día en una corriente principal, es decir, White, periódico diario, incluidos Lester Lashley, Jerol Donavon y el El trompetista Frank Gordon. También se mencionó el saxofonista Virgil Pumphrey, quien, como miembro de la secta israelita hebrea de Ben-Ammi Carter, había Conviértete en Abshalom Ben Shlomo en algún momento de 1966 o 1967. Ben Shlomo había actuado en la banda experimental, y su conjunto presentó conciertos

en la serie AACM en el Hyde Park Art Center, y el elefante blanco Pub en el lado oeste.²⁵

Nuevas llegadas y nuevas ideas Un importante estímulo de la moda de jazz y el impacto comercial son el Dos encuestas anuales de popularidad de la revista Down Beat, una compilación de Las opiniones de los críticos "reconocidos", publicados en el verano, el otro a Correo en encuesta para lectores y suscriptores, apareciendo justo antes del diciembre vacaciones. Dentro de la encuesta de los críticos, dos categorías, "talento establecido" y El "talento que merece un reconocimiento más amplio" (TDWR), fueron establecidos. En la encuesta crítica de 1967, incluso como anunció el mismo tema El fallecimiento de John Coltrane, un músico AACM, Roscoe Mitchell, fue Reconocido por el primer tiempo, en la categoría de Alto Saxophone TDWR. Mitchell se encontró en compañía de Charles McPherson, quien colocó Primero ese año, así como Marion Brown, James Spaulding, Frank Strozier, y Lee Konitz.²⁶ Ese también fue el año crucial en el que el enfoque de la AACM En la nueva música comenzó a cristalizar. Nuevas ideas comenzaron a pasar a Chicago, Traído por una variedad de músicos más jóvenes. Algunos de estos músicos, como Como Leo Smith y John Stubblefield, fueron parte de la última ola importante de La migración que había nutrido a los músicos fundadores de AACM. Smith nació en 1941 en la ciudad del Delta del Delta de Leland. El era criado por su madre, una cocinera talentosa con su propio negocio de catering, y su padrastro, guitarrista de blues y cantante Alec "Little Bill" Wallace. El La atmósfera en su casa era sufre usada con el blues:

El domingo por la noche, nadie está jugando un concierto. Hay Milton Campbell, tres O otros cuatro músicos, todos los guitarristas, en mi casa. Están sentados alrededor de contar historias largas, y la mayoría de las historias largas de chicos de blues son sobre mujer. Y están bebiendo. Obtuvieron uno o dos de sus amigos Ahí, que están comprando. Estoy sentado en la puerta, once o doce años viejo. Me senté y vi esa escena, y me dije a mí mismo, whoa, me gustaría ser un músico.²⁷

Después de una breve relación con el Mellophone al comienzo de su escuela secundaria Años, Smith comenzó a tocar la trompeta. Pronto estaba jugando al área de Juge Juntas con su propia banda de blues, a veces cuatro noches a la semana. Durante el Día, el joven trompetista se estaba haciendo conocido en todo el estado como un escolar Músico de Great Promise, bajo la tutela del director de la banda de la escuela secundaria Henderson Howard. El director de la banda ingresó a Smith en concursos y tal-

ENT muestra en todo el estado, y la primera experiencia de Smith con la improvisación En la trompeta se produjo después de ver la hazaña realizada por un trompetista con La conocida banda local, The Red Tops. Smith pronto desarrolló la suya reputación de improvisación. "El director de la banda sería FI X Spaces para mí Para improvisar en el campo de fútbol y en las gradas ", Related Smith." Yo había organizado "fiebre" para mí como un escaparate, y las partes se unieron Comunalmente. Cuando tocamos esas piezas, todo el maldito estadio fue loco." Smith estaba particularmente interesado en convertirse en compositor, y sus maestros lo apodaron "Schubert" en reconocimiento a su diligente y estudioso naturaleza. Organizaron su horario para que él pudiera pasar más tiempo en el biblioteca.

Una de las cosas que hice en la biblioteca fue buscar compositores. Y el Lo que hice dentro de buscar compositores era buscar compositores negros. A la edad de trece años, sabía sobre Scott Joplin, Blind Tom, James Reese Europe, chicos de los que no escuchaste en esos días. La cosa Me di cuenta de los trece años que un compositor escribió música. Eso significaba que yo fue un compositor de inmediato, al instante. Si escribes tu pieza hoy, estás ya un compositor.

Poseído por un currículum de secundaria, Smith recibió becas a Mississippi State College y Alcorn A&M University. Sin embargo, él tenía su corazón se dedicó a asistir al estado de Jackson, y cuando una beca para eso La escuela no se materializó, Smith se unió a una banda de gira y fue a Los Ángeles. A partir de ahí, alrededor de 1964, entró en el ejército. Casi de inmediato, en audiciones de la banda local del ejército, se encontró con las situaciones Eso eventualmente lo radicalizaría a él y a otros soldados negros. "Fui a esto Escuela de entrenamiento de banda en Fort Leonard Wood, Missouri. La mayoría de los negros Los chicos estaban siendo arrastrados en las audiciones. . . . El negro que estaba enseñando a la trompeta, con quien no me dejaban estudiar, no tenía ningún problema. Pero los otros chicos, los blancos, siempre harían informes erróneos en mi progreso ". En esta y otras situaciones, Smith generalmente se negó a retroceder, y Los asuntos llegaron a un punto crítico durante su publicación a París, donde estaba su banda pidió jugar el balón de un embajador. "Jugamos a Ornette Coleman Pieces, o Cosas como "todos blues", pero todos gratis. La banda militar tocó y mi banda jugó. Jugamos "tres ratones ciegos", pero era gratis. La gente se detuvo Baile, por supuesto. La pelota del embajador dejó de bailar. Una mujer

se acercó al quiosco de banda y dijo que era una dama, pero no una vagabunda, o algo así. Nos impidieron jugar después de ver la reacción ". Smith fue llamado a la alfombra por el maestro de banda, e incluso fue amenazado con la corte marcial. "Me consideraba arrogante e irrespetuoso, por lo que dice: lo que jugaste, la gente no quería escuchar. A la gente le gusta Lo que juega Dave Brubeck, pero no vas a escucharlos que me gusten el tipo de música que tocas. Le dije, bueno, Dave Brubeck no es importante para mí. Simplemente se volvió confrontativo. Pero conocía mis derechos. No podía cortejar- Marcial yo por eso ". Sin embargo, Smith no había considerado la cultura retributiva del ejército. Un día, fue atrapado por uniforme mientras estaba en guardia, y con Resultados predecibles para alguien que fue percibido como "Uppity" fue Sentenciado a FiTeen Days of Labor después del servicio. "Cavé una zanja, limpié zanjas, dos o tres horas todos los días después del trabajo, debido a esa música ". Smith fue dado de alta en 1967 y se casó poco después. Ambos y su esposa tenían parientes en Chicago, y mientras estaba en el ejército, Smith había estado leyendo los informes de Down Beat de Litweiler y Martin en Chicago floreciente nueva escena musical. También conoció a un compañero soldado que le dio El número de teléfono de Anthony Braxton, y tan pronto como Smith llegó a Chicago, Llamó a Braxton. "Estaba emocionado de saber de alguien que lo conocía. Dos o tres días después me reuní con Braxton, y tuve ese libro de Composiciones de Ornette Coleman. Entonces jugamos composiciones de allí, y trabajó en eso. Trabajamos en algunas de sus cosas y trabajamos en un pieza mía. Esa fue nuestra primera reunión, en enero del 67 ". Smith era pronto se presentó a otros miembros de AACM, y formó un grupo de estudio con Braxton y Joseph Jarman.

.Joseph, Braxton y yo nos reunimos y miramos ideas sobre música. Nosotros Se reuniría en la casa de Braxton porque era un poco central. En el FI RST Conociendo miramos a las personas que nos gustaban, nuestras inflaciones. Eso fue muy esclarecedor. Miramos la música de otros países. Estaba muy interesado En la música de Debussy, por ejemplo, y también Joseph. Braxton era Hablando de Stockhausen. Fue un poco formal.

La familia de John Stubblefi Eld IV, que nació en 1945, emigró a Arkansas durante el trabajo de la depresión de su padre en los campamentos de CC.28 El La familia vivía en el lado sur de Little Rock, que, como señala Stubblefi, "fue Sho 'Nuff el gueto. El blanco y negro no vivieron juntos. Fuiste a

ESCUELA NEGRA NEGRA, ESCUELAS SUCHOLES PROFUNDAS ALLA BLACAS Y COLECCIONES NEGRAS, BONITAS mucho ". 29 mientras que ninguno de los padres de Stubblefi Eld pidió la escuela secundaria, su padre, inventor, encontró trabajo como maquinista, mientras que su madre trabajaba como un doméstico, y sirvió como secretario de una santidad, o una iglesia "santificada" en Little Rock. Los padres de Stubblefi Eld relataron explícitamente sus experiencias de la iglesia a las raíces africanas. Por lo tanto, el joven de Stubblefi creció con la conciencia de estar relacionado con África, y en la escuela primaria era un junior de NAACP miembro. Ambos padres amaban la música, particularmente la música de Ellington y Andy Kirk, y el padre de Stubblefi Eld era un amigo personal del pianista y la compositora Mary Lou Williams. En cuarto grado, comenzó el campo de stubblefi estudiando piano a instancias de su padre, que había comprado un piano en 1955, Salir al instrumento con una interfaz mecánica que le permitió funcionar independientemente del control humano. Stubblefi Eld comenzó a tocar el saxofón a los doce años, alrededor al mismo tiempo que las batallas de desegregación de 1957 en el centro de Little Rock La escuela secundaria se estaba calentando. Además de aprender el concierto habitual Piezas de banda, marchas y repertorio clásico de luz, sabiamente pasó tiempo con actividades más populares, y por décimo grado, estaba siendo buscado Después de un profesional que trabaja, ganando más de \$ 200 por semana como parte de la banda de la casa en el Flamingo Club, uno de los clubes negros más grandes en Distrito de entretenimiento central de Little Rock's Nenth Street. Estado del norte de Texas rechazó su solicitud de admisión a su programa FL Edgling Jazz, Entonces, en 1963, Stubblefi ELD ingresó a Arkansas Am & N College, 30 cuyos ex alumnos Incluyó el bajista Jamil Nasser y el trombonista Garnett Brown. Una vez más, Stubblefi ELD fue dirigido y prudente, obteniendo una licenciatura en educación musical con una especialización en saxofón y clarinete. Después de graduarse, él estaba ansioso por probar su temple en Nueva York, pero en el camino, se detuvo en Chicago, donde tenía parientes. "Llegué allí en julio de 1967. Pharoah Sanders me había llamado, e iba a atraparlo a él y a John Coltrane en el Níquel enchufado. Nunca olvidaré leer el sol en el autobús: 'Jazz La estrella John Coltrane muere, "me aniquiló. Me bajé del autobús con lágrimas mis ojos y caminaron desde el lado oeste hasta el lado sur ". 31

La guerra de Vietnam estaba furiosa, y Stubblefi ELD decidió quedarse en Chicago, ganando exención del servicio militar tomando un trabajo en un federal Programa como profesor de música de escuelas públicas. Mientras tanto, los pequeños avisos en el ritmo de abajo sobre el AACM no había escapado del aviso de Stubblefi Eld, y En algún momento después de llegar a Chicago, se puso en contacto con Claudine Myers, a quien sabía al trabajar en la novena calle de Little Rock. El sto-

Ries sobre su primera reunión en la diferencia de Little Rock de manera interesante. Como recuerda Stubblefi Eld, Myers era miembro del prestigioso africano Sororidad estadounidense, Delta Sigma Theta.³² "Ella era una delta y traje un Banda a su universidad para tocar en la pelota de su hermandad. Como el líder de la banda, tengo Esta banda de ocho piezas. Ella se acerca a mí y me preguntó, ¿puedo sentarme? Dije, no, No puedes. En el descanso, ella se acercó y jugó con su trío y se limpió nosotros fuera. " Según Myers, "teníamos una pelota de hermandad, y había contratado a Arthur Porter para jugar para nosotros. Viene enviando a John Stubblefi ELD y ellos allí. Así es como conocí a Stub, en Little Rock. Me dejaron sentarme y yo jugué "Misty". También fueron buenos, pero no lo vi más después de eso, hasta Chicago ". Cuando no estaba enseñando, Stubblefi ELD estaba trabajando en ritmo y blues bandas de gira. En una fecha de registro de ajedrez, conoció a Lester Bowie, quien invitó él a un concierto de AACM. En noviembre de 1967, con la recomendación de Claudine Myers, Stubblefi ELD se convirtió en miembro de AACM, inducido en el El mismo día que el hermano de Lester Bowie, el saxofonista Byron Bowie. Otra cara nueva, el saxofonista Wallace McMillan, comenzó a hacer su Presencia se sintió alrededor de esta época. Laroy Roosevelt McMillan nació en St. Louis en 1941. Su madre había venido a St. Louis desde Mississippi, y como La madre de Stubblefi Eld, creció en la iglesia santificada, que tenía fuerte y raíces originales en Mississippi. La familia vivía en la comunidad negra de St. Louis, donde McMillan, a quien se le dio el nombre alternativo de Wallace a una edad temprana, fue criado por su madre y su abuela. McMillan's Padre, que no vivía con la familia, era dueño de una reparación de zapatos y zapatos salón alrededor de las avenidas Laclede y Ewing donde el joven Wallace aprendió a SHILL SOCHOS. Además, el anciano McMillan era saxofonista y amado para escuchar música. La mayoría de los días en la tienda, los sonidos de Gene Ammons se podía escuchar por encima del zumbido de las máquinas.³³ Al principio, el más joven El instrumento favorecido de McMillan era la batería, y desde los ocho años o nueve actuó en shows de talentos donde estaba el maestro de ceremonias La conocida personalidad de la radio de St. Louis, Spider Burke. McMillan fue fuertemente atraído por el jazz latino, particularmente Mongo Santamaria y Cal Tjader. En Sumner High, Lester Bowie, Byron Bowie y Trumpeter Floyd Leflore estaba entre los compañeros de clase de McMillan. Inicialmente, McMillan jugó tambores y bongos, pero recogió el flúte en respuesta a su amor por el latín Música, estudiando con un miembro de la Sinfonía de St. Louis. McMillan había sido muy activo como atleta de la escuela secundaria y ingresó a la Universidad de Lincoln en 1959 en una beca de pista y FI. Al mismo tiempo,

Se estaba especializando en la música, donde conoció al saxofonista Julius Hemphill. Después Solo un año, McMillan salió de la escuela como resultado del exceso de compromiso entre el atletismo, la música y el estudio académico. En la era de la obligación servicio militar, dejar la escuela significaba recibir una carta del ejército y Desde que McMillan se había unido a las reservas de la Marina mientras estaba en la universidad, ingresó al Marina en su lugar. En servicio activo en 1960, aprendió ambas técnicas de la guerra antisubmarina y las técnicas musicales en Er en la Marina Escuela de Música en Anacostia. McMillan dejó la Marina en 1967, su tiempo de servicio se ha extendido un Año debido a las necesidades de personal para la Guerra de Vietnam. Cuando regresó a St. Louis, era profundo en el saxofón de barítono, así como con las congas y Fl ute, pero algo parecía faltar, ya que una conversación con el infl Udential St. Louis Saxofonist Freddie Washington, Jr., dejó en claro.

Cuando regresé a St. Louis, Freddie Washington me dijo que tienes ¿Un trabajo diario? Dije, sí. Él dice: ¿Dónde están tus cuernos? Dije, bajo el cama. Él dijo que vas a ser como muchos gatos. Un día Volverás a casa del trabajo y querrás sacar tu bocina Y practica, pero estarás demasiado cansado y no lo harás. Vas a ir a comer y ir a la cama. Después de un tiempo será uno o dos Semanas antes de recordar la última vez que sacaste tu bocina. Después de un tiempo, ya no jugarás. Eso es lo que es St. Louis todo sobre 34

"Me levanté un día, arrojé todos mis instrumentos en un Volkswagen y golpeé para Chicago. Tuve que llegar a Chicago el final del 67, entrando en el 68 ". Como McMillan, muchos St. Louisans, tenía familia en el área, que lo ayudó a Fi nd trabajo. Se sentó con diferentes bandas y finalmente se reconectó con Lester y Byron Bowie, quienes le contaron sobre el AACM.

Creo que fui invitado a Jackson Park Fieldhouse sobre '68 para escuchar el AACM Big Band. Lester estaba allí, Byron jugó, Leo Smith, Lester Lashley, Joel [Brandon], Paul Ramsey, M'Chaka y Charles, tal vez Clifton Heywood. Era uno de los jugadores de Fl Ute. Sabes ese registro "On La playa "? 35 ahí es donde jugaron. John Jackson se me acercó. Entre Lester y Byron, le habían dicho a John Jackson que toqué el saxofón. Byron se estaba preparando para hacer algo y necesitaban a alguien para tocar el barítono en la banda. Fue entonces cuando me preguntaron.

La escuela AACM En menos de una década, se había desarrollado una dicotomía entre la nueva música, que se había llamado a sí mismo "afuera", lo que significa fuera del marco del método tradicional, y la música anterior basada en bebop, que fue doblada "Interior" en respuesta.³⁶ Por supuesto, el discurso polarizador de "interior" y "Outside" también se refirió a la economía del jazz, donde, al menos en la década de 1960, Chicago, aquellos con acceso a conciertos de clubes y otros trabajos podrían verse como literales Insiders. Los extraños fueron los insurgentes que, al no ser atractivos para un variedad de razones para los partidarios de la economía de la música tradicional, estaban organizando sus propios eventos fuera de ese marco. Además, muchos Los músicos sintieron que una noción de evolución lineal obtenida entre el interior y Jugando externo, de modo que solo aquellos que habían dominado las formas anteriores estaban realmente "calificados para salir". El saxofonista Von Freeman, universalmente venerado entre los músicos de Chicago, simpatizaba con la nueva música y Más tarde incorporó algunos de sus métodos en su propio trabajo. Al mismo tiempo Tiempo, como una tarjeta que lleva a Bebopper incluso antes del período de Cotton Club, Freeman sintió que "nadie quiere escuchar a nadie salir si no ha aprendido En. Ya ves, si no has aprendido tus conceptos básicos y no apareciste a través de todos estos jugadores saxofonos y trompetistas y pianistas y bateristas, las personas que fueron fundamentales en la creación de esta música, si No pagaste tus cuotas en eso, bueno, nadie quiere escucharte jugar afuera, porque no lo sabes ". ³⁷

La percepción de que los músicos más jóvenes no habían pagado sus cuotas se reflejaban en el consejo que les dieron músicos como Eddie Harris. El saxofonista y músico electrónico, que siempre simpatizaba con el Métodos de la AACM, sin embargo, observaron que los músicos de AACM La práctica de jugar entre ellos podría servir para limitar su exposición a Otras formas. Hablando con el escritor de Down Beat Bill Quinn, Harris aconsejó los músicos de AACM para "ganar experiencia en todo el mundo que puedan ... especialmente Los gatos más jóvenes del grupo. "³⁸ al mismo tiempo, para muchos dentro de Chicago Los músicos, la presencia en la escena experimental de un compañero como Richard Abrams validó la música misma, al igual que el apoyo de John Coltrane había hecho por el trabajo de Marion Brown, Archie Shepp, Pharoah Sanders, y la avant de Nueva York en general. Como dijo Jodie Christian, "incluso Yo, no sabía mucho sobre la música de forma gratuita o la vanguardia. Pero Porque conocía a Muhal, y sabía que Muhal podía jugar al frente, yo Sabía que debía haber habido algo allí. No estaría haciendo esto por nada. Eso me hizo decir, déjame conocer qué es ".

Christian calificó con precisión el deseo de al menos algunos de los más jóvenes Jugadores: "Me di cuenta de que la mayoría de los muchachos que estaban jugando forma gratis quieren jugar cosas convencionales, pero algunos de ellos realmente no saben cómo todavía." Leonard Jones, Charles Clark y Malachi favores, así como otro El bajista de Chicago, el personal ord James, estaba estudiando bajo clásico con gente como David Bethe, Rudolf Fahsbender y Joseph Guastafeste, luego el Director de la Sinfonía de Chicago. Además, como recuerda Jones, "en el al mismo tiempo que todos estábamos haciendo las cosas más experimentales, más Cosas creativas, como bajistas, todos luchamos por aprender a jugar Algunos cambios de acordes ". A pesar de sus continuos estudios de percusión del conservatorio, Thurman Barker, recordando una conversación con Charles Clark, también expresó el deseo de convertirse en un músico más completo:

Yo diría que Charles, realmente amo la música, se siente bien, pero simplemente no Sepa qué demonios estoy haciendo. No sé qué jugar. Charles lo haría Digamos, sí, sé a qué te refieres. Siento lo mismo. Me gustaría Intenta jugar más swing. Entonces decidimos que le preguntáramos a Muhal si podría hacer algunos tríos. Muhal estaba abierto a ello, y nos encontramos ensayando unos días a la semana en el lugar de Muhal. Yo, Charles y Muhal, Tocando melodías. Muhal estaba demostrando cambios. Charles no sabía Mucho sobre cambios y tampoco. Eso es lo que nos estaba molestando. I comencé a conocer a Muhal mucho mejor, y comencé a ser un poco más tranquilizado musicalmente sobre lo que estaba pasando.

Hasta la década de 1980, con la recrudescencia de los métodos de bebop entre Los músicos más jóvenes, las preguntas sobre la ubicación y la sustancia del virtuosismo tenían implicaciones generacionales. Como señaló Emanuel Cranshaw: "Creo Muhal sintió que había una falta de base. No puedes seguir teniendo gatos viniendo aquí jugando a quien no sabe nada ". 39 ESTE ENTENDIDO condicionó los inicios de la AACM School of Music, el "programa de entrenamiento gratuito para jóvenes músicos" que ya habían sido prometidos años Anteriormente en la carta de AACM. En una reunión general de AACM en octubre de 1965, Abrams anunció que "hemos dado un primer paso primero hacia nuestro programa de capacitación". "Antes de que podamos entrenar, como dicen nuestros propósitos:" Jóvenes y aspirantes a músicos ", " Abrams observó: "Tenemos que tener un programa de capacitación interna en orden para criar a algunos maestros. Sabemos que tenemos que fortalecer esta organización, ayudando a criarnos musicalmente ". La mejor manera de Hacer esto, en opinión de Abrams, fue a través de "la enseñanza de la teoría, como una minucia

como puede ser ", así como canto a la vista y entrenamiento de oídos. En busca de este objetivo, Abrams, Ken Chaney y Jodie Christian comenzaron clases de teoría del miércoles por la tarde para miembros de AACM. Abrams vio el entrenamiento como "colaboraciones Entre los llamados maestros y los llamados estudiantes. . . La palabra "estudiante" es No es lo que quiero decir, lo estoy usando para la comunicación ". 40 declaraciones como estas Haga hincapié en la visión igualitaria y no jerárquica de la pedagogía que ejemplificó la práctica privada de Abrams con personas como Clark y Barker. A pesar de la falta de dinero y materiales, la escuela AACM abrió en el Otoño de 1967 en el sótano del Centro Abraham Lincoln, moviéndose en 1968 a la casa de la comunidad de Parkway.⁴¹ El trabajo de la escuela, que fue Destacado en un artículo de 1968 *Down Beat*,⁴² fue una idea nacida en el crisol del movimiento de las artes negras: una institución alternativa que opera en el Comunidad negra, que enfrenta problemas de creatividad e innovación a través del desarrollo de métodos pedagógicos que combinaron la literatura con la oratoria. Las clases fueron administradas por miembros de AACM, y se celebraron cada sábado por la mañana en el centro, comenzando rápidamente a las 10 en punto. Como Mitchell lo recuerda, Cada clase generalmente corría aproximadamente una hora. "Anthony Braxton estaba enseñando armonía. Lester [Bowie] estaba enseñando una clase de latón. Ajaramu estaba enseñando a los bateristas. Estaba enseñando una clase de viento de madera. Muhal tenía una clase en composición. Comenzaría con personas que no sabían nada sobre música, y gradualmente llévela a través de ella, explíqueles cómo las escalas y intervalos funcionaron ". 43

En una de nuestras muchas entrevistas, Abrams presentó un resumen de qué Primero, el estudiante de tiempo en su clase se encontraría en las primeras lecciones:

Aprendemos a desarrollar cosas a partir de las materias primas. En primer lugar, antes de escribir una melodía, trato con las escalas y los derivados de las escalas, Lo que nos lleva a través de los modos: ióniano, doriano, frigiano. Estamos escuchando A cosas que nos rodean, y luego podemos trascender. No estamos cautivos para El uso de las cosas a nuestro alrededor, la parte empírica. Tomo un tetracord 2 + 2 + 1, C + D + E + F. Tenemos que tener una nota comenzar desde. Esas son las primeras cuatro notas de la escala mayor. Si procedemos Con la escala mayor, desde la F obtenemos otros 2, a G. desde el G We We Obtenga otros 2, a A. y luego, de A a B, otros 2, y de B a C, A 1. Entonces tienes 2, 2, 1, con un 2 en el medio, luego 2, 2, 1. Ese es el mayor escala, y puede comenzar con cualquier nota de la escala mayor. Ahora tienen papel de música, y llevan este esquema y lo transfieren a la notación, para que puedan verlo. Nos dirigimos hacia composición, composición personal. Estamos recolectando estos componentes,

Así que no nos desconcertará cómo manipularlos. Primero, organizamos nosotros mismos rítmicamente, para que tengamos una idea de cómo mover las cosas alrededor de varias maneras. Aprendemos todas las escalas mayores y menores, y escalas relacionadas, como la doble escala armónica, cosas que escuchamos a su alrededor. No hemos comenzado a hablar psicológicamente todavía, y no hemos hablado sobre cómo los chinos o los indios tienen diferentes afinaciones. Eso se queda para Investigación personal, que se recomienda fuertemente. Luego me impresiona a los estudiantes jugando. Mucho tiempo que están recibiendo una apreciación de lo que escuchan a su alrededor, todos Sobre la televisión, la Orquesta Sinfónica, en todas partes. Cuando escuchas algo un poco más abstracto, luego investiga a Fínd cómo fue desarrollado. Esto le está dando la base para investigarlo. Si usa Notas, ritmos y armonía, puedes encontrar lo que es. A continuación, doy reglas para generar melodías. Primero, escribe un desigual cantidad de notas; Termine con la misma nota en la que comienza; Nunca hagas dos Salta en una fila, porque estamos tratando de separar las melodías acordes. Hay seis o siete reglas, luego comenzamos a construir melodías. Entonces nosotros Trae ritmos y escribimos un ritmo para las melodías. Así que La tercera sesión, estamos componiendo melodías. Aquí hay una persona que no Conozca cualquier cosa en la primera sesión, y están creando con plena conflicto al saber lo que están haciendo. Ellos saben los materiales que son usando. Animo a las personas a ser comunicables para enseñar a otras personas, y ayudarlos. La escuela AACM fue desarrollada a partir de esto.

Roscoe Mitchell, quien se desempeñó como el primer decano de la escuela, lo señaló en FI RST. "Tal vez había 10 a 15 estudiantes", algunos de los cuales también estaban estudiando Música en las escuelas públicas. Sin embargo, la escuela se hizo popular rápidamente a través del boca a boca, debido al evidente progreso que los estudiantes fueron haciendo. "Los niños más pequeños no tenían entrenamiento musical en absoluto", recordó Leo Smith, "y sus padres los vieron un par de semanas después, capaces de sostener sus cuernos y hacen algunos sonidos, y se involucran en soplar ". "En esa escuela, éramos los estudiantes", recordó M'chaka Uba. "Muhali nos enseñó, luego nos enteramos, enseñamos a la comunidad. Todavía tengo Las notas de Muhali hasta el día de hoy ". Amina Claudine Myers, que enseñó vocalistas Junto con Sherri Scott, recuerda que "Muhali tenía este papel de cuadra, el Schillinger - ¡Oh, Dios! [Risas.] Tuvimos que hacer cosas con papel cuadriculado. I estaba colgando allí, pero no sabía nada ". John Stubblefield ELD estudió

el sistema Schillinger con Abrams en la escuela durante más de un año, y por todos Cuentas, fue un instructor entusiasta también. Entre los primeros estudiantes a quien fueron enseñados desde cero por Stubblefi ELD, Braxton, Mitchell y Jarman, los gemelos de Cooper, Saxofón, Michael y Phillip (más tarde Michael Cosmic y Phillip Musra, se destacaron, así como multi-instrumentalistas y el artista Douglas Ewart, quien finalmente se convirtió en miembro de la AACM, y más tarde su presidente. Para John Shenoy Jackson, la escuela AACM era sobre "lo que debemos nuestros principales, porque no estaríamos donde estamos si no fuera para ellos ". 44 Viendo a la AACM como "50% de música y 50% de "elevación social". 45 Jackson declaró que "en la AACM estamos en algo más que la música, por lo que nuestra cosa básica es proteger nuestra raza, proteger a nuestros niños negros, proteger a nuestros negros niños y niñas y criarlos para ser fuertes y de hombros anchos y orgulloso. Esta es la corriente subterránea detrás de la AACM, es por eso que tenemos el escuela, es por eso que vamos y jugamos gratis en las escuelas a veces, salemos a salir a la comunidad ". 46

"Probablemente podrías imaginar eso, con la escuela de enseñanza a través del Semana, no quería derribar los fines de semana de esa manera ", dijo Stubblefi Eld," pero me encontré involucrado con él, el servicio que era para el comunidad. Respeté eso ". Lester Bowie observó que "cuando vas Para una escuela AACM, no tienes ningún dogma en particular, Donde tienes que jugar gratis o tienes que jugar de esta manera o de esa manera. . . . El lo que realmente se enseñó fue el individualismo ". 47 para Mitchell, la escuela ejemplifica los ideales de movilidad e individualidad que animaron el AACM en sí: "La filosofía de la AACM era aprender, junto con su instrumento, Cómo funciona la música. Estabas aprendiendo muchas cosas: arte, filosofías. Ciertamente hay muchos conceptos válidos. El problema viene cuando tu Obtenga demasiado información sobre un concepto como el único concepto. No tienes que hacerlo Deseche un concepto para probar otro. . . . El AACM fue Más dirigido a crear un individuo que una línea de ensamblaje ".

Realización de la autodeterminación El primer aviso académico de la actividad de la AACM como organización llegó En un artículo de 1967 en el Journal of Popular Culture de un afroamericano Historiador académico, Leslie B. Rout, un saxofonista consumado que tenía Trabajó brevemente con Roscoe Mitchell y Muhal Richard Abrams. Las fuentes del artículo incluyeron entrevistas realizadas a principios de junio de 1967 con Muhal Richard Abrams, Roscoe Mitchell, Lester Lashley y el escritor Bill Quinn, entre otros. La búsqueda de la historia crítica y la evaluación de Rout de los primeros AACM

Los años pueden no haber tenido tanto impacto público como los artículos de Beat Beat, pero El trabajo es, sin embargo, uno de los africanos contemporáneos más detallados Perspectivas estadounidenses sobre la AACM. Para la derrota, la AACM fue "un excelente espécimen para un examen más científico. Con suerte, tal estudio proporcionaría una nueva percepción a las convulsiones raciales que tienen y Continúa barriendo el país ". 48

El historiador establece la escena en el Mandel Hall de la Universidad de Chicago, Usando un tono mucho más escéptico que los escritores de Down Beat. "Después de la FI RST La melodía duró una hora, me aburrí y salí de la habitación ", informó Rout. Rout parecía sorprendido al descubrir que gran parte de la audiencia no compartía su desinterés, y honestamente se preguntó cómo él, como un supuesto experto, podría De alguna manera de alguna manera en el frío. "Como músico, me pregunté: la mayoría de Estas personas probablemente no están entrenadas musicalmente, y algunas de ellas tienen No tenía terreno previo en ninguna forma de jazz. Cuanto de esto, el más forma compleja de jazz pero intentada, ¿podrían entender? La cuestión de la raza y la demografía juvenil de la audiencia para el Los conciertos de la Universidad de Chicago significaban que "las producciones de la asociación dependen más del apoyo del conjunto de barba y sandalia que su Los miembros se preocupan por admitir. 50 con retrospectiva, sin embargo, parece curioso que Rout no presentó informes de ninguno de los lugares de la comunidad negra en que realizaron los miembros de AACM, en particular, el Semanal Abraham Lincoln Center eventos que estaban sucediendo al mismo tiempo. En AACM Concerts, según Rout, "No se anunciaron canciones, allí no eran programas y aparte de un anuncio de intermedio, verbal La comunicación entre los artistas y la audiencia se mantuvo al mínimo absoluto ". 51 Esta noción muy diferente de lo que la derrota vio como jazz la actuación cuestionó el disfrute de que se suponía que el jazz Presente: "Después de estudiar las miradas sombrías en las caras ensambladas, ocurrió Para mí, que sonreír o mostrar dientes también estaba mal visto. ¿Qué pasó con toda la alegría que solía estar en el jazz? "52 La derrota fue alcanzada por el hecho que no había fumar ni beber por la audiencia durante las actuaciones de AACM. Rout entrevistado al escritor de jazz y al editor asociado de Down Beat Bill Quinn, quien se quejó de que "AACM celebrará un concierto en un lugar donde No puedes fumar ni beber. Puedes llevar la bolsa de integridad demasiado lejos. Si ellos (es decir, los miembros de AACM) quieren ser abstemios, fíos, pero. . ."53

Al final, Rout sintió (al igual que Quinn) que el futuro de la AACM podría estar asegurado acercándose al modelo de jazz convencional: "Tocando un Pocas sesiones con los rebeldes de ayer "desde el período de Bebop, así como la anto.

entablar las melodías e introducir a los artistas.⁵⁴ Por otro lado, Un poco más tarde, la rutina señala algo que, en su opinión, hizo el AACM único:

Representa el único intento exitoso en los EE. UU. Hasta ahora de formar Una cooperativa de jazz de vanguardia que permite al artista individual presentar su música de la manera que considera el favor, la realiza interpretada por cohortes empáticas y recibir un día de pago en el proceso. Más intrigante es el hecho de que los jóvenes jazzmen de Chicago han hecho lo imposible sin La asistencia del establecimiento nacional o los creadores de creadores locales. Psicológicamente, la aparición gradual de AACM nuevamente da la mentira al sospecha que aún prevalece entre muchos malos, que el negro nunca puede Operar de manera efectiva cualquier cosa por su cuenta.⁵⁵

Por otro lado, Rout se preguntó cómo el fiel diezmo semanal de un dólar por semana por treinta a treinta y treinta miembros podrían producir Viabilidad económica. Durante las reuniones organizativas iniciales de AACM, Steve McCall y Philip Cohran habían estado en desacuerdo sobre la interfaz de la AACM con fondos corporativos. Dos años después, el escepticismo sobre este curso de acción, en una era de autodeterminación negra y pensamiento de "hecho por sí mismo", fue aún mayor. Hablando con Lashley, Rout sugirió "(a) un préstamo o (b) una subvención de algún programa federal o fundación privada. Lashley sonrió y sacudió la cabeza. Las sugerencias a lo largo de esta línea ya habían sido vetadas. La mayor parte de los miembros de AACM no querían ninguna parte del dinero sucio "Whitey" Porque entonces podrían estar en deuda o dependiendo de los intereses caucásicos o de las burguesas negras despreciadas ". ⁵⁶

Según Rout, "una clara mayoría de los miembros consideró necesario oponerse a la aceptación de cualquier asistencia de las fuentes de beneficencia establecidas ... el éxito no fue suficiente. AACM tiene que tener éxito sin la ayuda de la estructura de potencia controlada por blanca ". ⁵⁷ Rout vio esto como fluyendo en la cara de realidad: "Tal actitud puede ser popular en los círculos nacionalistas negros, Pero no paga la carga. A menos que se aprovechen nuevas fuentes de ingresos, El crecimiento y la actividad deben continuar en un nivel relativamente bajo. . . muchos aacm Los miembros tendrán que intercambiar algunos de sus sesgos ideológicos por algunos Dosis rígidas de pragmatismo si esperan hacer un progreso relativamente rápido ". ⁵⁸

En sus propios términos, sin embargo, la organización comenzó a -
desarrollar una estructura pragmática para compartir el trabajo -
entre sus miembros, como recordó Leo Smith.

De vez en cuando se llamarían a algunos conciertos. Alguien decía que Tenemos este concierto en la universidad, y necesitamos un trío o un cuarteto o un conjunto grande. Si un concierto como ese llegó a la oficina en el teléfono, Era un concierto de AACM, y tenía que ponerse sobre la mesa. Si una persona es conjunto lo tuvo la última vez, se suponía que debía ir a alguien más el La próxima vez. Por supuesto, a veces las personas pidían personas especiales, como El conjunto de arte, Joseph, Muhal y ocasionalmente Braxton. Si no fuera Su tiempo, arreglarían que alguien más lo junte. Él Funcionó, porque Muhal no se compromete demasiado. "Te estoy enviando Una banda AACM. ¿Qué deseas? Todo el mundo es tan bueno como todos los demás ".

Una revista/narrativa de ficción no publicada del pianista Claudine Myers, escrito en este tiempo, representa algunos de los sueños y aspiraciones que Este sentido del colectivo producido. El escenario dramático de la narración es un El sábado por la tarde en el Abraham Lincoln Center, donde los miembros de AACM están haciendo su negocio creativo con un espíritu optimista y esperanzador. "Lo estaba escribiendo mientras sucedía", recordó Myers. Músicos como Maurice McIntyre, Leo Smith y Anthony Braxton aparecen entre los personajes juguetonamente dibujados, y los apodos se usan para otros, como Malachi favores ("Mal"), John Stubblefi Eld ("Stub"), Fontella Bass ("Fonnie") y Roscoe Mitchell ("The Rock"). Dado que la narración llevaba el byline homónimo de una "ariae", una cierta "Claudine" misma aparece como un personaje.

Un día en la vida. Por ariae Ajaramu y Claudine fueron al centro para ensayar; Vieron a Mal y Lester en su camino en el centro. Mal: "¿Downtown?" "Yeh". "Tráeme un sándwich". "DE ACUERDO." Entró en el auditorio. Stub estaba tocando el piano; Anthony Braxton general. Leo estaba limpiando la oficina. Claudine se dirigió a la roca escritorio. Ella le dijo a Leo que iba a estudiar con Anthony para aprender su Teorías sobre notación, sonidos. . . Leo dijo: "Consigue lo tuyo. No Necesito de otra persona. Nadie puede decir que estoy jugando lo de otro. Fui a la biblioteca, leí libros, etc. para ver qué estaba sucediendo. Cuando Algunos hijos de puta (excusa la expresión) me pregunta, les diré dónde ". El stub entra. "Ustedes están realmente limpiando. ¿Cómo hace ese puente? ¿Vas a Jeanne? " "No lo sé", respondió Claudine.

con Leo sobre la limpieza. Se sienta, cruza las piernas, el abrigo en el regazo, mira Alrededor, siempre parece inocente. ¿De qué? Fontella entra. "¡Mira esas botas!" afirma Anthony. "¡No hayas visto botas como esas! Ohhhhhhhhhh ", grita a Muestra su apreciación de la bota. Claudine y Fannie continúan hablando. Pasaron diez minutos. La roca todavía está trabajando para cambiar sus papeles. En Camina a Maurice mirando en los cajones. Claudine: "Roscoe, has estado buscando y hacer eso durante 15 minutos ". "Entonces . . . podría hacerlo por 10 más ". Maurice está tomando miel. Mientras el grupo de Maurice está ensayando, Rock, Braxton y Leo entran. "Estamos robando tu canción, Rock. ¡Tienes un éxito!" (Estaban hablando de La composición del rock, "Rock Suite"). Rock respondió: "Cuando obtenemos el nuestro compañía discográfica, lo pondremos en un 45 ". Proceden al oficio. Después del primer ensayo, Larry Bowie está jugando directamente, no hay cazador con Braxton. "¿Puedes jugar tempos?" "Uh- uh". "¿Como esto? 1-2-3-4?" "Yeh". Proceden a jugar. Después de la melodía, Claudine abraza a Larry. "¡Hermoso!" "¡Gracias!" Larry tiene solo 9 años. Anthony cayó con su clarinete de contrabas, "The Rock" tenía su Saxo bajo. Más tarde, Fannie y Claudine cantaron y tocaron el piano. Fannie y Claudine lanzó un pequeño 500 rummy para completar el día (sonrisa). "¡Braxton, tu cabello es más pañuelo que el mío! ¿Dónde está ese grande? ¿Cuerno que tienes? Muhal había entrado en escena. Joseph prometió usar Claudine en la segunda parte de su "sinfonía". "Oh bien". Jarman, Bowie, Maurice continuaron discutiendo música. "Louis Armstrong está ganando más dinero de lo que lo hizo ". "Eso es lo que se supone que debe hacer". Joseph del baño: "¡Bowie!" "¡Yeh!" "Vamos a tener un Charlie Festival de Parker y tocar la música de John Coltrane también ". "Deberíamos tener un festival Charlie Parker el mismo día que el de Coltrane ". Joseph: "He estado feliz todo el día. La música ..." Todo el mundo está bebiendo Té de hierba. (Firmado) ARIAE59

Esta dramatización de la vida diaria en la AACM parece demostrar el acortamiento del Golfo entre el arte y la vida que estaba siendo perseguida por sus miembros. Otro evento dirigido igualmente, uno que formó un momento importante en el desarrollo de la solidaridad organizacional, fue la interpretación de The Dream, una obra de dos actos con música, escrita por

Abrams y realizado en algún momento de 1968. Por turnos intensamente dramáticos y ampliamente humorístico, el proceso de rendimiento para la pieza involucraba a ambos improvisación musical y teatral. "Antes de que comenzara la obra", recordó Myers, "Muhál estaría detrás del escenario, diciendo:" Sin diálogo, nada escrito. Nos sentaríamos allí por unos minutos, y nos daría la sinopsis. Y ¡Eso funcionó! Funcionó durante un mes, los fines de semana. Tuvimos que maquillar Cosas durante todo un mes. Es asombroso. Supongo que había algunos blancos Allí, pero la audiencia era principalmente negra. Estaba lleno de gente ". Una narrativa de 1977 de Joseph Jarman, publicada en un libro de sus escritos, proporciona una visión general de cada escena, así como el rendimiento general proceso:

MÉTODO Alcance en el fondo de lo que eres y mencionar la realidad de la "parte": no necesitas el "Entrenamiento" del "actor"; necesitas la capacitación De ti mismo, lo que ya eres, eso es suficiente. cómo actuar en cada "escena"; No "actúes" en absoluto te convierten en ti mismo de tu vida y haz la escena, la realidad de eso, como son los hechos de tu vida son el único teatro necesario. 60

Los personajes centrales del sueño fueron "nota" (jarman) una lucha Músico, y "Blues & Accidental" (Myers), una mujer que conoce en una sesión de Jam de club nocturno local. Note se reproduce en una banda dirigida por un cantante duro pero compasivo, "B Natural" (Fontella Bass). Además de los actores principales, el "AACM Players": Henry Threadgill, Anthony Braxton, Leo Smith, Lester Bowie, M'chaka Uba, Ajaramu, Wallace McMillan, Thurman Barker, Byron Bowie y otros, servidos como extras de escenario, además de realizar ambas improvisaciones gratuitas y canciones de sesión de jam estándar como parte de la representación de escenas de fiesta, escenas de amor y Fi Ghts.61

La obra examinó muchos de los mismos tropos sociales y culturales explorados por Philip Cohran y muchos otros artistas negros de la época. En el momento climático, la sensible nota del artista deja accidentalmente después de darse cuenta del locura de su adopción de valores ruinales y materialistas de clase media blanca (simbolizado por la peluca rubia de Accidental):

Nota: Cada vez que miro a mi alrededor, aquí vienes. .
 . pelucas amarillas, pelucas rojas, pelucas verdes,
 pelucas azules— Accidental: Eso es correcto. Los
 estaba usando cuando me conociste. No eres ¡mierda!
 No has hecho nada, no eres un hombre. No eres nada.
 La nota comienza a irse. Accidental: ¿Sabes qué?
 Debes tomar un curso sobre las responsabilidades de
 un hombre, bebé, porque no lo tienes. No lo sabes Lo
 que es ser un hombre. Si te vas, cariño, puedes
 olvidarte de venir atrás. Nota: Eso es exactamente lo
 que voy a hacer. Accidental: ¿Quieres comer aquí y
 joder tu puta, ¿sabes? Ir a algunos de la casa de tus
 amigos. Nunca tienen dinero para nada. Continúa con
 el resto de ellas personas que no son nada, no eres
 nada. Nota (gritos): puede tomar esta casa, puede
 tomar el televisor de color, puede Toma ese auto. . .
 Puedes tomarlo todo y meterlo por tu culo negro, tú
 ¿entender? Nota hojas. Accidental (grita detrás de él):
 ¡No hay nada! ¡No eres nada! Mierda nigger! La puerta
 golpea. Accidental: Debería haberme casado conmigo
 con alguien que tuviera educación universitaria. La
 audiencia guía a Aws y estalla en aplausos. 62

"La obra se volvió tan real que me asustó, nos metimos en el personaje",
 dijo Myers. "Joseph estaba leyendo Beat buscando lugares para jugar.
 Arrancé La revista fuera de sus manos: 'Necesitas leer los anuncios de
 deseo y ¡Buscando un maldito trabajo! Joseph echó una mirada en su
 rostro que me mató ". Antes de su actuación en el sueño, Henry
 Threadgill estaba siguiendo Desarrollos en Chicago lo mejor que pudo
 del sudeste asiático, donde él fue estacionado como un hombre infantería
 del ejército en 1967. Threadgill había estado con La compañía de
 evangelismo del pastor Horace durante casi dos años. Su musical Los
 colegas le dieron oberturas para unirse a la AACM, pero él estaba
 apegado a la vida religiosa. De vez en cuando, un amigo se encontraría
 con Threadgill en una esquina de la calle Chicago. "Estaba con la gente
 radical, la gente en la calle tratando de conseguirte ", recordó Threadgill.
 Con el draft y la guerra de Vietnam en efecto total y asesino, pensó
 Threadgill

que podría haber una manera de hacer lo que tenían generaciones anteriores de músicos Hecho: el servicio militar de enterrar mientras evita la fijación real a favor de rendimiento musical. Se unió al ejército en 1966 con lo que creía era un entendimiento contractual explícito de que estaría persiguiendo su profesión, es decir, música. En ese momento, Threadgill vio al ejército como un sitio tradicional "a donde podrías ir y practicar, y recibir un pago. Por eso Cats Fui allí, como Trane, Wayne Shorter, Clark Terry. En FI RST, Threadgill aseguró una tarea bastante cómoda como arreglista. "I ni siquiera tuve que levantarse de la cama por la mañana ", recordó." No lo hice tengo que hacer reveille. Ni siquiera tuve que ponerme ropa del ejército a menos que fuera necesario." Estacionado en St. Louis y Kansas City, Threadgill tenía mucho Es hora de pasar el rato con Oliver Lake y otros experimentadores de St. Louis. Incluso conoció a un colega del ejército que había servido con Anthony Braxton en Corea. "Estaban contando historias sobre Braxton en el ejército después de que se fue". Threadgill se rió. "Todos querían matarlo. Tendría Coltrane y Cecil Taylor volando hasta la cima, y él estaría jugando a todos Día y toda la noche, cuando los gatos intentaban dormir un poco ". Las cosas iban bastante bien hasta que se le pidió a Threadgill que escribiera un Arreglo para una mezcla de canciones patrióticas estadounidenses, como parte de una ceremonia que incluye al gobernador estatal, el arzobispo católico local, el jefe del Quinto Ejército, el alcalde de Kansas City y otros notables. De alguna manera, Threadgill utilizó la ocasión para presentar un desafío codificado a la autoridad tradicional. "Escribí esta música, pero la escribí como escribo música y el La armonía que estaba usando en ese momento estaba muy lejos, la armonía del siglo XX, Cecil Taylor, Sun Ra y todo eso. Se estrenó en Kansas City. Ellos dijo que algún general saltó y el tipo de la iglesia dijo que era blasfemo. Lo cortaron ". A la mañana siguiente en el ensayo de la banda, un officer Se apresuró y los miembros de la banda llamaron a la atención:

Anuncio de tal y dicho sede del ejército, SO- y SO- y SO, La transferencia del privado Henry Threadgill a Pleiku. . . " Dije, ¿quién? Cat siguió leyendo. "El threadgill privado se unirá al cuarto infantería. . . . Tiene treinta días para ordenar sus documentos e informar. . . La sección de tierras altas de Vietnam del Sur ". Salté directamente de mi asiento y dijo: "¡No es esto una perra!" Estaba fuera de servicio, pero ni siquiera lo hice Date una mierda.

Threadgill realizó un servicio activo durante el asesino tetado de 1968, ampliamente considerado como un punto de inflexión en la forma en que el público de los Estados Unidos

citó la guerra. "Puedes hacer tu profesión", ruyó, "pero cuando quieren Para ser soldado de los pies, eres un soldado de los pies ". El 12 de marzo de 1968, el estado de ánimo de celebración y optimista que impregnaba El AACM se probó severamente cuando Christopher Gaddy, el pianista del quinteto de Jarman, falleció, menos de un mes antes de su cumpleaños veintiún años. La canción lanzada recientemente de Jarman se convirtió en su única actuación grabada. El recuerdo de Leonard Jones del fallecimiento de Gaddy fue aún más Conmovedor por su franqueza y simplicidad:

Conocí a Gaddy cuando salió del ejército. Christopher vivió en el Sótano del edificio de sus padres. Llevé a Christopher al hospital para tener su diálisis. Christopher había desarrollado enfermedad renal en el ejército. Christopher también era rosacruciano y siempre estábamos hablando de cosas espirituales. Los jóvenes gatos que buscan, tratando de hacerse a sí mismos. El día Antes de que Christopher muriera, yo soy el que lo llevó al hospital. Yo pregunté Él cuando quería que lo recogiera. Dijo, no te preocupes por eso Que no creía que volvería a casa. Murió alrededor de las 5 en punto Esa mañana.

La historia de Wadada Leo Smith dio una idea de la cercanía entre Gaddy y Charles Clark:

La primera vez que conocía a alguien que no tenía miedo de morir, fue Christopher Gaddy. Habló de eso, abiertamente. Los médicos le habían dicho que si No tenía un trasplante de riñón, moriría. Él dijo, ok, no soy miedo de eso. Gaddy decía que cuando falleció iba a India para estudiar con su maestro. La noche que pasó, él y Charles Fumó un poco de hierba en el hospital juntos. Le dijo a Charles que era va a despegar. Cuando vinieron a hacer que limpiara su sangre, tomó apagado . Cuando su madre llamó a Muhal, ella le dijo a Muhal que Gaddy se había ido a la India.

En el servicio conmemorativo, los miembros de AACM Abrams, Jarman, Clark y Barker realizó. Jarman compuso la pieza "Song for Christopher" para Su segunda grabación delmarca, como si fuera las temporadas.⁶³ En cierto sentido, todo el álbum parecía constituir un monumento a Gaddy. Para muchos en la AACM, el paso de Christopher Gaddy intensificó su entendiendo que la vida era flotante y que se debe hacer tanto el tiempo que uno tiene lo posible. Esto significaba que era hora de utilizar el aumento

Surgido de interés en su música para llevar sus sonidos más allá de las fronteras de Chicago. Gene Dinwiddie, un miembro temprano del experimental pre-AACM Band, fue uno de los primeros en probar sus alas. En este momento, como lo vio Dinwiddie, Las diferencias creativas estaban surgiendo silenciosamente dentro de la AACM.

"Roscoe y Joseph Jarman, eran demasiado caderas para mí. Hice un giro de ef, jugué Con Roscoe, pero eso no era algo que quería hacer. En la banda nosotros Tenía con Alvin Fielder y Malachi Favors, siempre quise jugar directamente adelante. Roscoe jugaría su papel, y sería totalmente diferente ". En 1966, Steve McCall tocó en sesiones con el guitarrista de blues Paul Butterfi Eld.⁶⁴ McCall presentó a Dinwiddie a Butterfi ELD, y "un año más tarde", Recordó a Dinwiddie: "Estaba jugando en Big John's en Chicago con Otis Rush y poderoso Joe Young. Pablo y Elvin Bishop vinieron. Pablo se acercó Yo y así es como conseguí ese trabajo ". En 1967, a raíz del legendario, Registro de la tormenta de nieve que cerró Chicago, Dinwiddie se unió al Paul Butterfi Eld Blues Band. Su familia se mudó a Nueva York en 1969, donde Vivieron hasta finales de la década de 1970, cuando finalmente se establecieron en La Puente, Este de Los Ángeles. Troy Robinson había abierto su propio espacio de rendimiento de la tienda a los 76 y Cottage Grove. El espacio tenía un piano, y Robinson construyó el escenario sí mismo. "Teníamos bailarines y hacíamos obras de teatro", recuerda Robinson, "pero sobre Fien o veinte personas aparecerían, por lo que no podía seguir el lugar. Michael Davis estaba allí, Malachi Thompson, Richard Brown, Joey [Joel] Brandon ". Robinson describió a la audiencia como mixta. estaban en la nueva música, pero eran principalmente negros, con sus dashikis ". Poco a poco, Robinson comenzó a sentir una sensación de desilusión con un cierto intolerancia que detectó entre algunos miembros.

Tendría la oportunidad de jugar una vez al mes, o cada dos meses, y no El dinero estaba llegando, así que, naturalmente, también estaba haciendo otras cosas. I estaba tocando con la Operación Breadbasket, y estaban como, estoy tocando música barata. Era como, me había agotado. Algunas personas se enojaron sobre eso. Decían que yo no era realmente un verdadero músico creativo, un Verdadero miembro de AACM. Me dolió eso. Estaba en un ensayo, y esto fue me dijo y me pidieron que me fuera.

Poco después, Robinson decidió abandonar Chicago para que California se involucrara en la escritura de los puntajes de las películas, pero "descubrió que había una línea desde aquí a San Diego "de personas que intentan entrar en ese negocio

ness. "Empecé a escribir música para obras de teatro y enseñanza para niños en un niño centro." No mucho después del fallecimiento de Christopher Gaddy, Mitchell, favores y Bowie presentó un "concierto de despedida" anunciando su viaje extendido A California, 65 donde Mitchell conoció a un futuro colaborador cercano, el multi instrumentalista Gerald Oshita. Un pionero de los asiáticoamericanos del Área de la Bahía Movimiento de improvisación, Oshita estaba actuando en un trío con Rafael Garrett, el eterno nómada de Chicago, y el baterista nacido en Oakland Oliver Johnson.⁶⁶ Anthony Braxton, Leroy Jenkins y Leo Smith, que habían sido Active como un conjunto colectivo, también buscó posibilidades musicales allí.⁶⁷ En noviembre de 1968, Steve McCall estaba de gira por Alemania con Un grupo dirigido por Marion Brown, con Gunter Hampel, trompetista Ambrose Jackson y el bajista Barre Phillips.⁶⁸ Alvin Fielder se mudó a Mississippi para hacerse cargo del negocio familiar en farmacia. En la vista retrospectiva de Leo Smith, "Fue un momento muy delicado para el AACM alrededor de 1968. "

En una organización siempre hay jugadas de poder, no importa si todos ama a todos, porque alguien piensa que puede hacer el trabajo mejor, o Hágalo diferente o tenga un tipo de impacto diferente. Muchos problemas fueron Continuando sobre cómo ejecutar el AACM. El conjunto de arte había obtenido un Un poco de poder, por lo que estaban haciendo los desafíos esenciales. Él era obvio que alguien del conjunto de arte necesitaba, quería, o debería ser, líder de la AACM.

Lester Bowie se convirtió en el segundo presidente de la AACM en septiembre 1968⁶⁹ con Leo Smith como vicepresidente. Fue durante este año que el AACM movió su base de operaciones para los conciertos y la escuela a The Parkway Community House en 500 East 67th Street en el lado sur. "La casa de Parkway nos dio un teatro completo en la ronda, que se mantuvo Alrededor de cien personas allí ", recordó Bowie." Teníamos espacio de offi, nosotros tenía un número de teléfono. Teníamos nuestro propio espacio y podríamos representar a los gatos para que pudieran alquilar autos, obtener cunas, alquilar apartamentos ". Una cara pública del mandato de Bowie como presidente fue un AACM de corta duración Boletín, el nuevo régimen. Similar en estilo a un literario subterráneo revista, y publicada en múltiples colores en el documento de construcción de la escuela de grado ordinario, el nuevo régimen presentaba historias personales, imágenes de Miembros, comentarios, fotografías, obras de arte, fijación y poesía. También

destacados fueron anuncios de las grabaciones AACM recientemente lanzadas, y biografías de artistas asociados, como la coreógrafa Darlene Blackburn. Al abrir el primer problema, uno se siente atraído por Maurice McIntyre's Manifiesto de timbre:

La asociación para el avance de los músicos creativos es un Organización de individuos acérrimos, decididos a promover el arte de ser de servicio para sí mismos, sus familias y sus comunidades. . . . Somos como la partícula varada, la isla aislada del todo, que se niega a expirar en medio del plano confundido normal que debe existir, en orden para que podamos, pero con el que estamos constantemente en guerra. Estamos tratando de equilibrar una situación desequilibrada que prevalece en esta sociedad.⁷⁰

Bowie fuera de un análisis trenjane de la situación que enfrenta no solo el negro Artistas, pero personas colonizadas y subalternos de todo el mundo. Para Bowie, "Nuestra música ... es la herramienta con la que se puede levantar la carga de la opresión Desde los espaldas de nuestro pueblo ". ⁷¹ Bowie abogó por el estudio de la comunicación en sí como una parte esencial de la lucha del músico creativo, reconociendo que este estudio inevitablemente tendría mayores implicaciones para los subalternos Generalmente: "Para que cualquier persona domine, suprima o de otra manera controlar a otras personas, deben cortar primero (o al menos controlar) a la otra Líneas de comunicación de las personas entre ellos. En otras palabras, el Las personas oprimidas no solo deben tener una completa falta de conocimiento de ellos mismos o cualquier otra cosa, pero deben ser negar los medios por los cuales Fi nd comunicación. " ⁷²

Bowie observó que los artistas deben reconocer sus roles como parte de una altamente Red de comunicaciones disputadas y politizadas:

De alguna manera, de alguna manera, las personas oprimidas deben estar convencidas de perpetuar su propia opresión. Deben estar convencidos de que no quiere comunicarse entre ellos; Que no quieren saber cualquier cosa sobre ellos mismos o cualquier otra cosa. Sobre todo, deben Esté convencido de que no hay nada que saber. Deben ser conducidos a Cree que no tienen música, arte, sentido cultural o cualquier otra cosa. En para hacer esto, no puede haber comunicación entre las personas y su artista y para hacerlo todas las líneas de comunicación entre El artista debe ser eliminado, controlado con control o dominado por el opresor.⁷³

El análisis de Bowie sobre la comodificación de la musicalidad es singularmente perspicaz, y parece poco común que el arranque:

Los músicos deben estar convencidos de hacer, completar y socavar cada uno otro. Deben ser llevados a creer que el éxito (artístico o de otro tipo) puede Solo ser: por ser negativo. Deben creer que la única forma de ser es negativo hacia sus compañeros músicos. Deben hacerse para desalentar en lugar de alentar las necesidades, deseos y derecho de sus compañeros músicos para jugar. Esto se logra por varios medios; De lejos, el más efectivo Los medios es tomar los pocos (muy pocos) gatos negativos y hacerlos grandes estrellas. Establecerlos como ejemplos para que los otros músicos sigan.⁷⁴

En el nuevo régimen, Henry Threadgill aprovechó la oportunidad para hablar a los medios criticando el estado de la crítica musical.

La pregunta ha sido lanzada muchas veces en los últimos años, Pri Marily por artistas negros, que el término jazz había adquirido demasiados falsos y malas connotaciones, estigmas, etc., y en lo que es básicamente un comercial- Materialista: un país de orientación capitalista tomada en un demasiado limitado Concepción en términos de arte. Preparando el escenario para un previsible Deat End en términos de creatividad progresiva. . . derivado de dentro Lo que se ha convertido en una música preconcebida, concepto de pensamiento. ⁷⁵

Como solución, Threadgill aboga precisamente de cuál era el nuevo régimen Tratando de lograr: los músicos que se hacen responsables de historizar y teorizar su propia práctica.

Cuando miramos la historia de la música occidental, algunos de los mejores críticos y Los escritores eran en sí mismos músicos y compositores. ¿Por qué? Porque Sabían dónde estaba la música "en" esa vez, estaban hablando. No dejar la tarea de escribir y revisar el "Out- Of-Time- Of- Tune Revisores de la sociedad ". . . adecuado para hablar sobre este producto que el instrumento a través del cual aparece? Seguramente, si una música tan altamente creativa puede provenir de tales mentes, Las mismas mentes pueden dar una idea de ello y ellos mismos en la relación. . . no solo por ser sus creadores e artistas.⁷⁶

Los escritos de Anthony Braxton en la primera edición del régimen del régimen se incluyen Tanto la poesía como las reflexiones estéticas, a menudo con un borde caprichoso. Parodia

Una de las preguntas más cliché del periodismo de jazz, Braxton enumeró su musical inflaciones como "Desmond, Trane, Ornette, Earl [sic] marrón, aguas fangosas, Stockhausen, The Mack Truck Corporation, The Streets of Chicago, General Motores y Snooky Lanson."77 En esta etapa temprana, Braxton aún no había desarrollado el vocabulario conceptual extendido para el cual su trashed posterior Escritos y su álbum de 1974 Liner Notes se conocieron, pero la pasión En su voz de escritor era evidente:

La aceptación y comprensión de toda la música es necesaria, si el total La destrucción de la idea del arte en todas sus formas se debe provocar en nuestro vida. Que Occidente está en la undécima hora ahora es inhabitable. Nosotros Debe redeferar todos los aspectos de lo que ahora llamamos arte. . . . Debemos traer conciencia espiritual (no como una "cosa", una forma de sacar provecho de los cósmicos) al centro del escenario. . . . Se deben tomar medidas para mostrar que todo el arte es uno.78

Aunque se proyectó que la revista aparecía mensualmente, solo se publicaron dos temas sin fecha, ambos en 1968. En la segunda edición financiera, Joseph Jarman adoptó un modo confesional, y tal vez podría ser perdonado por retratar a la AACM y la banda experimental como algo de un culto como sinanon:

Hasta que tuve la primera reunión con Richard Abrams, era "como todo lo demás" de los negros de gueto "cadera"; Era genial, tomé droga, fumé olla, etc. No me importaba la vida que me habían dado. Al tener la oportunidad de Trabajar en la banda experimental con Richard y los otros músicos Allí, encontré el primero algo con significado/razón para hacer, que La banda y la gente allí fue lo más importante que me ha pasado. . . Podría seguir y seguir sobre Richard y Roscoe, pero lo haría me gusta mantenerlo corto.79

El lanzamiento de las grabaciones de Mitchell, Abrams y Jarman, así como una sesión dirigida por Lester Bowie, provocó un considerable comentario crítico, ambos en los Estados Unidos y en el extranjero, sobre la "escuela de Chicago" de improvisado música.80 En marzo de 1968, la AACM recibió un aviso importante en Europa con Un artículo extendido de Martin en el British Journal Jazz Monthly. Richard Abrams, Roscoe Mitchell y Joseph Jarman aparecieron en la Maga-

La portada de Zine. El artículo comienza con el contexto en el que se conoce la música. A medida que surgió el jazz gratis, señalando que la música "no era la creación de un solo genio."81 Para Martin, la importancia de esta música radica en su articulación de forma colectiva:

Es el papel del conjunto como fuente de improvisación extendida que Me parece ser particularmente significativo para el desarrollo de la nueva Música, es decir, de Jazz en sí. Las cualidades individuales y de conjunto de este El cuarteto será el tema de un ensayo futuro, pero tal vez debería mencionar que la tremenda paleta de tono disponible para el cuarteto se pone al servicio de un estilo de conjunto auto-generación basado en la creatividad dividida y memoria de grupo. El resultado es una música de gran alcance, que deambula libremente en todas las formas musicales, sometiéndolas a sus propias estructuras que abarcan, y son de naturaleza empírica y orgánica.82

Es en este punto que la panoplia de los enfoques favorece el AACM comienza a exhibir una sensibilidad posmoderna, incluso si el propio Martin no necesariamente reconoce esto en ese momento. "Su familiaridad con varios sistemas musicales", observó Martin, "los ha convencido de que nadie tiene todas las respuestas a sus necesidades expresivas; Los mejores músicos pueden llamar a cualquiera de estos al servicio como lo exige la ocasión. Su concepto incluye la libertad de aceptar y rechazar los valores tradicionales ". 83 con respecto al modernista/ Divide posmodernista, la biografía crítica de Musicóloga Radano de Anthony Braxton intentó dibujar una línea brillante excepcionando a Braxton's Trabajar en relación con el AACM en su conjunto:

Mientras que la mayoría de sus colegas de AACM permanecieron comprometidos con la práctica gratuita de jazz a mediados de la década de 1960, Braxton ya había comenzado a expresar el Libertad of the Postmodern, que van a través de géneros y exploran la música y el experimentalismo de los altos modernistas y el experimentalismo. Pronto trascendería la categoría de jazz en total, participando activamente en la música experimental círculos, especialmente en Nueva York, donde colaboró con el Los artistas compositor Philip Glass, David Behrman y Frederick [sic] Rzewski.84

Como hemos visto anteriormente, sin embargo, el rango de problemas realizados por el La recepción crítica contemporánea de la AACM ejerce una enorme presión sobre esta lectura. En primer lugar, el "experimentalismo" como práctica (como distinto

de un género) no se limitó a compositores o historias blancos, sino que era parte y parcela de la dirección de la AACM. En segundo lugar, el abreviado de la perspectiva histórica y la multiplicidad de las voces, emblemático de las "libertades del posmoderno", estaban siendo elaborados por muchos compositores de AACM. De hecho, el AACM en sí, como organización, podría verse como una articulación posmoderna del múltiplespectivalismo que, como Martin notó, lo haría Los intentos de confusión para fundamentar su génesis o su apoteosis en el trabajo de cualquier individuo AACM único. La revisión de Lawrence Kart del conglomerado de Mitchell, por ejemplo, fue típica en su observación de que "todo el rango de El jazz, y otras músicas también se ve como un lenguaje musical, un presente histórico, que estos músicos recurren con una libertad incomparable". 85 Congliptious incluyó tres solos no acompañados de Mitchell, favores de Malachi, y Lester Bowie. El crítico británico Max Harrison notó que las piezas no acompañadas evitaron construir largas colas, mientras que "las actuaciones del conjunto son completamente episódicas; los estados de ánimo cambian y fluyen, pero sus implicaciones nunca se siguen". 86 Por lo tanto, el revisor no pudo En cualquier forma que fuera "detectable para la escucha sostenida y concentrada". 87

Al menos parte del problema aquí podría haber involucrado la evidente inversión de este revisor en la competencia en curso entre "jazz" y "seria Música ": en este caso, el trabajo de John Cage, al que, en opinión de Harrison, Se dijo que el trabajo de Mitchell estaba relacionado, aunque solo sea en una relación de epigonalidad. Invocar el tropo estándar de la competencia entre Afrology y Mundos de música eurológicos que habían estado activos desde la década de 1920, Harrison, También señalado como revisor de la música "clásica", encontró que esta epigonalidad es Un problema, no solo con el trabajo de Mitchell, sino también con el "jazz" en sí. De este modo, Se dijo que la música de Mitchell era "elemental" en sus exploraciones, y "en también mucha prisa ". 88

En contraste con esta opinión, la revisión de Will Smith en Estados Unidos de la El mismo trabajo en la edición de agosto de 1969 de Jazz & Pop. Smith vio degliptious como "una totalidad de alegría, una danza divertida de estallar, complejidad y energía erucking ... una masa retorcida de acontecimientos felices, el rayo El sonido de la cordura loca contenida. desafío ingenioso y explícito a la autoridad de la comunidad crítica misma, En el diálogo hablado a su solo no acompañado: "Disculpe, uh, Sr. ¡Bowie! Soy Dave, Uh, Flexingbergstein de, Uh, Jism Magazine. Es jazz, como nosotros sepan, muere. . . ¿Sin embargo? "90 después de un solo de extraordinario capricho lúdico, Bowie responde a su propia pregunta, observando: "Bueno, supongo que todo depende de

lo que sabes ", lo que implica claramente que el conocimiento de la comunidad crítica podría necesitar alguna revisión frente a las nuevas realidades que esta música estaba presentando. Rodar, Beethoven, de hecho. Otro caso en el caso se refiere a la primera liberación de Chuck Nessa por su cuenta Etiqueta, los números de Lester Bowie 1 y 2,91 con Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, y Malachi favores, que fue revisado por Michael James en una edición de 1968 del jazz británico mensualmente.⁹² La descripción aparentemente desfavorable del álbum del revisor podría verse como señalando las diferencias con críticas Recepción de las incipientes estrategias de fragmentación y collage de fragmentación y collage de la AACM. James encontró la grabación "Intransigentemente episódica, rechazando No solo los valores de jazz tradicionales de un ritmo oscilante y un armónico básico marco, pero también la noción de delinear o desarrollar un dominante ánimo." La música exhibió "una sucesión rápida de viñetas emocionales, Destacado de uno a otro sobre los 46 minutos del álbum con absoluto desdén para cualquier lógica de desarrollo, aparte de eso a veces oculta en la sustancia musical misma ". Curiosamente, para James, la música juguetona, tranquila y gentil en la grabación de alguna manera representaba "los miedos y las frustraciones del Negro en la sociedad estadounidense hoy. La yuxtaposición caleidoscópica de las emociones de los que se entiende más fácilmente cuando uno refleja la calidad de vida en los guetos negros de los EE. UU.; Y de la misma manera, la motivación Detrás del rechazo de estos hombres de los valores europeos tradicionales ". ⁹³

Dada la valorización del revisor de las formas tradicionales de canciones de jazz, como se encuentra En el trabajo de los grandes músicos del pasado: "Armstrong, Hawkins, Parker, Davis, sí y Ornette Coleman también ", la objeción de la revisión a La ausencia de tales formas en la grabación de Bowie era comprensible. En lugar de aprovechar la oportunidad de "reunir su inventiva en Se puede formar ", los músicos habían alcanzado " terreno desagradable ", donde Solo se podría criar "una cosecha insignificante". Al final, la referencia del revisor a las ideas de la filósofa Susanne Langer (aunque en una interpretación inusual) Encontró a Bowie y sus asociados queriendo.⁹⁴

Esta revisión fue equilibrada por una revisión posterior y muy favorable de la misma. Álbum que apareció en el mismo diario. El crítico, Jack Cooke, señaló que Debido a la gran cantidad de instrumentos en la grabación, incluidos Glockenspiel, Cowbell, Chimes, Voices, "No es posible decir con precisión quién toca qué. "95 El revisor se dio cuenta de que el enfoque de boceto de miniatura estándar Para revisar el estilo musical carecía de utilidad en este contexto. Porque "la cohesión y la versatilidad del grupo hace que sea imposible imponer rápido Comparaciones o juicios de Snap. . . . En estas circunstancias, 'se reconcilia

Los enfoques de Ornette y Albert Ayler no solo son un poco delgados como descripción pero podría ser engañoso positivamente ". 96 en una pieza posterior, la El mismo revisor escuchó los niveles y títulos de Light de Abrams y Jarman Canción para, el trabajo de los músicos de AACM para comprender "una síntesis de técnicas y métodos existentes en lugar de cualquier sustancialmente nuevo Perspectiva " - Un tropo temprano común en las críticas de la posmoderna en el al mismo tiempo, a pesar de su falta de simpatía por el uso de la reverberación por parte de Abrams Técnicas, el revisor señaló que "el rango de técnicas que están utilizando es muy amplio. "97

Un marcador importante de la creciente visibilidad de la organización en su Home Town fue un largo artículo de 1968 en la Sección de la Revista Sunday de Chicago Tribune, que dedicó catorce páginas de texto descriptivo y Fotografía vívida a "La Asociación". 98 Entonces, a fines de 1968, el primero pieza en la prensa comercial de EE. UU. Analizando el trabajo y la influencia de la AACM Como una organización apareció en el anuario de 1968 de Down Beat. Bill Quinn, un El escritor afroamericano presentó una historia cápsula del colectivo, llamándolo el "grupo más prolífico de su tipo" en los Estados Unidos. Esto después menos de tres años de existencia. "99 La pieza de Quinn comienza con una pregunta posó en una conferencia sobre las humanidades que habían tenido lugar ese año: "¿El AACM tiene algo que ver con Black Power?" el joven preguntó Richard Abrams. "Sí", respondió Abrams. "Lo hace en el sentido de que nosotros tendemos a hacernos cargo de nuestros propios destinos, a ser nuestros propios agentes y jugar nuestra Música propia. "100 De hecho, para Quinn, el aspecto más importante de la AACM fue que "estos músicos de jazz negros están organizados ... no desde afuera en virtud de los agentes, la unión o los promotores, pero desde adentro, hasta respeto mutuo y determinación rígida de medio rígido para dominar su des Tinies. Esta es una promesa de poder negro ". 101 Quinn vio una diversidad de punto de vista musical y político dentro de la AACM como un aspecto importante de El personaje de la organización: "Una generación puede separar a un miembro de el próximo; uno usa cuentas, barba y camisas de tonos psicodélicos, mientras que Otro está con un traje oscuro, una camisa blanca y una corbata altamente introvertida. En privado, Un miembro puede ser un antiharblacknational Militantsocialista o bastante despreocupado por cualquier cosa fuera de la esfera de su participación musical ". 102

Nacionalismo cultural en la transición posmoderna Un número que el artículo de Quinn de 1968 se identificó como saliente, en esta era de La atención centrada en los problemas de empoderamiento negro fue el propósito y Efecto de tener miembros blancos en el grupo. El artículo trató la carrera como

Solo un elemento más de diversidad dentro de la AACM. Para Quinn, un AACM miembro

ni siquiera tiene que ser negro: Gordon Emmanuel [sic], vibist y ex trabajador social del Departamento de Ayuda Pública del Condado de Cook, es el Miembro White White de Group. Emmanuel, que vive duro por el primero La vena yugular del gueto negro del lado sur, en un apartamento que alguna vez estaba ocupado por el bajista Wilbur Ware, trabaja en la misma materia de hechos armonía con los miembros de la asociación como lo hacen los demás. Todos los que se opusieron a su La entrada aparentemente ha dejado el grupo o ha llegado a un acuerdo con él como un miembro.¹⁰³

Emanuel, quien luego se hizo conocido como Emanuel Cranshaw en honor a Su hermano adoptivo, el bajista Bob Cranshaw, comenzó a tocar Vibraphone en su adolescencia tardía. Como señaló en una biografía que acompaña a un concierto de Abrams Programa, estaba más orgulloso de haberse graduado de la "Universidad de The Cotton Club". ¹⁰⁴ Cranshaw había actuado en los niveles de Richard Abrams y grados de luz y, por recomendación de Fred Anderson y Abrams, se convirtió en miembro de AACM en 1967. Bill Quinn escribió que la membresía de Cranshaw fue "generalmente hecha más de fuera de la organización que dentro de ella, aunque algunos miembros causaron un Ripple o dos en el Mar de la Hermandad en el momento de su entrada. "¹⁰⁵ De hecho, Su membresía se convirtió en un tema muy polémico, como Cranshaw él mismo recuerda. "Solía obtener cosas de las personas en generalidades, como, como, No estoy haciendo ningún trabajo en ningún concierto que involucre gatos blancos ". Leslie Rout había observado que "sobre la cuestión de la raza, Mitchell pensó la inclusión de un miembro blanco ventajoso, pero afirmó que los nacionalistas negros entre los miembros de AACM habían sacado conclusiones contrarias. "¹⁰⁶ De hecho, en el contexto de la floreciente influencia de un nuevo tipo de afroamericano Nacionalismo cultural y político, uno podría imaginar que el AACM se presione considerable con respecto a su buena fi des como un verdaderamente "negro" Organización siempre que Cranshaw siguiera siendo miembro. Como Leonard Jones Observó: "Sucedimos que tenemos este gato blanco. Él era el único Eso estaba ahí. Simplemente parecía la única persona en esta organización que podría traer de alguna manera la destrucción, o cualquier gato que sintiera en el tiempo. Hubo muchas presiones acumuladas, y la organización fue joven y recién comenzando a desarrollarse ". Uno de los miembros que se oponía a la membresía de Cranshaw,

Cording to Rout, fue Lester Lashley, un signatario de la carta AACM original. En esta cuenta, para Lashley,

El propósito central de AACM es el mantenimiento de la herencia histórica del negro, y como él lo expresa, este objetivo está "siempre en el fondo de nuestro mentes ". Dado que el jazz es visto como el regalo de los negros para Estados Unidos, o "lo nuestro" Como algunos prefieren llamarlo, la elección de Gordon Emmanuel [sic] precipitó una gran crisis. Lashley observó que una vez que Emmanuel fue votado, Varios miembros de AACM optaron por no participar. Además comentó que A pesar del buen récord de Emmanuel, numerosos miembros de la asociación permanecieron notablemente hostiles.¹⁰⁷

A principios de 1969, las presiones se habían vuelto demasiado fuertes para ignorar. Como recuerda Cranshaw, "El día que sucedió, Peggy [Abrams] me llamó y dijo, ¿estás bien? Dije, sí. No sabía completamente de qué estaba hablando. Supongo que Muhal estaba en la reunión, y Muhal llamó más tarde y Me dijo lo que había sucedido, sobre que me votaron, y Jodie llamó a mí. Alvin Fielder me dijo que fue criado y que los gatos lo votaron, y Eso fue todo ". El vibrafonista aparentemente no tenía idea de que las fuerzas se estaban moviendo contra Él, o que la situación podría cambiar tan rápido. "Jodie [Christian] llamado yo me levanté y dijo que quería explicar ", dijo Cranshaw." Dijo que él votó en mi contra porque no quería que pasara por todos esos tipos de cambios, como discutir con los gatos, ya sabes ". Como el propio Christian recordó: "Debido a las personas en la organización, pensamos que sería Lo mejor para que sea negro, y les dijimos. Hubo ciertos movimientos, Movimientos sociales, y pensamos que crearía un problema. Entonces fue mejor por ahora que comenzamos con solo negros, y no tendríamos problemas con prejuicios y cosas así ". Leonard Jones dijo en una entrevista en su casa cerca de Düsseldorf en 1998, "Solo había tres personas que recuerdo que votaron para mantener a Gordon dentro: Joseph, Charles y yo". Abrams, como silla, se abstuvo, pero en 1998, reiteró su oposición a la votación. "Cuando se trataba de Emanuel Cranshaw, la razón por la que no era por esa votación fue porque sentí que era un excepción a eso. Aunque era de paternidad blanca, era de educación negra ". De hecho, la visión de Cranshaw de su propio fondo racial difiere de la de sus antiguos colegas. En nuestra entrevista, declaró explícitamente que no se consideraba en sí mismo como "blanco", finalmente subrayando eso Comprensión al establecer su relación con el bajista Bob Cranshaw.

Además, según todas las cuentas, el vibrafonista había funcionado tan bien como cualquier otro miembro, asistir y actuar en conciertos, colocar carteles y distribuir publicidad, trabajar en la producción de conciertos y asistir reuniones. Abrams, hablando en 1998, observó que

Algunos sintieron que necesitábamos tener una organización negra y no tener personas blancas, porque necesitábamos algo que fuera único el nuestro. Esto sigue lidiando con las percepciones de las personas sobre lo que sucedió con la esclavitud y toda la infinidad de las organizaciones de las personas negras. Pero el no fue por el tramo de la imaginación ningún tipo de infiestador. Gordon era una persona que había estado cerca de nosotros y en el lado sur con nosotros como todos los demás.

Al mismo tiempo, Cranshaw recuerda ahora que "no estaba tanto en Esa música como Muhal y Joseph y todos esos gatos, y tampoco Jodie. Lo principal, no lo único, sino lo principal de unirse La AACM era el hecho de que tenían control sobre su producto, que es algo que deberías tener. No fue tanto que yo fuera un dedicado Avant- Gardist ". 108

Era poco probable, escribió Leslie Rout en 1967, "que AACM aceptará cualquier Más blancos en el futuro cercano." 109 Rout enmarcó el problema como uno de tolerancia y racismo inverso, ignorando las complejidades del poder que se hizo Las coaliciones interraciales se diferencian en la década de 1960: "Inicialmente, era concebible que los miembros de la asociación pudieran ser más tolerantes a los que Los blancos cuyos puntos de vista sobre asuntos socioeconómicos eran simpatizantes, pero la observación adicional tendió a negar tal contención. Uno podría tener un amigo en el sentido de que "algunos de mis mejores amigos son negros", pero en el Análisis final Todos los hombres blancos son enemigos ". 110 seguramente, este último juicio ha Probado demasiado categórico, ya que para varios miembros, ambivalencia Acerca del Aff Air persiste hasta el día de hoy. "Estas personas no lo odiaban, pero No querían esa imagen mixta ", señaló Abrams." La imagen era igual de importante como un hecho real. La imagen fue elevada a una razón ". Para Leonard Jones,

Me dolió que fuera votado porque Gordon era bastante difícil obrero. Gordon se dedicó a la causa de la AACM y al Cats lo votó. En cualquier nivel que lo miras, estaba mal. Ahora, Treinta y algo más tarde podrías mirarlo en retrospectiva y decir, estaba mal, pero tal vez era lo correcto en ese momento en particular.

Nunca diré que esto era lo correcto porque voté en contra, Pero en retrospectiva, con todas las cosas que estaban sucediendo en ese momento, podría haber sido lo más beneficioso para hacer, de modo que la organización Podría continuar prosperando dentro de la comunidad negra.

En nuestra entrevista, Amina Claudine Myers admitió que

Yo era uno de los que estaba en contra de tener a alguien blanco en el organización. Los blancos siempre tenían algo. Ellos siempre corren todo, entra y toma nuestras cosas, pero esto era algo negro que habíamos creado, algo propio, y deberíamos mantenerlo negro. Era ese tipo de mentalidad que tenía en ese momento. Hoy tengo una sensación diferente. La música está abierta, y eso es lo que veo ahora. Tiene que haber Una cualidad espiritual, independientemente de cuál sea el color.

Después de su partida de la organización, Emanuel Cranshaw continuó trabajando con varios miembros de AACM, actuando en el tercero de Abrams Grabación delmark, cosas que vengan de las que ahora se han ido.¹¹¹ "Naturalmente, estaba más cerca de Muhal que nadie ", dijo Cranshaw." Nunca estuve tan cerca, Como Roscoe y todos esos gatos. No hicimos mucho correr juntos ". A pesar de la expulsión de Cranshaw, los problemas de la AACM con respecto a la negrura auténtica continuaron. Por qué la AACM nunca apeló a "las masas" se debió a la presencia de tantos blancos en conciertos.¹¹² miembros del poderoso Chicago Juvenil Gang, The Blackstone Rangers, a veces asistieron a AACM y a los eventos de las artes. Incluso el notorio líder de la pandilla, Jeff Fort, a veces estaba en asistencia, y como se relacionó M'Chaka Uba, el tema del público racial de la audiencia La composición surgió entre los miembros de las pandillas.

Siempre traté de alejarme de Jeff Fort, pero terminé en su casa. Cuando estos tipos venían a los conciertos [en el Lincoln Center], yo Les diría que suban allí y se sentaran y escuchen la música. Habían entrado allí diciendo: ¿Qué están haciendo todos estos hermanos con estos blancos. Esta es nuestra capucha. Y les explicaría. Há en lo que sepa lo que está sucediendo. Ajaramu también hizo eso.

Además, en la atmósfera de pueblo casi unido, que persistió en la comunidad afroamericana. Apartheid americano, la política sexual del nacionalismo cultural también afecta

La recepción de la AACM, ya que las relaciones personales inevitablemente asumieron el significado político. En la década de 1960, en medio del cambio de sexual y social Patrones, mujeres negras articuladas críticas puntuales del hombre negro - blanco Relaciones de la mujer en particular. El resumen de 1978 de Michele Wallace del El problema fue complejo, multifacético y controvertido. Para Wallace, el negro El problema femenino masculino/blanco constituía un síntoma primario de un género dislocación entre hombres negros y mujeres negras, donde el poder desigual relaciones, macho y sexismo machos negros, y la explotación de ambos Por la cultura dominante, desempeñó papeles principales. Las relaciones de hombre negro/mujer blanca, según Wallace, engendraban sentimientos de resentimiento y rechazo entre algunas mujeres negras, que "No hizo ningún efecto para disfrazar su ira y asco, hasta el punto de verbal, Si no es físico, asaltos en las calles, a las mujeres blancas o al negro hombre o en ambos ". 113 Muchas mujeres negras tomaron estas relaciones como una señal del rechazo de la belleza y la conveniencia femenina negra, este tiempo por el Hombre negro, en lugar de la cultura blanca dominante. Farah Jasmine Griffi n Abbey Lincoln acreditó ser uno de los primeros para reconocer públicamente "El dolor y la decepción que muchas mujeres negras experimentan cuando las negras Los hombres pre fer mujeres blancas estética y sexualmente ". 114 para Griffi n," mientras Muchos grupos étnicos experimentan este tipo de tensiones, el legado del blanco La supremacía lo hace especialmente doloroso para algunas mujeres negras. Más que Cualquier otro grupo de mujeres, las mujeres negras han sido consideradas infemininas y el más alejado del supremacista blanco ideal de belleza ". 115

Griffi n notó anecdóticamente que "cualquiera que haya frecuentado clubes donde Los músicos de jazz Jam han señalado que a menudo entre las mujeres que frecuentan clubes en busca de músicos negros, muchos son blancos ". 116 Griffi n Presentado La opinión de Lincoln de que "la mujer blanca rechaza y los malos sociales son FL acurrentemente Filó en nuestras caras como lo último en pulcritud femenina. Nuestras mujeres son alentados por nuestros propios hombres a esforzarse por parecerse a la imagen femenina blanca tanto como sea posible ". 117 En tal atmósfera, lo que parecía ser un Particularmente evidente hipocresía en medio de tanta rutina que se glorifica, digamos: "Nuestras reinas nubias", también presentó el espectro del gran número de mujeres negras que, según Wallace, nunca fueron compañeros.118

Poeta, activista, editor y educador Haki Madhubuti fue quizás uno de los autores más influyentes con sede en Chicago del período que examinaron problemas sociales y políticos críticos en la comunidad afroamericana desde este punto de vista. Uno de los primeros libros de Madhubuti, 1973 del plan al planeta, se subtitula la necesidad de mentes e instituciones afrikan. Sus puntos de vista en La importancia política de las relaciones negras-blancas reflejó un generalizado

perspectiva que estuvo activa durante este período temprano de la AACM, una que colocó lo personal y lo político en estrecha asociación:

Muchos de nuestros diplomáticos afrikan están llevados a los europeos. Sin embargo, no lo hacemos. Veamos cualquier Rockefeller, Ford, DuPont o Mellon, etc., casado con cualquier negro. Sin embargo, sentimos que podemos obtener nuestra libertad casándonos con nuestros enemigos. Eso es una tontería. Hablando negro y blanco dormido. Deberíamos saber. Por ahora que el europeo-estadounidense usará cualquier medio en su poder para mantener su dominación sobre el mundo; y si eso significa usar su mujeres, se utilizarán.¹¹⁹

Una panoplia de literatura afrocéntrica, bien conocida en Chicago, tomó similares o posturas relacionadas sobre este tema, y revistas populares negras, como el *Ebony* and *Jet*, con sede en Chicago, dejaron en claro que las citas interraciales, particularmente entre hombres negros y mujeres blancas, estaban más allá del pálido de conducta negra. En una atmósfera tan compleja, es completamente comprensible que los que creían, como sugirió Wallace, que los hombres negros salieron con el blanco. Las mujeres como un medio para afirmar la igualdad social y la "virilidad", 120 Mire con recelo sobre la presunta falta de autenticidad de tales relaciones. Algunas actuaciones de AACM reflejaron esta posición, como recordó Amina Claudine Myers. Trombonista Lester Lashley, un consumado y académicamente pintor entrenado, imagen combinada y música en un rendimiento en St. Louis: "Lester tenía esta gran pintura y tenía algún tipo de piojos a su alrededor, de un hombre negro con una mujer blanca de pie detrás de él. Con el largo cabello rubio, que sostenía sus privados. Estaba cubierto. Y luego, durante el concierto, la portada fue arrebatada. Era cosas fuertes. Quizás una o dos personas salieron". 121

Muchos músicos sintieron que el amor era un asunto personal y que la sociedad no debería entrometerse, pero incluso si el pianista Hampton Hawes pudiera declarar con respecto a un compañero potencial: "No me importaría si fuera verde y tuviera rojo aliento . . . Si ella es real, sólida", el hecho simple era que la sociedad lo hizo entrometerse. "La gente no me hablaría durante mucho tiempo debido al negro cosa, porque vivía con una mujer blanca", dijo Leonard Jones. "Yo Podía entenderlo, pero tenía una mujer que estaba de mi lado, no me importa De qué color era ella. El resto no significa nada para mí". Para Madhubuti, esta actitud constituía su negación:

El hermano generalmente defiende su posición con mujeres blancas diciendo que, bueno, ella es un individuo, no es como el resto, no es el en-

Emy. Si la hermana usara la misma lógica y dijo sobre el niño blanco, él es un individuo, no es el enemigo, no tendríamos ene Mies. Pero ese tipo de locura lógica proviene de asociación con personas locas. No ves Algún judío que se case con árabes, ¿verdad? Se toman en serio su supervivencia. ¿Somos? 123

Al mismo tiempo, como señaló Wallace, la popular literatura negra del El período rechazó el feminismo, alegando que las mujeres negras "ya estaban liberadas". En opinión de Wallace, esto dejó a las mujeres negras en particular sin una atmósfera discursiva para analizar o enfrentar colectivamente cuestiones de empoderamiento afirmando a las mujeres negras. Complicando esta imagen aún más fueron las formas en que muchos nacionalistas culturales negros concebieron negros Roles de las mujeres. Irónicamente, como señala la historiadora Patricia Hill Collins, en el Ausencia de un movimiento feminista negro, intenta reconstruir "auténtico" La cultura y la identidad negras se basaron en gran medida en las nociones de clase media blanca del familia nuclear,

en el que dictaminó la autoridad masculina benevolente, con mujeres asumiendo su Roles naturales adecuados como esposas y - madres. Dentro de este marco interpretativo, mujeres afroamericanas fuertes en familias negras y en negro La sociedad civil fue etiquetada desviada. . . . Aunque el nacionalismo cultural negro se opuso firmemente a la opresión racial, se incorporó irónicamente Ideologías dominantes sobre roles de género blanco y negro en su dominio supuestos.¹²⁴

En 1998, Jarman admitió que suposiciones similares eran un problema en el AACM durante el período de su participación más intensa con la organización. "Si te das cuenta", observó en nuestra entrevista, "todas las mujeres quien se convirtió en miembros de alguna manera estaban conectados con un hombre ya activo miembros. Creo que eso tuvo algo que ver, ya sabes, la mujer es Se supone que camina detrás de ti en el lado izquierdo, en lugar de justo a lo largo de ti ". En un punto temprano, reflejando esta actitud de género, la AACM La membresía incluso votó para sentar a hombres y mujeres en lados opuestos del Espacio de conciertos. Sin embargo, el acuerdo fue de corta duración. "Fui a un concierto una vez", recordó Joseph Jarman, "y tenían a todas las mujeres sentadas Por un lado y todos los hombres sentados a un lado. Aah, eso no está sucediendo. No duró. No era fiel a nuestra causa. Había sido votado, pero se dio votado ". "Creo que algo sobre el patrimonio, el nacionalismo estaba en el aire". dijo Thurman Barker. "Hubo algunas personas que estaban a favor y algunas

La gente pensó que era, ya sabes, mucha mierda ". Jarman sintió firmemente que Este incidente habló sobre problemas más grandes.

Subconscientemente ese aspecto de la negrura se estaba manifestando en la organización. Esto es algo que se alimenta de la cultura negra y se toca por la Sociedad Americana General. No creo que ninguno de nosotros haya pensado en eso, pero era parte de la conciencia colectiva que realmente no vista. . . . Debido a la mierda egoísta masculina en la identidad, las hembras simplemente no se permitieron las mismas oportunidades que los hombres que hicieron aplicación para unirse.

En marzo de 1969, el soldado de los pies Henry Threadgill regresó a los Estados Unidos, aterrizar brevemente en el estado de Washington antes de regresar a St. Louis, donde Renovó su asociación con la escena de música y arte de St. Louis. Por esto Time, The Black Artists Group, un colectivo enérgico e interdisciplinario de Escritores experimentales, artistas de teatro, FI LMMAKERS, ARTISTAS VISUALES Y MÚSICOS, tuvo un efecto completo, con su propio edificio justo en el centro de Laclede Ciudad. Fue en St. Louis que Threadgill Filally fiella su servicio militar. "[M'chaka] Uba consiguió que Muhal y ellos enviaran documentos para que me dieran de alta temprano porque tenía un puesto de enseñanza en Chicago con la AACM. Luego comencé a jugar con el AACM de forma permanente ". La tarde del 15 de abril de 1969 vio llegar un golpe potencialmente devastador a la aacm con la inesperada muerte de Charles Clark, un original Miembro de la organización, y a los veinticuatro, es más joven. Junto con Thurman Barker, Clark había sido un pilar en muchos grupos de AACM, y había participado en tres sesiones de grabación, los niveles y grados de Abrams de Light, y la canción de Jarman para y como si fueran las estaciones. Clark fue afectado De camino a casa desde un ensayo con la Orquesta Cívica de Chicago, de que recientemente se había convertido en miembro como resultado de su bajo clásico estudios. Leonard Jones, quien estudió con algunos de los mismos maestros clásicos que Clark, recuerda que

El día antes de que Charles muriera, hablamos por teléfono. El cívico La orquesta estaba abriendo otra cosa para Charles. Ellos han tenido lo aceptó, él estaba allí. Joseph Guastafeste lo estaba tutorando, y yo dije, Charles está haciendo lo que quería hacer porque quería Haz otras cosas además de las cosas que estábamos haciendo. Al día siguiente, Marabia [Clark, su cónyuge] me llamó y dijo que Charles había muerto. El tenía

Una hemorragia cerebral en la estación de IC [Illinois Central Train] Calle Randolph.

Con el fallecimiento de Clark, la división entre AACM y Philip Cohran fue olvidado momentáneamente. Un servicio conmemorativo se llevó a cabo en abril 18, 1969, en el Aff Ro-Arts Theatre, con homenajes musicales de Jarman, Lester Bowie, Wallace McMillan, Anthony Braxton, John Stubblefield, Roscoe Mitchell, M'Chaka Uba, Ajaramu y un coro de percussionistas. Como el La multitud FI lideró, Richard Abrams les ordenó que "mantuvieran cerca de la contribución hecha por este gran hermano". Después de su muerte, la orquesta cívica estableció una beca en su nombre, que se entregará cada año a un joven, Músico afroamericano talentoso.¹²⁵

Las muertes de Christopher Gaddy y Charles Clark afirmaron profundamente el miembros más jóvenes de AACM en particular. Dos miembros de su propia generación habían muerto repentinamente; Cualquiera de ellos podría ser el siguiente. Incluso hoy, esos quienes estaban más cerca de los dos hombres que tienen dificultades para hablar sobre ese tiempo. Leonard Jones reflexionó que "puedo aceptar la muerte ahora. No es algo que me destruye, pero en ese momento, era un poco difícil. Estos fueron mis Amigos, estos eran mis compañeros, estos eran gatos que estaban en mi grupo de edad, Los gatos con los que me salí y me gustaban hablar, y ambos murieron dentro del año ". "Estaba devastado, absolutamente devastado", recordó Jarman, "al perder Ambos porque eran una influencia muy poderosa para mí. Ellos han tenido La energía y el poder. Estábamos haciendo todo tipo de investigaciones juntos, sabes. No era solo la música, sino otras cosas que discutiríamos: numerología, comida. Habían contribuido con un gran apoyo a mi trabajo, y por lo tanto a mi vida. Fue en este momento de estar emocionalmente destrozado que Roscoe, Lester y Malachi me invitaron a tocar música con ellos ". Esta fue la asociación en ciernes que finalmente condujo a la aparición. del conjunto de arte de Chicago.¹²⁶ En una entrevista con músico, activista, y el escritor Lincoln "Chicago Beau" Beauchamp, Jarman recordó su creencia que los tres compañeros colegas de AACM le habían contactado en su crisis:

Creo que hasta el día de hoy me llamaron para ayudarme, porque seguro que no me necesita. . . . Lester me invitó a jugar en sus números 1 y 2. Tuvimos un Buen momento haciendo eso, luego me invitaron a tocar un concierto con ellos. Y luego muy rápidamente, si hiciera un concierto, les pediría que toquen. Si Lester Hizo un concierto, me pidió que tocara. Lo mismo con Roscoe, si hizo un concierto, nos pediría que tocemos.¹²⁷

Después de que Charles y Christopher murieron ", dijo Leonard Jones, " no quería jugar más. Después de que Charles murió, hubo un éxodo ". De hecho, el La posibilidad de salir de Chicago se estaba discutiendo nuevamente entre los músicos. Steve McCall había estado dividiendo su tiempo entre Europa y América ya en 1967.¹²⁸ Sandra Lashley dejó el AACM para probar su mano En Nueva York, apareciendo en un álbum McCoy Tyner de 1970 como "Songai", una referencia al imperio de África Occidental del siglo Fi conocido como Songhay.¹²⁹ Sherri Scott finalmente se fue para unirse a Maurice White en el recién formado Grupo de canto, tierra, viento y fuego. Abshalom Ben Shlomo fue pronto Vete a Dimona, Israel, en el desierto de Negev. con la secta israelita hebrea de Ben- Ammi Carter. Una comunidad polígamo denominada "Hebreos negros" En la prensa popular, la secta promulgó leyes estrictas que proscribieron sexo prematrimonial, sexualidad homo, tabaco y alcohol.¹³⁰ En un artículo de enero de 1969 En jazz y pop, Anthony Braxton estaba hablando de "escapar a Europa o algunos donde. . . . Lo que estoy haciendo necesita libertad, hombre y más cerca Llego a lo que siento que estoy llegando a que me doy cuenta de la presión de la ciudad, Cualquiera que sea su contribución a mi propia inspiración personal, puede cortar yo abajo ". ¹³¹

A principios de la década de 1960, tanto los intelectuales en blanco como los negros habían reclutado el nuevo Música negra como quizás el ejemplo más puro de lo que Andrew Ross llama el "Vananero dorado del siglo de los intelectuales, larga búsqueda de un democrático Arte de la gente que era orgánico y post-agrario ". ¹³² a mediados de década, Sin embargo, se estaba volviendo obvio para los principales nacionalistas culturales negros que la música de Sun Ra y Albert Ayler no lideraba "las masas" a una conciencia superior. Otra nueva música negra, basada sólidamente en R&B, el blues y la emergente "música soul", claramente llenaban al negro gráficos, y estaba ejerciendo una influencia creciente en la comunidad negra. A Evite ser alquilar con el pincel del elitismo, los que deseaban liderar fueron obligado a correr rápidamente para ponerse al día con sus presuntos seguidores. Los pronunciamientos de realismo socialista de los nacionalistas culturales con respecto a la necesidad de que la música negra refleje vox populi había resultado en muchos de los adherentes más ardientes de la música que expresan una profunda ambivalencia sobre Las instrucciones tomadas por la "nueva música negra". En ninguna parte fue esto Ambivalencia más elocuente que en el infl uential de Amiri Baraka Ensayo de 1966, "The Changing Same (R&B y New Black Music)". Como Baraka señala: "El contenido de la forma de gran parte de lo que se llama cosa nueva o vanguardia o nuevos diferenciales de música (o parece diferente) del ritmo y el blues, Jazz orientado a R&B, o lo que el gato en el bloque cava ". ¹³³ al mismo tiempo,

Al recordar a los lectores que "estoy hablando de lo que es esencialmente música negra", Baraka busca reunir dos músicas, ambas negras, que fueron ampliamente percibido que tiene preocupaciones y audiencias separadas. De hecho, el ensayo colapsa un cuerpo de signos grande, complejo e incluso contradictorio sobre una noción de dos culturas opuestas dentro de la América negra, expresada como un binario Ambivalencia entre las metáforas "Blues" y "Jazz". Como dice Baraka, "Las diferencias entre el ritmo y el blues y la llamada nueva música o Art Jazz, los lugares diferentes, son artificiales, o son simplemente indicativos de las diferentes ubicaciones del espíritu." ¹³⁴ En el siguiente aliento, el escritor afirma una tesis aparentemente contrastante, alegando que "cualquier análisis del contenido de R&B, la letra, o la voluntad y la dirección musicales totales, darán una ubicación en contraste con el análisis del nuevo contenido de jazz ". ¹³⁵

La clase media negra se alistó una vez más como la bestia de esta pieza. Invocando a los tropos eugenicistas que se dirigen a los debates de jazz de la década de 1920, Baraka declara que "el jazz busca otro lugar mientras se debilita, una clase media Lugar ". ¹³⁶ Aquí, Baraka extiende el binario afirmado en su trabajo anterior entre el "negro de clase media" y "la gente del blues ". Como escribe Baraka, "El negro de clase media quiere un contenido diferente (imagen) de James Brown, porque ha venido de un lugar diferente y quiere un diferente cosa (él piensa)." ¹³⁷ Estas caracterizaciones recibieron poderosas académicas El respaldo del análisis mordaz del sociólogo E. Franklin Frazier del "odio a sí mismo" de la clase media negra. Además de conclusiones extraídas de la suya Trabajo etnográfico, la tesis de Frazier se basó en gran medida en un libro de 1951 por los psiquiatras Abram Kardiner y Lionel Ovesey, *The Mark of Opression: Explorations in the Personality of the American Negro*. ¹³⁸ Al igual el artículo de Alan Merriam sobre Los músicos de jazz y el trabajo temprano de Howard Becker en los músicos de citas del club y fumadores de marihuana (dos grupos entre los cuales pueden haber habido algunos Superposición), el trabajo de Kardiner y Ovesey en "The Negro" fue parte de un cuerpo de investigación sobre "desviación" que estaba de moda en la antropología, sociología y psicología de la época. ¹³⁹

Para Frazier, el odio a sí mismo negro fue el resultado de "las frustraciones que Experimentan al intentar obtener aceptación y reconocimiento por blancos ". ¹⁴⁰ evidencia más reciente, en forma de encuestas sociológicas con respecto a las tasas relativas de la participación en blanco y negro en las artes, parece Para socavar la opinión de Frazier. Por ejemplo, un informe de 1995 del National Endowment for the Arts mostró que el público negro asistió a jazz y relacionado con el jazz y Otros eventos artísticos históricamente afroamericanos a una tasa mucho más alta en relación con población que los blancos. ¹⁴¹ concomitantemente, como lo demuestra la investigación de 1990 por dos respetados sociólogos de las artes, Paul DiMaggio y Francie Ostrower,

Los negros participan en eventos de "alta cultura euroamericana" en algo Tasas más bajas que los blancos, particularmente en eventos públicos. Esta dinámica, concluyen los investigadores, no puede ser explicada por las teorías que predicen la aculturación por los negros y una convergencia concomitante de Sabores: en otras palabras, la tesis de Frazier, así como la del artículo "cambiante" de Baraka. Los datos tampoco sugieren una dinámica donde una mayor competencia económica entre negros y blancos resulta en una mayor divergencia de sabor. En cambio, la investigación sugiere una dinámica que el negro convencional El nacionalismo cultural se encuentra paradójico: a saber, que la participación artística del La clase media negra converge con la de los blancos con respecto a las formas euroamericanas, y permanece distintivamente comprometida con afroamericana formas. Como mantienen los investigadores, los negros exhiben patrones de "compromiso dual, basados en la ocupación de múltiples roles que proporcionan incentivos para la participación tanto con la élite e históricamente afroamericana Formas de arte. "142

Para DiMaggio y Ostrower, esto refleja "la necesidad de un móvil ascendente minorías para mantener reclamos de membresía creíbles tanto en dominantes como en Culturas minoritarias ". 143 Compatible con este punto de vista es la teórica Kobena Mercer's identificación de una "estética del diásporano" que presenta "un poderoso sincrético dinámica, que se apropia críticamente de los elementos de los códigos maestros de la cultura dominante y los creoliza, desarticulando signos dados y rearticulando su significado simbólico de lo contrario ". 144 Mercer ve esta tendencia como una especie de "diálogo crítico ":" El diálogo crítico tiene el potencial para revocar las relaciones binarísticas del mantenimiento de los límites hegemónicos por multiplicar diálogos críticos dentro de comunidades particulares y entre el Varias circunscripciones que conforman la "comunidad imaginada" de la nación. . . . Tal diálogo muestra que nuestro "otro" ya está dentro de cada uno de nosotros, que las identidades negras son plural y heterogéneas ". 145

Lo que Mercer describe como "diálogo" es, para DiMaggio y Ostrower, una señal de que los estadounidenses negros deben exhibir "una competencia bicultural que Los estadounidenses con conjuntos de roles más limitados no necesitan lograr ". 146 En otras palabras, El viejo vio acerca de tener que ser "el doble de bueno" parece que se influye aquí. En Explicando estos fis, además, los investigadores citan explícitamente a W. E. B. DuBois, uno de los mejores sociólogos que America ha producido, en atribuir Una dinámica de "doble conciencia" a la participación artística de los estadounidenses negros.147

Por lo tanto, el público negro parece ser capaz de asimilar a ambos Beethoven y el blues, un hecho que no debería tener escritores desconocidos como Baraka, que fueron bien educados por sus mentores, como Sterling Brown,

en la literatura clásica y la música de ambas culturas. De hecho, debería haber sido obvio en ese momento que la clase media negra, lejos de abandonar sus raíces, habían alistado los milagros, el pequeño Johnny Taylor y James Brown en su visión conservadora y profundamente religiosa de la sociedad negra. En última instancia, en este ensayo, Baraka buscaba una conciencia fusionada en que el poder de la unidad negra se afirma a través del reconocimiento de cómo el Dos culturas, clase media y clase de trabajo, pueden unirse en "el Reunión de los tonos, de los estados de ánimo, del conocimiento, las diferentes músicas y la aparición de la nueva música, la música realmente nueva, el todo todo incluido. El surgimiento también de las nuevas personas, las personas negras conscientes de toda su fuerza, en un retrato unificado de fuerza, belleza y contemplación." ¹⁴⁸ Por otro lado, a diferencia de las visiones actualizadas de generaciones de músicos afroamericanos, que no habían insistido en que ninguna tradición era ajeno a su alcance, la receta de escritores de Baraka buscaba exigir exclusivamente fuentes negras para la creatividad negra como la base de esta unidad. Desde este punto de vista, para evitar a toda costa fue cualquier contacto debilitante con el otro, el europeo, el blanco. Los que continuaron insistiendo sobre una visión creativa más móvil pagaría el precio de su apostasía, En términos que generalmente toman la forma de cargos de elitismo e imitación europea epigonal, como Baraka deja en claro: "Aunque, sin duda, con demasiada frecuencia el La "desordenada" de gran parte de la "nueva" se debe a su asociación, derivación e incluso la imitación directa de ciertos aspectos del contemporáneo Música euro-euroamericana europea y blanca. . . si están haciendo Cree que son Bach o Webern ". ¹⁴⁹

En cierto sentido, Baraka busca justificar la aparente alienación de la nueva Música negra de formas familiares al recordar a los oyentes potenciales de su negrura esencial. Con un aumento de la movilidad negra, sin embargo, una fragmentación Del sujeto estadounidense negro previamente unificado de la imaginación popular ya estaba en progreso. Una articulación revisada de la diáspora, con nuevas posiciones a lo largo de líneas de geografía, clase, género, origen nacional, idioma, Los niveles de educación y el estado económico, estaba preparando el terreno para el La realización de que muchas formas diferentes de ser negras estaban surgiendo. En el Palabras de "gente de todos los días" de Sly Stone, ahora había "diferentes trazos Para personas diferentes, "problematizante y, a menudo, las llamadas completamente frustrantes para "Unidad negra". En este sentido, la división de la cultura negra de Baraka en "blues" y los elementos de "jazz" en sí anuncian una ruptura en la noción unificada de un "People de blues" que había tomado con tanta confianza de Ralph Ellison solo unos años antes. Otros críticos, menos conectados con la nueva música, expresaron mucho menos

Bivalencia que Baraka. En 1971, Ron Karenga, quien como Maulana Karenga concibió las ahora, la festividad afroamericana canónica de Kwanzaa, emitió un Afirmación de timbre, en los términos más fuertes posibles, de la necesidad de lo que Llamó "criterios sociales para juzgar el arte". Para Karenga, "Todo el arte debe reflexionar y apoyar la revolución negra, y cualquier arte que no discute y contribuir a la revolución no es válida, sin importar cuántas líneas y Los espacios se producen en proporción y simetría y no importa cuántos Los sonidos se encajan o se llaman música. "150 dibujando en leopold La concepción de Senghor y Aimé Césaire de Négritude, Karenga continúa con insistir en que "el arte negro, irregularmente de los requisitos técnicos, debe tener Tres características básicas que lo hacen revolucionaria. En resumen, debe ser funcional, colectivo y comprometido. . . . Entonces, ¿qué es, entonces, el uso del arte? nuestro arte, arte negro? El arte negro debe exponer al enemigo, alabar a la gente y Apoya la revolución. "151

Así, como Leonard Jones señaló sobre el período, la nueva conciencia de La herencia africana "entró en algo sobre conceptos musicales también. Algunos gatos" La música no era lo suficientemente negra ". Sin embargo, como señala el crítico Bell Hooks, este tipo de juicios prescriptivos "no permitieron el reconocimiento de múltiples experiencia negra o la complejidad de la vida negra ". 152 como ganchos sugiere que las críticas del movimiento de las artes negras jugaron un papel principal en el desafío y, en última instancia, de la autorización de la primacía de la expresión panuropea en las artes creativas de manera que promovió el proyecto de la descolonización mental negra.153 Además, la insistencia del movimiento en reconocer el Las implicaciones sociales, económicas y políticas de la producción cultural incluyen Ripotes agudos a las nociones de la autonomía del arte. Al mismo tiempo, sin embargo, el La insistencia del movimiento en la cultura de masas como el lugar principal de la autenticidad musical negra, como lo vieron Hooks,

reinscribiendo nociones predominantes sobre la relación entre el arte y cultura de masas. La suposición de que el naturalismo o el realismo era más accesible para una audiencia masiva que la abstracción ciertamente no era un revolucionario posición. De hecho, los paradigmas para la creación artística de los negros El movimiento artístico era más restrictivo e desagradable. Ellos despojaron a muchos artistas de la agencia creativa descargando y devaluando su El trabajo porque era demasiado abstracto o no abordó abiertamente un radical Pol itic.154

La afirmación de la movilidad estética de Hooks parece contrarrestar la noción, todavía avanzado rutinariamente por muchos teóricos de la cultura popular ante

considerable evidencia histórica contraria, desde ciego Tom hasta Derrick puede, de una homologación racial necesaria entre la producción cultural negra y su eventual audiencia. Como afirma Hooks, "los afroamericanos son Rompe con viejas formas de ver la realidad que sugieren que solo hay una audiencia para nuestro trabajo y solo una medida estética de su valor. Emocionante lejos del nacionalismo cultural estrecho, una de las hojas también es racista Las suposiciones de que las producciones culturales de PLE Black Peo solo pueden tener un significado y significado "auténtico" para una audiencia negra ". 155

Para los ganchos, era importante reconocer que "los músicos de jazz de vanguardia, lidiando con la expresividad artística que exigía la experiencia, resistió los mandatos restrictivos sobre su trabajo, ya sea que se impusieran por un público blanco que dice que su trabajo no era realmente música o un público negro que quería ver más vínculos abiertos entre ese trabajo y lucha. "156 Así, para esta nueva generación de músicos, como con el anterior Los que Music se convirtió en una forma de impulsar y desafiar los límites económicos, geográficos e informativos del "gueto", incluso cuando ese ghetto Ahora estaba siendo muy romántico como el hogar natural para una nueva África. En una entrevista de 1997, Abrams resumió el dilema:

Al educarte hasta un punto que te brinde una apreciación más amplia por Música total, naturalmente, se te ocurrirán situaciones que no serán Solo cosas que puedes identificar como "negro" o como "lo que las personas negras deberían estar haciendo. " Somos músicos. ¿Por qué debería negar que me gusta una sinfonía de Beethoven porque alguien ¿Podría decir que no es negro? O alguien blanco podría decir: "No tiene derecho Para hacer eso, es un músico negro ".

Profundamente integrado en las posturas de muchos críticos del movimiento de las artes negras, Como sugiere Hooks, es "un profundo temor de que el poder del arte reside en su potencial para transgredir las fronteras". 157 Como resultado, la música negra, muy comodificada por un lado, estaba muy vigilada por el otro, como Joseph Jarman implícito:

Algunos de mis compañeros nunca admitirían que estaban en el hippie cultura: los niños de flujo, la vida libre, la conciencia de LSD y qué Lo hizo a la conciencia de las personas. Eso no es parte del negro ilusorio Orientación de la historia con la que quieren ser identificados. Sabía todo el Canciones de los Beatles en ese momento. El conjunto de arte en Europa actuaría Frente a las estrellas de rock muy famosas de esa época. Solíamos ir al

Taller de artistas de Detroit, que fue el hogar del MC5. Solíamos Ensayo en el mismo lugar en Chicago que Mike Bloomfi Eld. Tuvimos el Black Panther Party, los hippies tenían la fiesta de la pantera blanca.

Las actuaciones de Jarman, entre muchos otros en la AACM, parecían provocar deliberadamente a aquellos que buscaron imágenes convencionalizadas de carrera.

Me metí en problemas en una actuación de AACM, por supuesto que recibí el apoyo por la AACM, pero algunas de las otras personas me cuestionaron. Yo tenía un bailarín negro y un bailarín blanco. El bailarín blanco estaba haciendo ballet a través de El escenario, ballet claro y hermoso. El bailarín negro estaba haciendo espirales salvajes, corriendo por los pasillos, gritando y gritando. Su punto de vista fue, "¿Quieres decir que los negros están locos, o qué?" En realidad, lo que eran hacer fue expresar la visión externa de las cosas.¹⁵⁸

Al considerar este período, en el que el nacionalismo cultural tenía una fuerza considerable, Anthony Braxton señala algunos posibles quejas dentro del Aacm en las instrucciones que parte de su música, así como la de Leo Smith estaba tomando. "Más tarde, mi trabajo y Leo serían vistos como no Tan "negro" como algunas de las músicas que llegaron a África ", recordó Braxton". Fue en este período que la controversia comenzó a atraparme, incluso en el AACM; Porque no estaba interesado solo en África, estaba interesado en África y Europa y en Asia ". ¹⁵⁹ Por supuesto, como ya hemos visto, Lo mismo podría decirse de cualquier número de músicos de AACM de la época. En ese sentido, la extrema divergencia de las opiniones dentro de la AACM arroja duda sobre la disputa de Ronald Radano en su importante biografía de Braxton que "Un nacionalismo cultural inspirado en africano se convirtió en la posición ofi cial de la AACM. "160

Ciertamente, para algunos miembros, África proporcionó inspiración esencial. Para John Shenoy Jackson, la estructura organizativa y las vías populares del AACM fue "establecido sobre la misma base, más o menos, como la de la cultura africana Configurar donde realmente los ancianos, muchos de los jóvenes ni siquiera dirán nada Alrededor de los ancianos en la AACM hasta que se les pide que hable. La mayor parte del Gatos mayores, si vemos que uno de los gatos más jóvenes se equivoca, quiero decir Los cuestionamos al respecto. Y él nos dará una respuesta civil, no ser cualquier fricción en absoluto ". ¹⁶¹ para otros, como Jarman, tanto Europa como Asia obviamente eran fuentes importantes de inspiración. Para complicar las cosas

Aún más, cuando Maurice McIntyre se convirtió en "Kalaparusha Ahrah Difda" en 1969, lo hizo tanto en respuesta a las preocupaciones espirituales e incluso sónicas como al nacionalismo cultural.

Alguien me dijo que "Kalaparusha" básicamente significa "conciencia espiritual". Tiene muchos significados. "Kala" significa negro, porque hay esto La tribu de personas en África llamada Kala. "Parusha" es indio, y significa "Espíritu nunca final". Es sánscrito, del Bhagavad Gita. "Ahrah" es solo un sonido. "Difda" es un planeta que viene a través del sistema solar alrededor El 20 de marzo. Lo vi en un gráfico.162

Roscoe Mitchell, respondiendo al entrevistador Art Cromwell, quien le leyó la cita de Radano, dijo:

Los gatos leen muchas cosas, y ¿y qué? Jimmy Ellis era rosacruciano. Malachi (favores) estaba interesado en África, particularmente el antiguo Egipto. Yo leo Algunos Dr. Ben, como probablemente lo hiciste. . . junto con Stockhausen, Richard Wright, Paul Robeson. Braxton lee ciencias y libros en el ajedrez. Hubo una tradición aquí en Washington Park donde los oradores de todo el espectro habló. Eran los tiempos. Todos teníamos curiosidad. ¿Y qué? ¿Qué está tratando realmente de decir este gato? 163

Incluso cuando Jerol Donavon se convirtió en Ajaramu en respuesta al tenor del Los tiempos, sin embargo, podría ver el tema del nombramiento nacionalista como históricamente transicional.

Estaba jugando con Jug, y George Freeman dijo: ¿Ajaramu? Eso es amable de un nombre difícil de recordar. Le dije que no hace ninguna diferencia ¿Qué tipo de nombre tienes? Si la gente te quiere, lo recordarán tu cava? Hola hombre, cuando corté aquí, mil años a partir de hoy, La gente mira y ve el nombre Ajaramu, no les va a dar un camino. Estaba en el primer lugar: "Aw, ese era un tipo usado para tocar la batería". Por Esa vez, no sé qué tipo de personas caminarán por aquí, si Hay alguna gente aquí en absoluto. No van a decir, ¿es blanco o ¿negro?

Más bien, según Joseph Jarman, "pudimos participar en un todo Tipo de mundo universal, en lugar de estar motivado por uno aislado".

No fue solo la comunidad negra la que tenía influencia en mí y varios otros, pero también fue la comunidad hippie paralela la que se había desarrollado Durante ese tiempo. Entonces estaba el movimiento de conciencia negra y el Movimiento de conciencia hippie. Y algunos de nosotros estuvimos igualmente involucrados en cada. . . . Muchas de esas cosas eran importantes, creo, para el desarrollo de la conciencia de estas personas con AACM, porque era muy Tiempo emocionante en todos los frentes. Fueron los hippies los que me dieron mi primer concierto en La Universidad de Chicago, con Steve McCall y Charles Clark y Fred Anderson. Si no hubiera sido por ellos, nunca habríamos estado allí.

Anthony Braxton estaba claro en su afirmación de que

Parte del significado de la AACM era que no estábamos atados a ningún Una ideología. Llegamos a una reunión. Primeros cosas primero: nos enfrentamos al este. Entonces la reunión comenzaría. En ningún momento durante toda mi participación con la AACM, ¿alguien intentó decirle a alguien más qué Piense: o qué pensar sobre el este, o con qué aspecto de la filosofía oriental debe relacionarse, o cualquiera de este tipo de silogismos axiomáticos Que tenías que pasar antes de que pudieras estar en la AACM. Nos enfrentamos al Este como una forma de conectarse simbólica y espiritualmente con las fuerzas de África.

Mahal Richard Abrams insistiría más tarde en un móvil, heterofónico noción de las posibilidades de la unidad, diciendo que "hay diferentes tipos de la vida negra, y por lo tanto sabemos que hay diferentes tipos de negros música. Porque la música negra sale de la vida negra ". 164

Americanos en París

Concebir la audiencia mundial Un tropo nacionalista cultural importante involucró análisis de quién "controlaría" la producción cultural afroamericana. Clovis E. Semmes, escribiendo sobre Philip Cohran, señala que "la expropiación de la cultura afroamericana por instituciones europeas americanas de La ideación es un hecho bien establecido y un dilema cultural que enfrenta africano Artistas e intelectuales creativos estadounidenses. . . . Los productos culturales, particularmente la música, el idioma, el baile y las normas estilísticas se absorben el sistema de productos básicos controlado en blanco más amplio, redefiados y usados para avanzar el dominio económico de las instituciones convencionales. "1 Semmes identifica tres etapas que median esa producción:

Primero, la comunidad afroamericana genera y da forma a su Agentes creativos que a su vez expresan y avanzan el espíritu cultural y aspiraciones de esa comunidad. El mercado de estos creativos Los agentes son primeros. Segundo, como otros (fuera del Comunidad) Reconocer y percibir los beneficios sociales y económicos A partir de estos productos culturales, se desarrolla un nuevo mercado externo. El El artista comienza a atender a este mercado, pero sigue enfocado en su OR Su raíz, interno o mercado local. Tercero, como el mercado externo se convierte en dominante, el artista tiende a no concentrarse en el hogar de la casa

Ket y comienza a alterar sus productos culturales para acomodar el Perspectivas, expectativas, potencial económico y poder legitimador del mercado externo. En este punto, los mercados externos o convencionales comenzar a imitar, co-optar y expropiar la cultura afroamericana productos.²

Para Semmes, esta tercera etapa debe evitarse, "Por miedo a la distorsión, absorción y negación ". ³ Para contrarrestar esta drogadía, los afroamericanos deben" mirar en medio de su medio y seleccionar, apoyar y legitimar su Artistas progresistas, maestros y líderes que han rechazado la opción comercial en nombre del desarrollo comunitario ". ⁴

Hay pocas dudas de que la intensidad de las fuerzas del mercado puede realmente conducir a cambios profundos en cualquier música o arte. Con demasiada frecuencia, sin embargo, los análisis cuidadosos del tipo que hace Semmes se simplificó en apoyo de la noción de que la música negra, para seguir siendo pura y evitar "cultural robo ", de alguna manera debe ser inaccesible para las personas de fuera del comunidad negra. En la mayoría de los casos, esto se logró al tener Los músicos simplemente se quedan en casa. Desde el interior de la comunidad negra de Chicago de la década de 1960 hipersegada de la década de 1960, tal estrategia parecía ser a algunos relativamente simple de implementar. La estrategia, sin embargo, ignora el hecho de que A pesar de todas las barreras, la música inevitablemente logra surgir. Además, Como estrategia económica en un mundo basado en el comercio a través de las fronteras, la conflicto de la música dentro de los límites que, después de todo, no fueron aplicados por los negros, pero por estructuras de dominio controladas por blancos, aparece en desacuerdo con Las experiencias vividas de la mayoría de los artistas. A este respecto, Lester Bowie, en una entrevista con Chicago Beau, declaró Un hecho obvio sobre la vida como músico que contrarresta el provincialismo romántico de aquellos que insisten en esa verdadera autenticidad musical, así como control Sobre el arte de uno, consiste en permanecer en la comunidad natal de uno.

Parte del trabajo de un músico es el de un mensajero. Si no estás listo Para ser un mensajero, olvídale. Necesita conseguir un trabajo en la oficina posterior o en algún lugar. Si no está listo para viajar, empa a tu familia o empa Usted mismo y sale a la carretera, está en el negocio equivocado. Porque eso es De que se trata la música. Se trata de difundir el conocimiento y la educación, y REACCIÓN. Se trata de difundir. Tienes que viajar con él para extender la palabra. Como todas las personas en el pasado que han tenido que viajar para propagarse la música.⁵

A medida que surgió el año 1969, la AACM se estaba convirtiendo en un grupo de jóvenes y artistas ambiciosos que estaban ansiosos por su música para obtener una audiencia, y quienes ya habían ganado alguna notoriedad nacional e incluso internacional real por sus efectos, algo que la mayoría de los músicos nunca logran. Como John Stubblefi Eld dijo: "Todos sentían que habíamos hecho muchas cosas en Chicago. ¿Qué más le quedaba? Todos estaban empezando a ramificarse". Así, como Bowie, siempre el práctico, se dio cuenta: "Lo que estábamos tratando de salir a la gente era cómo íbamos a sobrevivir tocando esta música que era tan diferente de cualquier otra cosa. Para lograr una forma de sobrevivir haciendo lo que Me gustó el problema; Y siempre he sido bueno en ese tipo de cosas. Desde que yo vi que éramos algo que sucedía, entonces era solo una cuestión de logística ". 6

Además, se estaba volviendo claro para varios músicos de AACM que Se necesitaba un cambio para nutrir y mantener la atmósfera de apertura y movilidad que habían tratado de fomentar. Para los que se fueron, este impulso por El cambio sin duda se sintió profundamente como una cuestión de supervivencia pura, tanto espiritual como físicamente. Como recordó Wadada Leo Smith, la muerte de Clark y Gaddy hizo imperativo "salir de aquí, porque estábamos muriendo." En 1967, algunos críticos citaron la falta de trabajo en Chicago como evidencia de la buena bonafides comercial de la música, un criterio principal para enmarcar el La música como especie de arte que fue influido por las críticas escolares de Frankfurt de cultura de masas.⁷ Por supuesto, los músicos se sintieron diferentes. Bowie notó que "no pudimos ganarnos la vida en Chicago. Mientras estuviéramos en Chicago, Roscoe tuvo que trabajar en su concierto directo, tuve que seguir con Jackie Wilson o quien. . . . Nos dimos cuenta de que teníamos que hacer lo nuestro con un enfoque planetario. Tuvimos que llegar al mercado mundial. No pudimos localizarnos. Simplemente podría No ser Chicago o Nueva York. La única forma de sobrevivir era desarrollar un audiencia mundial ". 8

Todavía existe alguna contención entre los miembros mayores del colectivo sobre qué miembros de AACM habían sido los principales para desarrollar la idea de ir a Europa. De hecho, la respuesta es bastante clara. Aterrizan en un suburbio de Amsterdam en 1967 con su esposa Roberta y su pequeña hija Chrissie, El cofundador de AACM, Steve McCall, estaba actuando con el más ilustre de la generación anterior de expatriados estadounidenses, Dexter Gordon y Don Byas. Como me dijo la madre de McCall, McCall rápidamente conoció a Michiel De Ruyter, quizás el productor de posguerra más importante y la personalidad de la radio en los Países Bajos. "La madre de De Ruyter vivía en las afueras de Amsterdam ", me dijo la Sra. McCall." Don Byas vivía en la misma área. Ella

Vio a Steve, su esposa y su bebé, y dijo: 'No deberías vivir en un hotel con una esposa y un bebé. Dirigió su casa hacia él, salió de su casa y todo en él. "9

Excepto por Gene Dinwiddie y Sandra Lashley, parecía haber poco movimiento entre los miembros de AACM hacia Nueva York, el tradicional La meca para los músicos identificados de jazz. Quizás las experiencias algo negativas que Jarman y Mitchell tuvieron en los lugares de Slug y otros lugares de Nueva York fueron menos que alentadores. Sin embargo, más crucial fue eso, a diferencia de nuevo York, la AACM había recibido una invitación real para venir a Europa. Como Los favores de Malachi lo recordaron, en algún momento de la primavera de 1969, las noticias que el conjunto de arte se dirigía a Europa electrificada un AACM del mediodía reunión. Claude Delcloo, un baterista con sede en París, había estado activo como productor Para ACTuel- byg, un nuevo sello discográfico francés creado a raíz de los eventos de mayo de 1968 cuyo nombre llevaba las iniciales de sus fundadores, los productores Fernand Boruso, Jean-Luc Young y Jean Georgakarakos. Delcloo había sido Escuchar las grabaciones de AACM y leer las reseñas en Europa Revistas. Una carta de Delcloo al AACM se reimprime en el primer número del boletín AACM, el nuevo régimen, publicado en 1968. La carta comienza con el saludo "querido Richard", lo que indica que con toda probabilidad, Delcloo y Muhal Richard Abrams ya estaban en correspondencia a principios de ese año. Según la carta, Delcloo había creado su propia revista, Actuel, que recientemente había presentado un artículo sobre la AACM. Delcloo Artículos y reseñas proyectados sobre Joseph Jarman y Leroy Jenkins, e indicó una voluntad de publicar artículos de los propios miembros. Usando su sombrero productor, Delcloo solicitó que le enviaran algunos AACM y grabaciones del conjunto del patrimonio artístico, con el fin de venderlas en Francia. Lo que vino a continuación debe haber despertado un gran interés en ese AACM reunión. "Creo que en unos pocos tiempo tendremos dinero suficiente para invitar a algunos Grupos estadounidenses, y para darles algo de trabajo ", escribió Delcloo." Sonny Murray está trabajando con nosotros y estamos esperando a Alan Silva. Estoy haciendo un Big Band de 18 piezas y somos dos bateristas, Steve McCall y yo. Ambrose Jackson está en la sección de la trompeta ". 10

Ahora Roscoe Mitchell, Lester Bowie y Joseph Jarman eran particularmente entusiasmado por la posibilidad de llevar su música a Europa, pero Malachi Favores fue algo menos optimista. Para favores y otros músicos calificados que vinieron de la edad musical en la década de 1950, el lado sur de Chicago había de hecho ha sido "la mejor sección de entretenimiento del mundo". 11 "No fui Por eso ", dijo Favors a Chicago Beau en una entrevista." Los Cats tuvieron que engañar

yo para ir. En primer lugar, no me gustan los aviones. En segundo lugar, solo sentí que el La música debe quedarse donde está, y la gente debe venir y ver el música donde se origina, que nunca hubiera sucedido porque del mal interés en nuestra comunidad. "12 De hecho, cualquiera podría ver que el Los días de ensalada del lado sur ahora habían terminado. Además, para la nueva música aventurera y transgresora a la que Favors y sus colegas de AACM Ahora estaban comprometidos, esos días de gloria nunca habían existido. El recuerdo de Anthony Braxton de la génesis de las iniciativas europeas se diferencia considerablemente de la cuenta más canónica. "La idea de ir a Europa no fue la idea del conjunto de arte ", me dijo en nuestra entrevista." fue mi idea o la idea de Leo o la idea de Leroy Jenkins. Hablamos de Planeó la mudanza, fue y le dijo a los chicos de la AACM, para que ellos Sabría lo que estábamos planeando hacer ". El Braxton-Smith- Jenkins Cooperative Trio ya había registrado tres composiciones de New Jazz bajo el nombre de Braxton en 1968,¹³ y el recuerdo de Leroy Jenkins corrobora en parte la cuenta de Braxton. "Braxton, Leo y yo estábamos hablando de Ir a Europa ", recordó Jenkins." Lo que sucedió es que estábamos dando vueltas gordas y les dijo a todos que íbamos a Europa. Y el arte El conjunto era muy competitivo, siempre lo ha sido ". Desde aquí, Braxton Recoge la historia:

Bowie dijo: Aw hombre, ¿están pensando en ir a Europa? Te necesitamos aquí. Si ustedes van, van a estropear todo organización. Dependemos de ustedes. Necesitamos poder negro, nosotros Necesita solidaridad. Justo después de eso, el conjunto de arte se sentó, creó su La estrategia, obtuvo sus autobuses, se endeudó, obtuvo sus instrumentos. Ellos nos informó de su fecha de salida unos tres o cuatro días antes de que estaban a punto de irse. Como nos dijeron adiós, dijeron: "Estamos tomando ¡El AACM a Europa! Dijimos, ¿qué?

Como dijo Jenkins: "Cuando descubrieron que íbamos, ese es nuestro concepto de ello, Bowie comenzó a vender sus muebles en su casa para obtener el dinero. Les conseguí algo de dinero y se mudó. El ritmo del conjunto de arte nosotros al sorteo. " Otro cambio, quizás crucial, importante fue que Mitchell, Favors, Bowie y Jarman decidieron transformar su asociación en el tipo de colectivo total que la AACM misma ejemplifica. Para avanzar esta Nueva concepción, Mitchell aparentemente acordó que el nombre "Roscoe Mitchell Art Ensemble", lo que significa su liderazgo personal del grupo, lo haría ser caído. El 28 de mayo de 1969, cuatro días después de un concierto de despedida de Chicago de

El grupo recién bautizado, "The Art Ensemble" - Bowie, su esposa Fontella Bass, Jarman, Mitchell y Favors: abordó el S.S. Estados Unidos, Bound, Bound para Francia. Según Down Beat, los músicos planearon permanecer en Europa para "un período de la noche indebida". 14

Le Nouveau Paris Noir: colectividad, competencia y emoción París ya disfrutó de una reputación de larga data por dar la bienvenida a los negros Cultura estadounidense, y ahora fue quizás la más complaciente de Cualquier ciudad del mundo para esta nueva música experimental estadounidense. Sin embargo, a pesar del hecho de que los músicos negros postbebop de la década de 1960 tenían un Enorme y duradero impacto en la vida cultural parisina, sus actividades son raramente mencionado en cuentas históricas o comunales.¹⁵ La omisión Parece particularmente curioso dada la congruencia de las historias de estos músicos con la relación tradicional de la ciudad con los artistas expatriados negros e intelectuales, y tal vez deberían considerarse a la luz del sociólogo Observación de Bennetta Jules- Rosette de que la historia del estadounidense negro París es una entidad ideológicamente construida en gran medida "basada en lo cultural importancia de las ficciones literarias que consagra ". 16 aquí, según A Jules- Rosette, los lugares literarios una vez frecuentados por los gustos de Chester Himes y James Baldwin se volvieron "sacralizados" para el consumo de turistas, 17 y la excelente encuesta del sociólogo de la literatura lleva a concluir que para los académicos que trabajan en historias de afroamericanos en París, El período entre 1900 y mediados de la década de 1950 ha sido sacralizado en un forma en que no han sido las historias negras posteriores a la década de 1950. De hecho, el período de La década de 1960 en adelante parece constituir un agujero negro en cuanto a historias de París afroamericano está preocupado. Una posible razón para esto tiene en cuenta las formas en que los historiales estar mediado por las redes generacionales, de clase y sociales. Aparentemente, Este nuevo grupo de músicos radicales de fines de la década de 1960 desarrolló una escena que Raramente cruzado con los expatriados negros anteriores. En primer lugar, el después de la década de 1960 La infl ux de los músicos negros estadounidenses era más joven, en gran medida de clase laboral, y menos establecido que la multitud escritora. Además, los escritores negros estadounidenses y los músicos negros estadounidenses que viven en París persiguieron diferentes Métiers, colocarlos en diálogo con comunidades muy diferentes de práctica, clase, y contacto social. En su mayor parte, la generación anterior de escritores negros Raramente se reunió, socializó o escribió sobre los músicos negros de clase trabajadora que llegan a París de todo Estados Unidos, como Famoudou Don Moye notó.

Había un cuadro completo de escritores negros, pero eso estaba completamente separado escena de músicos de "jazz". Lecturas posteriores de estos gatos, lectura Algunas de sus novelas y autobiografías, hablan de la música, pero Se puede decir que realmente no sabían que los músicos estaban saliendo a ellos. Realmente nunca vimos a ninguno de ellos que fueran como un ajuste en el escena. No fueron a ninguno de los clubes a los que fuimos, pero los clubes nosotros De todos modos, fui a los clubes de jazz tradicionales. No fuimos el establecimiento de jazz. Tuvimos nuestra propia pequeña escena para los marginados.

Las principales excepciones a esta regla fueron el poeta Ted Joans, el creador del El lema mundialmente famoso "Bird Lives" y James Baldwin. "Baldwin estaba en todo Escenas ", recordó Moyo." Todos lo conocían. Era un gran gato. Él fue el líder de ese grupo de escritores expatriados negros. Lo verías en aperturas y conciertos, cenando. Él aparecería en todo el lugar, pero no ninguno de sus hijos ". Joans vivía en París y se podía encontrar en El famoso Café Deux Magots, pero también era un habitual entre los "marginados" creando la nueva música. "Ted era el maestro viajero", dijo Moyo. "He corrido en él en el medio de África, el norte de Noruega. Tenía una casa en Timbuctu. Podría aparecer en cualquier lugar ". En su mayor parte, sin embargo, uno se siente tentado a especular que una razón importante por la que estos nuevos músicos fueron considerados marginados en la comunidad de expatriados estadounidenses negros fue el Gran posibilidad de que su música fuera muy diferente de lo que esa comunidad (con las excepciones ya citadas) había crecido o entendido como música negra.¹⁸

"Desde la década de 1920 en adelante", escribe Jules- Rosette, "París fue visto por el Black American Leite como el lugar de la libertad y la expansión artística. "¹⁹ Ciertamente, estos nuevos artistas de clase trabajadora compartieron ese sueño, y si lo sabían o no, la generación anterior de expatriados afroamericanos Los artistas se habían unido una asombrosa variedad de American Fi Nest American músicos. El arpista de blues de Chicago Lincoln "Chicago Beau" Beauchamp, en su Libro de entrevistas con The Art Ensemble of Chicago, ofrece uno de los Muy pocos relatos de la escena cultural expatriada negra en Francia que incluye a los músicos experimentales como un componente significativo. Beauchamp Llegó a París en agosto de 1969, a raíz del cataclísmico, Europa Protestas de estudiantes de mayo de 1968. París, en palabras de Beauchamp, se había convertido en "un fomentar el caldero para la expresión y las ideas artísticas. . . Casi todos los actos creativos contenían un elemento de revolución, protesta, descontento o un llamamiento a la paz ". ²⁰

Una vez que salió la voz de que un nuevo y emocionante grupo de músicos llegaría pronto, las revistas de música francesas más establecidas comenzaron a prestar atención. Las grabaciones Dredmark y Nessa de Jarman, Abrams y Bowie fue citado en la edición de mayo de 1969 de Jazz Hot como nuevos eventos de "La Nouvelle Vague" y "L'Ecole de Chicago". 21 Mientras tanto, el conjunto de arte se registró en un hotel en el lugar St. Michel, de 22 años e inmediatamente golpeó Las calles para absorber el ambiente emocionante. Un hotel de la orilla izquierda como El Buci tenía veinte francos por noche para una habitación con un WC compartido, y uno rápidamente se topó con la crema de los músicos que habían encabezado el gratis Revolución del jazz, como los pianistas Bobby pocos y Mal Waldron, los saxofonistas Frank Wright y Marion Brown, el baterista Muhammad Ali y el bajista Alan Silva.²³ El primer rendimiento de la AEC, en el Théâtre du Lucernaire en Montparnasse, tuvo lugar el 12 de junio de 1969 en un programa frente al "Orquesta de música de acción gratuita" con el pianista François Tusques, el saxofonista Ken Terroade, el trompetista Bernard Vitet, el bajista Beb Gorrin y el baterista Claude Delcloo. El teatro ya era conocido por presentar producciones musicales y teatrales de vanguardia en una variedad de géneros, pero había estado presentando eventos bajo la bandera de "Experimental Jazz" para Solo un par de meses en el momento de los eventos AEC.²⁴

Los conciertos del conjunto de arte en el Lucernaire se convirtieron en un sensación. El híbrido inusual de energía del grupo, multi-instrumentalismo, humor, silencio, sonidos encontrados e instrumentos caseros, y la improvisación colectiva extendida en lugar de solos individuales heroicos, demostró revelador para el público europeo. Escritor Daniel Caux, revisando un Grupo cuyo nombre se había convertido repentinamente en "el conjunto de arte de Chicago" En el Lucernaire, parecía abrumado por la complejidad de la escena que enfrentan los asistentes al concierto:

La etapa de este curioso teatro de 140 asientos está casi completamente invadido por un multitud de instrumentos: xilófonos, fagot, sarrusophone, varios Saxofones, clarinetes, banjo, platillos, gongs, campanas, bombo, Balafon, sonajeros, etc. . . La primera noche, los oyentes se sorprendieron al ver a Joseph Jarman, su torso desnudo y su rostro pintado, pasando lentamente a través del pasillos murmurando un poema mientras el bajista Malachi favorece, con un Máscara de terror, gritó maldiciones en Lester Bowie y Roscoe Mitchell o PERADO Varias bocinas de automóviles.²⁵

El escritor de la nota del programa para las actuaciones de Lucernaire podría no resistir enmarcar el AEC en términos de una versión actualizada de la "Jungle"

Tropo que había estado activo para los artistas negros desde el joven Josephine Baker Primero movió su encantador maldito en los rostros de los encantados parisinos de la década de 1920. La invocación de La Baker subrayó el sentido de fascinación del escritor en La gran experiencia del espectáculo:

Son negros. Cuando te aventuras en su cueva en el Lucernaire, rue Odessa, crees que estás en un rito mágico. Meditativo y grave, Cuatro hombres exploran una jungla de instrumentos barrocos: latón, cuerdas y todo Tipos de percusión. Por turno austeros, violentos, reverentes y salvajes, tal es El AACM de Chicago, que durante julio presenta uno de los más Fantásticos gafas de jazz gratis que uno podría imaginar.²⁶

Intentando describir el rango de qué visitante al Lucernaire Puede encontrarse, el escritor compara ingeniosamente el conjunto de arte con la música contemporánea europea, con desventaja de la presunta presunta de este último Autoridad estética:

Suena como Xenakis. . . . Espera, está Stockhausen, con un ritmo para Boot, aquí una progresión pop, ahí estamos un poco aburridos, klangfarbenmelodie, etc., etc. El AACM lo hace todo. Al llegar al Lucernaire, tenga en cuenta cómo se están metiendo los bolsillos; Serás golpeado, robado, luego abusado y enviado de regreso totalmente desnudo y llorando por tu madre. Pero ciertamente no en casa. . . . Si supieras cómo escuchar el AACM de Chicago, te convertirías, todo a la vez, en un terrorista subversivo. Verás lo intoxicante que es secuestrar a Boulez, matar a Berio o vencer arriba xenakis.²⁷

La descripción parece apoyar la noción de que la obra del arte El conjunto de Chicago, donde se combinan el collage visual y el montaje histórico, podría ejemplificar la observación de Jacques Derrida de que el collage/ montaje es la forma de expresión posmoderna por excelencia.²⁸ El aspecto representado del trabajo parece llevar inexorablemente al resumen de Lester Bowie de su Música como presentación de la distancia entre el arte y el mundo cotidiano: "Es una música gratuita e improvisada, pero diffi de culto ... como tu vida". ²⁹

Roscoe Mitchell vio a París como "un entorno musical total que existía Veinticuatro horas al día si quisieras ". Inevitablemente, sin embargo, después del Primero brillo de la vida nocturna parisina, estos hijos de la gran migración encontrada Es necesario desarrollar sus recursos. Buscando un lugar más barato para Live, The Art Ensemble conoció a un médico amante de la música que, como Joseph Jarman

Recordado, les presentaron una solución distintiva a su problema de vivienda. "Dijo que tenían espacio en este asilo loco", dijo Jarman a Chicago Galán. "Probablemente fue ilegal, pero no nos importó. Recuerdo a Alan Silva se había quedado allí. Becky Friend se había quedado allí. Recuerdo que estábamos fuera de Los fondos, y quedarse allí nos dieron la oportunidad de recoger algunos dólares. Nos alojamos allí y almorzarían todos los días. "30 El brillo irónico en el marat/sade de Peter Weiss es difícil de evitar aquí, y de alguna manera parece ficción a la luz de la relación única entre el arte y la vida que el El trabajo de Art Ensemble afirmado. "Podríamos entrar y salir de ese hospital, Y verías a los pacientes deambulando ", dijo Jarman." Estábamos como Los pacientes también, era extraño. Hubo algunas restricciones allí, pero nosotros pudimos manejarlo. Recuerdo que esta mujer solía pasar por nuestro habitación y mirada ". 31

Finalmente, los músicos encontraron una antigua granja en Saint-Leu-forêt, A unos dieciocho kilómetros al norte de París, cerca de Le Bourget, el antiguo aeropuerto donde Charles Lindbergh aterrizó en 1927. El relativo aislamiento en el área permitió una mayor privacidad individual, así como espacio para albergar y ensayar las configuraciones instrumentales cada vez más extendidas que el grupo estaba desarrollando, donde literalmente miles de instrumentos de cada descripción estarían en el escenario. El grupo ya era conocido por sus extensos diarios extendidos; Como una nota de programa afirmada, "Trabajan al menos a las horas por día, FiS Horas dedicadas a buscar nuevas sonoridades, para que los instrumentos digan lo que ellos Realmente no están acostumbrados a decir ". 32 además de fuera de espacio para los ensayos que habrían sido prohibitivamente caros en la ciudad, teniendo un La casa en el país también eliminó al grupo del acceso demasiado fácil al Escena de vida nocturna parisina, potencialmente fomentando una mayor claridad en su negocio decisiones. La edición de julio a agosto de la revista FL Agsship de Francia, Jazz, anunció La llegada de principios de junio a París de Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Malachi Favors, Lester Bowie, "y la Sra. Bowie (mejor conocida como cantante bajo el Nombre de Fontella Bass) ", así como la inminente llegada, a fines de junio, de Anthony Braxton, Leroy Jenkins y Leo Smith.³³ Jenkins recordó que Braxton había sido puesto un poco fuera de lugar por el movimiento del conjunto de arte a Europa. "Llegaron allí, hombre. Braxton estaba tan enojado ... estaba molesto, terriblemente, porque nos habían ganado allí, porque él también era muy competitivo, especialmente con Roscoe. "34 En cualquier caso, Braxton se fue a París poco después del La partida de Art Ensemble, llegando justo a tiempo para una de sus Lucernaire actuaciones.

Dije que ustedes no han visto lo último de mí. Aproximadamente un mes después, en Montparnasse, tuve uno de esos momentos que nunca olvidaré. Soy Caminando por la calle y está Joseph llegando al Lucernaire. Joseph levantó la vista y me vio, y sus ojos se volvieron tan grandes. Dije, hola Jarman. Te dije que no habías visto lo último de mí. No podía creerlo Porque pensaron que nos habían hecho un número y nos habían dejado.

Aparentemente, cualquier dislocación existida fue rápidamente reparada, y Presentó una carrera de tres días en el Centro Americano de París a fines de junio de 1969 Braxton actuando con el conjunto de arte. Una revisión de concierto descrita La presentación abiertamente teatral como una "sensación": "Crearon un clima asombroso y de ensueño: confeti, streamers y especialmente humo (no se podía ver a más de un metro), músicos que se mueven alrededor del habitación, emergiendo abruptamente del humo ". 35 al mes más o menos después de Braxton's Salida, Leroy Jenkins, Leo Smith y la futura cónyuge de Smith, Kathy Sinclair, la hermana de John Sinclair, aterrizó en Le Havre y se dirigió directamente a París, donde Steve McCall y su familia habían estado basados durante al menos un año, Quizás incluso viviendo en el Centro Americano. "Braxton nunca se comunicó realmente con nosotros después de que se fue", Smith Recordó, "y no teníamos ningún número de teléfono".

Nadie nos conoció, así que tenemos un hotel. Al día siguiente, temprano en la mañana, Fui tratando de convertir a cualquiera que pudiéramos ver. Pasamos junto al americano Centro, y vimos algunos tambores sentados. Dijo Leroy, esos son La batería de Steve McCall. Entonces entramos y descubrimos que Steve había jugado allí la noche anterior, y eran de hecho su batería, y que Steve era Veniendo allí algún tiempo después, conocimos a Steve.³⁶

McCall, siempre en contacto con la situación, ayudó a Smith y Jenkins Fi nd Braxton, que se quedaba con el conjunto de arte en la granja en saint-leu-la- forêt. La granja Art Ensemble tenía mucho espacio para Bienvenido a los tres recién llegados adicionales de casa antes de que se partan Para localizar sus propias viviendas a más largo plazo alrededor de París. Smith había salvado Suficiente dinero "para pasar por un mes". Jenkins, que había trabajado constantemente como maestro de escuela antes de venir a París, estaba en un poco menos Delicada posición financiera. Braxton y Jenkins eligieron seguir el ejemplo del conjunto de arte, primero firmando un lugar fuera de París y finalmente en movimiento en la ciudad propiamente dicha, pero Smith decidió intentar encontrar un apartamento en la ciudad

de inmediato. Smith notó que la realización de viviendas adecuadas en París fue complicado no solo por su estado financiero, sino por algunos de los mismos problemas. se había encontrado en los Estados Unidos, a pesar de la retórica de la ausencia de Tales cosas en Europa.

Muchos de los lugares en la ciudad tuvieron problemas para alquilar a los negros. Alguno de los lugares a los que fui, eran como algunos de esos lugares en América donde llamas y hablas de ellos, haz que alguien llame Y habla de ellos, luego vas a tratarlo y ya no existe. Una de las personas de bienes raíces me dijo directamente que ciertas áreas, podrías Vivir en. Podrías vivir en un área donde vivían los árabes. Ciertas áreas, Podrías conseguir un lugar, pero alguien tendría que conseguirlo por ti. Yo Tengo un lugar al final de la ciudad, porte d'Orléans, buen vecindario. Steve [McCall] vivía cerca de allí también. Alquilé a un chico británico que era un ausente.

Al igual que el conjunto de arte, el debut en París del Braxton-Smith-Jenkins- McCall Quartet fue una estadía de un mes en el Théâtre du Lucernaire, de 37 años, que por Ahora se había convertido en un escaparate para la nueva música: "Nuestro Centro Lincoln", Como lo expresó Leroy Jenkins. El refuerzo e incluso impresionante atención que su La música recibida levantó los espíritus de los músicos de AACM en París, mientras ellos Se dio cuenta de que su música estaba teniendo éxito en una arena internacional. Fue Evidente para los asistentes a los conciertos que la música de "L'école de Chicago" había roto bruscamente con las actuaciones sostenidas de alta energía que caracterizaba el jazz gratis de la década de 1960. Los cambios rápidos del estado de ánimo fueron la regla, que van desde El reverente al ludic. Una textura tranquila, sostenida y "espiritual" de Ered por Un músico podría ser interrumpido por un cuerno de ah-oohta o un campo gritar de otro. Una fanfarria de latón al estilo de Nueva Orleans sería rápidamente sumergido en un mar en botes de basura de metal sintonizado. Un dote irónicamente El tema falso-bebop podría cortarse en una serie de miniaturas, puntuadas por largos silencios y terminados burlados por una frambuesa de Marx Brothers. Esto fue la deformación del dominio, de hecho. No se excluyó ningún sonido y Ninguna tradición era sacrosante, y el público francés y la prensa de jazz rápidamente se enamoró de las rupturas y sorpresas. Leo Smith, hablando en 1999, dijo que "todos nosotros para el primer momento podríamos ver que nuestra música significa algo". El público para los eventos a veces se acercaba a los niveles de rock-conciertos. En la estela de Woodstock y mayo de 1968, enormes festivales como ACTUEL y Chateauvallon, combinando músicas de todo tipo, atrajo cientos de miles de todo Europa en esta era de las fronteras cerradas de Schengen Be-

entre países europeos. Los músicos de AACM se encontraron compartiendo el Bill con Frank Zappa, con un reclamo igual de afecto de la audiencia. Roscoe Mitchell recuerda que "estos fueron grandes eventos, donde tuvieron la policía para multitudes de este tamaño. Las cosas estaban empezando a bordear ese tipo de cosas, Como un concierto de rock. La música era emocionante y todos se sintieron muy emocionados Al respecto, como este concierto en el Maubert- Mutualité con el grupo de Ornette y el grupo de Braxton y el conjunto de arte. Tenías casas empacadas. Tú No podría entrar si no llegaste a tiempo ". Hablando en 1998, Lester Bowie recordó que "estábamos jugando en el música que nos gusta tocar. Estábamos teniendo una pelota, quiero decir que estábamos teniendo un Bola: los gatos se estaban volviendo locos. . . . Luego está la idea de que estábamos por allí haciéndolo. Apoyamos a nuestras familias, tuvimos una bonita casa ". 38 Como Leroy Jenkins lo resumió, "Chicos de campo de Chicago, no estábamos acostumbrado a ese tipo de cosas ". 39

El conjunto de arte de Chicago fue uno de los conjuntos de AACM que más Radicalmente ejemplificó la concepción colectiva de la AACM en su conjunto. Después del modelo AACM, decisiones que afectaron el negocio del grupo fueron tomados colectivamente en reuniones. Roscoe Mitchell explicó por qué:

Una de las razones por las cuales el conjunto de arte fue exitoso fue porque fue percibido como una unidad y tenías que lidiar con ella como una unidad. Es más fácil de Haz ese tipo de trabajo cuando eres joven. Tienes un cierto objetivo como colectivo. Eso nos puso en una mejor ranura para cuidar nuestro negocio. Al tener Un colectivo, teníamos nuestros medios para moverse. No estábamos solo por ahí Como, sabes, alguien cambia de opinión y lo único que tienes es un boleto de metro.

Braxton, Smith, Jenkins y McCall tenían aspiraciones en la misma dirección, pero en la olla a presión parisina, con la mayor atención prestada Para miembros particulares del grupo, una orientación colectiva demostró ser difícil para sostener. Como Leroy Jenkins recordó la grabación delmarca del grupo de 1968, "Aunque fue la fecha de grabación de Braxton, tres composiciones, que Comenzamos, habíamos decidido que el grupo iba a ser un cooperativo. Pero Al final resultó que, Braxton, siendo el más competitivo, su nombre parecía he salido más fácilmente que el nuestro, por lo que el grupo era con bastante frecuencia denominado Anthony Braxton Trio, o cuarteto, ya que agregamos Steve McCall cuando llegamos a París ". Además, según Jenkins, "Cuando llegamos allí, Roscoe y el

El conjunto de arte estaba arraigado. Tenían las conexiones de inmediato, así que nosotros Siempre estaban jugando al segundo lugar para ellos, todo el tiempo que estuvimos allí. Eso nos frustró mucho, Braxton más que nadie ". Revisiones publicadas que comparan el trabajo del conjunto de arte con el de Braxton- Jenkins- Smith- McCall También fueron una fuente de consternación, posiblemente intentos desestabilizadores de colectividad. Aun así, como recordó Leo Smith, "éramos bastante populares. Todos El evento tuvo multitudes. Tuvimos entrevistas, radio y documentos ". De hecho, la recepción de la prensa para los músicos de AACM en Francia fue voluminosa y abrumadoramente positiva. Ya en octubre de 1969, una foto de Joseph Jarman en la portada de Jazz Hot anunció una historia de funciones sobre el Aacm. Además, la atención crítica de ninguna manera se limitó al jazz prensa. Una cita ampliamente utilizada de Le Nouvel Observateur, uno de los principales novatos franceses, comparó el trabajo de la AEC con "una escultura viva". 40 En la víspera de Navidad de 1969, un poema y un ensayo de Joseph Jarman ocupó un Página completa en Le Monde, el periódico francés mayor, con motivo de El lanzamiento del álbum de París de Art Ensemble, People in Sorrow.⁴¹ A Nota del programa de un concierto de Lille de 1969 citado a Philippe Adler en L'Express, Otro importante periodista, que describe el conjunto de arte como creando "un música que parece dejar la tierra, apasionada y suntuosa ". El autor declaró que la AEC "incorpora todo de valor, clásico, europeo, hindú, africano, aparentemente sin ninguna prohibición contra ningún tipo. de proceso de trabajar con sonido." ⁴² The Braxton- Smith- Jenkins- McCall Las actuaciones obtuvieron un aviso similar. La edición de octubre de 1969 de Jazz presentó una gran revisión de un concierto con el grupo (anunciado como el "Cuarteto Anthony Braxton"), junto con el conjunto de arte de Chicago y el Ornette Coleman Quartet. En otro artículo en el mismo número, foto corta Los profesionales de Braxton, Jenkins y Leo Smith se mostraron bajo la leyenda "Los nuevos líderes de la nueva música". 43

Los músicos de AACM grabaron Prolifi Centally durante su estancia de París. Un ensayo fotográfico en la edición de septiembre de 1969 de Jazz anunció un enorme Proyecto de grabación dirigido a documentar el trabajo de una serie de "gratis Jazz "músicos. El informe declaró que el ímpetu para el proyecto había Viene de Jean Georgakarakos, el co-propietario de Byg Records, y su productor, el baterista Claude Delcloo. Según el artículo, el objetivo de Byg era grabar veinte álbumes en un mes, y todo comenzó cuando Delcloo "Importado" (el artículo colocó este término en cotizaciones) los músicos Desde la AACM.⁴⁴ Fotos grandes de Braxton, Mitchell, Bowie y Favors fueron presentados en el artículo; Bowie fue mostrado detrás de su caso de trompeta con

una etiqueta de parachoques AACM hecho a Chicago: "AACM: Music - Power", mostrando prominentemente.⁴⁵

El 7 de julio, apenas un mes después de su llegada a París, Mitchell, Jarman, Favors y Bowie grabaron su primer álbum. Otras cuatro sesiones de grabación de arte de arte siguieron rápidamente, incluidos dos para Byg, una para Polydor, y uno para Le Chant du Monde, y el Braxton- Smith- Jenkins- McCall Grupo grabó al menos dos álbumes de Byg.⁴⁶ Otros para grabar incluido incluido El trompetista y el compositor martinicano Jacques Coursil, que registró su Suite negra con Anthony Braxton, y más prominentemente, el saxofonista Archie Shepp, que trabajaba con el pianista Dave Burrell, baterista Sunny Murray, trombonistas Grachan Moncur y Cliff Ord Thornton, y bajista Alan Silva. Moncur grabó un conjunto con Mitchell, Silva, Burrell, y el baterista Andrew Cyrille. Como recuerda Leo Smith, muchas de las sesiones de grabación de BYG tenían una tipo de calidad ad hoc, improvisada, incluso insuficiente. "Cuando fuimos a París ", recordó Smith, " si quisieras un concierto, querías estar en el registro de alguien, y no te invitaron, todo lo que tenías que hacer era ir al Byg estudio con tu bocina. El chico diría, oh, tienes tu bocina. Venir Y juega en esta pieza. A veces podrías ir allí sin tu bocina Y te darían una bocina para jugar ". Que la ahora: una línea brillante prominente Entre los músicos de "interior" y "exterior" se vieron como una especie de La fabricación de los músicos que trabajaban en París era evidente por el personal para otra grabación de Byg Shepp, Yasmina, una mujer negra. La sesión Presentado, junto con Bowie, Favors y Mitchell, el nido FI de la década de 1950 Generación de músicos, incluido el saxofonista Hank Mobley, y los bateristas Philly Joe Jones y Arthur Taylor.⁴⁷

La noción de una "escuela de Chicago" separada con diferencias metodológicas y sonoras de la mayor jazz de Nueva York. En el momento en que el escritor Daniel Caux proporcionó la primera entrevista europea importante con los músicos de AACM en octubre de 1969. El entrevistador reconoció que "ya sea en su música o en la vida, uno se encontrará entre los miembros del Aacm una marcada desconfianza de cualquier culto a la personalidad, a favor del colectivo Espíritu ". ⁴⁸ Por lo tanto, en ese espíritu, la entrevista en sí sería colectiva, con aportes de la mayoría de los recién llegados. Los participantes de la entrevista incluyeron a Lester Bowie, Malachi Favors, Joseph Jarman, Leroy Jenkins, Roscoe Mitchell y Leo Smith, todos los cuales fueron representados en el artículo. A pesar de No están presentes, Anthony Braxton y Steve McCall también fueron fotografiados, completando el contingente AACM en París. La entrevista tuvo lugar en el arte

Compuesto de conjunto en Saint-Leu-forêt, y Lester Bowie fue evidentemente designado por los músicos para manejar preguntas informativas, algo a la manera de un secretario de prensa. La discusión fue franca, juguetona y seria por turnos, expresando el Optimismo extremo de los jóvenes músicos. Intentaron tirar viejos Los estereotipos y comparaciones con otros músicos, y evidenciaron una estrategia de medios sofisticada que desafió el poder de la prensa. El artículo comienza con Bowie recitando ocho de los nueve propósitos de la AACM, que El entrevistador debidamente traducido, más o menos literario. Bowie sigue el Historia estándar al atribuir la fundación de la organización a Richard Abrams, Jodie Christian, Phil Cohran y Steve McCall, y agrega a Malachi Favors (que en una entrevista posterior, negó haber sido un fundador y nombres los otros cuatro) .49 Bowie afirmó además que el viaje a Europa había sido "Enviado a la Junta Directiva" de la AACM, de la cual Bowie, como el El artículo recordó al lector, seguía siendo el presidente.50

A la cuestión de si la AACM es "popular", respondió Bowie que "si por" popular "te refieres al dinero, bueno, no, el AACM no hace un mucho dinero. . . Pero la asociación es bien conocida en los círculos musicales, todos los Los músicos han oído hablar de eso ". 51 Bowie también mencionó los movimientos de St. Louis y Detroit, pero en respuesta a una pregunta sobre el contacto con Archie Shepp, Albert Ayler, Leroi Jones u otras fis de Nueva York, Joseph Jarman habló en un tono diplomático. "Realmente tratamos de reunirnos con la gente En Nueva York, pero aparentemente, hubo problemas. Sin embargo, son conscientes de la existencia de la AACM; Se hizo un movimiento hacia ellos. Nosotros no quiero atacar a las personas o decirles qué hacer. Todavía estamos esperando. . . tal vez Aparecerá un día y podremos establecer un programa común ". 52

La consulta del entrevistador sobre las conexiones entre la AACM con el El trabajo de Sun Ra comenzó citando una comparación frecuente, basada en la noción de dos grupos provenientes de Chicago con métodos superfimemente similares y procedencia, como múltiples percusiones, formas teatrales y el hecho de siendo negro. Mientras se apresura a asegurar a los músicos que "para nosotros su enfoque parece radicalmente diferente", 53 el entrevistador hace la cuestión de La influencia de Sun ra no obstante. Los músicos respondieron con más o Afirmaciones menos sutiles de distancia que se corresponden bien con sus historias. Mitchell hizo el punto muy obvio y basado en la línea de tiempo que "cuando estaba en El ejército, [Sun ra] todavía estaba en Chicago, pero cuando regresé, él estaba en Nueva York. "54 favores de Malachi dijeron, riéndose, que asistió solo a un ensayo de la Arkestra. Leroy Jenkins habló por el primer momento en esto Pregunta: "Si estamos infligidos por Sun Ra, así que somos, tanto por todo eso

Vivimos, lo que vemos, lo que escuchamos, lo que sentimos. Sin fuerza, ninguna influencia es predominante. En el curso de mi vida, Johnny Griffi n podría tener tanto Importancia para mí como Sun ra ". 55

Jarman hizo el punto más, evidente para aquellos que realmente conocían el Música, que el Sun Ra que salió de Chicago en 1961 no fue el New York Sun RA de 1965: "Debe decirse que cuando salió de Chicago, todavía no era el Sun Ra que conocemos de los mundos heliocéntricos, el Sun Ra de Nueva York. Su La evolución y la nuestra procedieron sin intersectarse ". 56 La referencia a una grabación, en lugar de contacto directo, indica que las grabaciones fueron la ruta de transmisión principal entre las ideas de Sun RA y este primer Generación de músicos AACM. En este punto, Jarman decide disfrutar Un poco de la iconoclasa antipatriarcal para la cual se observó el AACM. "En nuestros ojos, héroes, dioses, maestros, no existen", dijo. "Amamos y Respeta a cada músico, ya sea del pasado, el futuro o. . . alguien quien aún no existe. . . Tanto como el canto de los pájaros nos interesa. Estar aquí Beber una coca cola puede influir en el proceso de creación musical tanto como cualquier cosa "57

En este punto, los músicos reunidos se movieron para rechazar la noción de que Su música "está asociada sin embargo con lo que se llama cosa nueva o Jazz gratis. . . . ¿Qué significa la tradición para ti, el blues, por ejemplo? "58 Leo Smith declaró su deseo de integrar "todas las formas de música", sin Separarlos en términos de nociones fijas de "tradiciones", diciendo que "todo y cualquier cosa es valioso". Jarman fue más allá en un apasionado Soliloquy: "Tocamos el blues, tocamos jazz, rock, música española, gitana, Afri Can, música clásica, música europea contemporánea, vodun. . . todo lo que quieras. . . Porque finalmente, es "música" que tocamos: creamos sonidos, período ". 59

Inevitablemente, en la atmósfera del vicario poder negro que había capturado La imaginación francesa, el entrevistador, preguntó sobre las relaciones con las organizaciones políticas, "¿Ejemplo par, Les Black Panthers?" Jarman respondió que La afirmación directa con asociaciones políticas sería "ajena a las intenciones de la AACM". 60 Tales asociaciones, Jarman, Jarman, estaban claras, estaban estrictamente personal, en lugar de ser ordenado organizalmente. Más bien, como dijo Jarman, Los nueve propósitos de la AACM comprendían su posición social y política: "La música es una respuesta a estos problemas: eso significa que cuando la gente Escúchalo, pueden experimentar una reacción a estos problemas. Gracias a la música, a su vez pueden volverse más activos y más responsables ". 61

Lester Bowie advirtió contra el peligro de conectar a un músico determinado con una noción preconcebida de la audiencia "correcta" o el "apropiado"

Método musical: "Es peligroso boxear a un músico en una definición, por decir que juega de una manera particular y que de esta manera será especialmente apreciada por una audiencia particular. Condenamos este tipo de actitud. La audiencia está en todas partes. . . . Usamos todo lo que pueda servir a nuestros objetivos, nuestros deseos. No tiene que haber un límite ". 62 poco después, Bowie giró las mesas sobre el entrevistador, criticando sutilmente las preguntas relativamente genéricas que se le había preguntado, y pidiendo una nueva crítica para que coincida con esta nueva música: "Básicamente, la prensa de jazz necesita reevaluar lo que está sucediendo ahora en el música. . . . Queremos que la gente como tú profundice en su forma de escribir sobre la música. Necesitas inventar una nueva forma de hablar de cosas, a Descubre toda esta vida en su originalidad. . . . Para usted también, eso será beneficioso Porque es la vida misma de lo que se trata ". 63

Con esto, Bowie proclamó que "tenemos la intención de establecer el AACM en todas partes, en cada rincón del universo. Ese tipo de ambición requiere un Enfoque serio de la información ". 64

Los músicos experimentales negros en París desarrollaron sus propios entornos preferidos que se avecinaban mucho más grandes a los lugares como el café Deux Magots, Brasserie Lipp, o restaurante Soul Food de Leroy Haynes, prominente entre los lugares que ahora han alcanzado el estado canónico para Historias afroamericanas en la ciudad. El club nocturno más frecuentado por Los músicos negros estadounidenses no eran los caros de Bricktop, sino el chat adecuadamente funky qui pèche. Según Malachi favores, "algunos de ellos Los gatos allí eran pugs, hombre, se enfrentarían rápidamente. De hecho llegó al lugar donde tenían un artículo en el periódico que advirtió a los franceses sobre el chat qui pèche, debido a los músicos ásperos y duros que fueron colgando allí. Hombre, había gatos ásperos pasando el rato allí: Philly Joe, Sunny Murray, reverendo Frank Wright; y sabes que era áspero ". 65

Clubes como el chat qui pèche y storyville se empujaron por la atención del público y los habitantes de la escena con un nuevo tipo de lugar, el Centro Americano en Boulevard Raspail en el decimocuarto distrito. "Todos solían jugar allí", recordó Famoudou Don Moye ". El Centro de Estudiantes y Artistas Americanos fue fundado en 1931 por el decano del Catedral Episcopal Americana en París, Frederick Warren Beekman, quien se dijo que "poseía" el registro social de Nueva York. El centro fue modelado después el YMCA, y tenía la intención de alentar a los estadounidenses a experimentar francés cultura, mientras que al mismo tiempo, en los días en declive de la prohibición estadounidense, proporcionando una alternativa al entorno "corruptor" del

Café parisino. Dado su pedigrí, el centro de financiación en gran medida privado rápidamente ganó respetabilidad de clase superior. Después de la Segunda Guerra Mundial, sin embargo, el Centro se convirtió en un refugio para los artistas experimentales estadounidenses de los años cincuenta y sesenta, Cambiar lo que un escritor llamó su "Ivy-League, Clubby Atmosphere". 66

En 1969, Henry Pillsbury, heredero del Minneapolis FL nuestra fortuna, tomó sobre el director ejecutivo del Centro. Bajo su liderazgo, el centro Extendió y amplió su enfoque como un lugar de reunión principal para músicos experimentales, coreógrafos y artistas visuales, teatrales y de performance.

El centro presentó conciertos de músicos experimentales de una variedad de orígenes, incluidos los músicos de AACM, el jazz gratis de Nueva York contingente, y músicos como Musica Elettronica Viva, Terry Riley y La Monte Young. Además, el centro proporcionó espacio de ensayo, e incluso Vivienda temporal y espacio de almacenamiento para artistas. A raíz de mayo de 1968, La imagen bohemia del centro ("como un pequeño Berkeley", como lo expresó una persona) 67 entró para una considerable crítica. Pillsbury's propio considerable personal La reputación sirvió para aliviar la mayoría de las preocupaciones, ya que las personas poderosas de todos los segmentos del espectro político de EE. UU. Encontraron el favor de su enfoque de retraso para ejecutar el centro. Además, la reputación altamente favorable del centro como Una parte importante de la vida cultural francesa fue mejorada por ambos conciertos. y las clases del centro para estudiantes de arte, que junto con el boleto de concierto ventas de eventos, creció para proporcionar hasta el 80 por ciento de la operación del centro Presupuesto 68

Crear relaciones con artistas más establecidos resultó mucho más fácil en París que en los primeros, breves visitas a Nueva York por Mitchell y Jarman. "En Estados Unidos", dijo Jarman en una entrevista con Chicago Beau, "el famoso Nunca nos habló. Nos dejarían de hecho de hecho: 'Ustedes No es jugando mierda ". 69 Ahora, los favoritos de Malachi podrían decir que en París," tuvo Para conocer a un montón de gatos de los que acababa de escuchar o leer ". 70 En Europa, los miembros de AACM desarrollaron relaciones colaborativas y personales con muchos residentes y visitantes frecuentes al continente que ya había desarrolló contactos extensos en Europa.⁷¹ para Mitchell, "Era un momento para Los músicos más jóvenes para comunicarse con los chicos mayores "como Hank Mobley, Don Byas, Johnny Griffi N, Dexter Gordon, Arthur Taylor y Filadelfia Joe Jones, y para conocer a una generación posterior de experimentadores negros, como Como Ornette Coleman, Archie Shepp, Cal Massey, Sunny Murray, Grachan Moncur y Ed Blackwell. Steve McCall, ya bien conocido por tener actuado con tantos de estos músicos, ayudó a los recién llegados a ganar Entrée en la comunidad de músicos expatriados e itinerantes en París.⁷²

El biógrafo de Braxton, Ronald Radano, vio el viaje de AACM Paris como Moti-

Visualizado por el deseo de los músicos de cosechar las recompensas que ofreció una carrera en Jazz. "Mirando hacia el futuro para una carrera en Jazz, se habían encontrado cara a cara con la realidad de ganarse la vida en el negocio de la música, un mundo en el que El éxito requirió concesiones al mercado ". 73 Es difícil ver, sin embargo, PODRÍA que el contingente de AACM Paris podría haber estado admitiendo. Por el contrario, sobre la recepción parecería razonable Para concluir que, en lugar de acceder a las demandas de sonidos que articulaban formas conocidas, los músicos de AACM que trabajaban en París simplemente presentaban Su propia música como lo habían estado haciendo en Chicago. Además, en lugar de tratando de encontrar una escena existente con fronteras de estética definidas, Método y práctica, los músicos de AACM en París no intentaban contextualizar el trabajo únicamente dentro del mundo del arte del jazz. Más bien, tomaron trabajo Dondequiera que pudieran, y se movió regularmente fuera del marco del jazz, colaborando con una amplia gama de artistas. "Esa escena en la que Joseph y yo estábamos en ese momento estaba lejos del escena musical ", recordó Smith en 1997." Estábamos haciendo este tipo de Música de teatro francés experimental. Joseph y yo actuamos en su compañía, no en la música, sino como actores ". Durante el período, el conjunto de arte con Fontella Bass completó la banda sonora de la película *Les Stances à Sophie*, 74 Una grabación cuyo poder y valor duradero superaron a la *FI Im* ahora casi olvidada que la música subgiró.75 "Conocimos a algunos directores poderosos". dijo Smith. "Cuando me fui, dieron una gran fiesta en la tradición francesa". Jarman y Smith conocieron al poeta/cantante experimental francés Brigitte Fontaine en una presentación de *Lucernaire*, y en noviembre de 1969, se llevó a cabo una sesión de grabación colaborativa con el conjunto de arte, Fontaine, y su compañero musical de toda la vida, el percusionista y cantante Areski.76 el Desde entonces, la grabación se ha convertido en un clásico subterráneo.77 Fontaine recuerda El origen de la colaboración en una visión de Internet:

Era el tipo con el que vivía en ese momento, un camarógrafo estadounidense Viviendo en Francia. Estábamos tocando, Areski y yo, en un teatro donde el Art Ensemble of Chicago estaba programado a otra hora. Como fue un Algo de espectáculo improvisado, de vez en cuando, tocaron un poco algo, como dúo o tres a la vez. Y así, el tipo tuvo la idea de crear un espectáculo y un disco junto con el conjunto.78

La revisión bastante escéptica de su primer concierto colaborativo pintado Fontaine en términos irónicos como "el Kay Davis de hoy" (refiriéndose a uno de los el-

Los colaboradores mejor conocidos de Lington) y afirmaron que la música del arte Ensemble simplemente sirvió como lámina y telón de fondo para la explotación de Fontaine. "Ella y Areski no tenían otra ambición que presentar un espectáculo donde Jazz solo está invitado, un elemento de la escena con el mismo estado que los mimes, las poses, o el sombrero negro de la capa y el jugador de bolos del cantante". 79 Un entrevistador posterior intentó de estereotipar la colaboración de 1970 reclamó una causa común con Fontaine al señalar que él mismo estaba trabajando con "Musiciens de Jazz". Este punto de vista fue rechazado de inmediato por Fontaine, quien Contrastó el trabajo del conjunto de arte con músicas genéricas más convencionales. "Mira, para mí, el conjunto de arte de Chicago no son músicos de jazz, solo músicos. No me gusta el jazz, detesto el jazz, detesto el jazz, el jazz me hace vomitar. Excepto, por supuesto, para los grandes, los de cuando el jazz estaba vivo, es decir, Cuando era muy joven: Thelonious Monk, Charlie Parker, Coltrane. . . . Pero para mí, ahora, jazz no significa más.

Algunas colaboraciones, particularmente aquellas que involucraron interfaces con el Infraestructura tradicional que respaldaba la música contemporánea europea, demostró ser difícil o incluso imposible de perseguir en ese momento. Anthony Braxton señaló que "me quedó muy claro que podría tener éxito si Aceptaría la exótica negra, pero nunca podría tener mi notada música respetado o realizado. Orff había dejado a un sector, como [Voz Grotesca] "Le Hot Jazz", e iba a ser eso o nada ". 81

La política de la cultura: el poder negro y mayo de 1968 Para los intelectuales franceses de la época, solo un crítico estadounidense-historiador de Black Music realmente importaba: Leroi Jones (más tarde Amiri Baraka), cuyo libro Las personas de blues y los ensayos posteriores fueron ampliamente leídos y altamente influyentes; Una larga entrada dedicada a su lugar en la historia del jazz aparece en un gran francés Trabajo de referencia sobre Jazz.⁸² Bajo la fuerte influencia de Jones, muchos intelectuales parisinos, dentro y fuera de la comunidad de jazz, vieron "Jazz gratis" En términos nacionalistas culturales negros.⁸³ En 1971, el editor de la revista Jazz Philippe Carles y New Wave Fi LM Director Jean-Louis Comolli, un fundador de la Fi LM Journal Cahiers du Cinéma, publicó el clásico tratado francés sobre el "Nueva cosa", Jazz gratis/poder negro. El libro todavía es prácticamente desconocido en Estados Unidos, ya que nunca fue traducido al inglés. Más de una obra académica que un trabajo periodístico, pero escrito en accesible Lenguaje, Jazz GRATIS/Power Black articuló un énfasis proto-poscolonial que estaba en un fuerte contraste con casi todos los relatos en los Estados Unidos de la historia de la música negra. Basándose en Jones y el trabajo del historiador Frank

Kofsky, en el relato de Carles y Comolli, la importancia de la resistencia negra, no solo para el racismo, sino también para un imperialismo económico y cultural relacionado de la esclavitud hacia adelante, condicionó la aparición de la música negra en los Estados Unidos. La música negra, para Carles y Comolli, era "una música inventado y interpretado por negros pero cultural y económicamente colonizado por blancos ". 84 Carles y Comolli fueron persuadidos de que " con jazz gratis, uno es testigo de un verdadero posicionamiento político de la música, a través de la convergencia de preocupaciones directamente militantes, y su influencia, también directa, en la misma Concepción de la música y en sus exploraciones estéticas ". 85

Comparando este tipo de trabajo francófono con su contraparte estadounidense, es difícil evitar la conclusión de que los análisis de la nueva música en francés Las publicaciones tendían a ser, aunque no menos polémicas, considerablemente más diversas intelectualmente. Las revistas de jazz francesas dieron una gran libertad a los autores para Explore los problemas estéticos a una profundidad teórica que, a excepción del trabajo de Leroi Jones, rara vez veía la luz del día en la prensa estadounidense. Además, En contraste con muchas cosas estadounidenses después de la década de 1990, las críticas francesas de La década de 1970 posicionó el jazz libre como posmodernista, en lugar de un fenómeno modernista. Citando a Carles y Comolli sobre el "polimorfismo" de la nueva música, el crítico y músico Francis Marmande llama Sobre ese lenguaje crítico, ver en la música una especie de ruptura, "un cierto mundo léxico que se convoca constantemente ("collages", "mezclas", "préstamos" ...), inventarios escrupulosos de "citas" o "referencias" de las cuales Se tejen programas para discos o conciertos musicales gratis ". 86

Carles y Comolli criticaron la crítica de jazz estadounidense por su aparente evitación de las discusiones sobre el capitalismo estadounidense, así como de los caminos énfasis en la autonomía estética a la exclusión de la economía y la política análisis. En parte, esta crítica refleja la creencia francesa de que "la crítica europea ha jugado, en el plano cultural si no directamente en el comercial plano: un papel relativamente más importante que las críticas estadounidenses ". 87 en el al mismo tiempo, su opinión de que los críticos estadounidenses convencionales eran esencialmente cómplices En los sistemas de dominación rara vez se abordaban en los Estados Unidos, excepto por Jones y A. B. Spellman, otro crítico negro que era altamente influyente en círculos franceses. Como mantuvieron Carles y Comolli,

Porque la colonización económica del jazz por el capitalismo estadounidense es solo uno de los aspectos de la colonización, de la explotación económica de Negros por el mismo sistema: el despertar al carácter intolerable de Esta explotación lleva a los músicos, como las masas, a la necesidad de revisar

lución. Por lo tanto, no es por casualidad que toda la crítica de jazz, en sus historias y comentarios (con la excepción de los críticos negros A. B. Spellman y Leroi Jones), tiene, discretamente, no había dicho nada o minimizado en el nombre del purismo estético, la gravedad de la explotación capitalista de jazz.⁸⁸

Carles y Comolli extienden la crítica de Theodor Adorno a la industria cultural hacia un compromiso directo con la raza, al ver la canonización y repetición "mecánica" de reglas clásicas y atemporales y estructuras estéticas para el jazz como un aspecto de la dominación política de los afroamericanos. Los dos comentaristas criticaron a los comentaristas estadounidenses y franceses por su aparente insensibilidad a esta dinámica: "Crítica de jazz, que surgió durante la misma época en América y Europa, erige estas características dominantes y, con una hermosa imprudencia, elige ellos como valores transhistóricos del jazz; [y] cegarse a estas determinaciones y su contingencia histórica, social e ideológica, propone ellos a los músicos como referencias y modelos ". ⁸⁹

A diferencia de Adorno, sin embargo, en lugar de condenar la cultura musical negra Para su "aceptación de la castración", ⁹⁰ los críticos franceses miran directamente a la raza como Un componente crítico en esa dominación. Carles y Comolli señalan que el Mito de origen común del jazz como una "síntesis de Western y de Western Influencias africanas "evade un examen de la violencia económica y Las asimetrías de poder que marcaron esa supuesta síntesis. En esto Ver: "El jazz no es una música ecuménica, sino una música de divisiones, de tensiones no resueltas y heridas no calificadas". ⁹¹

Además, a diferencia de muchas historias de jazz de EE. UU. De la época, Carles y Comolli vieron el énfasis de Bop duro en el "alma" no como una reacción a la "abstracción" de Bebop o como comercialismo nostálgico, sino como una intensificación de de la celebración de las raíces africanas de la música que ya estaba en su lugar con Bebop y sus descendientes inmediatos. Para los escritores franceses, Max Roach's "Garvey's Ghost" y la "hermana Sadie" de Horace Silver eran aspectos de Le Retour Culturel, un regreso a casa cultural, un "regreso a la fuente". Así, en el alma Música de las décadas de 1950 y 1960, "Africanité, violencia, négritud, beauté noire, Nationalisme noir "[Africanidad, violencia, negritud, belleza negra y negro El nacionalismo] se convirtió en "afirmaciones explícitas de la nueva conciencia negra, que extendió la acción de "negritud" de Hard BOP ". ⁹²

Esta cepa de crítica de jazz fue loable en su inclusión de lo social en Un momento en que la escritura de jazz de EE. UU. Siguió la musicología tradicional para confiar

Tras construcciones de una autonomía radical de la obra de arte. Además, el Dos críticos citan directamente los nueve propósitos de AACM para ilustrar un Etapa importante en la lucha contra la explotación.⁹³ Sin embargo, algunos Los músicos de AACM sintieron que este tipo de teorización a veces se convirtió en reduciendo la música a una ocasión para la presentación de la teoría social y exotismo, así como construir diferencias esencializantes entre varios AACM se acerca a la música. Como Leo Smith lo vio, "muchos de los intelectuales en la escena académica conectada con lo que estaba pasando y hubo un argumento continuo sobre si les gustaba más que el arte Conjunto, ya sea que una música fuera más "africana" que la otra o más "Contemporáneo": todos los tipos superfi de cosas ". Mientras tanto, varios teóricos sociales de la época, como el sociólogo Alfred Willener, estaban recurriendo a la producción cultural para obtener pistas para el Significado de la explosión que era mayo de 1968. La relación entre la política y los movimientos experimentales emergentes a menudo asumía el centro del escenario en tales análisis. El trombonista y compositor esloveno Vinko Globokar, luego residente en Francia, conectó explícitamente el activismo del período con Desarrollos en la música contemporánea, incluida una mayor exploración de las posibilidades de improvisación por artistas y compositores con un Fuerte base en la música experimental pan-europea.⁹⁴ Para muchos, sin embargo, la música contemporánea europea, aparentemente una criatura de las clases altas, fue apenas revolucionario. En cambio, para Willener, fue la "cosa nueva" que constituía "el" derrocamiento "más completo imaginable, una revolución en antes formas de pensar ". ⁹⁵ Además, la noción de que" existía un parentesco entre Mayo y varios otros movimientos, tanto anteriores (Dada, surrealismo) como movimientos contemporáneos de vanguardia en jazz, el teatro y el cine " condujo a la audaz afirmación de Willener de que "puede parecer, a su vez, explicar Dada, surrealismo, jazz gratis, etc. "96

El análisis de Willener se basa en gran medida en Jones, así como al publicado Entrevistas en revistas de jazz franceses con el altamente citable Archie Shepp, él mismo está estrechamente alineado con Jones durante este período. La idea de improvisación jugó un papel clave en el análisis de Willener. "Ya sea colectivo o individual", escribió Willener, "la improvisación presupuso la síntesis dialéctica creado por un grupo o un individuo, redefiniendo elementos conocidos, elementos que acaban de ser jugados y experimentados, mientras inventan nuevos elementos en el curso de la actividad en sí.⁹⁷ afirmando que los estudiantes protestantes fueron Practicando una forma de improvisación colectiva, las prácticas de improvisación En Jazz parecía a los teóricos de ER, como Willener, una ventana a los objetivos de los estudiantes. "Sin embargo, ha aparecido una variedad de jazz, jazz libre

que afirma ser revolucionario, tanto político como artísticamente. Este nuevo Por lo tanto, la salida debe proporcionar un paralelo mucho más cercano con un estudiante movimiento que también es difícil de comprender como una entidad, un objeto de proyección en la parte de los protagonistas, y de sus enemigos y observadores. "98

Para Willener, el abandono de la regularidad métrica en "Jazz gratis" significó que "el principio de la interacción dialéctica entre la integración y la no integración en un orden existente está completamente abandonado". 99 Este fenómeno de "autonomización" parecía desarrollos paralelos en mayo 1968 que abandonó el alojamiento con estructuras de autoridad existentes, incluidos los que tradicionalmente se habían constituido históricamente. Los músicos, según Willener, fueron

improvisando según un itinerario personal, sin referirse, incluso implícitamente, a un orden externo. Esta liberación a través de una autonomización muy avanzada es un movimiento hacia la individualidad. Todos tienen el suyo ritmo, su propia armonía, su propio sonido. . . . El individuo se convierte en el suyo Naturaleza, y también la de muchos otros individuos. La solución no es el individualismo, sino el descubrimiento a través de un proceso de creación: del trabajo y de uno mismo.100

Para la sociedad posterior a mayo, desde este punto de vista, las consecuencias de sentimientos similares de autonomización y la necesidad de espontaneidad se estaban experimentando no por individuos aislados, sino por una generación completa. Describiendo un tipo del posmodernismo, Willener sostiene que los procedimientos de los años 1960 Los improvisadores afroamericanos anunciaron la aparición de

la imagen de una sociedad en la que la gran diversidad y el cambio permanente ser aceptado. Este nuevo tipo de personalidad, opuesto a las reglas, exige el La no financiación, incluso la diversidad, de los individuos, lo que conduce a redefiaciones constantes de lo que solo se alcanza provisionalmente. El abandono de un estilo que uno se ha desarrollado (coltrane), de un instrumento que uno sabe muy bien (Coleman), y muchos otros procedimientos revelan Lo que, en mayo, se llamaba "Scouttling". 101

Willener avanza la noción de que el "jazz libre" representaba "una exteriorización inmediata e inmediata de la vida; por lo tanto, es lo que, en un momento particular, aquellos que lo crean (músicos y audiencia, en su Las relaciones recíprocas) son ". 102 En este sentido, las ideas de Willener no tanto Explique mayo de 1968 a medida que toman aspectos de su comportamiento y los injertan en

nociones de jazz basadas en primitivismo, exotismo y gratifi inmediato. Sin duda, el propio Willener expresó la principal advertencia de que “la politización de un fenómeno musical, una expresión abstracta, sí presenta problemas.”¹⁰³

Aunque Willener estaba sin duda hablando de metodológico y Problemas analíticos, desde el punto de vista de los músicos, la camisa de fuerza nacionalista que la música del contingente de AACM Paris estaba siendo calzada a menudo se sirve para limitar las formas en que su música puede ser percibida y contextualizada. Por ejemplo, una nota del programa de 1969 describió el AACM en sí mismo como “una organización para la lucha que trae a los músicos jóvenes Juntos y adaptan los principios del poder negro al mundo musical: No más intermediarios blancos; El jazz debe ser completamente el negocio de Negros.”¹⁰⁴ Dado ese contexto, fue fácil para Willener psicologizar eso “La señalización del instrumento a la audiencia blanca puede representar el blandiendo una máquina-pistola”.¹⁰⁵ Según lo citado por Willener, la teoría de Comolli De Free Jazz implica una estética negativa: “El jazz gratuito procede por frustración. Por gradaciones hábiles en lo insostenible, o en el caótico, obliga al oyente a Esperanza cada vez más desesperadamente para una solución estética, un éxtasis después de enojo, deseos que estimulan, pero deliberadamente no logra satisfacer, rechazando el Satisfacciones del equilibrio tanto como las gracias de la perfección”.¹⁰⁶

Estos y otros relatos reductivistas de su trabajo fueron fuertemente resistidos por los músicos de AACM que trabajaban en París. Por ejemplo, a pesar del arte ENSEMBLE SLOGAN, “Great Black Music”, el variado visual del grupo y La iconografía sonora vino de todo el mundo, como explica Jarman:

Representamos la historia, desde lo antiguo hasta el futuro. . . . Malachi siempre representa la entidad más antigua. . . se vería como un africano/ Chamán egipcio. . . . Moye estaba realmente en medio de la tradición africana ,. . . Ni una sola tradición africana, sino una tradición africana total. . . . I estaba orientado al este. Estos tres eran el elemento panteísta de África y Asia. Roscoe representaba el tipo de chamán principal, el repartidor urbano. . . . Lester siempre fue el investigador, usando cocinero ropa, que es curación, creación de energía y comida.¹⁰⁷

Por supuesto, esto no quiere decir que los músicos de AACM en París eviten el compromiso con los problemas de negrura. En 1970, el conjunto de arte realizó junto con el “gong” de Daavid Allen y Daavid Allen en un concierto benéfico para el Black Panther Party.¹⁰⁸ El recuerdo de Famoudou Don Moye fue así:

Te diré lo que pasó. Yo estaba allí. Tenían el poder negro Los Panteras negras, y estábamos en Mutualité, ese salón alrededor del extremo inferior de Boulevard St. Germain. Era un gran salón y tenían todo tipo de manifestaciones políticas, conciertos. Ahí fue donde tuvieron todas las manifestaciones para Las panteras negras. Cliff Ord Thornton se levantó y dio un discurso, Jack. El Mierda que estaba diciendo, incluso los Cats de Pantera Negra eran como. . . [Risas]. El La gente se volvió loca, pero cuando salía del escenario, el inspector especial Cats lo conoció y lo escoltó. Lo siguiente que supe es que vivía en Suiza.¹⁰⁹

En este momento, las noticias de los triunfos del conjunto de arte en París habían llegado a la revista estadounidense *Down Beat*, en forma de un artículo de British escritora Valerie Wilmer. El día después del beneficio de Black Panther, un concierto En el Théâtre du Vieux Colombier encontró a los cuatro miembros del conjunto de arte aumentado por la cantante Fontella Bass y el baterista nacido en Chicago Jerome Cooper, quien, según el artículo, vivía en Copenhague en el tiempo. En el artículo, se cita a Joseph Jarman como decirle a la audiencia: "El Los críticos lo han llamado *avant Garde*, lo han llamado lo nuevo ", dijo. "Pero solo tenemos un nombre: *Great Black Music*". ¹¹⁰

"Y eso, junto con mostrar cómo la música aún se hace eco de la lucha negra estadounidense por la supervivencia, fue de lo que se trataba el concierto", concluyó Wilmer. El escritor se entusiasmó con el entusiasta de cómo "Fontella salió allí para contarlo fuerte; gritar, gritar y arrojar su mente sobre la negrura y orgullo. E hizo que la audiencia llorara con su intensidad ", realizando un pieza titulada "El negro es el color de la mente de mi verdadero amor". ¹¹¹

En su mayor parte, Braxton, Jenkins, Smith y McCall evitó el presentaciones visuales, teatrales y políticas más abiertas asociadas con el Conjunto de arte. La observación eufemística de Daniel Caux de que el Chicago Ans "A menudo mantiene su distancia con respecto al swing" ¹¹² lideró inexorablemente a su impresión, en la que apenas estaba solo, que el Braxton- Jenkins-Smith McCall era "Encore más Troublante", incluso más preocupante, que el arte Conjunto:

Habiendo deconstruido completamente jazz, lo reconstruyen de acuerdo con no leyes muy ortodoxas que dan la mejor parte a una concentración en los sonidos, y especialmente una discontinuidad, un empalme completamente inusual del tiempo. . . . Uno estaría equivocado al rechazar esta música, a la vez casual y dedicada, que, rechazando todo el lirismo, desmitifica al mismo tiempo occidental Música: un área tabú, y un "verdadero jazz" con límites arbitrariamente definidos.¹¹³

Además, como señaló Leo Smith, la falta de articulación del grupo de la práctica de jazz estándar, incluida su evitación explícita de la interpretatividad de jazz libre, músicos desconcertados, críticos y productores, si no audiencias. "Nociones de silencio, diseño rítmico, movimiento dirigido, ese tipo de cosas eran muy diferente de la noción de jugar al mejor solo o cortar a todos a pedazos con los que estás jugando en el mismo escenario. No estábamos interesados Al cortar a cualquiera. Fuimos como los chicos externos de todos modos. Éramos conocidos como "los chicos de la regla de diapositivas". Como lo habían hecho en Chicago, Braxton- Jenkins- Smith- McCall se comprometió francamente Tropos conectados con la música pan-europea de alta cultura. Trayendo esta concepción al metropolo, el lugar de nacimiento de esa música, inevitablemente traída crítica. "Pensaron que íbamos tras la tradición occidental, por ejemplo", dijo Smith. "Desafiamos esa tradición, pero no fue nuestro único investigación."

De mi recuerdo de entrevistas e interacciones con personas que estaban en el sistema de medios allí, sus preguntas siempre se limitaron a Solo los problemas negros y lo que la música significaba en esos términos. Incluso Aunque entraríamos en estas áreas de exploraciones, otras ideas, ellos Siempre intentaría reenfocarlo. Su idea fue diseñada para presentar no solo un artista, pero un artista negro en su sociedad.

El énfasis en la nueva música negra como una expresión de poder negro no se limitó de ninguna manera a Francia. Comentaristas europeos en otros Los países rápidamente firmaron esta interpretación. Periodista de jazz italiano y el historiador Arrigo Polillo parecía recapitular el empuje de un 1966 Piega de la revista New York Times de Nat Hentoff 114 con su caracterización de 1969 de la "nueva cosa" como "discordante, dura, furiosa". 115 como muchos Críticos franceses, Polillo naturalizó la conexión entre lo que escuchó como protesta en la nueva música negra para conectarse con "los jóvenes manifestantes de Europa Central." 116 apenas fan de la nueva música en ese momento, Polillo describió su situación (al menos en Estados Unidos) en términos que recordaron el clásico tropo del "trágico mulato", un waif birracial atrapado entre dos sociales mundos sin ser realmente aceptados en ninguno de los dos. "Paradójicamente, de hecho", escribió Polillo, "la mayoría de los negros no entienden su música, que prefieren el ritmo y blues más fácil y más divertido. . . y no es amado naturalmente por los blancos, que perciben su hostilidad." 117 Por lo tanto, el lugar lógico para estos Músicos liminales a FI Ourish estaba en Europa, "donde su predicación musical, tan a menudo acompañada de discursos y declaraciones, ha encontrado ardiente

se convierte entre jóvenes, y en particular entre los convencidos que el mundo debe ser arrojado a los vientos lo antes posible. "118

La simplicidad inherente de la tesis en sí era lo suficientemente atractiva, pero la noción de que la música negra estaba inevitablemente vinculada a una política nacionalista negra también permitió a los europeos en particular Métodos y prácticas activas en músicas pan-europeas de alta cultura. Al mismo tiempo, la tesis permitió que Europa se enmarcara como un refugio para los refugiados negros de la corrupción de la sociedad estadounidense. Por supuesto, esos músicos que resistido a esta interpretación de su trabajo a menudo se miraba de reojo. Como recuerda Smith, los comentaristas parisinos intentaron muy poderosamente, pero sin mucho éxito, enmarcar la música de Braxton- Jenkins- Smith McCall en Términos de concepciones esenciales de la nueva música negra como articulación de protesta y ideologías de poder negro. "La música tenía un lugar en el medio ambiente, pero era una peculiaridad", dijo Smith. "Tomaron la música como un Ejemplo de su protesta contra la sociedad. Ese es el contexto que fue a menudo forzado a entrar ". Las controversias obligaron a los músicos a agudizar sus entendimientos de su trabajo. A lo largo de la tradición bien desgastada del "Americano en París" Smith recordó la confrontación con los medios de comunicación que "estás creciendo en muchas maneras diferentes ". Por otro lado, su falta de alojamiento a los tropos políticos que giraban en torno a su trabajo significaban que las apariencias de los músicos orientados a AACM en lugares parisinos eran escasas. Smith lo recuerda, la mayoría de los eventos tuvieron lugar fuera de París, y como en Chicago, la mayoría de las actuaciones tuvieron lugar en espacios de teatro o lugares alternativos. La interfaz entre la música y los clubes demostró ser difícil y, en última instancia, insostenible, por consentimiento mutuo.

Realmente no jugamos ningún club. Los chicos de Nueva York estarían jugando los clubes. No creo que realmente hubieran querido la música AACM allí. Ellos No me importó el tipo de música gratis de tipo swing que salía de Nueva York, con personas que todavía salían y fingen que estaba en otra zona. Pero si tuvieras Braxton, Jenkins, Smith y McCall, y nosotros dejaría caer un silencio más grande que una mesa, ¿qué haces? Dices Oye, dame otra bebida, ¿o qué? El lenguaje musical no se encontraba allí, Y tampoco tratamos de buscarlo. No recuerdo a Braxton, Jenkins, Smith y McCall jugando en un club, siempre.

En cualquier caso, para Smith, el injerto de la sesión de jam de la época de los años-50 y el club que piensa en su nueva música emergente fue incongruente al menos:

Nunca he estado entusiasmado con las sesiones. He estado en bastantes y fue horrorizado de que no ocurriera nada más que una noción de autoridad y fuerza. Tocaban las mismas piezas todo el tiempo, y los mismos chicos siempre tropezaban con la gente. Toda esta noción de sesiones ha pasado más allá de su tiempo. Porque tenía este tipo de ventaja competitiva, una especie de bronco-Busting competencia. Creo que después de que las personas se han acostumbrado un poco más a decidir cómo van a presentar sus cosas, lo dejan caer.

De hecho, como Smith lo recuerda, incluso en Chicago el AACM rara vez, si alguna vez, Sesiones de mermelada organizadas entre sus miembros. "La cosa en el AACM fue siempre presentar algo con una noción de concepto ", dijo Smith. " No Solo la pieza, pero toda la actuación, tenía que tener algún tipo de diseño conceptual ". Contraste lo que vio como una cierta inmadurez del Jamming- Cultura de la sesión de rendimiento con una organización más organizada formalmente Enfoque, Smith sostuvo que

estábamos mirando la música de una manera mucho más amplia que muchas otras Personas en la comunidad musical en ese momento. . . . Por eso cuando tu Entra en ese estudio [byg], dirían, ven y juegan. Un AACM Guy nunca haría eso. Básicamente, lo nuestro estaba orientado al proyecto. Nosotros Hice nueva música esencialmente cada vez que tocamos; Tuvimos algo que Quería presentar, y sentimos que nadie podía sentarse con nosotros a menos que hubieran ensayado esa música.

Desde que Phillip Wilson, el mago de St. Louis, se fue viajando con Gene Dinwiddie Como parte de la banda de blues de Eld Eld de Paul Butterfi, el conjunto de arte había encontrado una serie de problemas musicales que apuntaban la necesidad de un baterista. Un día, en un evento de trío en American Center, Roscoe Mitchell, Joseph Jarman y Malachi Favors fueron abordados por Un joven que lleva un conjunto de Congas. Favors era algo escéptico en primero:

De repente, este jugador del Congo apareció y comenzó a configurar sus cosas. Creo que Roscoe me preguntó si lo conocía. Dije que no lo conocía. Yo pregunté Joseph si lo conocía y dijo que no. . . . Me preguntaron si lo quería para jugar. Dije bien, porque había jugado con un jugador del Congo cuando estaba Con Andrew Hill de vuelta en Chicago. . . . Después pensé, sí, este gato suena bien.¹¹⁹

El joven baterista, Donald Moyer, fue uno de varios artistas quien había estado almacenando su equipo en el Centro Americano. Moyer era nacido en Rochester, Nueva York, en 1946, y creció en un vecindario muy diferente a la rígida segregación que la mayoría de los músicos de AACM experimentado. Nunca conoció a su padre, que estaba estacionado con los Estados Unidos Ejército en Alemania después de la Segunda Guerra Mundial y murió en la comida de Ludwigsburg disturbios en 1945.¹²⁰ Moyer vivió en un proyecto de vivienda de Rochester, criado por su madre. "Ella solía llevarnos a la ópera, Mahalia Jackson, Mormon Tabernacle Choir, el cuarteto de jazz moderno. Todo tipo de conciertos. Mi abuela solía cocinar en el Elks Club. Todos los músicos solían venir Y comer, los gatos de jazz: Jimmy McGriff, Kenny Burrell, Grant Green. De modo que fue el comienzo del fin [risas]."¹²¹

El joven Moyer pronto encontró otro sitio menos anunciado para el aprendizaje musical. "Solía escuchar música gospel", recordó, "porque solía ayudar En la barbería, y estos gatos fueron santificados, santos rodillos. Ellos Tenía toda la música santificada, eso es todo lo que tocaron. Los cantantes colgarían Por ahí, así que había una escena completa ". Moyer fue a la gramática católica escuela y escuela secundaria, donde se convirtió en parte de un cuerpo de batería y corneta, Los fabulosos cruzados, que ganaron el National de la Legión Americana de 1965 Campeonatos. "Ese fue un boleto fuera del área. Nos dio algo para Haz, en lugar de pasar el rato en el agitado. Me levantaría por la mañana A las 6:30 y a las 7 en punto me habría ido. De lo contrario, probablemente habría sido En una de ellas pandillas. Volvería a casa con una gran cosa de libros, latín, Francés, cálculo. Estos gatos volverían a casa de la escuela, llevarían una botella de rosa irlandesa salvaje ". Moyer también había estado tocando Congas, Bongos y Drums con la Puerto Niños ricos en el vecindario, y a los diecisiete años recibió una beca para Central State University, una escuela históricamente negra en Wilberforce, Ohio. Se unió a un grupo de músicos africanos y comenzó un conjunto de percusión, Pero su tiempo en la escuela fue relativamente breve:

Si fueras político, un músico, cualquiera que no quisiera unirse a una fraternidad, te ostracan automáticamente. Me metí en problemas porque era Saliendo con los gatos de blues en la ciudad. En la escuela me llevaron a Alfombra sobre eso: colgar con los tipos de blues no era bueno para tu inglés. Las instalaciones de ensayo de la escuela de música y el auditorio estaban apagados - Límites Para la gente tocando blues y "Jungle Music", música de Nigger. Al año siguiente, La mierda cambió, porque Ken McIntyre fue allí. El era el Director de la banda, por lo que se apagaron, pero ya había desaparecido para entonces.¹²²

Moye transferido a la Universidad Estatal de Wayne en Detroit, donde estudió en el ala experimental de la escuela, Monteith College. Moye pronto se convirtió una parte de la escena de arte y música experimental multicultural de Detroit, que a fines de la década de 1960 se había convertido en un semillero de fermento musical y poético. Él fue durante estos años que Moye conoció a Joseph Jarman, que era un frecuente Visitante a la nueva escena musical de Detroit. Como recuerda Moye, " una prensa de poesía y un par de revistas, así que me involucré en la publicación y edición. Ginsberg estaba cerca, Diane DiPrima, Gregory Corso, Robert Creeley, Charles Olson, Timothy Leary. Eran gatos de Inglaterra, Australia, Japón. Conocí a todos esos gatos y leí todas esas cosas ". Moye se convirtió en miembro de la banda Detroit Free Jazz, que despegó para Europa en 1968. La banda viajó por Europa e incluso tocó en Marruecos, pero disuelto en Copenhague. Moye se dirigió a Roma, donde él Met Soprano Saxofonista Steve Lacy. Se convirtió en parte del conjunto de Lacy, con la vocalista Irene Aebi y el bajista Marcello Melis, mientras sirve como casa percusionista en la radio italiana. Moye estaba con el grupo de Lacy cuando el Saxofonista decidió mudarse a París en 1969. Alojándose en el Hotel Buci en La orilla izquierda, el joven baterista se encontró rápidamente con la última generación de músicos expatriados de la América negra, los músicos que habían encabezado la revolución gratuita del jazz. Moye pronto se convirtió en una firma en el Centro Americano, donde él y muchos otros músicos ensayaron y almacenaron su equipo.

Todos solían jugar allí. Art Taylor, Johnny Griffi N, Slide Hampton - Los grandes. Los verdaderos gatos de jazz, las leyendas oficiales del bebop. No era esa mierda de cambio. Dexter estaba cerca, Kenny Drew. Yo solía Pasa el rato con Papa Jo Jones cada vez que llegue. Solía ir a La casa de Art Taylor todas las mañanas. Tenía un verdadero apartamento en Montmartre. Él y Randy Weston, eran los slicksters. Randy tenía Una villa en Marruecos. Memphis Slim estaba allí, estaba limpio todo el tiempo, Tenía un rolls- Royce y una gran mansión en el país. Entonces esos gatos eran como nuestros héroes.

París no era nada si no cosmopolita, y el joven moye estaba ansioso explorar.

Sabes la escena de París, eran personas de todo el mundo. Era Jugando mucho con los bateristas de Guinea, Senegal y Ivory Coast. [Saxofonista] Manu Dibango acababa de venir de Camerún. Allá

estaba muchas cosas donde está ahora Les Hales. Era el mercado de París, con artistas, gente nocturna, cosas que ocurren veinticuatro horas al día. Estaba saltando todo el tiempo. Las mujeres de la noche, los estafadores, ellos vendría allí tarde por la noche para comer en lugares como Le Pied de Cochon, Abra veinticuatro horas. Solía tener un estudio allí mismo en la rue San Denis. Estaba este editor, Jerome Martineau. Tenía una librería, Y él era dueño del edificio. Fue el primer editor de Melvin Van Peebles, y También lo hizo André Gide. Oliver Johnson tenía un estudio en el sótano.

Moye comenzó a trabajar con músicos europeos y estadounidenses, pero mientras él Recordé: "No eran clubes, era más como conciertos o galerías, centros culturales. No fuimos parte de la escena del club. Nunca trabajamos, como tradicional, tradicional Clubes de jazz ". Moye ya sabía sobre el conjunto de arte Roscoe Mitchell Desde su tiempo en Detroit, cuando Charles Moore lo presentó a los miembros del grupo. Moye "se enganchó al sueño de jugar con ellos . . . El aspecto creativo abierto de lo que intentaban hacer es lo que me enganchó. "123 Todos habían escuchado que el grupo estaba buscando un baterista, y como todos en París habían oído hablar del conjunto de arte, estaba claro que esta nueva posición tenía fuertes posibilidades, o, como lo expresó Moye, "¡Los gatos eran Werkin!" 124 Un día en el centro, a principios de 1970, Favores de Malachi Entró y sus oídos se pincharon cuando escuchó algo especial: "Fui A este club, y allí Moye estaba jugando con Mal Waldron. Yo pregunté ¿Saldría [al complejo AEC en Saint-Leu-laf forêt,], estábamos Buscando un baterista, y él dijo que sí. Y eso es lo que pasó, vino fuera, y ese es el comienzo de Moye ". 125

Die Emanzipation: el surgimiento de la improvisación libre europea Existe un acuerdo general entre los académicos que trabajan en la música europea improvisada que a fines de la década de 1950, el jazz europeo estaba en agosto de una crisis de identidad. El historiador de la música Ekkehard Jost describe el europeo Jazz de esta época como "una planta exótica en suelo árido ... eso debe haber parecido Tan extraño como British Fl Amenco. "126 en esclavitud a lo que el musicólogo Wolfram Knauer llamó a un "americanismo epigonal", 127 músicos europeos de jazz fueron se dice que habita un paisaje en el que estético, metodológico y estilístico DIRECCIÓN FUERTE PARA LA PARTE APRENDIDA DEL METROPOLE DE AMÉRICA a los afluentes en sus propias tierras. La situación eventualmente conduciría a una especie de declaración de independencia de esa hegemonía. Comenzando aproximadamente a mediados de la década de 1960, esto moverse hacia la autodeterminación estética tomó forma musical como músicos

extensiones combinadas, revisiones irónicas y rechazos directos de los estadounidenses. Estilos de jazz con una articulación auto-consciente de la diferencia histórica y cultural. Complicar la imagen fue el hecho de que a partir de la década de 1950, negro American Jazz, particularmente Bebop, estaba ganando aceptación como una forma de arte música. Como tal, esta nueva música se encontró en competencia con los productos sónicos certificados históricamente de Europa, y las respuestas a esta nueva competencia, articuladas desde el suelo europeo, a veces fueron tan extremas como Habían estado en los Estados Unidos en las décadas de 1940 y 1950. El Festival de Música Contemporánea anual de Donaueschingen de Alemania fue nacido en 1921 en la residencia de la Bosque Negra de la familia Fürstenberg, cuyo lugar en la nobleza alemana ayudó a lanzar las carreras de compositores como Hanns Eisler y Ernst Krenek. Después de la Segunda Guerra Mundial, el nazi impuso la prohibición de EntreTete Kunst ("Degenerate Art") dio paso a Donaueschingen estrenos de la nueva música de Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez y Pierre Schaeffer, entre muchos otros. El alemán influyente crítico y productor, Joachim Ernst Berendt, cuyos diálogos con Theodor Adorno sobre el jazz son bien conocidos en las letras alemanas contemporáneas, dirigieron la primera producción de jazz en Donaueschingen en 1954.¹²⁸ Una segunda producción tuvo lugar en 1957, y desde 1967, el festival ha incluido un pequeño, pero generalmente bien asistido componente de jazz. Un artículo de 1977 de Max Harrison en un diario de jazz británico descrito en no Pequeño detalle la recepción de la aparición de Donaueschingen de 1957 por el Cuarteto de jazz moderno, que eclipsó completamente el estreno de El agón de Igor Stravinsky. Sin embargo, en una revisión detallada de una grabación de este evento de señal, el escritor no da idea de por qué, después de tal Un concierto enormemente exitoso, Jazz desapareció del festival para diez años. Pregunta, muchos años después del concierto, en su propia historia más detallada de jazz en Donaueschingen. Su relato de la controversia de 1957 sobre el El cuarteto de jazz moderno dice mucho sobre la intensidad de los europeos Percepción de la competencia entre el europeo blanco y el estadounidense negro Musics de arte. Donde Harrison minimiza el efecto del concierto de 1957, excepto por Su importancia como objeto estético en las grabaciones, Berendt cita el teatro alemán y el crítico de música clásica K. H. Ruppel de que la Continente- amplia importancia del concierto moderno de cuarteto de jazz para el La aceptación del jazz en el escenario del concierto europeo recordó el impacto de Evento de Benny Goodman en 1938 Carnegie Hall.¹³⁰ El eclipsado de

Stravinsky, sin embargo, era una señal siniestra. Después de que el tabloide Bild resumió la comparación con el titular de los concursos, "King Jazz Dethrones King Doce tono ", Jazz fue simplemente congelado fuera de Donaueschingen para el próximo diez años.¹³¹ Heinrich Strobel, el director musical de la red de radio de Südwestfunk Regional Giant Regional, que originalmente había planeado permitir mucho más espacio para el jazz, explicó su cambio de opinión poco antes de fallecer, En una especie de confesión del lecho de muerte: "Debemos tener cuidado de que lo que realmente nos importa no sea empujado en el fondo por cosas que nosotros ciertamente también amor, pero que no están en el centro de lo que queremos en Donaueschingen." ¹³² Esta actitud también parecía explicar en parte por qué Ornette Coleman, que era conocida por sus obras notadas, nunca apareció en Donaueschingen.¹³³

Las apariciones de 1967 del trompetista alemán Manfred Sattfof con suizo pianist Irene Schweizer, and the Globe Unity Orchestra of pianist Alexander von Schlippenbach (according to Berendt, "the first attempt to apply the Experiencias de jazz gratuito a la composición de un trabajo orquestal moderno ") Filally rompió el hielo.¹³⁴ Estos músicos eran parte de lo crítico de importancia Primera generación de músicos que enfrentaron temas del musical europeo Identidad en el jazz. Incluyeron a Schlippenbach, schoof, trombonista Albert Mangelsdorff, saxofonista Peter Brötzmann, pianista Karlhanns Berger, y Vibrafonista Gunter Hampel en Alemania; Schweizer y baterista Pierre Favre en Suiza; El pianista Fred Van Hove en Bélgica; Saxofonista Willem Breuker, la pianista Misha Mengelberg y el baterista Han Bennink en el Países Bajos; y en Gran Bretaña, los bateristas John Stevens y Tony Oxley, los saxofonistas Trevor Watts y Evan Parker, la vocalista Maggie Nicols, El trombonista Paul Rutherford, el guitarrista Derek Bailey, el bajista Barry Guy, y el trompetista Kenny Wheeler. El ala francesa del emergente movimiento europeo de jazz libre incluyó a los bateristas Aldo Romano y Claude Delcloo; trompetista Bernard Vitet; Pianista francés François Tusques y el pianista alemán Joachim Kühn, entonces residente en Francia; saxofonista/ Clarinetista Michel Portal; y los bajistas Beb Guérin, Barre Phillips y Jean François Jenny-Clark. There is no question that the first generation of European free jazz improvisors was heavily influenced by now- canonical African American figures from the jazz tradition. Las cuentas contemporáneas representan este nuevo La raza de europeos ha promulgado una nueva y específica europea estilo de "jazz gratis" que se basa en las innovaciones en forma, sonido, método, y expresión avanzada por Ornette Coleman, Albert Ayler, Cecil Taylor,

John Coltrane y otros músicos afroamericanos de principios de la década de 1960. Confundiendo nociones simplistas lineales y rígidas de "raíces" e "influencia", así como acusaciones bombas de apropiación y tal vez incluso "Robo", está claro que en esta etapa temprana en el desarrollo del europeo Improvisación gratuita, los músicos no intentaron negar la Afrología influencia sobre su trabajo. De hecho, tanto los críticos como los músicos generalmente han pasado por alto la inversión crucial y continua por el actual campo de La improvisación libre europea en su conjunto en nociones fundamentales de Sonic Personalidad basada principalmente en modelos Afrológicos. Más tarde, el nuevo europeo Los músicos fueron ampliamente acreditados con el desarrollo de una concepción más abierta de la "improvisación libre" que generalmente se reconoció en Europa haberse separado de las direcciones estilísticas estadounidenses y los significantes de jazz. Tomando prestado de un evento crítico en la historia estadounidense del siglo XIX, el fin de la esclavitud de Chattel, Joachimérnst Berendt, en 1977 ensayo, llamado esta declaración de diferencia e independencia "la emancipación" [Die Emanzipation], un término que ha entrado en el léxico general de Historiografía alemana del jazz.¹³⁵

El trabajo de Steve McCall con Gunter Hampel y Willem Breuker proporcionaron Un vínculo entre la AACM y los miembros de esta primera ola de librería europea Músicos de jazz. La importante grabación de Hampel, el 8 de julio de 1969, con Breuker, McCall, Anthony Braxton y la cantante Jeanne Lee, fueron grabados Durante este período.¹³⁶ en general, sin embargo, parecía haber relativamente poco Interacción entre los músicos de AACM en París y el jazz libre europeo escena. Como Leo Smith recordó: "No fue una participación profunda. Mi participación con los franceses sería a través del conjunto de otra persona. Yo. No hice mucho de eso, porque nunca salí el rato ". De hecho, la mayoría de los músicos de AACM en Europa se presentaron principalmente con sus colegas de AACM. Bowie lo vio, esta era una cuestión de método, no de raza:

Nadie realmente tenía nuestro tipo de enfoque. Estábamos en toda la música, mientras que muchos gatos estaban en partes de él. La música de la AACM fue todo sobre todo. Podría ser el ritmo africano una cosa, podría ser Mostrar a los negocios lo siguiente. Podría ser R&B. Podría ser casi cualquier cosa: cosas experimentales, cosas de regreso a casa. No éramos músicos que Dijo que somos Blues Gats o somos Gats Jazz. Fue una gran música negra, antigua al futuro. Era nuevo para ellos.

En este contexto, se podría decir que los silencios inestables, la diversidad sonora y las imágenes performativas en la nueva música de Chicago estaban planteando nuevas

desafíos para aquellos músicos europeos que se estaban acostumbrando al Estilo más antiguo, frenético. La fuerte crítica de un baterista francés del conjunto de arte Vale la pena citar intermedia, como un marcador de la distancia entre Los músicos de AACM y la escena europea de jazz libre.

Lo siento, pero eso es una mierda. La música es suficiente por sí misma. No Necesito ver Coltrane o Ornette. Estas personas están usando la estética Con la música: es poco interesante y es por eso que no me gusta el A.A.C.M. Si no queman el incienso y se pintaran la cara, su música sería triste. . . . No tiene que ser un payaso para que se acepte su música, a menos que sepa que no es suficiente por sí mismo. Y luego, sería mejor ¡Solo para ser una puta y ganar dinero real! 137

Las experiencias de los músicos de AACM en el Jazz Free de 1969 Baden- Baden Teff en en el sur de Alemania parece haber constituido un evento de señal que Establezca los términos de muchos encuentros futuros. Dado su conocimiento del Escena musical europea, Steve McCall bien podría haber estado en condiciones de Sugerir al organizador del festival Joachimé Berendt que se inviten a sus compañeros de Chicago a la edición de 1969 de la reunión.¹³⁸ Además de McCall, tres, tres Otros miembros de la "Chicago Avant-Garde" que vivían en París, Lester Bowie, Joseph Jarman y Roscoe Mitchell, vinieron a Baden- Baden El evento, junto con el pianista Dave Burrell. Instalado en el alemán Schwarzwald, conocieron a dieciséis músicos europeos, incluidos los trombonistas Albert Mangelsdorff y Eje Thelin, saxofonistas Alan Skidmore, Heinz Sauer, Gerd Dudek, John Surman y Willem Breuker, el guitarrista Terje Rypdal, el pianista Leo Cuypers, el baterista Tony Oxley y el cantante Karin Krog. En retrospectiva, el evento Baden-Baden podría verse como un ejemplo temprano de un evento intercultural entre dos vanguardias musicales emergentes. Sobrevive una grabación de varias piezas que se crearon para la reunión, lanzada bajo el nombre de Lester Bowie como Gittin 'para conocerlos. El álbum El título irónico puntiagudo parece significar en el cuasi inmigrante de los Chicago. Estado en Europa.¹³⁹ Como Lester Bowie dijo en 1999: "Habíamos estado allí por un tiempo, y Joachim Berendt nos invitó a venir y hacer esta pieza, trabajar con estos músicos alemanes. Lo llamé "Gittin" para saberlos " Porque eso fue lo que era: ser familiarizado con ellos, conocer entre sí." Según la revisión del evento en el podio de jazz, la publicación de jazz de idioma alemán más influyente, Braxton, Smith y Jenkins tanto sorprendidos como molestos porque no se les permitió participar en el

rendimiento: aunque que prohibió su participación no se menciona en La revisión.¹⁴⁰ En 1998, Braxton recordó que "fui a los ensayos y yo Conoció a Joachim Berendt. Pensé que era un tipo interesante, que más tarde lo haría Vuelve a ser importante para mí, ya que buscaba entender lo que estaba sucediendo en Europa ". Leo Smith sintió que

Baden- Baden era una zona interesante. Braxton, Jenkins, Smith y McCall no fue invitado. McCall se fue a jugar con Archie Shepp en Nigeria. Obtuvimos esta camioneta de la compañía discográfica y condujimos a Baden- Baden de Francia. El conjunto de arte estaba allí y había Muchas otras personas de todo el planeta, la mayoría de ellos europeos. No eran personas que había estado escuchando. Fue una gran reunión. Nosotros Fui allí esencialmente como observadores, solo para pasar el rato. Observamos el ensayos y el rendimiento.

El revisor del podio de jazz se quejó de que durante el curso del Reunión, los seis habitantes de Chicago "se separaron, formaron una camarilla cuya La incurabilidad se mantuvo en contraste con la pretensión honorablemente prevista de Bowie trabajo de contacto, y algo perturbó el carácter familiar refrescante que distinguió la reunión ". Para este crítico, la "familia feliz" de los músicos fue destruida por el Unertrennliche Bruderschaft, la Hermandad inseparable, exhibida por los Chicago. La revisión citó el racismo como la causa de los problemas, y la clara implicación era que la "camarilla" de Chicago era la culpa, como "el problema negro-blanco extendido sobre el evento como una sombra."¹⁴¹ Este reproche simplista basado en la raza, Dirigido exclusivamente a los músicos negros, efectivamente "corrió" no solo las diferencias creativas obvias, sino las diferencias de clase asimétrica, personalmente, personalmente, históricamente. Aun así, en el resumen de Leo Smith, las diferencias fueron en gran medida metodológico más que racial, cultural o económico:

No fuimos noqueados por las áreas de investigación que estaba viendo la sesión en particular. Nadie estaba haciendo nada con espacio profundo. Mayoría de esas personas todavía sufrían bajo el peso de Albert Ayler y esas personas en ese momento. Vi grandes músicos, pero estaba buscando Algo que era realmente muy diferente de lo que se esperaba. El cosas que miraron, aparte de algunas sesiones de soplado realmente bonitas, fueron muy típicos para la presentación de Nueva York, donde se mezcla Un grupo de músicos juntos, y la gente hace su sola cosa. No fue Muy interactivo, o mirando nuevas formas de hacer las cosas. Tenían gente

que eran interesantes en sus propios campos de FI, pero no parecían pensar sobre ideas. La gente jugó juntas, y me sentí como una sesión de una cosa.

Esto, a su vez, conduce a una noción emergente de la AACM como simplemente diferente. "Nuestro idioma es muy diferente que el idioma comunitario", Smith mantenido. "Lo que lo hace muy diferente es el tipo de investigación que ha estado involucrado por Braxton, usted mismo, Roscoe, Muhal, yo mismo, otro gente. Ha sido un empuje concertado no solo para nueva información, sino cómo hacer todo responsable de todo este impulso de hacer arte ". Finalmente, La juguetera "confesión" de Bowie sobre Baden- Baden señala otro tipo de Compromiso intercultural con la diferencia que posiblemente podría haber contribuido a las quejas del revisor: "No puedo pensar en nada demasiado que sucedió, excepto que Karin Krog quedamos atrapados. Nos habíamos escabullido a Una de las habitaciones, y Joachim Berendt nos miró besando. Me olvidé de el resto de lo que pasó allí ". La primera generación de músicos europeos de jazz libres a menudo era fuertemente Subsidiado por el Plan Post -Marshall estados socialdemócratas de Europa. A La columna de Beat Beat de 1966 informó sobre la situación en los Países Bajos, donde, "Gracias a un subsidio sustancial del gobierno holandés", Misha Mengelberg, Han Bennink, el saxofonista Piet Noordijk y el bajista Rob Langereis y fueron llevados a actuar en el Newport Jazz Festival en julio de 1966.¹⁴² en 1968, un grupo alemán que incluye a Albert Mangelsdorff, Gerd Dudek, Heinz Sauer, Peter Brötzmann, Manfred Schoof, clarinetista Rolf Kühn y pianista Wolfgang Dauner recorrió América del Sur bajo los auspicios del alemán brazo cultural internacionalista, el Instituto Goethe.¹⁴³ Por supuesto, desde el inicio de la Guerra Fría, varias ramas del gobierno de los EE. UU. Tenían mucho tiempo ha subsidiado activamente la producción cultural estadounidense y europea en Europa, ambos abiertamente, por la oficina estadounidense del gobierno militar en Alemania y el Departamento de Estado de los Estados Unidos, ¹⁴⁴ y encubiertos, a través del centro Agencia de inteligencia y los fundamentos filantrópicos ficticios que creó Para este propósito.¹⁴⁵ sin embargo, nada tan audaz como el jazz libre de EE. UU., Con su fuertes connotaciones de rebelión política y social, alguna vez fueron apoyados por fuentes del gobierno de EE. UU. En cierto sentido, la noción de "jazz europeo" comenzó como un europeo internalización de la hegemonía cultural estadounidense que confirmó todo el historias combinadas, idiomas y estilos del continente en un solo Mon Olith. A mediados de la década de 1970, sin embargo, la postura política de los nuevos músicos europeos comenzó a actuar precisamente esa conflicto, moviéndose bien

más allá de la noción de "jazz europeo" hacia un pan-europeo emergente Nacionalismo político y cultural que incluía una política nativista que identificó la música y los músicos afroamericanos como competidores extranjeros.¹⁴⁶ Uno De las áreas centrales para el nuevo movimiento pan-europeo para el nacionalismo cultural en la música improvisada era Alemania, y un sitio periodístico central Para el movimiento fue la revista Jazz Podium con sede en Stuttgart. Antes de 1965, la política editorial de Jazz Podium enfatizó un claro sesgo pro-US en su artículos y reseñas. Con el surgimiento de la primera generación de libres europeos Jazz Músicos, la revista se sometió a revisión radical bajo el liderazgo del editor en jefe Dieter Zimmerle, quien con su asociado (y más tarde editor- in-jefe) Gudrun Endress, presentó a los nuevos europeos ampliamente en Reseñas, entrevistas y cubren artículos. Por el contrario con las revistas francesas, el podio de jazz corrió relativamente pocos Artículos de funciones, reseñas de conciertos y reseñas de registros de músicos AACM. Uno de los pocos artículos apareció bajo el byline de Endress en 1970, en la estela del controvertido evento de Baden-Baden. Para endress, los AACM El énfasis en el instrumentalismo múltiple presentó la posibilidad de que "el énfasis en el sonido sea un escape del virtuosismo solo, que aún no poseer. "¹⁴⁷ Por otro lado, ella fuera de la posibilidad de que desde el AACM representó, por así decirlo, "la tercera generación de jazz libre", su El trabajo realmente no había tenido tiempo de madurar. Gran parte del resto del artículo fue entregados a bocetos de miniatura esencialmente prosaicos del contingente de AACM París, aparentemente compilado en gran parte de fuentes secundarias en los unidos Estados, Gran Bretaña y Francia.¹⁴⁸

Regreso A pesar de sus éxitos, en 1971 la mayoría de los expatriados AACM habían salido de Europa. Leroy Jenkins, Leo Smith y Anthony Braxton fueron los primeros en partir, regresando a Chicago a principios de 1970. Es imposible generalizar sobre las razones de las salidas; Leroy Jenkins lo vio bastante prosaicamente. "I No quería estar en París porque no podía hablar el idioma ", explicó." Era bastante analfabeto y no me gustó la idea de eso, así que pensé Volvería a América ". Como Roscoe Mitchell lo vio, "La gente no era realmente de ahí. O volviste a casa, o terminaste quedándote París como lo hicieron algunas personas. Esa fue una elección difícil para muchos músicos. I Nunca había tenido la intención de mudarse a París, tener una base permanente. En 1998 Entrevista con Chicago Beau, Lester Bowie estuvo de acuerdo con estas evaluaciones. "Después de un tiempo se lleva en ti", reflejó Bowie. "Difitorio país, diferentes tierras. Tienes que hablar lentamente para ser entendido. Quiero decir si quieres

Similarse en su cosa, como convertirse en francés, esa es otra cosa. Para mi No hay gas para ser francés. Me gusta ser un negro estadounidense ". 149 Siguiendo el procedimiento estándar del conjunto de arte, la decisión de irse se tomó colectivamente. "No estaba totalmente convencido de que era hora de regresar", dijo Mitchell, "pero Estaba dispuesto a ir con el voto del grupo. Mi opinión fue que allí Fue mucho más del mundo para ver. Era joven y estaba abierto a explorar cosas ". Los problemas relacionados con los impuestos franceses también pueden haber jugado un papel en la decisión del conjunto de arte, como lo dejó en claro Don Moye.

Estábamos listos para volver a los Estados Unidos en el 71, pero fue entonces cuando los franceses Las autoridades fabricaron algunas mierda de impuestos, pero todos nuestros documentos estaban en orden. Los franceses habían calificado todos nuestros instrumentos y los pusieron almacenados, pero tuve que devolver nuestra mierda porque como dije, toda nuestra mierda estaba en orden. En el proceso se nos ocurrió dejar que Francia fuera por un tiempo.¹⁵⁰

De hecho, según Bowie, a raíz del tema fiscal, el grupo fue en realidad "expulsado de Francia" en el verano de 1970. Se estaba haciendo evidente que el romance del establecimiento con la revolución negra estaba disminuyendo:

Había un programa de radio sobre nosotros en Radio Luxemburgo; solo era sobre nosotros. El programa nos retrató como revolucionarios, maldita sea Panteras, y por cierto, viven en St. Leu la Forêt. Entonces el Los niños grandes en St. Leu eran como "¿Qué viven aquí?" Al día siguiente después La transmisión de la policía apareció en nuestra puerta. Nos dijeron si no lo hiciéramos Dejar la ciudad, nos escoltarían a la frontera.¹⁵¹

Memoria del período del periodista británico Val Wilmer, que incluía relatos de sus encuentros con músicos de AACM y su música, observó eso

En 1970, el clima racial había cambiado considerablemente del tolerante Eso había parecido tan atractivo para los negros expatriados de una generación anterior. Después de la guerra en Argelia, se dirigió la hostilidad abierta contra el norte Los africanos y cualquier persona con una piel oscura que no esté vestida conservadora. Y el Hombre negro/proxeneta: el estereotipo de mujer blanca/puta persistió donde sea Se encontraron parejas interraciales. Los taxis en Pigalle [Distrito de Entretenimiento Evening de París] fueron un problema. Mi ayuda fue alistada para tomar un taxi por un músico en camino a un concierto; Él saltó en una puerta mientras la detuve. "Pensará que soy uno de ellos argelinos", fue su comentario jocoso.

"A medida que pasaba el tiempo y el fervor revolucionario se calmó", concluyó Wilmer, "muchos se encontraron tan desagradables como los argelinos. convertirse en "152

"Estábamos listos para regresar", recordó Moye. "Tuvimos que quedarnos en Europa Algunos meses más para volver a construir nuestro alijs para volver. El Fi ne se comió El dinero que teníamos presupuestado para el transporte transatlántico, el bote y todo. Quiero decir que teníamos tres camiones, cosas personales, equipos y niños. Así que volvimos a la SS Rafaello de Ginebra ". 153

Los miembros de AACM que viven en Europa promovieron vigorosamente la AACM Nombre y filosofía mientras presentaban actuaciones en todo el continente. Las entrevistas con miembros de AACM con sede en Europa en revistas francesas trajeron a otros miembros de Chicago relativamente desconocidos a la atención de los promotores y periodistas europeos, preparando el terreno para Generaciones futuras de miembros de AACM para recibir una audiencia. Estas entrevistas también mencionaron invariablemente el AACM en sí como una fuente importante de Fuerza y nutrición. Por otro lado, no era raro que los escritores confirmen el AACM con el conjunto de arte de Chicago, como un 1970 Nota del programa: "El conjunto de arte de Chicago a menudo se conoce, como es habitual en lo que respecta al jazz o la música pop, por las iniciales A.A.C.M., Asociación para el avance de los músicos creativos ". El programa La nota continuó describiendo los objetivos y propósitos de la AACM más o menos con precisión como "esta organización independiente que reúne, en una especie de comunidad o cooperativa, un cierto número de músicos estadounidenses que trabajan regularmente juntos, vinculados por el amor de la música, la investigación y por la intención de controlar sin intermediarios del mercado (productores y editores) sus propias producciones ". 154

Artículos como este llevaron a algunos miembros de AACM, tanto en París como en Inicio en Chicago, para sentir que el conjunto de arte en sí mismo había sido responsable para la confusión, en detrimento de otros miembros de AACM con sede en París. Incluso en 1998, la comprensión de Anthony Braxton era que el conjunto de arte "Comenzó a venderse de inmediato como AACM". Un más caritativo Interpretación, que parece respaldada por la revisión anterior de la recepción, indica que algunos revisores hicieron poca distinción entre un AACM grupo y otro, describiendo cualquier música nueva de Chicago como emanar de "L'A.A.C.M". En cualquier caso, la comprensión de Roscoe Mitchell era que el conjunto de arte había jugado un papel importante en traer la AACM en su conjunto a la atención de un público internacional. Por la mayoría de los indicios, lo mismo Se podría decir de todos los músicos de AACM que fueron a París. Además,

al menos la transcripción pública del período de París indica que la cooperación Entre los miembros de AACM en París parecía desempeñar un papel más público que Faccionalismo intragrupo. Como dijo Mitchell,

El conjunto de arte salió y llevó el estandarte de la AACM y estableció una base sólida para que los músicos vayan allí y lo hagan cosas diferentes. Entonces los chicos más jóvenes que vinieron tras nosotros: George Lewis Y todas esas personas, realmente no tenía que hacerlo de la misma manera. Mientras Tuvimos que salir y vivir en los flores de las personas, hacer esto y hacer eso y allanar el camino para las personas que vinieron tras nosotros y pudieron Aproveche eso. Me pregunto cuántas personas trabajan ahora incluso date cuenta de que eso es lo que pasó? 155

La próxima ola de la AACM

Más del Medio Oeste: The Black Artists Group De vuelta a los Estados Unidos. No trabajamos durante un par de años, pero Estábamos ensayando casi todos los días. —Joseph Jarman, entrevista por radio

La calidez de la recepción europea de la AACM proporcionó un fuerte contraste con la escasez de trabajo en los Estados Unidos; Aun así, no había Adhesivo mayorista a Europa entre los músicos de AACM. Relativamente pocos Los músicos de AACM podrían haber sostenido los costos de una residencia europea a corto plazo, y la idea de reubicar allí incluso había menos atractivo para la mayoría. Una excepción fue Leonard Jones, quien se fue Chicago para Alemania en 1969, no mucho después de la partida del FI RST ola de miembros de AACM de Europa.

Para aquellos que regresaban de Europa, la idea de permanecer en Chicago estaba, muy comprensiblemente, lejos de lo más alto en sus mentes. Como Anthony Braxton comentó: "La música fue sacado de la comunidad ", esa es una gran frase, pero de hecho eso es no lo que pasó. Los músicos van a donde están los conciertos ". De este modo, Braxton, Leo Smith y Leroy Jenkins regresaron a Chicago por solo un Breve período. Como Jenkins relacionó, "Acabo de volver a recoger mi dinero de jubilación del trabajo de enseñanza que tenía, un par de miles. Me di cuenta de que iría a Nueva York, porque cuando regresé a Chicago yo

Sabía que ya no podría ir allí. Así que decidí que iría a nuevo York, en febrero de 1970. Braxton y yo nos reunimos. Condujimos. Leo Smith recuerda su partida de París como resultado de una decisión colectiva que había sido concebida por el trío en París.

Decidimos que queríamos vivir en la costa este. Todos volvimos a Chicago primero, y uno por uno, todos nos quedamos fuera. Braxton y Kathy y Regresé a Chicago juntos y funcioné [como miembro de AACM]. Me fui en agosto. Braxton y Leroy ya habían vuelto a nuevos York cuando me fui. Fui a Connecticut y Braxton y Leroy terminó en Manhattan.

En el camino, la colaboración del trío se convirtió en una víctima de experiencia y madurez. "Cuando regresamos", reflexionó Smith, "no creo que tuviéramos un idea de que Braxton, Jenkins, Smith se iba a mover más. Creo que el momento que regresamos nos dimos cuenta de que no íbamos a jugar juntos ya no." Roscoe Mitchell señaló que "no me quedé en Chicago demasiado tiempo, sobre un mes más o menos. Estaba empezando a volver a estar en mi camino, ya sabes, tal vez Debería salir al país para poder ver lo que está pasando con Yo, mira el espejo hacia mí mismo ". Lester Bowie y su familia regresaron a St. Louis, y pronto se unieron a Mitchell y Don Moya, quienes Trabajó con miembros del Grupo de Artists Black (Bag). Don Moya comenzó intercambio de estudios con el percusionista senegalés con sede en St. Louis, MOR Thiam. Moya vio a Bag como "un entorno totalmente creativo de músicos, bailarines, actores, poetas y pintores. . . . Solíamos tener conciertos llamados el Serie Sunrise. Comenzaríamos un día al mediodía y jugaríamos hasta El sol salió al día siguiente con música continua con todos los diferentes grupos y combinaciones ". 2

En 1968, tres años después de la fundación de la AACM, el joven pintor Emilio Cruz acababa de regresar de Europa. Nacido en 1938 en Nueva York, Cruz tomó el camino del artista desde el principio. "Estaba en mi adolescencia cuando entré en el Art World ", dijo Cruz en nuestra entrevista." Entré en él cuando tenía unos dieciocho años, diecinueve, estando cerca [los artistas de teatro] Julian Beck y Judith Malina. Había estado haciendo estas cosas en la Iglesia de Judson. Realmente, fue porque No tenía dinero, así que terminé en el centro de la vanguardia ". 3 Cruz iba a la escuela de arte en Nueva York, pero un amigo le aconsejó que se fuera a Provincetown, Massachusetts, una ciudad turística en el área de Cape Cod que

fue un refugio tradicional para los artistas. "Ese era el centro de la vanguardia En ese momento ", dijo Cruz.

De la gente de la montaña negra, tuviste Charles Olson y Franz Kline. Los acontecimientos tenían lugar en ese momento y novios rojos. Entonces yo Terminó siendo uno de los artistas, con Bob Thompson, que acababa de tener Un espectáculo en el Whitney. Conocí a Bob en Provincetown. Baraka se convirtió en muy buen amigo mío. Así que estaba muy lleno de vanguardia en formas en que la mayoría de la gente no. Jack Kerouac, conocía a todas esas personas.

"De prácticamente ser sin hogar", se maravilló, "me había hecho Un pintor establecido en la ciudad de Nueva York. . . . Me había roto hasta el Galerías y los museos. Acababa de regresar de Europa ". A mediados de la década de 1960, Cruz había establecido una relación con el curador Richard Bellamy, el fundador de la importante Green Gallery en Nueva York, que había demostrado Obras de Richard Serra, Robert Morris, Dan Flavin, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Donald Judd y Lucas Samaras, entre otros. "Polla Bellamy fue realmente la persona más importante en términos de comerciantes de arte en el Avant- Garde en ese momento ", señaló Cruz. Al mismo tiempo, persiguiendo Su amor de por vida por la música, Cruz también conoció a músicos como Archie Shepp, Cecil Taylor, Ornette Coleman y Don Cherry. Mientras tanto, el saxofonista Julius Hemphill había venido a St. Louis Desde su ciudad natal de Fort Worth, Texas. Durante el "verano largo y caluroso", las rebeliones urbanas de los Estados Unidos de 1968, vivía en un departamento en St. Louis justo enfrente del Fairground Park, el sitio de eventos públicos en el siglo XIX.⁴ Esta fue la era de la "Gran Sociedad" de Lyndon Johnson, Una visión posterior al acuerdo de América que finalmente se ahogó en los arrozales poco profundos de Vietnam. En 1964, un nuevo desarrollo de viviendas, Laclede Town, había sido concebido como una remodelación urbana racialmente integrada Proyecto que revitalizaría lo que se conocía como "Ciudad del Centro" de St. Louis, o para muchos, "El gueto negro".⁵ Hemphill acababa de obtener una música Licenciatura en educación de la Universidad All- Black Lincoln en Jeff Eson City, Missouri. Estaba trabajando para la agencia local de ciudades modelo en Laclede Town, y editar un periódico llamado The Model City Voice, fuera de un derecho Al otro lado de la calle de Gold Coast de Maurice, un salón de cócteles bien visitado. El programa Model Cities fue un programa clásico de renovación urbana de la gran sociedad, un artefacto de la "guerra contra la" guerra contra la "guerra contra Pobreza."

"St. Louis estaba teniendo una crisis", recordó Cruz. "Tenías flujo urbano. Estaban perdiendo su población, y la gente iba a los suburbios. Tenían que demostrar que el centro de la ciudad no solo era un buen lugar para ir, sino que que los artistas vivían allí ". Como sucedió, Richard Bellamy se enteró sobre un trabajo de ciudades modelo para un artista en St. Louis, y sugirió a Cruz que podría ser ideal para la posición.

Seguían preguntándome y preguntándome y preguntándome, y seguía diciendo, no, No, no. Un día estoy sentado en mi estudio, y alguien llama a mi puerta. Es este tipo grande y alto con botas de combate. Se parece a alguien quien acaba de salir del desierto. Y él está con este tipo muy corto, enano-me gusta. Dije, ¿quién eres tú? Él dijo, mi nombre es Julius Hemphill. . . Y mi nombre es Malinke. Somos de St. Louis.

"Como sabes", me dijo Cruz en 1999, "Julius Hemphill fue una especie de persona magnética. Julius era sin duda extraordinariamente talentoso, brillantemente talentoso. Necesitaba dinero, y podía usar un año de trabajo y obtener algo de apoyo y estar libre de problemas económicos ". Amigo de Cruz, El pintor Bob Thompson, había muerto de una sobredosis de heroína en 1966, que precipitó una crisis emocional en la vida de Cruz. Por otro lado, Cruz había Acabo de conocer a su futuro cónyuge y alma gemela, el artista de teatro que se convirtió en Patricia Cruz. Al igual que Patricia, Malinke Robert Elliott era un artista de teatro. El Trio se fue inmediatamente. "Cuando entró Julius, nos volvimos más que rápido amigos ", dijo Cruz." Acababa de conocer a Pat, y Julius y yo pasamos el día riéndonos y hablando, e imaginando todas las cosas que nosotros, como artistas negros, pudimos crear juntos. " A pesar de que Cruz se consideraba parte de la vanguardia de Nueva York, le había quedado claro que sus conexiones en ese sentido iban a estar limitado por el hecho de su ser de ascendencia africana. "Cuando era parte de El otro vanguardia, yo era un intruso ", observó." La idea de no Siendo un intruso, pero de dejar mi pie y decir, este fue mi Territorio, fue extremadamente atractivo para mí ". Pat y Emilio Cruz se dirigieron a San Luis. Oliver Gene Lake, nacido en Arkansas en 1942, creció en St. Louis en un Área conocida como "The Ville", cerca del Hospital Homer G. Phillips, el africano Centro de salud estadounidense donde tantos St. Louisans negros habían dibujado su Al respiraciones primeras. Tina Turner vivía a pocas puertas de distancia, y como el lago, asistió Sumner High, que terminó produciendo tantos de los mejores musicamentos de St. Louis

Cians, incluidos la mezzo-soprano Grace Bumbry, el baterista Phillip Wilson, El trompetista Floyd Lefflore y el pianista John Hicks.⁶

Lake creció con la versión St. Louis de la segregación urbana, y su Primero, la descripción de la persona es demasiado conocida. "A los negros no se les permitía ir a ciertos negocios que eran propiedad de los blancos. No se podía Vaya a un abogado blanco si necesita un abogado. No pudiste ir a un blanco restaurante si querías comer. Tenías que ir solo en el área segregada Solo donde estaban los negros. Pensé que la segregación estaba escrita en la ley ". 7 Por otro lado, dijo Lake: " Fue antes de la integración Cosas, así que estaban todos estos negocios negros. Fue animado, maravilloso, en Mi recuerdo de salir y ver todas las tiendas: tiendas de belleza negras, restaurantes negros. Todo ese bloque estaba vivo, con toneladas de personas caminando de aquí para allí." La madre de Lake era dueña de un restaurante que servía manjares como Barbecue y Pig's Feet, y su padrastro poseía varios negocios él mismo, incluido un lavado de autos, una sala de brillo de zapatos y una sala de billar. Lago También trabajó los fines de semana en varios establecimientos propiedad de sus padres. "Había una licorería en la esquina", observó Lake, "así que todos estaría bebiendo, y luego tendrían que conseguirles algunas costillas y orejas de cerdo, Y luego brillaran sus zapatos, lavar su auto y luego ir a disparar un poco de piscina. Tuvimos esa esquina en marcha ". Cuando era niño, la familia de Lake escuchó a Hank Ballard y a los medios. así como "aguas fangosas, iluminados hopkins, todos esos tipos de gutbucket" en hogar, y en la sala de billar. A los catorce años, Lake se unió a un tambor negro y Bugle Corps patrocinado por el seguro americano de Woodmen con sede en Denver compañía. Eso le permitió viajar fuera de St. Louis, y las responsabilidades de la membresía del Cuerpo mantuvieron a Lake, como Don Moye, a salvo de las atracciones de la vida de la calle. La actividad del Cuerpo de Drum and Bugle también lo presentó a adolescentes mayores que se desarrollaban como músicos, y él asistiría sesiones de mermelada, armadas con un regalo de su madre, una de las portátiles Las grabadoras japonesas transistorizadas que luego estaban barriendo el United Estados. Uno de los Jammers, un saxofonista, sugerido,

Hola hombre, ¿por qué no tienes un saxofón? Estaba en el Jazz de Columbia Club de discos, y le enviaron Paul Desmond Records de forma gratuita. Dijo, Hombre, no me gustan estas cosas, tomas esto. Me dio todos los registros de Paul Desmond. Recogió su tenor y jugó a Oleo. Me voló. Luego jugó a Charlie Parker para mí. Todo esto fue cosas revolucionarias para Yo, no había escuchado nada de eso. Realmente cavé el alto, así que dije, creo que quiero

para conseguir una bocina. El esposo de mi tía menor tenía un alto sentado en su Closet que no estaba jugando, y le rogué por eso. Empecé a tomar Lecciones, y se unió a la banda de la escuela secundaria.

"Pero nunca practiqué", admitió Lake. "Aprendí la escala C y que era." Lake se graduó de la escuela secundaria en 1961 y comenzó a trabajar en el post office. "Me casé, tuve un par de hijos y decidí regresar a la escuela ". Entró en Stowe Teachers College, pero FL salió de un programa de biología. El verano, se inscribió en un programa de educación musical en la Universidad de Lincoln. "Julius Hemphill había estado allí", se rió Lake. "Cuando fui allí él estaba en el servicio, pero sus historias persistieron, sin duda. Era un saxofonista increíble, pero la mayoría de las historias eran sobre que se emborrachaba, y la mierda salvaje que haría, permanecer despierto durante tres días y las cosas que él diría a los instructores. Pero principalmente el hecho de que él era un genio ". "Fue muy difícil", recordó Lake sobre su propia experiencia en el programa. "No consideraron el jazz como música, y si te escucharon tocar Jazz, serías amonestado. Tendríamos que esperar hasta que todos los instructores se hubieran ido, y luego comenzaríamos a atascarse ".

Este tipo solía duplicarse y regresar y ver que lo estábamos haciendo, y entrar y rompernos. Siguió haciéndolo y siguió haciéndolo, y Finalmente salí de mi maestro de estudiante y fui hombre a hombre con él. Lo llamé a un lado y le dije, mira hombre, me voy Para tocar esta música, no importa lo que digas. No puedes detenerme. Entonces cada Tiempo vienes aquí y haces esto, no es como si me "atrapaste". Esto es Lo que voy a hacer.

Lake y su nueva familia se mudaron al recién abierto Laclede Town Complex. Jerry Berger, el gerente muy respetado y bien recordado de Laclede Town estaba ocupada creando un espacio para que los artistas vivan allí. "Dijo que iba a hacer una comunidad ideal, por lo que necesitaba x cantidad de artistas, x cantidad de pueblo de cuello azul. Entonces dijo que todos los músicos que quiero vivir aquí, obtienes los primeros dos meses gratis si te mudas. Todos nos mudamos, casas nuevas de marca, casas de tres pisos ". Ahora de vuelta En St. Louis, Lake conoció a la crema de los músicos locales en lugares como el Fat States Lounge - Bassist John Mixon, el joven Lester Bowie, que tenía estado en el camino con Oliver Sain y Albert King, y el saxofonista Freddie Washington, Jr., con quien Lake comenzó a estudiar. En los veranos,

Los músicos más jóvenes, como Hemphill, el trompetista Floyd Leflore, los bateristas Leonard Smith y Charles Bobo Shaw, y Lester Bowie son más jóvenes, El hermano del prodigio del trombón, Joseph, organizaría sesiones de atasco en los espacios expansivos del parque forestal bien mantenido de la ciudad. Lake recuerda el Los músicos "experimentando, tocando más abierto. Alguien podría comenzar un Tune, y terminaría siendo más abierto que cómo comenzó. O A veces no decimos nada. Solo empezamos a jugar y tener un pieza larga y improvisada, y todos jugarían ". En la casa del círculo de Circu de Laclede Town, Lake comenzó a jugar con Leflore y Smith, y acompañando a poetas con música, una práctica postbeat con raíces simultáneas en la iglesia negra que era bastante común como un artefacto del movimiento de poder negro. Como señala el historiador George Lipsitz, activistas comunitarios como Percy Green y Ivory Perry también vivían en Laclede Ciudad, y la casa Circle Coff Ee se convirtió rápidamente en un sitio para "Políticamente La expresión artística cargada, así como un locus para la cría de conciencia política ". Como señala Lipsitz, el lugar "permitió a la gente ponerse su lecturas propias y conciertos en un lugar fuera del control del comercial empresarios e instituciones culturales por igual ". 8

La gran coreógrafa Katherine Dunham tenía su sede en el área y Según Lipsitz,

Los miembros del grupo Circle Coff Ee House desarrollaron lazos con bailarines entrenados en el Instituto de Arte de Katherine Dunham y el Centro Comunitario en East St. Louis, con artistas visuales entrenados en el WPA de origen WPA. Centro de arte del pueblo en North St. Louis, con músicos del jazz local y conjuntos de ritmo y blues, y con artistas involucrados en preescolar educación y enriquecimiento académico a través del sistema escolar de la ciudad y Los programas de St. Louis supervisados por la oficina del gobierno federal de "Guerra contra la pobreza" de la oportunidad económica. 9

Quizás el evento catalizante crítico que trajo a los futuros miembros de la bolsa juntos, como informan muchos de sus fundadores, era un Webster College Producción de la obra de Jean Genet, *The Blacks*. "Creo que Oliver Lake tenía el Band, proporcionó la música ", recordó Hemphill.¹⁰ Julius estaba escribiendo la música ", recordó el lago. Quien fue responsable de la música, el evento Reunió a músicos, artistas, compositores, artistas de teatro, coreógrafos y bailarines de todo St. Louis. Después de que terminó la carrera de la obra, Lake decidió dirigirse hacia el norte por un tiempo. "I Creo que Lester se había mudado a Chicago y comenzó a jugar en el grupo de Roscoe ",

El lago recordó. "Fui allí para visitar a Lester, y fue entonces cuando me presentaron a la AACM. La revelación era que estábamos haciendo cosas similares, pero nosotros no lo tuvo organizado. No teníamos la música organizada, ni nosotros Nos organizamos. Sin embargo, teníamos un grupo central de personas. Fue muy Es emocionante escuchar composiciones originales en un formato más abierto, y que los músicos se presentaban y hacían lo suyo ".

"Cuando regresé a St. Louis, me excitaron", recordó Lake. "Llamé a Julius, llamé a Floyd. Dije, mira, ¿por qué no nos convertimos en un rama de la AACM? Hemphill también había visitado recientemente el AACM con Phillip Wilson, y aunque estaba igualmente impresionado y había preguntado sobre unirse, recordó que "tenían muchas reglas y estipulaciones, Y acababa de salir del ejército, y no estaba emocionado por tener un Toda gran reglas que me aplican ". 11

"Julius dijo que no necesitamos hacer eso", contó Lake. "¿Por qué deberíamos ser una rama de ellos? Solo tienen músicos. Salimos con actores, poetas. ¿Por qué no comenzamos nuestro propio grupo e involucramos a todos? Solo nosotros Fi pidió hacer este proyecto y tenemos toda esta experiencia de los mejores actores y bailarines en St. Louis. Dije, genial ".

Tenía que hacer específicamente con el hecho de que todos esos géneros se trajeran Juntos: teatro, música, danza, poesía. Así que nos sentamos en una reunión diciendo: ¿Cómo podemos nombrar al grupo? Bueno, tenemos un grupo de artistas aquí. Alguien dijo que es un grupo de artistas negros. ¿Cuáles serían las iniciales? ¿BOLSA? Eso suena genial, como acrónimo. No sé quién lo comenzó. Él Era un grupo de nosotros que seguía siendo una lluvia de ideas. Creo que el bolso se quedó más. Entonces pensamos en nuestro propio nombre, grupo de artistas negros ". 12

Los miembros fundadores, según Lake, eran Floyd Leflore, Julius Hemphill, Malinke Robert Elliott, poeta y baterista Ajule Rutlin, y Lake mismo. "Creo que estábamos tratando de, de nuevo como el modelo AACM que Usado, estábamos tratando de ser autónomos ", explicó Hemphill en Una entrevista de 1994 con George Lipsitz. "En lugar de satisfacer los deseos de Alguien en un club, ya sea el dueño, los clientes o quienes, nosotros Decidió que podíamos contratar un salón y dar un concierto, con suerte atraer a una audiencia. Y nos levantamos bastante bien ". Oliver Lake también hizo la conexión entre Autodificación y necesidad. En St. Louis, Lake observó: "El único tipo de la configuración de clubes eran más tradicionales jazz, bebop, y no fuimos invitados a esos espacios. No era nuestra audiencia, y por eso tenía tanto sentido que nos presentamos. De lo contrario, no estábamos obteniendo ningún trabajo ".

El ex Elbert Jimmy Carroll, nacido en el Hospital Homer G. Phillips En 1947, también estuvo presente en la creación de la bolsa. Como Lester Bowie, Carroll había jugado con Oliver Sain y Albert King, y alrededor de esta época cambió su nombre al auto creado Baikida, con un último sonido de árabe. Nombre de Yaseen que luego cayó a favor del apellido Carroll. Como la mayoría de las ciudades estadounidenses (con la sorprendente excepción de Nueva York) St. Louis tenía sindicatos de músicos en blanco y negro separados en ese momento, y fue en La sala de ensayo de la Unión Negra, ensayando con la banda de jazz de toda la ciudad, que Carroll conoció al Bowie ligeramente más antiguo para el primer tiempo.

Ensayaríamos los sábados. Oliver Nelson donó las listas y Él vendría. Habíamos leído todos esos grandes gráficos. El mayor Los chicos vendrían, [trompetero y líder de la banda] George Hudson, y Escucha y habla con nosotros y danos pequeños consejos. Lester y yo fuimos terceros y Cuarta silla trompeta. Tenía unos dieciséis años, sentado en ese lugar, escuchando a Lester contando chistes. Más tarde, vino a mí y me dijo, tengo un concierto que tu podría querer jugar. Creo que Fonnie Rescue Me acababa de salir. Ellos Puede haber estado casado entonces, pero estaban juntos. Me pidió que jugara en ese concierto, y ese fue mi primer concierto profesional¹³

En 1968, Carroll se mudó a la ciudad de Laclede después de un período en el ejército, donde Había estado estacionado en Alemania con una banda del ejército. Ante su alemán Publicando, Carroll tuvo la suerte de entrar en la escuela de las Fuerzas Armadas de Programa de música en Norfolk, Virginia. "Básicamente, en 1965", explicó, "cualquier persona de dieciocho a treinta y treinta y draft era intentando entrar en esa escuela para evitar ir a Saigón. Así que tenías lo mejor, personas que eran graduadas de Juilliard tratando de entrar, de todo el país ". En Alemania, Carroll comenzó "A Big Band, una banda de vanguardia. Escribiríamos gráficos, Y estaba conduciendo en ese momento. Entonces, cuando regresé a St. Louis, dije, yo No quiero volver a las bandas de blues y las bandas de circuito Chitlin ". Como un medio De alivio durante los calurosos y húmedos veranos de St. Louis, Carroll practicaría al aire libre en Forest Park. "Así que estoy sentado al revés un árbol, practicando y Estaban estas colinas. Veo esta pequeña figura, y él está caminando hacia a mí. Parecía que le tomaba como una hora llegar allí. Lo siguiente que sé es Este enorme chico está parado frente a mí. Él dice, suenas muy bien. Estamos comenzando esta organización, debe venir y verlo, y Mira si te gusta ". "Fui con él, y ese fue Julius Hemphill, con que Texas se dibuja ", se rió Carroll." Así que terminé quedándome en St. Louis para Esos tres años, para el advenimiento del grupo de artistas negros. Después de estar en

El ejército, quería ir a Nueva York y involucrarme en Eric Dolphy y todo ese tipo de cosas. No tenía intención de quedarme, pero después de conocer a Julius Y Oliver, dije, bueno, había otro tipo de música por ahí ". En el apogeo de la guerra contra la pobreza, fondos sustanciales de varios Fuentes de las artes se dirigían a las áreas de la ciudad del interior, y a St. Louis's El Consejo de Artes y Educación recibió subvenciones de la Fundación Rockefeller y la Fundación Danforth para "Un programa experimental de enriquecimiento cultural comunitario", que proporciona clases de danza, teatro y música para dos mil niños y adultos jóvenes en St. Louis y East St. Louis. "Malinke fue fundamental en la escritura de esa subvención", recordó Lake. "Allá no estaban otros grupos culturales negros organizados en St. Louis que habían solicitado Para las subvenciones en ese momento, lo cual era totalmente extraño. Así que éramos el único grupo organizado que había solicitado esta subvención en particular. Así que terminamos dividiendo una parte de la subvención con Katherine Dunham en el lado este, y nosotros en St. Louis ". Hemphill fue nombrado director del programa St. Louis, y configurar programas de instrucción en todas las artes representadas en el nuevo Organización: dance, música, drama, poesía y arte visual. El colectivo se movió rápidamente, utilizando los fondos para rehabilitar un antiguo edificio de auditorio Cerca de la ciudad de Laclede, donde el colectivo estableció estudios y actuación espacios. Hemphill estimó el espacio de flores utilizable del edificio en alrededor de Fi ve Mil pies cuadrados en cada uno de los dos Fl Oors. Según Hemphill, las dislocaciones pronto surgieron entre Bag y la organización de Dunham, que planeaba establecer una tienda en el Gateway Theatre. "Inicialmente, la idea era que se suponía que íbamos a trabajar bajo la supervisión de la señorita Dunham", recordó Hemphill, "pero eso no fue realmente satisfactorio".

Todo nuestro empuje estaba en conflicto, se podría decir, como la estética, con Lo que ella estaba proponiendo. El aspecto intermedial no estaba de mantenimiento con su programa. Su programa se trataba principalmente de baile, su baile. Que implicaba un pequeño disfraz y esas cosas, pero ella estaba tratando de reavivar interés en el tema que, yo personalmente, no me interesé. Nosotros estaban hablando de acercarse a lo desconocido, y ella estaba hablando de Estrictamente tratando con lo conocido. Entonces obtuvimos permiso, acordamos que Trabajaría con ella, pero no trabajaríamos para ella.

"Creo que en nuestros objetivos tuvimos alguna forma de saber que estábamos desempeñando nuestro papel en la revolución a través de nuestra cultura", observó Lake. "Nosotros enseñaban música para niños, teatro, danza y poesía. Todos tenían clases y estudiantes. Y todos estábamos siendo compensados por eso a través de nuestro

subvenciones ". Parte del dinero se usó para traer artistas externos. recibió esa gran subvención el segundo año ", dijo Lake, " trajimos a Emilio Cruz de Nueva York como artista en residencia. Emilio resultó masas de trabajar. Era increíble ". Incluso había suficiente dinero disponible para permitir Los artistas visitantes Emilio y Pat Cruz, que también participaron en la bolsa, para vivir en LACLEDE TOWN RENT- GRATIS. Otros artistas de la bolsa temprana de importancia crítica fueron Carroll, Joseph Bowie, Drummers Bensid Thigpen y Charles Bobo Shaw, Pintor Oliver Jackson, artista de teatro Vincent Terrell, clarinetista J. D. Parran, artista de danza Georgia Collins, saxofonista de barítono Hamiet Bluiett, y Compositor y saxofonista James Jabbo Ware. En 1970, Hemphill sirvió como Silla de la bolsa; Malinke Robert Elliott (entonces Malinke Kenyatta) fue ejecutivo El director, Lake fue tesorero, y Jackson se desempeñó como asesor artístico. 14

En 1970, Bag estaba ejecutando una comunidad multidepartamental. Instalación de educación artística alternativa con instructores asalariados y un presupuesto operativo de alrededor de \$ 65,000 (en dólares de los años setenta) que se organizó en departamentos basados en la práctica.¹⁵ Elliott, que también enseñó producción vocal, Dirigió el "curso de teatro". Como lo recuerda Oliver Lake, "La mayoría de los El teatro se llamaba revolucionario, o cosas que iban a exponer diferentes mitos blancos sobre nuestra sociedad, cosas así ". Elliott y Muthal Naidoo enseñó "interpretación", Georgia Collins y Cathy Allen enseñaron Movimiento y baile, Portia Hunt y Liz Carpentier enseñaron improvisación, y Emilio Cruz enseñó diseño visual. La facultad de música estaba encabezada por Lake, con Thigpen, Carroll, Hemphill, J. D. Parran, Floyd Leflore y el trombonista Robert "Happy Tooth" Edwards. Carroll enseñó teoría, y Hemphill enseñó composición. Su Los estudiantes, según Carroll, incluyeron a los trompetistas George Sams, Miles El hijo de Davis, Gregory Davis, el futuro miembro de AACM, Rasul Siddik y Bruce Burse: "Era un niño en la escuela secundaria. Bruce era muy duro, muy concienzudo". Según Baikida Carroll, él, Hemphill y Bluiett lideraron Bag Big Bands. "[Bluiett] haría gráficos, muy poca música escrita, si es alguno en absoluto. Teníamos una cierta manera que practicaríamos. Pero justo después de eso Obtuvo el concierto con Mingus, por lo que salió de St. Louis ". 16

Los objetivos del programa de música se resumieron en una bolsa interna Documento de propuesta de subvención:

El curso de música de la escuela enfatiza la participación, con aplicado música en su fundación. Los estudiantes trabajan individualmente con sus maestros y la comprensión obtenida de este tipo de enseñanza ha permitido el estudiantes y maestros para reunirse en las mejores combinaciones posibles

y conjuntos. A lo largo de la historia de la música, los músicos tienen continuamente experimentado con diferentes instrumentos para lograr nuevos sonidos y texturas. La bolsa continúa con este experimento y los sonidos emocionantes y las formas complementan el concepto de enseñanza innovador utilizado en toda la escuela. Los músicos crean música entre y para ellos mismos, pero también contribuir al drama, la danza y las producciones de poesía, por lo que es especialmente importante que la comunicación dentro de la facultad de la escuela sea un abierto y fuerza vital.¹⁷

"Usamos ingenio, no necesariamente dinero", dijo Hemphill a George Lipsitz. "Todos trabajamos juntos, sin importar el proyecto que fuera, Ya sea un concierto, una obra de teatro, un programa de baile. Lo que sea necesario Todos salimos a la comunidad y la desenterramos. Para sets, luces colgantes, Vender boletos, lo que sea necesario para hacer, alguien en el grupo lo hizo él. Estábamos reforzando los efectos de los demás de esa manera. En consecuencia, todos nosotros Aprendí mucho, solo de la mano participando ". Para Oliver Jackson, el entorno interdisciplinario de Bag fue una fuente importante de aprendizaje:

Trabajar con músicos me enseñó sobre todo el tiempo en un Pintura, la necesidad de eliminar los puntos muertos, las partes que no se mueven. De los músicos, aprendí a entrar en una pintura, a una apertura. Y lo más importante que aprendes de los mejores músicos es: solo tocar la melodía. Hay algunas canciones, ciertas ideas temáticas, que requieren Muchas notas, velocidad y complejidad. Otros simplemente tienen que terminar con Muy pocos, y muy simplemente. Lo mismo es cierto para una pintura.¹⁸

La conexión con la AACM se estableció rápidamente con una serie de conciertos organizados conjuntamente en Chicago y St. Louis, uno de los cuales, en 1971 o 1972, participé en el primer de estos eventos de intercambio tuvo lugar en el Primavera de 1969 en Parkway Community House. Dos de las tres noches de un "festival de invierno a mediados de invierno" de AACM fueron entregados al trabajo de Bag Members Lake, Hemphill, Rutlin, el bajista Carl Richardson y el baterista Jerome Harris. Las actuaciones de Lake, según el experimentado oyente John Litweiler, fueron "impresionantes, una revelación de agilidad, poder melódico, y una sensación defectuosa de una exploración cuidadosa ", mientras que el dúo de Hemphill con Harris exhibió "fluencia, ingenio melódico y cuidado por el sonido".¹⁹

"Atravesamos todos estos compartimentos", observó Hemphill. "Lo intenté Algunos experimentos en el ejercicio de reproducciones con música y lenguaje en un tipo

de duet ", recordó Hemphill." No atrajeron tanta atención, Pero lo hicimos ".

Obviamente, los músicos eran músicos, y los actores [eran actores], pero A veces pudimos ponernos en sus zapatos, por así decirlo, y para verlos ensayar y hacer sugerencias sobre, bueno, si el set Incluye esto y aquello, podría hacerlo más interesante. Fue un sano Intercambio de ideas, y aprendimos cuáles de nuestras ideas también eran Hogwash. La prueba es, ¿se pondrá de pie ante una audiencia?

En 1971, el grupo de artistas negros se estaba realizando en St. Louis, pero sin saberlo, las semillas de su última desaparición ya habían sido plantado. El recuerdo de Emilio Cruz expresó el optimismo con que la organización se usó:

Lo que decidimos hacer era tomar todo el dinero y hacer algo serio, con la esperanza de que establezcamos no solo una cosa que durar un año, que fue cuánto tiempo fue la subvención, pero algo que duraría muchos años y serviría como una institución de enseñanza, y Una institución de artes escénicas. Las personas que lo comenzaron irían a su camino, y continuaría sin nosotros.

"Eso nunca surgió", explicó Cruz. Las razones para la desaparición de Bag eran complejas, y hasta hace poco, en parte opaca para los propios artistas. Una razón importante, quizás excesiva, involucró lo repentino Retirada de la financiación de la fundación que había fomentado la ambiciosa de la bolsa planes. Por supuesto, el espectro de la raza, como siempre, informó críticamente los procedimientos. Como George Lipsitz encontró en su investigación de archivo, oficiales de Las bases de Danforth y Rockefeller estaban "profundamente decepcionadas en Las prácticas que surgieron de la bolsa ". El anuncio original del Grant al colectivo proclamó: "Creemos que las artes, pensaron en En el sentido más amplio, haga un remedio directo para algunos de los subyacentes Los males (falta de calidad, aislamiento, despersonalización) que afligen a los miembros económicamente desfavorecidos de nuestra sociedad urbana ". El financiamiento para las artes afroamericanas de las bases de la carrera blanca ya era una anomalía importante, y mientras se decía que su propósito para financiar el colectivo fue para mejorar la comprensión interracial, los oficiales de la base se quejaron que los programas de la bolsa eran "principalmente para negros, no blancos. Por lo tanto, el El efecto sobre el entendimiento negro-blanco ha sido muy limitado ". 20 Por lo tanto, de

La perspectiva de los fundamentos, el problema crítico fue aparentemente el hecho de que Los programas de bolsas no colocaron preocupaciones blancas en el centro del escenario. Presagios de los debates de la década de 1990 sobre la politización de la producción cultural, Los oficiales de la base denunciaron la posibilidad de que "ciertos artistas hayan sido más interesado en la reforma social que en el arte ". 21 Soporte de la bolsa para un alquiler huelga contra el proyecto de vivienda de Pruittigoe con fondos de la escuela y financiado con fondos públicos, uno de lo peor de la nación, fue sin duda una de las acciones que tenían los oficiales en mente. Sin embargo, como mantuvo Emilio Cruz, "comunicarse con el barrios negros, debes abordarlos no en términos de lo que quisiera, pero cuáles son sus necesidades ". "Vengo de los pobres", explicó Cruz, "y antes de esto vivimos en Harlem español y esa fue una de las experiencias más devastadoras que he alguna vez, viendo desesperación absoluta y colectiva ".

Pero cuando fui a St. Louis, vi desesperación colectiva de una manera que era no preparado para. Que tuvo que ser abordado. Podrías llorar cuando tu Vi lo que estaba sucediendo con todas estas personas. En Pruittigoe, todas las ventanas fueron noqueadas en la muerte del invierno, y así las tuberías se rompió, y había un iceberg que fue de la parte superior, que era A unas veinte pisos, hasta el fondo. La gente vivía allí como animales.

"Decidimos que iríamos en apoyo de los huelguistas de alquiler", recordó Cruz. "Decidí armar esto que se encontraría en la bolsa una vez a la semana ".

Se llamaba el Foro de Ciudadanos. Pat [Cruz] tenía antecedentes en civil Trabajo de derechos, y ella era extraordinariamente articulada. Ella solo era sobre Veinte en ese momento. Entonces se convirtió en la jefa de esta organización. Decidimos alquilar un camión FL Atbed, y esas cosas son caras. Nos volvimos en un escenario, y una vez a la semana íbamos a manifestaciones políticas en estos Varios proyectos de vivienda.

"Ahora esto era exactamente lo que no querían que hiciéramos", Cruz entonó materia- de hecho. Mientras que para Cruz, "ellos" fueron los financiadores, el pintor también señaló que "algunas personas en la bolsa, se consideraban en sí mismas como artistas y Me sentí como, bueno, esto es una imposición. Pero Hamiet Bluiett y Bobo [Shaw], Todos estaban dispuestos, así que tenemos a todos. Pat, Julius y yo fuimos a todas las iglesias e intentó que contribuyan. "22 En última instancia, como

Lipsitz encontrado, el trabajo de la bolsa fue juzgado como "no conforme a las definiciones de problemas urbanos y sus soluciones deseadas previstas por los oficiales en los cimientos de Danforth y Rockefeller ", 23 Un juicio que resultó en La extracción de la financiación de la organización. Como señala Lipsitz, esto vino en medio de "un ataque general contra las instituciones que generaron y sostuve los derechos civiles y los movimientos de poder negro en St. Louis "24 Y, yo Agregaría, otras ciudades importantes de EE. UU. Como descubrió Lipsitz y el cronista de Bag Benjamin Looker, el interno Los debates de la fundación aparentemente estaban ocultos de los artistas. Looker escribe, "El cargo de esa bolsa exacerbó las tensiones raciales, afirma [Malinke] Elliott, nunca se expresó al liderazgo del grupo, en su lugar se expresó solo en Una serie de notas privadas y conversaciones telefónicas entre Danforth y personal de Rockefeller y sus consultores. "25 En ausencia de esto conocimiento, de acuerdo con el espíritu general de la responsabilidad personal y Autodeterminación que motivó colectivos como la bolsa y el AACM, Carroll, Lake, Hemphill y otros artistas de bolsas asignaron una gran responsabilidad para la desaparición de la bolsa en su propia puerta. "Cuando se acabó todo ese período, Ya no podíamos mantener el edificio, no basado en conciertos ", observó Baikida Carroll en nuestra entrevista," porque no era música popular. Tuvimos una buena audiencia, pero no fue suficiente para mantener ese estilo de vida. para un edificio de treinta y nueve mil pies cuadrados ". Oliver Lake señaló la dificultad de mantener la unidad a través de la panoplia de las prácticas artísticas que la bolsa intentó reunir, especialmente en el ausencia del tipo de base de financiación socialdemócrata relativamente estable que había fomentado la improvisación libre europea prácticamente desde sus orígenes.

Terminó siendo los músicos contra los actores. Así es como el grupo se separó. No recuerdo el argumento real, pero terminamos siendo separado por un tiempo. Los músicos siempre habían sido los administradores, Dirigir el grupo, y los actores estaban molestos por algo. Allá fue una tregua, y volvieron a los músicos y dijeron: Ok, queremos Para reunirse con el grupo, y los músicos lo rechazaron. Cuando lo rechazamos Ese fue el final del grupo. Eso realmente rompió al grupo mientras nosotros lo sabía.

En este momento, los artistas de la bolsa ya estaban mirando hacia afuera. El El Naidoo Muthal sudafricano, de ascendencia de las Indias Orientales, era parte del ala teatral, y se perdió una oportunidad para desarrollar una noción más expansiva de negrura, tal vez en la línea de la sociedad británica de los años ochenta, cuando Naidoo

Dejó el colectivo en 1972, sintiendo que "no ser racialmente afroamericano se convirtió en un problema como algunos miembros. . . estaban moviendo el grupo hacia Una comprensión más exclusiva de lo que significaba ser negro ". En lo que fue Probablemente un golpe sustancial para la estabilidad de la organización, Malinke Robert Elliott ya había salido de St. Louis a mediados de 1970, estudiando teatro en Dinamarca y Suecia, donde se le unió Portia Hunt, Darryl Harris, y para un Breve tiempo, Julius Hemphill.²⁶ Hamiet Bluiett estaba recibiendo un trabajo importante Y un aviso crítico desde que se mudó a Nueva York, y en 1972, a instancias de Bluiett, James Jabbo Ware también se mudó a Nueva York. Hemphill llegó a Nueva York en 1973. "Tenía la idea de que podría hacerlo mejor", dijo Hemphill George Lipsitz en 1994. "Podría ganar dinero en Nueva York. Fue un poco Más dificultad de lo que pensaba, pero no imposible. Llevé la noción que se formó en mi mente en St. Louis y el grupo de artistas negros, y algo traídos aquí ". Oliver Lake, Floyd Leflore, Baikida Carroll, Charles Bobo Shaw y Joseph Bowie (este último recién salido de la escuela secundaria), se acercó a los AACM Ejemplo, así como los contactos que el conjunto de arte había desarrollado. "Me dieron el nombre de su agente, Michel Salou, y un amigo de Jarman", recordó Lake. "Teníamos dos camionetas. Aterrizamos en Le Havre. Tenía cuatro niños y mi esposa conmigo y la banda. Mi hijo menor tenía seis meses viejo. Llevamos esas dos camionetas del bote y condujimos de Le Havre a París, se registró en un pequeño hotel pequeño. Al día siguiente llamé a Michel, y nos amabilidadan de Eked nuestro camino de eso ". Bowie, Leflore y Shaw pronto regresaron a los Estados Unidos, pero Carroll y Lake se quedaron durante casi dos años.²⁷ En Francia, el grupo generalmente fue anunciado como "el grupo de artistas negros de St. Louis". En su mayor parte, el Los músicos de San Luis, como sus homólogos de Chicago, no actuaron o grabar mucho con músicos franceses u otros músicos europeos; una excepción fue la grabación inusualmente pensativa de Carroll, las lágrimas de peces de naranja.²⁸ El grupo recibió algunos excelentes avisos en la prensa francesa, pero inevitablemente, como lago lo dice: "Nos miraron como, son una especie de otra versión de Like the Conjunto de arte. Teníamos todos estos instrumentos, todos estos instrumentos de percusión. Tenía todos los saxofones, alto, soprano, tenor y flute, y vibraciones. Pero seguíamos siendo emocionantes para la audiencia francesa. Estaban sobre nosotros con Entrevistas y formar nuestros conciertos. Fue como, wow, mira todos estos gente." "Entonces tendrías otro concierto seis semanas después", señaló Lake secamente. El Falta de trabajo estable, combinado con los problemas asociados con los expatriados

La vida, particularmente como personas de color, a veces era desalentadora. "Tenía dinero, Pero no podía encontrar un lugar para vivir ", observó Lake." París estaba llena de gente, tenía Cuatro hijos y una esposa, y yo era un músico negro. Quien me iba a dar ¿Un apartamento? "

El primer lugar que encontramos estaba a unas cien millas de París, en una granja. Vivimos allí durante unos tres o cuatro meses, y fue Tan lejos de París que los chicos, terminaron con novias o Alguien con quien quedarse en París, y cuando conseguimos un concierto, conducía, Consíguelos y ve a hacerlo. Luego encontramos otro lugar en un suburbio de París, Al final de la línea del metro. Ahí es donde pasamos la mayor parte de el tiempo.

"Terminamos tocando en estos enormes festivales con nuestros ídolos. Fue Como, "Herbie Hancock y el grupo de artistas negros", ni siquiera habíamos sido a Nueva York, y estábamos tocando en estos principales festivales ". A veces, el La experiencia parecía justificar las palabras alentadoras de Lester Bowie sobre el Situación europea: "Solo llega allí, trabajará". 29 En su mayor parte, Sin embargo, como Lake lo dice: "Era un momento de culto muy difícil. Estábamos rascando. Trabajamos, pero había mucho espacio en el medio. Si no hubiera tenido el cantidad de dinero que tenía conmigo para comprar comida, para pagar el alquiler por adelantado. . . " Anthony Braxton, que vivía en el Cité des Arts, era un artista en residencia en el Centro Americano, y cuando dejó el puesto con éxito Lago recomendado. La posición incluía "un estipendio de unos 400 francos A mes. No creerías cómo ese 400 francos me estaba salvando. Entre eso y los estudiantes privados que tuve, y los pocos conciertos que obtuvimos, pude para salir para salir ". Sin embargo, en última instancia, la compuesta de inestabilidades profesionales y familiares obligó a Lake a abandonar Europa. "Fue demasiado para mí", admitió Lake, "tener a esos niños allí, ser padre de mi familia y un padre para el banda. Envié mi camioneta de regreso al bote y tomé el avión de regreso. Dejamos el Van allí porque costó \$ 500 para sacarlo y no lo teníamos. Para entonces Mi esposa tuvo un colapso nervioso. Tuve que salir de París porque ella se había ido. Me mudé a mi esposa con mi madre y mi madre se ocupó de ella. " Lake se mudó a Nueva York en 1974. Para ese momento, solo el recuerdo de la bolsa permaneció en St. Louis. "No dejamos ningún grupo de artistas negros más jóvenes para Continuar ", dijo Lake." Nuestro público había muerto. Perdimos el edificio, perdimos

El financiamiento, perdimos el grupo, perdimos todo ". Para Hemphill, "uno de Las luces de las oportunidades perdidas eran desarrollar un grupo de personas por venir. a lo largo de los originales ". "Diecinueve sesenta y ocho. Tenía treinta años", observó Hemphill. "I cometió algunos errores, pero fueron errores honestos ".

Nuevos codos en la mesa: la segunda ola de la AACM La comprensión de Ronald Radano en su biografía de Braxton de 1993 que el La unidad organizacional de AACM "colapsada" a raíz del viaje de París parece En desacuerdo con la evidencia documental, incluidos los anuncios de conciertos regulares en la columna "Strictly AD lib" de Down Beat.³⁰ De hecho, el AACM, incluyendo Claudine Myers (ahora Amina Claudine Myers), Henry Threadgill, Wallace McMillan, Muhal Richard Abrams, Kalaparusha Maurice McIntyre, y Thurman Barker, continuó celebrando reuniones, conciertos actuales y Realizar clases en la escuela. Como Barker me dijo en 1998, "Cuando el movimiento sucedió, esas personas no estaban cerca y otras personas comenzaron a estar activas. Leroy, M'Chaka Uba, John Jackson, Stubblefi Eld. . ."31

Sin embargo, había pocas dudas de que la pérdida de algunos de los Los principales miembros de AACM fueron una gran causa de preocupación que podría haber se convirtió en una crisis completa. "Cuando pierdes tu liderazgo todo en Una vez ", observó Leo Smith en retrospectiva," el avión cae hasta el siguiente Guy toma la rueda. No creo que haya ningún momento de la organización que falle, pero le puso en una crisis dirigirla nuevamente ". De hecho, el viaje de París fue Solo una de las fuentes de esta inestabilidad organizacional. Para Leonard Jones, devastado por la pérdida de Christopher Gaddy y Charles Clark, dejando el Estados Unidos

No tenía nada que ver con un éxodo musical. Era un éxodo de América para mí. No fui a París, fui a Hamburgo para estar con mi esposa. Fui a París en 1970 para visitar el conjunto de arte, pero no jugé porque había dejado de tocar. He estado conociendo a Peter Kowald desde 1969, cuando jugaba con Peter Brötzmann, Fred Van Hove y Han Bennink. Nunca mencioné nada sobre ser músico. Yo tenía No hay deseo de jugar.

El ejemplo de la estancia europea pareció estimular otros intentos para extenderse más allá de Chicago, que equivale a una diáspora AACM en desarrollo Eso amenazó con abandonar Chicago desprovisto de algunos de sus músicos experimentales más prometedores. El intento de John Stubblefi Eld de 1971 de establecerlo

El yo en Nueva York fue relativamente exitoso. M'chaka Uba se fue hacia el oeste, y Ajaramu, Amina Claudine Myers y Kalaparusha Maurice McIntyre Establecí brevemente en Newark.³² Henry Threadgill probó el resumen de Nueva York, enviando informes brillantes sobre las posibilidades allí. Como él lo cuenta, su Los colegas con sede en Chicago estaban inexplicablemente decepcionados por su entusiasmo, y el propio Threadgill pronto regresó a Chicago. Durante este período inestable, Leo Smith sintió: "Muhal tuvo que rescatarlo". Esta aparente reafirmación de Abrams de liderazgo crucial fue acompañada por la llegada de nuevos miembros, como el saxofonista Vandy Harris, y Los trompetistas Frank Gordon (que también había probado el resumen de Nueva York) y Bata Rutlin, el hermano de Ajule Rutlin. Estos músicos sostuvieron las actividades de la organización, continúan presentando conciertos como siempre y dirigiendo Las clases de música del sábado por la mañana de la escuela AACM. Otro nuevo miembro fue el guitarrista Pete Cosey, quien estaba asociado con el conjunto de "afro-jazz", los faraones. El grupo, que incluía al saxofonista Don Myrick, derf Reklaw-raheem en fl ute, saxofón y percusión, Aaron Dodd en tuba, Black Herman Waterford en Saxophone, y Big Willie Woods en Trombone, acababan de lanzar su primer álbum autoproducido, *Awakening*, en temprano 1972.³³

La renovación de la AACM intensificada después de 1970, como lo que llegó a ser considerado como una "segunda ola" de músicos más jóvenes apareció. Cuanto más Los miembros experimentados enculturaron a estos recién llegados en el conjunto de valores desarrollado en la casa atmosférica auto realizada de la AACM: Económica y colectividad musical, una ideología centrada en el compositor, diversidad metodológica y libertad de referencia cultural. Douglas Ewart es sin duda un Furación fundamental de importancia crítica en esta segunda ola. Ewart nació en 1946 en Kingston, Jamaica. Su padre, Tom Ewart, fue uno de los árbitros profesionales más celebrados internacionalmente de Cricket, Finalmente ganando inducción al Salón de la Fama del Cricket. Su tía, Iris King, fue miembro principal del Partido Nacional Popular, luego se dirigió por Norman Manley, el héroe nacional que negoció la nación isleña independencia. Se convirtió en miembro de la Cámara de Representantes, y más tarde, la primera alcaldesa en Jamaica. El hijo de la señora King, Herman, o "Woody", como se le conoce, inflió al joven Ewart de varias maneras. Woody era el piloto de un barco, una ocupación importante y bien compensada en la isla. "Era un pensador muy progresivo", dijo Ewart. "Él era involucrado en la organización del trabajo y fue muy político. Era miembro de El movimiento rastafari. Se asoció con personas de todos los ámbitos de la vida. Esto me fascinó cuando era niño ". 34

En Jamaica, los tiempos difíciles eran endémicos, y había una tremenda presión económica para emigrar a los Estados Unidos, que la madre de Ewart Sybil hizo, con el apoyo de la familia, cuando Ewart tenía nueve años. El padre de Ewart "estaba cerca, pero no era un cuidador de esa manera", así que Ewart creció en la casa de su abuela, en un acre de tierra que se abrió En el mar Caribe. La abuela de Ewart, una adventista del séptimo día, dirigió un barco apretado. La llamada de atención llegó a las 5:00 a.m., y después de la mañana Oraciones y tareas, los niños caminaban a la escuela. Cuando el sábado comenzó el viernes por la noche, "Desde las seis en punto, sin radio, sin tocar ninguna Kind: juegos de tarro, cualquier tipo de juegos. Nos sentamos en círculo y ella tenía estos "Quarterlies", que fueron suplementos para el estudio bíblico ". Ewart creció bajo el dominio colonial británico, y cuando se estaba acercando a su Adolescentes, el movimiento Rastafarian comenzó a despertar su interés. "Uno de los cosas que me llevaron al movimiento ", recordó," fue la afrocentricidad de él y el sentimiento anti-británico, que tenía a una edad muy temprana. En la película Casas Durante esos días, la película fue precedida por tocar el National Himno de Inglaterra, y tendrías que pararte. Bueno, decidí que no iba a defender a la reina, y ellos te echarían si te negaras a pararse." Otro elemento en el atractivo de los campamentos Rasta fue la música. Al principio, el joven Ewart era un visitante frecuente en el Conde del Drummer Ossie's Celebradas "Grounations", reuniones con música donde la gente se unió en grandes cantidades para discutir la política, la cultura, todo. "Contar Conocía a nuestra familia, por lo que siempre fuimos bienvenidos ". Se podría decir que La carrera musical de Ewart comenzó allí mismo. "Mi entrada a la música estaba intentando a la batería y, por supuesto, nadie dio lecciones ni nada de eso. Yo empecé golpear en latas grandes ". Finalmente, Ewart recibió la oportunidad ocasional de tocar la batería en el campamento del Conde Ossie, donde conoció a algunos de los músicos que crearían la música más tarde conocida en todo el mundo como SKA, incluidos los trombonistas Don Drummond y Rico Rodríguez, saxofonista Roland Alphonso y el trompetista Dizzy Johnny (Johnny Moore) .35

En última instancia, tanto el hogar como la escuela se volvieron menos interesantes para Ewart, así que Un día se escapó de casa a un campamento Rasta. Los Rastas lo acogieron Pero cualquier ilusión con respecto a una vida despreocupada se disipó rápidamente.

No había agua corriente, ni fontanería de ningún tipo. Tuve que llevar un fi ve- Gallon Bucket of Water, y tenías que aprender la habilidad de persuadir Alguien para dar un agua rasta. Algunas personas estaban muy felices de dar Riegas y algunas personas te maldecirían. Dormí en una cama que era

Básicamente de cartón, y no teníamos ninguna manta ni nada como eso. Estaba bastante abierto, y bajo la lluvia te mojarías. De Por supuesto que tenía que comer, así que tenía que formar alguna forma de ayudar a contribuir. Periódicamente me iría a casa y atacaría nuestra despensa, y traería lo que ser mis contribuciones a las raciones.

Ewart fue salvado de ser enviado a la escuela de reforma por su primo Woody, quien lo acogió, aplacó a su abuela exasperada y lo expuso a una amplia gama de músicas. Otro primo, Errol Lázaro, era un marinero quien trajo grabaciones para el primo Woody que fueron difíciles de culto En Jamaica: Charles Mingus, Cliff Ord Brown, Charlie Parker, John Coltrane, Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, Billy Eckstine y Sonny Boy Williamson, así como música europea clásica. Finalmente, la familia se inscribió Ewart en Cobbla Camp, una escuela de estilo militar donde se interesó en agricultura. Mientras tanto, la madre de Ewart, que originalmente fue a Nueva York En una visa de vacaciones, encontró un trabajo haciendo tareas domésticas. Ella superó su tiempo Sin embargo, y fue entregado a la inmigración estadounidense, posiblemente por sus vecinos. Ella saltó su cita con las autoridades de inmigración a favor de unirse a un pariente en Chicago, donde en 1963 encontró otro trabajo y envió para Ewart y su hermana. Ewart realizó sastrería en Dunbar Vocational High School en el South Side de Chicago, graduándose en 1967. Todavía estaba entusiasmado con la música, y era un compañero de clase, FL UTIST Joel Brandon, quien le presentó Los primeros conciertos de la AACM en el Centro Abraham Lincoln. Estaba alrededor Esta vez conoció a Joseph Jarman y Fred Anderson. "Me atrajo la música porque era muy diferente de lo que había estado escuchando a ", dijo Ewart." Aunque todavía no era un músico, iría a ver ellos en los ensayos en la casa de Gordon Emanuel, y vería gente como Braxton y Wadada Leo Smith ". El ejemplo de Dizzy Gillespie ya había encendió en Ewart un deseo de jugar la trompeta, y Ewart pronto fue al Pawnshop local para comprar una bocina. Para su sorpresa, sin embargo, la trompeta parecía intratable para él. Jarman llegó al rescate presentando a Ewart a John Shenoy Jackson, el trompetista y detrás de las escenas del mago administrativo de la AACM, quien le vendió un saxofón alto Buescher por \$ 90. Ewart comenzó a tomar lecciones privadas con Jarman. "Joseph era mi mentor, más que cualquier miembro de la asociación que pueda pensar ", Ewart afirmó." Me gustó lo que Joseph hizo como artista, multidimensionalmente y Filosóficamente, encontramos un terreno común. Estaba muy involucrado en Baha'i en ese momento. Le gustaba el budismo y había similitudes

allí con la fe bahai. Hicimos ejercicios de respiración, ejercicios de estiramiento, meditación silenciosa ". Ewart comenzó a asistir a clases en la recién inaugurada escuela AACM, y En nuestra entrevista, descrito a cierta medida sus métodos pedagógicos centrados en el compositor. La primera clase del día, teoría de la música, comenzó a las 9:00 a.m. "Una de las cosas interesantes de ir a la escuela AACM es que nosotros comenzó a componer de inmediato. Nos darían una melodía o un cantus Firmus, Y luego escribiríamos los acordes, o se le daría una escala y aprendería Cómo componer de eso. El AACM tenía conciertos para los estudiantes, así que nosotros Realizó nuestras composiciones que habíamos escrito en la clase ". Ewart se maravilló de que incluso en los inviernos amargamente fríos de Chicago, "Todos Estaba allí todas las semanas, treinta, cuarenta debajo. Ni siquiera pagamos por tiza, y Fue un semestre interminable. Los músicos hablaban en serio, y si no En serio, te echaron ". Ewart agregó flauta y clarinete a su paleta instrumental, y comenzó a aprender sobre el negocio de la auto promoción, usando las mismas habilidades persuasivas que había aprendido para obtener agua para Su campamento Rasta. Como lo recuerda, Ewart nunca fue incluido formalmente en el AACM, y no figuraba entre los miembros en la edición de 1968 de la nueva Régimen. "Acabo de comenzar a ir a reuniones, involucrarme, ayudar a poner el revista juntos, distribuyendo carteles, trabajando en la puerta ". En términos de Ensayando y actuando con la AACM, Ewart recuerda un proceso de compromiso crítico.

La gente del grupo diría, oye, me gustaría que uses más del material que hemos utilizado dentro de la composición, en lugar de volver a caer Ideas más antiguas de cómo uno podría improvisar en una pieza. O, si fuera una improvisación abierta, no le dirían a la persona qué hacer, sino principalmente punto fuera de que había muchas más vías que tomar, y que era importante que realmente ejerces tu creatividad, para ser más exigente, para crear mayor variedad.

Estaba claro para Ewart que "la idea de hacer una verdadera desviación de Lo que había pasado antes era algo que se consideraba definitivamente ". En al mismo tiempo, sin embargo, "al tratar de forjar un nuevo terreno, los gatos no estaban en De cualquier manera tratando de socavar lo que había ido antes. La gente estaba escuchando a Louis Armstrong, James P. Johnson, Fatha Hines, Duke Ellington, Basie, El trabajo de Lunceford. Los gatos estaban mirando a Erik Satie, música balinesa, bur-

Mese Music, The I Ching. Dijeron que los gatos hicieron un ritmo para nosotros y llegamos a Manténgase al día con este ritmo ". En el verano de 1971, era nativo de South Sider, miembro de Cook Clase del Hospital del Condado de 1952. Mi padre y mi madre, parte de la Gran Éxodo del sur, se había conocido en Chicago alrededor de 1950. Mi padre había consiguió un trabajo en la oficina de la publicación en esa época, y todavía estaba trabajando allí en 1970 cuando él y mi madre compraron su primera casa en la calle 88 cerca de Stony Island Avenue. Habíamos recorrido un largo camino desde nuestra primera morada, una apartamento Woodlawn de dos habitaciones con una cama Murphy en la sala de estar, en Una calle muerta a la sombra de las pistas centrales de Illinois. A mi madre le gustaba John Lee Hooker y B. B. King, Charles Brown en ChristMasTime y Sam Cooke en cualquier momento, así como el pequeño Johnny Taylor y R&B en general. Mi padre tenía dos pasiones: electrónica, que tenía estudió bajo el proyecto de ley GI, y el tipo de jazz que era popular entre su Generación de afroamericanos: Buddy Johnson, Tab Smith, Cleanhead Vinson, hermano Jack McDuff. En la radio, escuchamos a Marty Faye, Y más tarde a Dick Buckley, y las interminables conferencias de mi padre sobre escuchar a Erskine Hawkins, Lionel Hampton e Illinois Jacquet viven como una jóvenes marinas Seaman se hicieron aún más vívidos por el hecho de que nunca jugó registros de cualquiera de ellos. Como una reproducción de radio, podrías usar tu imaginación. En la escuela del vecindario fui uno de esos niños que asistieron turnos de medio día para aliviar el "hacinamiento", o más bien, para facilitar la segregación de facto.³⁶ Un maestro afroamericano, a quien recuerdo como señorita Vining, se interesó en mi educación y les contó a mis padres sobre becas en La Escuela de Laboratorio de la Universidad de Chicago. Cuando escucharon sobre el Costo, incluso con la beca, estaban bastante intimidadas. La señorita Vining fue Sin embargo, no para que me niegan, y cuando llegué a la escuela de laboratorio en 1961, estaba Uno de un complemento muy pequeño de alumnos negros, en su mayoría hijos de personas profesionales. Dos maestros increíbles fueron cruciales para mi vida allí: Louise Pliss, quien durante dos años hizo todo lo posible para facilitar mi transición de la escuela de ghetto a la escuela de laboratorio, y el instructor de la banda de la escuela de laboratorio, Frank Tirro, el conocido historiador del jazz, que luego estaba trabajando en su doctorado. Ahí también fue donde comenzó todo el negocio formal de la música para mí. No sabía nada sobre instrumentos, pero mis padres pensaron Esa música sería una forma de hacer amigos. Creo que elegí el trombón Principalmente porque se veía grande, brillante y extraño. Cuesta alrededor de \$ 150 y mi Madre lo pagó a tiempo, fiduló dólares más o menos cada mes. Jugué en el

Orquesta escolar y la banda de conciertos, y luego tomó lecciones privadas de Estudiantes de posgrado de la Universidad de Chicago, donde leemos Arban, Rochut, y suites de violonchelo de Bach, tarifa estándar para trombonistas. Llevando este difícil instrumento, caminaría dos veces al día a mitad de camino, la frontera sur del sur del campus agradable y agradable y lo que estaba siendo entonces Llamado "El gueto". Alrededor de la escuela secundaria, el Sr. Tirro y un nuevo maestro, Dean Hey, comenzaron un Banda de jazz en la escuela de laboratorio, y comenzamos a ir a los concursos de la banda de escenario. Sr. Hey, cuyo entrenamiento fue tanto en la música clásica contemporánea como en el jazz, Quería que todos improvisen en lugar de interpretar los solos por escrito que eran típicos de los arreglos de la banda escolar, por lo que comenzó una improvisación clase. Sus alumnos de la banda de jazz también presentaron acontecimientos al estilo Allan Kaprow, de lo cual supongo que algunas personas hoy se quejarían, ya que esto no era parte de "la tradición". Comencé a estudiar trombón en privado con el Sr. Hey, Y al mismo tiempo, descubrí algunos registros en casa que mi padre Nunca jugó: Max Roach con J. J. Johnson, Miles Davis con John Coltrane y Lester Young con Oscar Peterson. El bibliotecario de la escuela de laboratorio, Win Poole, uno de los pocos afroamericanos en el personal de allí, se presentó yo a Charlie Parker y Thelonious Monk, así como música de cinta de la Universidad de Illinois Música Electrónica Estudios. Un compañero de estudios, Carolyn Wilkins, de 37 años, me presentó al difunto Coltrane, a través de su Vande Vanguard en Live at The Village De nuevo, que provocó una reacción emocional muy fuerte y duradera. Después Al escuchar ese récord, comencé a interesarme en tratar de reproducir ese tipo de cosa. Como sucede, comencé a tocar música al mismo tiempo que el trombonista Ray Anderson, y alrededor de 1968, Ray me llevó a escuchar a Fred Anderson en un AACM Concert en Parkway Community House. Estaba totalmente desconcertado ... ¿Qué fue? Aproximadamente un año después vi que FI Yers publicó alrededor de la escuela publicitando un Grupo llamó el "conjunto de arte". El concierto tuvo lugar en la universidad Ida Noyes Hall, justo en el campus. Me sorprendió Joseph Jarman Brazos pintados del cuerpo, atacando un vibráfono con mazos que se mueven peligrosamente cerca de mi nariz. Recuerdo estar tan asustado que literalmente parecía desmayarse. Cuando llegué, la trompeta y las frambuesas de Lester Bowie conducían a secciones largas de drones donde Malachi favores favan largas cuerdas de melodía, mientras que Roscoe Mitchell se puso contento sobre un jardín secreto de percusión. Aceptado para Yale en 1969, me iba a especializar en "Prelaw", pero también Tomó la teoría de la música. Ese primer año, personas como Sam Rivers, Keith Jarrett y Archie Shepp, con Sunny Murray, Alan Silva y Saxofonista Byard Lan-

Caster, todos vinieron a la escuela. Después del concierto de Shepp, Murray, Lancaster, Y Silva organizó una especie de sesión de mermelada, donde conocí a un pianista, Anthony Davis, que era un estudiante de música. Estaba componiendo música y liderando su grupos propios, y comenzamos a jugar juntos mucho después de eso, oh, para el los próximos treinta años más o menos. Durante mi segundo año tomé más teoría e historia musical, pero luego me desinterpre en la escuela y tomé un año apagado . Este fue probablemente un movimiento insensible, ya que se podría reclasifi la 1- A y enviado a Vietnam. Por alguna razón, sin embargo, eso no sucedió. Entonces, una tarde de verano típicamente húmeda de Chicago en 1971, libre de escuela y el draft, iba a casa desde un trabajo de verano en el norte Lado de Chicago. Por lo general, cabalgaba el autobús de la isla Stony a la calle 87, pero Ese día tomé el autobús Jeff Ery Express y comencé a caminar hacia el oeste hacia mi Casa de los padres, donde había estado viviendo. En el camino, escuché un inusual sonido. Buscando su fuente, me miré por la ventana de un piso de dos pisos Edificio de ladrillo rojo que parecía una escuela y vio a un grupo de músicos, incluyendo un compañero alto y con gafas, con un Dashiki de colores brillantes y sosteniendo, de todas las cosas, un trombón. Decidí entrar para escuchar. La música era fascinante, y cuando se tomaron un descanso, subí al líder de la banda, quien llevaba un Dashiki de color más oscuro y le preguntó cómo se uniría al grupo. "Tienes que ser conocido como músico", dijo gravemente. Un Dashiki- Clad El guitarrista con un enorme afro también se veía un poco escéptico, pero más persona acogedora y expansiva, con gafas con borde grueso y un oxford Camisa y con una trompeta, apareció y dijo algo como "Hola, Richard, ¿qué quieres hacer con estas partes?" "¿Eres Richard Abrams?" Yo dije. El líder de la banda asintió, pero creo que él Estaba un poco sorprendido por mi consulta, como si no hubiera esperado que alguien fuera del círculo de músicos pudiera saber de él. Le dije que vivía bien A la vuelta de la esquina, y había escuchado niveles y grados de luz. De esta manera, yo fue presentado a Muhal, el miembro de la camisa de oxford, John Shenoy Jackson, y El guitarrista, Pete Cosey. Tuvieron una breve conferencia privada y acordaron que debería llegar a un ensayo que estaban sosteniendo en el mismo edificio que el próximo sábado. Me fui a casa y les dije a mis padres y a mi hermana con entusiasmo que había conocido a algunos músicos reales, y que iba a ensayar con ellos. El viernes, recibí una llamada de Jackson, quien se disculpó por tener que cancelar el ensayo del sábado. Sugirió que el lunes siguiente yo Debería venir al lugar donde estaban actuando, un punto de noche llamado La sala de calabaza, en 71 y Jeff Ery, en el lado sur, no muy lejos de mi vecindario.³⁸ Mis padres estaban un poco preocupados, desde la calabaza

La habitación era una taberna, y a los diecinueve años no tenía edad legal. Ellos exigieron para ir. Justo antes del gran evento recibí una llamada de Anthony Davis, quien conducía hacia el oeste a Iowa, donde vivían sus padres. ¿Podría él, su novia Debbie y su hermano Kip se estrellan en nuestra casa durante un par de días? No hubo objeciones, y agregué que, como sucedió, tenía este "concierto" en la sala de calabaza y todos podríamos ir el lunes por la noche. Entonces, a la hora designada, Tony, Debbie, Kip, mi padre y mi madre, y Me subí al auto familiar y me dirigí a la calle 71. Fui detrás del escenario con mi bocina y conocí a Abrams y Jackson. Parece sorprendido, Jackson Me dijo: "Pensamos que deberías venir a escuchar". Abrams, en un poco Voz autorizada, dijo: "¿Pero estás listo para jugar?" Hasta ese punto, yo Pensé que estaba listo para jugar, pero la palabra "sí" no saldría de mi boca. "Bueno, ¿estás listo para jugar?" Muhal exigió de nuevo. "Sí", dije suavemente. "Está bien, prepárate. Jackson, dale las listas". Me estaba calentando y mirando la música cuando vi a alguien que yo Pensé que reconocí por ese aterrador evento de Ida Noyes en 1969. Sacando Su saxofón, me miró brevemente, pero no dijo nada. Otros músicos Comenzó a encontrar. "¿Ese es Joseph Jarman?" Le pregunté a Jackson vacilante. Jackson asintido. Era hora de ir al escenario. Tomamos nuestros asientos y Abrams le dijo a la banda para salir "estado de ánimo 2" Miré a través de las listas y no lo hicieron. Steve Galloway, el trombonista alto que había visto ese primer día, lo encontró y lo sacó. El nombre en la página del título no se parecía en nada a "Estado de ánimo 2." En cambio, las letras fueron revueltas ("Omdo II", con largas salidas Los dos os. Eso es todo lo que recuerdo; No recuerdo, por ejemplo, el alto, Musculador y muy agradable a través de la vestimenta Todos hablaban de quién Sirvió como portero del club. Recuerdo que se llamó un arreglo de la "Medianoche" del Monje de Thelonious Monk, y alguien llamado Kalaparusha se puso de pie y jugó un increíble saxofón tenor solo. El otro Lo que recuerdo fue jugar "Blues Forever". Notando la firma clave, D- fl at, recordé todas mis luchas con esa llave en particular. Tan pronto como nosotros Fi dijo la cabeza, Abrams me señaló jugar. Evidentemente, estas luchas se hicieron bastante público. Después de que terminó la prueba, pensé que lo había volado definitivamente, pero El baterista de la banda, un hombre muy amable y atractivo, se presentó Como Steve McCall. "Oye, hombre, ¿estás trabajando la próxima semana?" Pensé en

mi trabajo de verano; No entendí a los músicos, hablar. Como el trabajo estaba terminando, respondí con sinceridad. Steve dijo que estaba organizando un concierto en McCormick Place, Centro de Convenciones de Chicago, y me pidió que fuera parte de eso. Intercambiamos números, y en el ensayo, me presentaron a Jarman, Roscoe Mitchell, Favores de Malachi, un segundo baterista, Sabu Toyozumi, un jugador de tuba, Aaron Dodd y otra persona que usa Dashiki, que se presentó como Douglas Ewart. Douglas me invitó a su casa después del ensayo, y ese fue el comienzo de una amistad de por vida. Todos había oído hablar de McCormick Place, y mis padres vinieron a verme un segundo tiempo. El evento hizo al defensor de Chicago, completo con fotos de todos de nosotros.³⁹

No recuerdo cómo me presentaron la AACM per se, pero yo Comenzó a ir a las clases de teoría del sábado por la mañana, y poco después, Jackson sugirió que solicitara la membresía de AACM. La página de una sola vez La aplicación solicitó una combinación de información personal y aspiraciones estéticas y profesionales. Fui aceptado, y tal vez incluso ese mismo día, fue votado Secretario de grabación. Comencé a tomar minutos de las reuniones semanales, un tipo de aprendizaje que fue más allá del puramente musical, como el brusco, Erudita, y Jackson ampliamente humorístico comenzó a enseñarme las realidades de Cómo se ejecuta una organización.

La visibilidad de los músicos de AACM estaba aumentando bruscamente, ambos en los unidos Estados y en Europa, y los miembros de AACM comenzaron a aparecer con más frecuencia en las encuestas de críticos y lectores de Down Beat. En 1970, la sección "Talento que merece el reconocimiento más amplio" (TDWR) de la encuesta de críticos nombrados Lester Lashley como ganador en la categoría de trombón, muy por delante de Basie incondicional Al Gray. El conjunto de arte de Chicago Fi usó justo debajo de la cima de la categoría de combo; Roscoe Mitchell también se colocó en el saxofón alto sección; La sección de saxofón soprano llamado Mitchell y Joseph Jarman; y Lester Bowie recibió aviso en la sección de trompeta. AACM Los músicos que no habían ido a Europa también fueron reconocidos, incluido Richard Abrams, Joel Brandon y Maurice McIntyre. En la categoría de Saxofón tenor, McIntyre colocado en compañía de Sam Rivers, Pharoah Sanders, el expatriado de Chicago Johnny Griffi n, y el ganador, Albert Ayler, quien fue encontrado muerto en el East River de Nueva York al año siguiente. El AACM Big Band, un conjunto con instrumentación variable compuesta simplemente de la membresía en sí, fue reconocida junto con Sun Ra en el Categoría de banda, incluso en ausencia de una grabación lanzada.⁴⁰

Diecinueve setenta fue también la era del surgimiento de la fusión de jazz-rock,

y los lectores de *Down Beat* ignoraron las críticas a Miles Davis como un "comercial Venta ", seleccionándolo en la encuesta de lectores de la revista ese año como (en el Lenguaje de género de la época) "Jazzman del año". Los lectores también Pesado con un reconocimiento limitado de artistas de AACM que aún emergen como como Como Mitchell, quien fue recomendado por treinta lectores para el mismo honor. AACM Big Band hizo una actuación en la categoría de "Big Band of el año "; el conjunto de arte de Chicago también fue reconocido, junto con Lester Lashley y Maurice McIntyre, con sede en Chicago, y los estable europeos Lester Bowie, Joseph Jarman y Malachi favores.⁴¹

Además del reconocimiento más amplio dentro del mundo del jazz, en 1970, varios músicos de AACM estaban persiguiendo una insurgencia basada en Chicago más allá Ese mundo que daba fruto en varias arenas interdisciplinarias. Henry Threadgill y Joseph Jarman estaban trabajando en colaboración con surrealista Artista de performance Franklin Rosemont, artista de teatro Kim an Wang, y El grupo de teatro local emergente, Kingston Mines. El grupo integral, con Threadgill, Lester Lashley y Leo Smith, trabajaron con la FI RST de Threadgill Esposa, artista de teatro Catherine Slade, en lugares como el Museo de Arte Contemporáneo. Threadgill también trabajó con Smith y John Stubblefi Eld en La actuación del teatro gratuito del almuerzo desnudo de William Burroughs.⁴²

A pesar del mejor profundo público de la AACM y varios de su Los miembros, las oportunidades de rendimiento para la música experimental negra, particularmente en Chicago, se mantuvieron escasas. La Universidad de Chicago y otros Los campus del medio oeste ocasionalmente presentaban música AACM, pero estas actuaciones poco frecuentes no eran suficientes para garantizar la vida. Los músicos inventaron la holgura financiera de varias maneras. Miembros mayores y más conectados, particularmente aquellos que habían aparecido bajo los anteriores Período dominado por bebe, como Steve McCall y Muhal Richard Abrams, pudieron ganarse la vida con combinaciones de fechas y estándares del club, incluyendo actuaciones con su antiguo asociado y compañero experimentador, saxofonista Eddie Harris.⁴³ Amina Claudine Myers y Ajaramu de vez en cuando de vez en cuando con Gene Ammons, incluido un mes en nuevo York en 1971, y un viaje a Los Ángeles. El conjunto de arte de Chicago, con su orientación hacia el colectivo Prácticas comerciales, funcionaban con más frecuencia que muchas. Thurman Barker disfrutó de una especie de SineCure en la escena del teatro musical de Chicago, y El trombonista Martin Alexander persiguió a su Métier como ingeniero eléctrico entrenado. Para muchos músicos más jóvenes, menos conectado con las redes de información privilegiada y/o no estar dispuestos a tomar un empleo regular, la situación era mucho más precario. Algunos intentaron una variedad de empresas de pequeñas empresas. Trom-

Bonist Lester Lashley, que celebró un MFA de la Escuela de la Escuela de Arte, vendió su arte visual y manualidades en privado, al igual que el pintor y clarinetista Jose Williams, miembro de AACM a fines de la década de 1960 que dio conciertos frecuentes Con su conjunto de la galería en su propia galería Afam en el lado sur.⁴⁴

Joseph Jarman acredita al trompetista John Shenoy Jackson como un elemento crítico en las estrategias de supervivencia de muchos músicos de AACM. Jackson había aumentado a un puesto de influencia en la Administración de Asistencia Pública del Área de Chicago, y pudo colocar a varios músicos de AACM en el público Rollos de ayuda.⁴⁵ Algunos miembros, como Jodie Christian y Fred Anderson, se separaron amigablemente de las actividades de AACM de día a día. Christian tenía logró la estatura como uno de los más conocidos y respetados del área Los músicos, actuando con el estilo que él y otros de su generación se habían perfeccionado en las sesiones de Cotton Club en la década de 1950. Anderson, nunca uno a Asistir a reuniones regulares de AACM, vividas en Evanston, lejos de las AACM South Side Staging Ground, con su esposa, Bernice, y sus tres rápidamente Hijos crecientes. Después de completar sus tareas diarias en una compañía de alfombras, Anderson ensayaba y ocasionalmente actuaba públicamente con Lester Lashley, Steve McCall y su viejo amigo Bill Brimfi Eld, entre otros. La tutela Ered de Anderson fue un factor clave en el desarrollo de varios miembros de AACM, y en 1971, estaba jugando un particularmente vital papel en el desarrollo de dos jóvenes estudiantes universitarios, Steve Colson, y Earl Lavon Freeman, conocido desde la infancia como "Chico". Ambos Freeman Y Colson nació en 1949. El padre de Colson, que tenía algunos antecedentes universitarios, trabajaba en el aeropuerto de Newark como cargador de carga para United Airlines. La madre de Colson, una graduada de la escuela secundaria, finalmente se convirtió en ejecutiva Secretario del Director de la Autoridad Portuaria de Nueva York y Nueva Jersey. Una lista parcial de la música que él y sus padres escuchaban incluiría Beethoven Symphonies, Ella Fitzgerald, Illinois Jacquet, Count Basie, Ezio Pinza, King Pleasure, The Temptations, Smokey Robinson, Stevie Wonder, y Mary Martin. Colson comenzó las lecciones de piano en la escuela secundaria, practicando los vales de Chopin y Bach Preludes, y tratando de aprender a improvisar. También se estaba convirtiendo en un ávido conocedor de grabaciones de Art Blakey, Horace Silver, Ornette Coleman, Andrew Hill y Eric Dolphy. En 1967, Colson fue admitido en la Escuela de Música del Noroeste en El suburbio de Evanston de Chicago. Allí conoció a Chico Freeman, cuyo Padre, Earl Sr., generalmente conocido en el mundo de la música como von Freeman, es ampliamente reconocido como uno de los saxofonistas de Chicago más importantes. "He visto la vida del músico desde ambos lados", dijo Chico Freeman en nuestro Entrevista, "Desde el lado de estar en casa esperando, y ahora, ser un musical

Cian y salir. "46 La familia Freeman ha vivido en el mismo lado sur Casa para una generación, y cuando Freeman estaba creciendo, cruzar ciertas fronteras estaba pidiendo problemas. "En ese momento, no estaba al tanto de ello", recordó Freeman. "Cuando vi a los blancos, no pensé, son blancos Y soy negro. No hasta que me pasaron unos pocos incidentes. Estaba con algunos amigos y nos dirigimos a nuestras bicicletas a un vecindario blanco y trataron de Mátanos ". Uno tampoco se podía anular la variedad de problemas cultivados en casa. La escuela secundaria del vecindario de Freeman, como muchos en el lado sur, fue un césped de pandillas en disputa, con los blackstone Rangers y los discípulos del lado este Como los dos contendientes principales. "Tenías que ser parte de eso, o no pudiste sobrevivir ", dijo Freeman." Nunca me involucré en sus actividades delictivas, pero Me encontré teniendo más altercados de los que me hubiera gustado ". No obstante, según todos los informes, Freeman era un buen estudiante, con alemán y Matemáticas avanzadas como intereses particulares. Freeman comenzó el piano en La era de la edad, tocó trompeta en su banda de la escuela primaria y cantó en Numerosos grupos de canto, incluido el coro en la iglesia santificada de su abuela. "No estaba interesado en el jazz", dijo Freeman. "Estaba interesado en Jerry Butler, las impresiones, las tentaciones y cosas así. Fui a la escuela con las emociones. Esos fueron mis compañeros. Estaba cantando en el esquinas de las calles, en los pasillos de la escuela ". La mayoría de la música en la residencia familiar de Freeman se escuchó en vivo, hecha ya sea por su abuela, que tocaba la guitarra y cantaba canciones gospel, o por Su padre y sus muchos colegas musicales, incluidos Andrew Hill, Malachi Favors, Pat Patrick, John Gilmore, el bajista David y Freeman's tíos, el guitarrista George Freeman y el baterista Bruz Freeman. Según Freeman, su padre "apenas poseía ningún" registros, pero uno de ellos, El tipo de azul de Miles Davis, fue "el récord que me hizo querer convertirme un músico ".

Un día nadie estaba en casa excepto yo, o me levanté en medio del noche. Vivimos en una casa bastante llena, y esa fue la única vez que yo podría tener ese espacio. Pongo este disco. Ni siquiera sabía qué era. Simplemente lo agarré y me lo puse, y me tocó. Por eso empecé Jugar a la trompeta, seis, siete, ocho años.

En la escuela secundaria, la presión de llevar varias matemáticas avanzadas Los cursos, junto con el deseo de jugar baloncesto, inducido a Freeman a rendirse

la trompeta. Además, el canto de Freeman iba bien. "Casi tuve un contrato de grabación con Brunswick Records, las mismas personas que habían Jackie Wilson, Curtis Mayfi Eld ", recordó." Vietnam lo detuvo. No Ve, pero todos en mi grupo de canto lo hicieron. Todos fueron reclutados ". Uno de Las pocas formas de evitar ser absorbidas por la jungla fueron un aplazamiento universitario, y Freeman aceptó una beca de matemáticas para el noroeste Universidad. Más bien rápidamente, sin embargo, "el error de la música se hizo cargo de nuevo y Terminé saliendo de la escuela de matemáticas para la escuela de música ", donde se conoció Steve Colson, quien estaba tomando composición y teoría. Freeman reanudó Su trompeta estudia y se metió en la banda de conciertos. Sus instructores de trompeta, sin embargo, no compartieron su amor por Miles Davis: "Tragué esto a mi maestro, que me estaba enseñando todas las cosas clásicas. Era un buen tipo. Pero cuando le traje a Miles Davis, dijo, se jugó fuera de sintonía. Él No me gustó su tono. Me senté allí y pensé, wow, tal vez esto no va para hacer ejercicio para mí. Pero continué ". A fines de la década de 1960, la Universidad del Noroeste, como muchos predominantemente Las instituciones académicas blancas estaban luchando con la integración. En la práctica, Esto significaba que los estudiantes afroamericanos tenían la peor parte de lo cultural y contención social que involucró a la comunidad en su conjunto.⁴⁷ Ciertamente, La universidad expuso a Freeman a otra América que simplemente no existía en el lado sur. "La música que se tocó en el campus fue principalmente Música que les gustó a las comunidades blancas, que nunca antes habíamos escuchado ", dijo Freeman. "Nunca había escuchado White Rock - Cream; Crosby, Stills y Nash; Janis Joplin. Y, por supuesto, estaban los conciertos clásicos. Motown aún no se había cruzado ". De esta manera, uno de los mayores temores de los nacionalistas culturales doctrinarios de cualquier raza, la mezcla, fue ser lentamente realizado en el sonido. "Tenía compañeros de cuarto blanco", dijo Freeman, "y un día yo Me encontré empezando a gustarle parte de esta música. Me convertí en un Crosby, Stills, y Nash Fan ". Nuevas inflaciones musicales a pesar de la impresión que para los estudiantes afroamericanos durante este período, Northwestern fue muy estresante de hecho. "Tenía más fictos, fíticas físicas, en la universidad que yo lo hizo en la escuela secundaria ", recordó Freeman." Ser atacado por grupos de blancos, Intenta atravesarnos con autos en el campus. Peleas en el gimnasio, llamando a los nombres, nos pusimos caminando por la calle. La universidad no había estado haciendo cualquier cosa. Así que se hizo una amenaza que si no hicieran algo allí iban a ser problemas ". Inevitablemente, un día hubo un incidente importante: "Parecía que un hombre blanco de una fraternidad bastante racista allí es roja una pistola

en uno de los jugadores de baloncesto negros en Northwestern. Las llamadas telefónicas fueron a todos. Cada persona dijo, haga una llamada telefónica a quién conoce Chicago, y consíguelos aquí ". "A quién conoces" significaba las pandillas, que en este caso realizaron su Función tradicional de la protección del vecindario.

En el lado sur estaban los Blackstone Rangers. Llevaban rojo boinas. Los discípulos llevaban boinas azules. En el lado oeste estaban el Cobras egipcias y los Vice Lords. Los vicedeantes vestían amarillo, y el Cobras llevaba verde. Dentro de una hora, había rojo, azul, verde, amarillo, y boinas negras, un mar de ellas en el campus. Esa fue la primera vez La universidad comenzó a cambiar sus políticas. No cambió lo suficientemente rápido al final.

En este momento, tanto Freeman como Steve Colson, así como Anthony Porter (más tarde Soji Adebayo), que se había convertido en pianista, estaba componiendo activamente y estudiando en la escuela de música, uno de los muchos sitios donde la pequeña minoría de estudiantes afroamericanos en Northwestern (algunos estudiantes recordaron un La población total de menos de cien de cada diez mil) vio su cultura ignorada e incluso menospreciada activamente. Como Steve Colson recordó,

No querías que te escuchen tocando jazz. Se supone que debes estar aquí Aprender, ya sabes, sea cual sea la pieza clásica. . . . En la historia Clase que dijeron, OK, puedes escribir un artículo sobre un compositor del siglo XX. Alguien trató de escribir algo en pájaro, y dijeron que ¿Estás haciendo? Estamos hablando de Bartok, no Dizzy Gillespie.

Sin embargo, a diferencia de la situación en la era de Walter Dyett, los estudiantes en este período no estaban contentos de limitar sus encuentros con música negra a actividades extracurriculares. "La corriente de la época había cambiado para entonces", recordó Colson, "porque estábamos en negociaciones, diciendo, mira, queremos algunos Cursos de estudios negros ". En 1968, Colson era parte de la organización estudiantil que estaba cursando estas negociaciones. James Turner, quien luego acuñó el término "Estudios de África" e inició Centro de Estudios e Investigación Africana de la Universidad de Cornell. "En algún momento" Relacionado con Colson,

Decidieron, hagamos algo un poco más dramático que hablar. Él se decidió hacerse cargo de la oficina de la Gursar [risas]. Nadie se conseguiría

Ting sus cheques, ya sabes, y los profesores serían marcados. Temprano Una mañana, todos comenzaron a caminar hacia esta cierta área. En Un cierto punto, dos muchachos fueron y se engañaron a los guardias.

"Era nacional", recordó Colson. "Los soldados estatales y todo, La Guardia Nacional se estaba preparando para entrar. Nos habíamos encadenado en." Según un artículo de New York Times, los estudiantes exigieron "más y mejores becas para negros, con un aumento gradual en el número de estudiantes negros. . . Unidades de vida separadas para estudiantes negros para el otoño cuarto . . . [y] cursos de "literatura negra" y "arte negro" impartidos por profesores aprobados por estudiantes negros ". La imagen acompañante presentada Una señal que exige "autonomía negra" y "determinación negra". 48 Treinta y seis horas después, según un informe de alambre de UPI del 5 de mayo de 1968, "La universidad cumplió con casi todas las demandas de los 100 estudiantes negros en alguna forma ". Las demandas, según el artículo, incluyeron "viviendas racialmente segregadas" y una demanda de la mitad de los negros futuros admite que Venga de los sistemas escolares de la ciudad interior.⁴⁹ "Terminamos que la universidad nos diera un lugar que llamamos Black House", dijo Colson. "Tenemos un decano que nos especificó como negros en el campus. Así que obtuvimos un Dean negro ". 50

A raíz de esta y otras protestas de los estudiantes, particularmente en Rutgers y las universidades de Cornell, las demandas de cursos de estudios negros crecieron, dirigidas por tanto estudiantes como académicos afroamericanos, incluido Nathan Hare, quien Organizó el primer programa en los Estados Unidos en 1969. Este movimiento fomentó disciplinas académicas completamente nuevas, incluidos estudios étnicos y estudios de género, y reformaron los cánones de investigación de los campos más antiguos y más establecidos, allanando el camino para cambios amplios en la educación estadounidense En todos los niveles.⁵¹, sin embargo, las viejas estructuras todavía estaban en su lugar, como Steve Colson recuerda, a la vez de inmediato y caprichoso. "Mi profesor de inglés" Recordó: "Solía presumir sobre cómo su bisabuelo comenzó el ku Klux Klan ". Durante lo que se suponía que era el año financiero de Colson en el campus, conoció a un El estudiante de primer año de la escuela de música joven llamada Kristine Browne. "Mi pequeña broma sobre Noroeste ", dijo Browne," es lo único que obtuve del noroeste fue que conocí a mi esposo allí. Estoy caminando por los escalones del escuela de música. Viene del sótano. Él mira hacia arriba y dice: ¿Estás en la escuela de música? Esas fueron las primeras palabras que me dijo. Me miró porque no era lo habitual, no era heterosexual. Yo tuve el Big Afro y los aretes y la actitud ". 52 El joven cantante, ahora conocido

Como Iqua Colson, nació en el Hospital Provident, el Hospital Black-Run en South Side de Chicago, y creció en circunstancias de clase media alta en la comunidad de dormitorio construida de la Universidad de Chicago de Parque Hyde. Su madre, una pianista talentosa con una maestría en administración, encabezó el departamento de orientación en la escuela secundaria Orr a la distancia Lado sur. Su padre era un ingeniero químico que trabajaba en proyectos. (algunos de los cuales posiblemente fueron clasificados) en el Laboratorio Nacional de Argonne. El joven Kristine pasó los veranos con sus padres y familiares en Su casa de verano en Idlewild, una ciudad turística de clase media en Michigan, Donde ella conocía a Robert Stepto, quien publicó una memoria de su Idlewild Experiencia, azul como el lago.⁵³ Sus tíos fueron el economista Robert Browne, quien formó parte del enlace económico del presidente Bill Clinton para postapartheid Sudáfrica y Warren Bacon, un conocido empresario de Chicago y líder de la comunidad que fue un elemento importante en la elección de 1983 de El primer alcalde afroamericano de Chicago, Harold Washington, que todavía es considerado con reverencia y asombro en la comunidad negra de Chicago por romperse El dominio blanco sobre el poder político en la ciudad. Los jóvenes afroamericanos de clase media definitivamente sintieron el aguijón del Verbot principal en los valores de clase media negra se presenta durante la cultura Era nacionalista, apoyada etnográficamente por el sociólogo negro E. Franklin La exigente representación de Frazier de 1957 en la burguesía negra.⁵⁴ Por supuesto, nadie Quería ser un boogie. "Mi tía Mary Lou dijo: ¿No saldrá Kris para los enlaces? ⁵⁵ ¿No quieres estar en Jack y Jill? Yo estaba como, absolutamente no." Para muchas personas en todo Estados Unidos en este momento, la conciencia negra se simbolizó visualmente con ropa y peinados. enorme afro, y los múltiples piercings de orejas, y seguimos y perforamos nuestro narices ", recordó Colson." Sabíamos cómo envolver la cabeza, incluso en lo alto escuela." Como estudiante de secundaria, ella omitiría la práctica del coro para servir el desayuno a niños pequeños en la escuela Black Panther e intentó diseñar unas vacaciones escolares de un día en Kenwood High School en memoria de Malcolm X's cumpleaños. El padre de Colson le gustaba Gene Ammons y Count Basie, y la propia Colson había estado tomando piano clásico desde los seis años. En Kenwood High Escuela, estudió música con la legendaria Lena McLin, una exitosa compositor que enseñó generaciones de jóvenes en el público de Chicago Escuelas durante un mandato de treinta y seis años. Después de un período de desafío de la música, "se convirtió en esta tarea que mi madre insistió en que sí", Colson de repente desarrolló un deseo de cantar, inspirado en "Motown Stuff, Isaac Hayes, Aretha, [Oscar Brown, Jr.'s] Monkey, [Nancy Wilson] 'Adivina

A quién vi hoy ". Arreglos corales diseñados por McLin para sus alumnos, mientras también estudian Piano en privado para prepararse para sus audiciones de entrada en Northwestern. Al llegar al campus de Evanston, Colson estaba sujeto al mismo tipo de dislocaciones que otros estudiantes negros estaban experimentando. Por negro Las mujeres en particular, la situación se vio agravada por el factor de curiosidad general de los blancos, de nuevo, a menudo simbolizado por el cabello. "Estaba pasando por Campus como, grrr, ¿qué estoy haciendo aquí? ", Recordó Iqua." Tenía profesores Tocando mi cabello, ya sabes, simplemente ignorante. Además, aunque A raíz de las protestas de los estudiantes negros, el jazz ahora estaba siendo incluido en El plan de estudios, los estándares para la admisión parecían variables, para decirlo caritativamente. Steve Colson recordó que "ni Chico ni yo pudimos entrar en La banda de jazz que habían comenzado mientras estábamos allí. El chico dice: 'Yo quiero que toques una pieza de jazz, pero no hay blues ". Así que dije que está bien. Estoy pensando, lo haré Juega "Dat Dere", que no es un blues. Esa era la primera pieza que había aprendido en la escuela secundaria. Él dice: "Te dije, no un blues". Así que no entré ". De este modo, Steve Colson y Chico Freeman aprendieron jazz exactamente de la misma manera que Sus antepasados lo habían aprendido. "Algunas cosas fueron prueba y error", Colson observó: "Pero pensé, al menos estoy tocando jazz y la gente que lo tienes jugando, aunque en realidad me estaba yendo bastante bien en algunos cursos hasta [risas] Después de asumir la oficina del bursar ". Durante el segundo año de Colson, él y Freeman se sintieron atraídos por el Evanston "Capítulo" de AACM, encabezado por Fred Anderson y Bill Brimfi Eld. Los dos evanstonianos tomaron a los jóvenes músicos bajo su tutela, y No debería sorprender a aquellos que conocen a Anderson que fueron Escuchando atentamente a Charlie Parker. "Nos quedamos allí y escuchamos Registros hasta que nos quedamos dormidos en el Fl Oor ", recordó Colson." Su esposa Debe haberse cansado de nosotros porque pasamos la noche a menudo ", dijo Freeman. "Éramos como sus hijos. Él nos mostraría cómo practicar. Simplemente estaríamos Jugando con Fred toda la noche ". Adoptando la canción de educación musical, como muchos estudiantes negros en todo el Estados Unidos, Freeman estuvo expuesto a una variedad de latón, cuerda y caña instrumentos. En una clase de viento de madera, probó un saxofón por la primera vez. "Le pregunté a mi maestro, ¿estaría bien si me llevara a este tenor a casa durante vacaciones de primavera. Dijo que sí, y lo llevé a casa y practiqué ocho, doce Horas al día, todos los días. Simplemente no pude dejar la bocina ". Freeman vino de regreso a la escuela y le dijo al director de la banda que quería tocar el saxofón en la banda. "Dijo, ¿cuánto tiempo llevas jugando saxofón? Dije, dos semanas. Él dijo, ¿estás loco? Esta es la Universidad Northwestern. Esto es

No es tu banda de secundaria ". Al final, sin embargo, Freeman pasó la audición, y se convirtió en saxofonista en el concierto de la Universidad del Noroeste banda. Comenzó a estudiar con el conocido saxofonista clásico, Fred Hemke, y un renovado interés en el jazz hizo natural que Freeman visite El lado sur con frecuencia para sentarse con su padre von en sus sesiones de mermelada. "A menudo cobraba solo un dólar en la puerta", el Freeman más joven recordado. "Recolectaría el dinero, o le barartecería, y a veces atascado. "56

En este momento, Steve Colson y Kristine Browne se unían a Freeman En su lado sur visita a las sesiones de Jam Street 75th Street de su padre. "Von fue Como, te estoy poniendo en la posición ", recordó Iqua." No me gustaba realmente Scat, y yo dije, no, no hagas eso. Von dijo, lo estoy haciendo. Llamó a 'noche en Túnez ", y cuando salen al descanso, adivina quién estaba ahí afuera. Así es como Von lo hizo. " En otra de esas visitas, el joven cantante se detuvo en un Tienda africana en la calle 53, cerca de su casa.

No estaba buscando un cambio de nombre. . . . Este tipo me dice que eres un cantante. Eres Iqua. Y dije, ¿qué significa eso? Lo escribió, Y él dijo: Iqua es un nombre que le damos a las mujeres en nuestro pueblo que cantan. Él era de Nigeria. Dijo que tiene dos significados, ya sea que seas cantante, y/o uno cuya madre ha cantado por ella o rezó por ella. Es por el canto, y "Kristine" siempre parecía un poco severo y apropiado para dónde estaba mi cabeza. Poco a poco, mi hermano comenzó a llamarme Eso, mi esposo comenzó a llamarme así, y comencé a usarlo. Ahora, Todos me llaman Iqua, excepto a mi madre [risas].

Finalmente, su madre cedió cuando ella y Steve Colson, que habían Tomado el nombre de "Adegoke", estaban casados. "Tratando de asumir un nuevo nombre" Él dijo en nuestra entrevista: "Es en parte tratar de obtener una nueva perspectiva sobre ti mismo, y también retratarte a los demás más en línea con lo que piensas tus valores son ". En sus palabras, su nombre adoptivo, Adegoke [ah-day- go- kay], incorpora una traducción yoruba de "Steven", que se deriva del Palabra griega para "corona", para indicar "la corona que ha sido exaltada". En al mismo tiempo, como muchos estadounidenses negros que adoptaron nombres africanos, él mantuvo el nombre de Colson como una marca de respeto por su historia familiar. Fue Fred Anderson quien sugirió que los tres músicos entraran Toque con Muhal Richard Abrams y salga de la AACM. "Adegoke y fui juntos ", recordó Freeman." Dijimos, Fred Anderson nos envió, Y podríamos querer unirnos. Dijo, ven a la clase. Fuimos a la clase,

Y él estaba enseñando las cosas de Schillinger, ya sabes. Yo era totalmente, era Demasiado genial ". Como Colson recordó: "Nos metíamos en algo filosófico Cosas, así como todas las matemáticas de la música. Nos sentamos hablando Sobre el sistema Schillinger, Hindemith, Tone Filas. Lo estaba mirando como Esta fue una continuación de lo que estaba haciendo en la escuela, excepto que esto era Más abierto para que las personas contribuyan con lo que pensaban ". Conocí a Chico en las clases de Muhal. Fuimos a clases AACM juntos, Realizaron conciertos juntos, y fuera de clase, compartieron tanto un ardiente Amor por Coltrane y visiones expansivas del futuro. Chico era celoso sobre boquillas, que fue donde aprendí a analizar bastante sutil completamente quimérico) diferencias timbrales entre el enlace Otto, Brilhart, y otras boquillas de saxofón tenor. Como todos nosotros, Freeman admiraba Abrams. "Lo encontré, si no la persona más sabia que conozco, una de ellas Por supuesto, alguien muy especial. Estaba en su casa todo el tiempo. Mi padre también lo amaba, y cuando mi padre descubrió que estaba saliendo con él, a él le gustó eso ". Von Sr. corroboró la cuenta de su hijo en una entrevista de 1987 con el presentador de radio Ted Panken, una autoridad en el jazz de Chicago de la posguerra. "Richard es un hombre muy dedicado", dijo el anciano Freeman. "Y oye, hombre, ¿Qué puedo decir sobre él? Es un gran músico, y lo amo, más enseñó a mi hijo. ¡Tengo que amarlo! También le enseñó bien ". 57

En 1972, los Colsons decidieron mudarse a Hyde Park, y al final de Ese año, los Colsons y Freeman se convirtieron en miembros de AACM. La admisión de los dos hombres fue relativamente sin problemas, pero en el caso de Iqua, "Yo Hice mi aplicación, y nunca se me ocurrió que sería controvertido ". Como ella lo dijo

Creo que una de las cosas que se estaba argumentando fue que a veces Las mujeres podrían entrar en una organización y en un cierto tipo de sentido organizacional en el que tal vez los hombres no se centrarán de esa manera, y Por lo tanto, es un complemento tenerlos. La forma en que se comportaban fue como si las mujeres no hubieran estado dentro, o no deberían estar en. Pero siempre Sabía que Peggy [Abrams] y Amina estaban involucrados. Por supuesto que no estaba en la reunión, y no sé qué se dijo todo, pero estaba cerca, y yo terminó siendo votado.

"Era una especie de general de ida y vuelta", recordó Steve Colson en mi Entrevista con él e Iqua Colson, "con personas diferentes que simplemente lanzan ideas por ahí, como, queremos una mujer. No recuerdo algunas de los especificados, excepto que tuve la sensación de que algunas personas simplemente sintieron que

podría interferir con, supongo, la camaradería, la "unión masculina", pero una vez La votación fue tomada y ella entró, luego estaba pensando, bueno, esas personas que tenían reservas, lo aceptarán ". "Estaba cerca", preguntó Iqua, "o era solo en mi ..." "No, creo que estaba cerca", respondió Steve. "Probablemente los individuos lo hicieron renunciar a algunos de esos sentimientos ".

A lo largo de este período, la AACM estaba recibiendo un importante soporte de prensa Desde el papel gratuito semanal con sede en el lado norte, el lector de Chicago. El papel era difícil o imposible de encontrar en el lado sur dominado por el negro, excepto en Hyde Park, hogar de la Universidad de Chicago, y considerado uno de los pocos vecindarios integrados en Chicago. En septiembre de 1972, el El lector nombró al conjunto de arte de Chicago como uno de los "pesados de Chicago Sesenta "de ficciones culturales locales influyentes.⁵⁸ En octubre de 1972, Fred Anderson y su cuarteto, con Steve McCall, Lester Lashley y Bill Brimfi Eld, recibió cobertura de primera página en el lector, como una vista previa de una próxima evento. J. B. Figi, un esperador largo de la música de AACM, tomó prestado un Frase atribuida a Jack Kerouac al describir el trompetista Bill Brimfi Eld Bravura virtuosismo como "cocaína metálica bebop". ⁵⁹ muchos revisores descritos El sonido de Anderson es tan análogo a su tipo de cuerpo: "musculoso", "corpulento", "trabajar como un peso pesado en una bolsa de cuerpo", tratando de expresar con palabras algo de la intensidad visceral de su sonido de saxofón tenor. Cerca de finales de 1972, la AEC recibió una ovación de pie en la ANN Arbor Blues and Jazz Festival, organizado por John Sinclair y un grupo llamado The Rainbow People's Party.⁶⁰ Este evento extremadamente diverso ejemplificador El objetivo de Sinclair de usar la música como un medio para unir a las personas a actuar (literalmente) en concierto. El festival recordó eventos similares que tuvieron lugar en Europa, y como con los festivales europeos, Sinclair y sus asociados Buscó fomentar la diversidad en el gusto de la audiencia. "Queremos conseguir fanáticos del blues en el jazz, los fanáticos del jazz en blues y los fanáticos del rock en ambas músicas ", anunció Sinclair, y para ese fin, aguas fangosas, perros de sabuesos Taylor, Mighty Joe Young, Sippi Wallace, Lucille Spann, Luther Allison, Junior Walker, Bobby Blue Bland, Otis Rush, Freddie King, Dr. John y Bonnie Raitt (descrito en la revisión como "un estudiante de Radcliff E que intentó hacer algunos blues") compartido El entorno con el conjunto de arte de Chicago, Leo Smith, Detroit's Quinteto de jazz contemporáneo, Pharoah Sanders, Archie Shepp, The Sun Ra Arkestra y Miles Davis, en este momento en un efecto eléctrico totalmente controvertido con wah- wah- trompeta articulada.⁶¹ Kalaparusha Maurice McIntyre, quien recientemente había ganado atención crítica muy favorable con su primera del-

Marcos de grabación, humildad a la luz del creador, también realizado en el festival.⁶² Esta descripción de un evento Kalaparusha parece particularmente apto: "El sentido del humor negro y la ironía de DiFda respaldan con un puro, aunque retorcido, lirismo. . . . La lógica interna de sus construcciones suele ser tan sólida como una Pit In A Peach, el motivo generalmente es un tipo dramático de visión cubista ". ⁶³

En los Estados Unidos, sin embargo, la estrategia de diversidad parecía condenada, Y Ann Arbor fue uno de los últimos festivales de su tipo. Actitudes, valores, y los estilos de vida estaban endurecidos, y la incipiente balcanización de las músicas en tragamonedas idiomáticas y comerciales cada vez más estrechas, un hecho de la vida en el inicio del siglo XXI, simplemente vaporizó esta visión alternativa, primero en conciertos, y más tarde en la radio y la televisión de EE. UU. Como una revisión de la presentación de Ann Arbor de 1973 del Revolucionario Ensemble, lo tuvo: "El festival es Olvidados en silencio por muchos puristas de blues que se sienten incómodos frotando Codos con conciertos pop comunes. . . . Jazz Aficionados en el Aff Air Un poco demasiado sucio para su gusto. . . la característica de apagado más grande para muchos Fans de jazz firmes. . . es el favorito obvio de la vanguardia. " ⁶⁴

Al menos en Chicago, la desaparición de los clubes de jazz del lado sur ya había Cambios forzados en las estrategias por las cuales los músicos negros encontraron trabajo. Radio, que en las décadas de 1950 y 1960 había proporcionado exposición a Los artistas negros a nivel local y nacional se estaban corporatizando cada vez más, con Big Rock como una fuerza excesiva. Esto llevó a una especie de paradoja para muchos observadores en un momento antes de la noción de jazz La "falta de atractivo comercial" se había vuelto canónico. "Pregunte al director del programa de cualquier estación de radio importante de Chicago sobre la audiencia de la radio jazz en la ciudad ", dijo un crítico en el lector." Parece que todos esos cientos de Miles de Chicago que solían cavar jazz ya no están cerca. De Por supuesto, alguien está comprando discos de jazz en cantidades sin precedentes. Millas Davis vende millones y Pharoah Sanders, John McLaughlin, Freddie Hubbard y otros no están muy lejos ". ⁶⁵

Para Charles Suber, quien fue citado en el artículo, el racismo fue un factor, Incluso triunfar en economía. "Para muchas estaciones de radio, el jazz significa negro y Hay bastantes estaciones en Chicago que se niegan a atender a los negros. El hecho es que el jazz no tiene ningún significado para las personas que poseen la mayor parte de Las estaciones de la ciudad. No lo saben y no les importa. Entonces es se he dejado a las estaciones negras para llevarlo a cabo ". ⁶⁶ Wbee- AM se había convertido en el Major estación de jazz en la ciudad, transmitiendo desde el sur predominantemente negro Suburban Harvey. La estación se limitaba a las horas del día, sin embargo, y transmitido en una frecuencia en el extremo superior del dial am que era difícil para recibir más allá del lado sur de Chicago. Wnur- fm, un estudiante de carrera

ción en Northwestern, exhibió el problema inverso, siendo recibido principalmente en el lado norte debido a su muy baja potencia. La Universidad de Run-Run La estación de Chicago, whpkm, incluso tuvo un espectáculo de AACM, pero fue de manera similar restringido en el rango. El año 1972 vio la aparición del sexteto de Muhal Richard Abrams, Un grupo All-AACM con el miembro temprano de AACM Reggie Willis en el bajo, Steve McCall en la batería, y un bosque de viento de madera y saxofones, interpretados por Henry Threadgill, Kalaparusha Difa y Wallace McMillan. Escuché esto Increíble y diverso conjunto en numerosas ocasiones, y realizado con ellos al menos una vez, en sus actuaciones regulares del domingo por la tarde en el Auditorio de Child City, un centro de guardería del lado sur encabezado por la madre del guitarrista de AACM Pete Cosey, donde las funciones AACM tenían su sede. La revisión detallada de tres páginas de Coda Magazine de diciembre del sexteto La actuación de 1972 en Jazz Showcase de Chicago es quizás la mejor publicada Descripción de la música del grupo. Lo que el revisor describió como un "raro Concierto de Northside AACM "duró cuatro noches, y presentó Abrams en guitarra eléctrica, así como piano acústico y eléctrico. El grupo jugó con un collage de cinta electrónico que "sonaba como Nixon o un Nixon Put-On, Pero la audibilidad fue demasiado sacrificada para contar con certeza "; por supuesto," todos se volvió loco en las campanas, ¡miles de campanas!"⁶⁷

El sexteto tocó para el público emocionado en el Festival de Jazz de Berlín de 1973, El primer desempeño internacional para todos, excepto McCall. A pesar de Los músicos de AACM actuaron con frecuencia en Alemania Occidental, en contraste con La prolongación con la que se recibió su trabajo en Francia, AACM Music Todavía no fue revisado con frecuencia en la revista canónica de jazz alemán, jazz Podio. El informe de Steve McCall sobre la calidez de la recepción del sexteto de Abrams en esta ciudad fría de la Guerra Fría, fue contrarrestado por Jazz Podium Review, que se quejó de que "entre el colectivo caótico [improvisaciones], secciones pastorales y sonidos de percusión africana, ciertamente también hubo Muchos solos de los saxofonistas, cuyos fideos ya ya convencionales se quedaron casi sin forma a través de la falta de dinámica y adherencia a los mismos procesos. "⁶⁹

No obstante, la reputación de la AACM en Europa todavía estaba creciendo, Y algunos comentaristas estaban interesados en lo que otras gemas no descubiertas se encontrarían en Chicago. En marzo de 1973, la revista Jazz publicó un artículo de largometraje que presenta Abrams, cuyo trabajo, según El autor era prácticamente desconocido en Francia. El artículo, que aparentemente se basó en el trabajo publicado de Terry Martin, así como a J. B. Figi's notas de revestimiento, argumentó que eran las incursiones en Europa por el AACM más joven

músicos que habían creado curiosidad con respecto al trabajo de Abrams, ciertamente tanto o más que las grabaciones, niveles y grados de Abrams de Ligero y joven de corazón, sabio en el tiempo, que eran difíciles de obtener en Europa. Comparación de "The Bird Song" desde niveles y grados de luz con el La densa "Hermana Ray" de Velvet Underground, 70 El artículo descrito Abrams como "en gran medida en el origen del trabajo de Roscoe Mitchell, Lester Bowie, Anthony Braxton, individuos dotados cuyo éxito europeo podría Haga que uno olvide que no son todo lo que es el AACM ". 71

Este artículo aparentemente emitió el apetito de los editores de la revista para más. En la primavera de 1973, el editor de la revista Jazz Philippe Carles, junto Con Richard Williams de la revista británica, Richard Williams, interrumpió el La fascinación tradicional del mundo del jazz con Nueva York haciendo la caminata a Chicago, una ciudad que estaba aumentando a la fama en el mundo de la música en el Wake of the AACM Innovations. Los dos escritores tuvieron la desgracia de Visite durante uno de los legendarios hechizos subzero de Chicago, una característica regular de El paisaje que siempre causa una fuerte impresión sobre los no iniciados. Carles comentó sobre el frío con una extensión considerable, a la façon antropológique, señalando que en estos tiempos, "las actividades y el entretenimiento para los chagogos se limitan a edificios bien calentados ... Factor decisivo: la importancia de los fenómenos "termodinámicos" en Chicago Los azules se correspondían. . . a la necesidad de que los negros de clase de trabajo hagan por la ausencia de calefacción central. "72

Además del clima, Carles también comentó francamente en otro frígido Fenómeno local: es decir, la segregación extrema de la ciudad, un factor social que, incluso después de una década de activismo por los derechos civiles, parecía haber apenas Mudged desde que la descripción de Gene Lees en Down venció a casi fiebres años antes. "A pesar de algunos intentos de integración", observó Carles, "lo social/ Las barreras raciales que dividen la ciudad parecen no haber perdido nada de su eficacia. "73 Por ejemplo, el escritor describió su visita a una calle 75 lugar nocturno donde von Freeman estaba actuando "para una docena de clientes, y éramos los únicos blancos ". 74

La experiencia de Chicago de la segregación urbana como determinante musical planteó desafíos obvios para aquellos que habían sido destetados en historias sociales de jazz que celebraron las subculturas integracionistas de Greenwich Village rodeando los ritmos. La expedición del lado sur de Carles incluyó visitas a clubes de blues bien conocidos, como los de Teresa, con una clientela totalmente negra que aún no había experimentado el infl ux de los clientes blancos que acompañaban el Más tarde "Blues Revival". Buscando "el único lugar donde los negros y los blancos parecía tener alguna posibilidad de reunirse ", 75 Carles encontró la carrera de Joe-Segal

Jazz Showcase y Bob Koester's Jazz Record Mart. El escritor francés observó que si bien era fácil de encontrar a los músicos de AACM, ellos mismos, De hecho, era difícil de encontrar un lugar para escuchar la nueva música en su ciudad natal. Durante su visita de Chicago, Carles y su cohorte asistieron a un niño City AACM Concert de un grupo dirigido por Muhal Richard Abrams, y notó que "en la casa: familia y amigos de los músicos. Tarifa de entrada: un donación opcional para gastos ". 76 Esta fue una de las primeras descripciones de Un evento AACM con sede en Chicago publicado en cualquier revista europea. El reportaje comenzó señalando cómo los músicos "se enfrentaron al este" antes de actuar:

Antes de tocar, los músicos, los espaldas se volvieron hacia la audiencia, permanecen inmóviles durante unos minutos. Luego se giran para acercarse a sus instrumentos: Todos llevan máscaras de goma dignas de un terror. Gong (Abrams), sonidos electrónicos, un bailarín comienza a delinear movimientos muy lentos. Pequeño Por poco, a través de pequeñas percusiones, silbatos e instrumentos de juguete, el espacio se convierte en una especie de inmensa jaula de pájaros. Una vez que los "pájaros" han desaparecido, un Se desarrolla una masa de percusión, comenzando desde el gong. Duración de la primera pieza: media hora.77

A lo largo de la pieza, el escritor señaló: "El silencio está valorizado y el Los cambios más pequeños de sonido se vuelven decisivos ". 78

Durante su visita de Chicago, Carles teorizó que no solo las condiciones económicas, sino también "la uniformidad ideológica de los medios" (L's'Informaté Idéologique des "Media") fueron factores primos que tendían a marginar esta nueva música. Este punto, entre muchos otros, fue mencionado en una amplia entrevista con Abrams que siguió al escenario de la escena en Chicago. La entrevista en sí proporcionó una ocasión para que Abrams describiera La estructura administrativa de la AACM y su escuela para jóvenes músicos. Un beneficio adicional de la entrevista es que los lectores franceses descubrieron el significado del nombre Muhal: "Número uno". Preguntó si la escuela le enseñó a Mozart, "Ejemplo par", el pianista y El compositor señaló que la tradición clásica ya se enseñó en cada escuela y diseminada en una amplia gama de medios. En contraste, haciendo Jóvenes músicos negros más conscientes de los productos de su propia cultura fue clave para su empoderamiento como artistas y como seres humanos: "La investigación y la transcripción de todas las músicas también son parte de nuestro programa..... Pero si desea darse los medios para tener éxito, en cualquier FI, es esencial comenzar desde donde se encuentra ". Después de todo, Abrams comentó, refiriéndose

a la experiencia del pasaje medio, "todos nos subimos al mismo barco". 79, sin embargo, preguntó sobre ir a África, Abrams, que nunca había visitado el Continente, respondió que no era cuestión de "volver a la fuente", pero de reconocer la importancia del imaginario africano. Para Abrams en Esa vez, "África ... es una mezcla de muchas cosas, especialmente después de tener Ven a través del período colonial. . . . Lo importante no es un físico Pero un regreso mental. "80

La edición de 1973 del Newport Jazz Festival fue la primera en presentar representantes de la AACM, es decir, el conjunto de arte de Chicago, que tenía Recientemente adquirió un contrato de grabación de sello mayor con Atlantic Records. La entrevista posterior de Carles con Joseph Jarman en la edición de septiembre de 1973 de Jazz destacó el hecho de que, desde una perspectiva francesa, la aparición de la AEC fue vista como un reconocimiento tardío por la cultura musical de los Estados Unidos. de la importancia de la AACM misma. El evento de Newport había sido el Fi RST Concert AEC en casi un año, y para Jarman, el poder simplemente esperar Fuera los largos períodos de inactividad se basaron en el principio del grupo de organización colectiva y responsabilidad.

El conjunto de arte siempre trató de alterar las relaciones con los organizadores, Agentes, etc. Negamos ciertas cosas, requerimos ciertas condiciones de trabajo. . . . Si las personas rechazan nuestros principios, rechazamos los suyos. Nuestras vidas son Más importante. En París, debemos jugar en lugares como la ópera, donde Conciertos de la música clásica tienen lugar. Los clubes, el cuarto latino, eso es Ok, pero ahí no es donde las cosas deberían suceder más.

El optimismo de Jarman lo llevó a Affi RM a Carles que "Creo que el arte El conjunto de Chicago existirá mientras vivamos ". 81 El contrato de grabación En sí mismo, sin embargo, no exhibió una longevidad similar. En 1974, se informó que el conjunto de arte "Relaciones cortadas con Atlantic Records y planean formar su propia empresa en el futuro cercano ". 82 Sin embargo, 1974 fue el Preludio a un año importante para los músicos de AACM. El año nuevo fue tocado en con una cubierta de ritmo hacia abajo Profi le de Lester Bowie, quien describió su incipiente Postmodernismo observando: "Una cosa mal con mucha gente es que se limitan a un cierto estilo de reproducción o se limitan a querer solo un cierto tipo de sonido. Me gustan todos los estilos y todos los Suena, así que soy completamente libre. Puedo hacer lo que quiera ". 83

Con la desaparición de las escenas del lado sur de Chicago, y luego está cerca del norte Escenas laterales de Wells Street Club, el área alrededor de North Lincoln Avenue era

convertirse en un lugar más destacado para la música, con eventos de personas como Como Fred Anderson y Muhal Richard Abrams. El año 1974 también vio el Fi primero las menciones de George Lewis, que actuaba con Chico Freeman (todavía llamado "Von Jr.") en un salón South Side.⁸⁴ En marzo de 1974, El sexteto de Abrams y el conjunto de arte habían sido nombrados por el Chicago La encuesta pop del lector como entre los mejores grupos de jazz de Chicago. Abrams mismo era nombrado jugador más valioso en la escena musical de Chicago, y el sexteto fue nombrado Artista del Año de Chicago Jazz, seguido del conjunto de arte, con Henry Threadgill no muy lejos. El premio Expatriate of the Year Fui a Anthony Braxton en un empate de tres vías, con Roscoe Mitchell y Sun RA en otro empate de tres vías para el lugar de primer lugar. En septiembre de 1973 y al año siguiente, el décimo aniversario de la AACM, el AACM como colectivo fue nombrado como uno de los "pesados 75", un "quién es quién en la alternativa de Chicago Cultura ". ⁸⁵

Apareció una característica importante en Muhal Richard Abrams, su primer En Down Beat en agosto de 1974. Para este revisor, la actuación de Berlín de 1973 en 1973 marcó al grupo como "el más emocionante, cohesivo y musicalmente Se puede un conjunto significativo para emerger de la AACM desde la aparición inicial del conjunto de arte ". El concierto en solitario de 86 Abrams en la edición de 1974 de la Montreux Jazz Festival fue un gran éxito, y acompañó el arte Conjunto en una gira europea ese mismo año.⁸⁷ Arista Records, fundado Por el ex productor de Columbia Records, Clive Davis, estaba grabando música identificada de jazz, y la AEC pronto estableció una relación con Arista Compañía "Segunda línea", Arista-Freedom, después de que terminó su relación con Atlantic Records. Pasé el año lejos de Yale jugando en Muhal Richard Abrams Big Banda, que actuó los lunes por la noche en las nuevas transiciones ampliadas East Juice Bar. Transitions East, que se había mudado de su ubicación original en 1823 E. 79 a 8236 S. Cottage Grove, era una popular cultura del lado sur. Centro y espacio de rendimiento. El espacio fue ejecutado en parte por Future AACM miembro y baterista Afi Fi Willel, y con frecuencia presentaba los faraones, así como varios grupos AACM, como Amina Claudine Myers, y La "Ultimate Frontier" de Saxofonista y pianista Ari Brown. Fundado por el Comunidad hebrea israelita en la ciudad, la atmósfera en Transitions East evitado el alcohol a favor de alimentos saludables, jugos y decoración afrodiaspórica, que sirvió para aumentar la ironía de tener la barra de Leon a través de la calle, donde el olor acre de las costillas de cerdo chocó con los jugos saludables y Cakes de la reduble panadería del hermano Tim. La banda de Abrams salió del stand alrededor de las 2:00 a.m., y yo ayudaría

Muhal plegue las gradas y empaques el sistema de sonido y la cinta grabadora; Muhal grabó el concierto de cada semana, probablemente en el mismo Sony Recordadora de carrete que solía grabar las reuniones de AACM en 1965. Luego Me correría a casa para tomar una siesta antes de levantarse a las 5:30 para hacer mis 7:00 a.m. Trabajo del trabajador en Illinois Slag and Ballast Company, para lo cual tuve que convertirme en Miembro de la Unión United Steelworkers Union. Regresé a Yale en el otoño de 1972, justo cuando el profesor Willie Ruff (Yale '57) estaba fundando el Programa Duke Ellington Fellowship, un "Conservatorio sin muros" cuyos objetivos fueron "para alentar el estudio de la música afroamericana y reconocer y perpetuar las tradiciones de jazz, blues y gospel ". 88 Algunos de los mejores Los músicos en los Estados Unidos fueron nombrados Duke Ellington Fellows, donde Interactuaron con los estudiantes de Yale. Profesor Ruff y su asociado, pianista Dwiki Mitchell, basado en el programa en Branford, uno de los residenciales de Yale universidades, donde estaba en residencia. Cenamos en el comedor Hall con Dizzy Gillespie y William Warfield, y fue a cócteles con Duke Ellington, Charles Mingus y Max Roach, todo en el mismo habitación. Escuchamos y hablamos personalmente con Papa Jo Jones, Willie "El Lion" Smith, Marion Williams y, por supuesto, el mismo duque. El mayor impacto fue cuando Anthony Davis y yo tuvimos el privilegio de jugar "Ornitología" con Tony Williams y Slam Stewart. Y luego estaba el padre de Davis, Charles, el innovador de African Studies estadounidenses, el profesor de Henry Louis Gates y un gran pianista para arrancar. Robert Farris Thompson y Houston Baker estaban allí, y yo tomé clases con ellos. Los estudiantes, universitarios y graduados, fueron Personas como Anthony, FL Uti Robert Dick, saxofonista y estudiante de divinidad Dwight Andrews, compositor Alvin Singleton, violinista Miles Hoffman (mi Roommate), el bajista Mark Helias y la saxofonista Jane Ira Bloom. Incluso Jon Pareles, ahora crítico de música del New York Times, estaba tocando Flute. Otros músicos en el área incluyeron al bajista Wes Brown y al vibrafonista Jay Hoggard, que eran estudiantes en Wesleyan; El vibrafonista Bobby Naughton, y los bateristas Pheeroan Akla (o Paul Maddox, como era conocido entonces), y Gerry Hemingway, originario del área de New Haven. Leo Smith se había casado con Kathy Sinclair, y la pareja y sus dos Las hijas se habían establecido en un suburbio de New Haven, Connecticut. Por supuesto, Leo fue una especie de leyenda para mí, alguien de quien había oído hablar de eso todo año en Chicago, y creo que estaba sorprendido y no un poco contento de Descubrir a alguien de una generación más joven, que no estaba allí cuando él estaba en Chicago, quien afirmó ser miembro de AACM. Por supuesto, como Smith él mismo recordó nuestra primera reunión,

Estaba de pie en la calle, y George iba, y él dijo: "Oye, ¿Eres Leo Smith? Y yo dije: "Sí. ¿Cómo estás?" Hablamos por unos minutos, y él dijo: "Bueno, conozco el aacm" y blah-blah, bla, y luego me dio su número de habitación, y creo que en la próxima pareja de los días que vine. . . . Porque básicamente, no podía visitar a nadie en la ciudad. No había nadie con quien hablar excepto Marion Brown. Y cuando George Llegué a la ciudad, fui por George y pasé el rato allí, y lo volví y me dio la vuelta. Entonces pasaría y saldría con Anthony Davis. Y después de eso, eso fue todo.⁸⁹

Por lo general, Leo llegó bastante temprano, alrededor de las 7:00 a.m., una mañana, él vino con una composición interesante escrita en una sola hoja de papel, utilizando un nuevo concepto de notación llamado "unidades de ritmo", escrito en un sistema que estaba desarrollando llamado "Akreation" que documentó En un libro de ejercicios de culto a sí mismo/composiciones en solitario que recordaron la "Técnica de Mon Langage Musicale" de Olivier Messiaen. ⁹⁰ Un poco más tarde, Smith publicó su primer libro, *Notes* (8 piezas), una nueva Música mundial: música creativa. Este texto, perspicaz y lacónico de la manera de La propia interpretación de Leo fue una de las primeras que había visto que buscaba teorizar Música experimental afroamericana en el contexto de la creatividad global.⁹¹ El artículo de 1974 de Smith, "(M1) American Music", publicado en una respetada revista académica, intervino en el proceso de formación de canon en una llamada temprana para una noción compuesta multiculturalista de música estadounidense, así como una Conciencia no nativista del cambio cultural que marcó el advenimiento de globalización.⁹² Como Smith declaró en una entrevista de 1975 con Bill Smith, "A La música mundial sucederá. Un arte mundial sucederá. Sucederá un baile mundial. Se desarrollará una filosofía mundial ". Smith advierte, sin embargo, que "por Esto no me refiero a una nivelación de todas las culturas a una. Ahí es donde matas al ser humano. Entonces no tienes la hermosa realidad del Africano, no tienes la hermosa realidad de lo asiático, todo lo que tienes es un fuerza motivadora que controlaría la cultura mundial. . . . Ese es el punto de la universalidad de los estándares europeos como una medida de lo que sucede en la tierra. "⁹³

La identificación de Smith en sus textos de un papel funcional para "el improvisador" en la música compuesta de Occidente fue un paso discursivo importante que antedó el trabajo de 1980 mucho más difundido de Derek Bailey por Varios años.⁹⁴ Por supuesto, la discusión franca de Smith sobre los artefactos de raza como determinante de cánones musicales, discursos e infraestructura no se encuentra en el texto de Bailey; Ciertamente, como historiador de arte Robert Far-

Ris Thompson escribió en una revisión extendida del libro de Smith en Coda de 1975, Smith estaba planteando desafíos historiográficos agudos. "Pero lo que es Realmente diciendo ", señaló Thompson, " es dejar que todos se muden a un plano más alto de Exposiciones: un nuevo arte de escribir sobre música. . . . Crear con igual intensidad y respeto en el arte por el cual recuerdas verbalmente lo que escuchas nuestro Música diciendo y te daremos la bienvenida como camarada ". 95

Cuando regresé a la AACM en el verano de 1973, conocí a dos nuevos caras, Edward Wilkerson y Rasul Siddik. Wilkerson nació en 1953 para Padres de clase intermedia y educada en la universidad que aparecieron a través de lo que Llamó a "la vieja aristocracia negra". Su madre tenía una maestría en psicología infantil de la Universidad de Minnesota, que Wilkerson descrito como "una de las pocas escuelas liberales a las que los negros podrían ir a la escuela de posgrado ". 96 Su padre, un huérfano, vivía con familiares, y después de la universidad en la Universidad de Iowa, asistió a Meharry Medical College en Nashville, Tennessee, una institución históricamente negra que entrenó a muchos de los médicos afroamericanos de Estados Unidos. La familia se estableció en el área de Kinsman de Cleveland, donde su padre colgaba de su teja como general facultativo. Sin embargo, el vecindario se estaba deteriorando rápidamente y como Su población cayó, cambió la tez blanca a negra y se hizo constantemente más pobre, el área se conoció gradualmente como la "olvidada Triángulo." A mediados de la década de 1960, la familia se mudó a la afirmación, en gran medida blanca Cleveland suburbio de Shaker Heights, donde Wilkerson y sus tres hermanas Pasé sus años de formación. La familia escuchó tanto la música clásica occidental como el jazz en casa. La madre de Wilkerson tenía un gran interés en la música y el teatro, y todo Los niños tomaron lecciones de música. La familia tenía un piano, e incluso antes Tomando lecciones formales, Wilkerson se estaba familiarizando con eso. Criba vibradora Las alturas posiblemente tenían uno de los mejores sistemas de escuelas públicas en los United Estados, y un acuerdo con el Instituto de Música de Cleveland permitido Wilkerson comenzará Solfège básico, así como lecciones formales en Clarinet, en nueve años de edad. A los trece años, comenzó a tomar lecciones privadas en el saxofón, escuchar a Charlie Parker y Stanley Turrentine, y a escribir arreglos para pequeños grupos en los que actuaba. Wilkerson estaba decidido a especializarse en música en la universidad, y fue aceptado en la Universidad de Cornell y la Universidad de Chicago, donde él aterrizó en el otoño de 1971.

Sabía que la U de C no era un tipo de cosas orientadas al rendimiento. Era Realmente interesado en la teoría y el análisis, y quería escribir. Para mí, un

Mucha de eso era en Chicago, y quería estar en una escuela que tenía un Cierta posición académica. Todo el asunto de la "vida de la mente" que tipo de existencia de monje, sin actividades sociales, todo con el Gárgolas, me gustó eso.

En este momento, Wilkerson estaba al tanto de su orientación principal hacia jazz. No obstante, vio la orientación pan-europea del estudio de la música en la universidad como "una buena base para mí. Sabía que no iba a aprender cualquier cosa sobre improvisación o rendimiento, pero realmente quería tener Lo que pensé que era una base fundamental ". A pesar de no haber tenido lo mismo Antecedentes en música europea clásica como algunos de los otros estudiantes, adaptado rápidamente a los estudios estándar en la historia de la música occidental de Grout, El texto de armonía de Walter Piston y el análisis de Schenkerian. Wilkerson también Asistió regularmente a los conciertos de la cámara contemporánea de la universidad Jugadores, lo que había emocionado tanto al joven Henry Threadgill años antes. Wilkerson conocía la reputación de Chicago como "una meca del blues", pero nunca había Escuchado de la AACM. En algún momento de 1972, se convirtió en parte de una "forma libre" Grupo de improvisación con Danny Riperton, el pianista y hermano del La cantante Minnie Riperton, y su compañera de alumnos, Sonja Williams, clarinetista.⁹⁷ Como Wilkerson recordó en nuestra entrevista,

Un día, Sonja dijo que iría a esta clase los sábados por la mañana. Él Estaba en este lugar llamado Child City, y Muhal Richard Abrams estaba enseñanza. Así que solo llevamos el autobús a Stony Island. Vamos allí, y Era extraño, la escena más extraña. Sonja estaba allí, Rah-Bird, Shanta, Chico, Douglas. Es posible que hayas estado allí. Tenían estos pequeños escritorios para niños, y Pagaste un dólar y Muhal, en realidad era solo un abridor, la forma en que él Música abordada. Las clases trataban de escribir, componer.

Wilkerson y Williams se convirtieron en habituales en conciertos de AACM, incluidos El legendario concierto de Mandel Hall de 1972 del conjunto de arte de Chicago, ⁹⁸ y los maratones del lunes por la noche con la Big Band de Muhal Richard Abrams en Transitions East que comenzó en ese mismo año. Finalmente, Wilkerson fue llamado para sustituir a los miembros de la banda de las transiciones East que habían confirmado compromisos los lunes por la noche. Rasul Siddik llegó a Chicago en 1970 como Jan Corlus Mahr, el primer Ocho niños que crecieron en el centro de la ciudad negro de St. Louis. Los padres de Siddik eran católicos firmes, pero su hijo y sus amigos optaban regularmente Un tipo diferente de experiencia religiosa. "Comenzaríamos por la iglesia, luego obtendríamos

Fuera de la vista y desvío ", dijo Siddik en nuestra entrevista." Diéramos alrededor del esquina al lugar del evangelio. Tenían toda la banda allí, tambores y bajo, y se estarían bajando, obteniendo el Espíritu Santo. Nos colgaríamos hasta que llegó el momento de regresar a casa de la iglesia ". 99 el tío de Siddik, John Sanders, un saxofonista de jazz, visitó el hogar con frecuencia con nuevo LPS. La familia Mahr visitaría teatros locales como el cometa para escuchar Las revistas de la música, con grupos como The Temptations, Gladys Knight, Sam y Dave, y las impresiones. Había un piano en el hogar, y Siddik La hermana era una pianista activa. Su padre "estaba en todos los diferentes tipos de música, Todo, desde Nelson Riddle hasta Lawrence Welk, pero también tenía una colección de discos de todos los grandes del jazz ". La historia de Siddik con su instrumento elegido, la trompeta, es en gran medida autodidáctica. Su hermano mayor legó su trompeta al joven Jan, quien Comenzó a tomar lecciones en la escuela de música comunitaria, pero no estaba contento con su maestro. Poco después, su trompeta fue robada y la familia no fue capaz de adquirir un reemplazo durante un par de años, cuando su secundaria La escuela comenzó una banda. "En este momento ya estoy escuchando música real. Trane, Dolphy, Cannonball, así como las 40 mejores cosas. Estamos jugando todo esto Vieja música de concierto. Tienes a todos estos niños pequeños tratando de jugar violines y ... ¡chirrido! Fue tortura. Me quedé allí y aprendí leyendo y esas cosas, luego yo No pude soportarlo más y renuncié. Acabo de comenzar a practicar por mi cuenta ". Siddik ingresó a una escuela secundaria católica, pero pronto se transfirió a una escuela vocacional, O'Fallon Tech, donde terminó su estudio de pre-ingeniería Cuando el maestro le informó: "No creo que sea material de ingeniería. Entiendo que estás en libertad condicional académica. Si no tienes suficiente F's, te voy a fallar ". Siddik finalmente recibió su diploma de equivalencia general, pero al igual que otros hombres jóvenes de su generación, se enfrentó al Draft y la Guerra de Vietnam. "Como saben, estaban redactando todo el negro gente, y enviándolos directamente a Vietnam ", recordó Siddik." No podría Ve a ir a otro país de la gente cuando no estuviéramos libres en hogar. Estaban enviando el orden del borrador, así que me separé. Así es como terminé en Chicago. "100 Otra razón para venir a Chicago fue la AACM. En St. Louis, Siddik era parte de la familia artística extendida que había convergido alrededor del grupo de artistas negros. "Conocía a Quincy Troupe, él conocía a mi familia", affía Siddik. Incluso antes de la aparición formal de la bolsa, Siddik asistió a eventos autoproducidos de Leonard Smith, Bobo Shaw, Floyd Leflore, y Joseph Bowie, entre otros. Para Siddik, a principios de la década de 1970, "el lado sur estaba saltando". Filipes El Teatro Aff Ro-Arts de Cohran estaba en pleno efecto, y aunque la calle 63

La escena de la vida nocturna era un recuerdo que se desvanece, la escena de la calle 75, con clubes negros como el apartamento y El Matador, donde Von Freeman tenía estacionamiento El trabajo se mostraba prometedor. Siddik también comenzó a venir a las clases del sábado de Abrams en la escuela AACM, que probablemente fue donde conocimos a cada uno otro. Siddik vivió con su tía y su saxofón tocado, que tenía en realidad construyó un club nocturno en el sótano de una de las mansiones viejas en South Park Way (ahora Martin Luther King Drive), donde Siddik Practica y mira a los músicos ensayar. A la vuelta de la esquina, en el 47 Street y Drexel Avenue, se había desarrollado un edificio de músicos, donde Troy Robinson, el bajista Milton Suggs y el joven trompetista Malachi Thompson vivían. Saxofonistas Edwin Daugherty, Henry Threadgill y John Stubblefield y el trompetista Frank Gordon vendrían, así como Jóvenes jóvenes que vienen como el pianista Koko Calvin Brunson y El guitarrista Dale Williams. El bajista Fred Hopkins vivía al lado, así como El amado trompetista de Chicago, pianista y compositor Hobie James, con a quien Siddik estudió "durante aproximadamente un año, para obtener técnicas al acercarse cambios. Gran maestro. Amaba a Booker Little, para que siempre jugara Booker Little para mí después de las lecciones ". El amigo cercano de Siddik, el saxofonista y el clarinetista de bajo Harlan Robinson, llegó a Chicago desde St. Louis pronto Después de Siddik. Robinson había estudiado con Julius Hemphill y se volvió ampliamente Admirado en la comunidad musical del lado sur. Al final, sin embargo, Robinson se quedó tan absorto en la vida espiritual que aparentemente decidió Dejar la música por completo. "Se involucró mucho en el Islam, y se fue al revés. Se alejó de sus amigos ". Fue en Chicago que Jan Corlus Mahr, buscando alternativas como era Muchos otros afroamericanos se convirtieron en Rasul Olufemi Siddik. Al igual que otro trompetista de San Luis, Philip Cohran, Siddik comenzó un período de intenso Estudio e introspección, parte de una transformación personal. "Tenía un amigo quien estaba en el Islam, mucho, y hablamos mucho de ello. Estaba empezando Para verlo cada vez más, leyendo el Corán. "Todavía estaba" Jan "cuando Mi hermano menor vino y me visitó. Él dijo, tengo un nombre para ti. Me dio una lista de nombres y me dijo que ya lo elegí, pero quiero Para ver si sabes quién eres. Me conocía mejor que nadie en el mundo, y ambos elegimos el mismo nombre ". Cuando el hermano mayor de Siddik sufrió lesiones que amenazan la vida en un accidente automovilístico, Siddik regresó a St. Louis, solo para descubrir que parecía estar en la lista de los más buscados del ejército. "Mi amigo vino y me dijo que te están buscando en la casa. No puedes ir a casa, porque Te están esperando. Tuve que escabullirse literalmente de la ciudad ". Siddik re

Se volvió hacia Chicago para que su tía había alquilado su habitación. "En realidad estaba Viviendo en la calle durante unas semanas, sin hogar, chocando aquí y allá en La casa de alguien ". Después de presentar una casa estable, Siddik ingresó a Malcolm X College en 1971, armado con su GED y una nueva determinación. En esto El tiempo, sin embargo, el antiguo problema del draft apareció nuevamente. "Primero era un objetor de conciencia, y simplemente dijeron: 1- A. Estaba estudiando el Islam, no creía en la guerra. No les importaba. Además, tenía FL a los pies, murmullo cardíaco. No era elegible, Pero solo estaban enviando a todas las personas negras allí. Fue como un proceso genocida ". La resolución final del borrador de materia se desarrolló en St. Louis, y al final, la estrategia de resistencia al último puesto de Siddik recordó la que Emanuel Cranshaw descrito desde la década de 1950:

Fui allí al parecer uno de los chicos de Sun Ra: traje de espacio, una bata india y un poncho. Tenía mi cabello trenzado, un pequeño sombrero espacial. I Volví a mi cosa revolucionaria: no puedo esperar para llegar al campamento de botas, así que Puedo dispararme algunos bocinas y rednecks, no puedo soportar gente blanca, yo No puedo tomar órdenes de ningún hombre blanco, bla, bla, bla. Estaba actuando mi trasero apagado . Fue un rendimiento del premio de la academia.¹⁰¹

El exasperado Offi Cial le dijo a Siddik: "Pasaste por mucho para Mantente fuera del ejército. Supongo que estarás feliz de saber que tuviste éxito. Él Estampé la cosa 4- F. Lo miré: "¡Jódete!" Y salí. El La parte más divertida fue cuando salí del centro de inducción, caminando por la calle en el centro de St. Louis con toda esta mierda loca ". ¹⁰²

El líder de la banda Charles Walton estaba reclutando lo mejor del sur de Chicago Músicos secundarios para su programa en Malcolm X College, incluidos los saxofonistas Sabu Zawadi (más tarde miembro de la AACM), Ahmad Salaheldeen, Sonny Seals, y Ari Richard Brown, el bajista y trombonista Louis Satterfi Eld, el trompetista Rahmlee Michael Davis, el trombonista Billy Howell y el El enigmático joven saxofonista Khusenaton, que jugó con Sun ra antes Su muerte prematura. La estrategia pedagógica de Walton de preparar a los estudiantes para carreras en la educación musical fue una probada en el tiempo para afroamericanos músicos. Otra escuela de área de Chicago, Universidad Estatal de Gobernadores, fue Fundada en 1969 cerca del suburbio de Park Forest de South Chicago. Bajo el Dirección de Warrick Carter, la escuela creó un programa de jazz que perseguía Una agenda similar a la de Walton. Para 1973, el programa había atraído a un gran Grupo de excelentes músicos de Chicago que buscaban educación musical credenciales, mientras juega en una de las universidades más poderosas del país Grandes bandas. Muhal y yo estábamos estudiando música electrónica en Governors State

con Richard McCeary, un graduado del programa de música experimental en La Universidad de Iowa, que había equipado un gran estudio con un ARP 2500 sintetizador modular.¹⁰³

Art Burton, un percusionista, fue uno de los estudiantes en el programa de educación musical, que incluía miembros de AACM como Vandy Harris, Chico Freeman, Billy Howell y Frank Gordon. En ese momento, Gordon era grabando con Eddie Harris y un solo de trompeta de Gordon de Hear, Sense, y Feel, una grabación de 1972 de The Awakening, fue transcrita y publicada en el ritmo down.¹⁰⁴ Gordon, un pilar de las transiciones de Abrams, East Ensemble, se presentó en el artículo como un músico bien estudiado con un título en composición de la Universidad Roosevelt de Chicago, y la transcripción de dos páginas se presentó como evidencia de que Gordon tenía "muchas cosas cubiertas que algunos jugadores mejor conocidos no. . . potencialmente uno del futuro gigantes en su instrumento." ¹⁰⁵

El propio Burton acababa de unirse a la AACM en esta época. Nacido en Arthur Theodore Burton en el hospital de previsión de Chicago en 1949, finalmente se convirtió en una de las principales autoridades mundiales en Black West. Su Dos libros mejor conocidos, negro, rojo, mortal y negro, buckskin y azul, Gunfi de Black e Indian Ghters, forajidos y legisladores de los viejos años en el viejo West, como Bass Reeves, un diputado mariscal de los Estados Unidos durante treinta y dos años que fue, para Burton, "tan grande como cualquier ley en la historia del salvaje oeste". Este trabajo histórico surgió de su investigación personal sobre la Antecedentes en Oklahoma, así como un interés temprano y permanente en la historia más generalmente.¹⁰⁶

Burton es conocido por sus amigos y colegas musicales como "turco", un nombre que de alguna manera recogió en la escuela primaria. El lado de la familia de su madre Fui a Oklahoma alrededor de 1890, el momento de la prestate en el que se abrió el territorio para el asentamiento; su madre nació allí en 1917. Burton's Padre, Pullman Porter, nació en 1903 y creció en el Mississippi Delta: evidentemente una experiencia muy desagradable, como lo fue para los muchos negros quien dejó en masa durante las fases de la gran migración. Aparejo Lo describió como "un espectáculo de terror. Nunca quiso volver a Mississippi". Los padres de Burton se establecieron primero en Chicago, luego en el predominantemente negro South Chicago suburbio de Phoenix, Illinois, donde creció Burton. Contribuir a la decisión de sus padres de abandonar Chicago fue la amenaza omnipresente de la bomba que impregnaba la conciencia nacional de los Estados Unidos en la década de 1950. "La gente siempre decía, bueno, si tenemos una guerra, dejarían caer la bomba en Downtown Chicago, y irradiaría mucho a la ciudad ", Burton

anotado. "Entonces sintió que mudarse a los suburbios, sería una sala de sonar contra Guerra atómica. Esa era su mentalidad. 107

En las fiestas, como recuerda Burton, Phoenix era una comunidad rural. Muchos Los residentes poseían ganado, y la familia de Burton tenía pollos, patos, palomas y un gran jardín, todo lo cual proporcionaba comida para la mesa familiar. La vida de la ciudad estaba representada por el club nocturno de rosa blanca, una escala regular Para artistas como Muddy Waters, Howlin 'Wolf y B. B. King. Eso fue Sin embargo, de relativamente poca importación a los padres de Burton. "Mi padre no era Demasiado en la música ", recordó Burton." Mi madre fue realmente firme en La iglesia, por lo que no se hicieron en absoluto club nocturno. Fueron a la iglesia y fueron a trabajo, y eso fue todo ". La madre de Burton tocó el piano, sin embargo, Y en las visitas a su tía en Chicago, ella jugaría "The St. Louis Blues" para la familia. Un tío con sede en Oklahoma tocaba guitarra y piano, y era originario de Mississippi, donde apareció en la tradición afroamericana de afroamericanas ahora poco conocida, que precedió a los blues y que Burton describió como "un cruce entre la música militar y la música africana". 108 Cuando el joven Burton llegó a la escuela primaria, estaba ansioso por jugar tambores, después de haber visto a Lionel Hampton en la televisión. En primer grado, comenzó con el tambor, pero en poco tiempo su trayectoria musical golpeó un poco. "Nos dijeron que si queríamos quedarnos en La banda, tuvimos que comprar una batería. Costaba \$ 300 y mi padre más o menos me dijo que estaba loco. Luego habló sobre la nefasta vida de los músicos, que estaba del lado del infierno ". Como alternativa, su padre fuera de comprar él un conjunto de bongos, que había ubicado en una casa de empeño de Portland, Oregon, por un precio mucho más razonable de ocho dólares. En FI RST, Burton era reacio, pero pronto cambió de opinión.

Había un pequeño grupo de niños en la escuela un día que dio un concierto en clase. Esa fue la primera vez que escuché los tambores de bongo que se tocaban en vivo. Había escuchado música de América Latina y sonaba bien, pero cuando yo Escuché a estos muchachos tocarlo en vivo, sentí que esto era algo que podía hacer, así que Le dije a mi papá que siguiera adelante y obtuviera los bongos.

Burton comenzó a tocar para espectáculos de talentos y bailarines, y agregó el conga tambor a su arsenal. Burton se entusiasmó con el jazz, particularmente la conmovedora variedad de la organización interpretada por Jack McDuff, Charles Earland y Jimmy Smith que era popular en las comunidades negras en los Estados Unidos y que conserva su control sobre el público negro del medio oeste hasta el día de hoy. Aparejo

comenzó a notar a los grandes músicos que, en la década de 1950, aún podían ser vistos En la televisión: Candido, Mongo Santamaria, Art Blakey con Lee Morgan y Wayne Shorter, Ray Barretto con Wes Montgomery y Cannonball Adderley: artistas que iban a desaparecer por completo de la pantalla cuando, Como señaló el historiador de los medios J. Fred MacDonald, compañías de medios de carrera blanca había resuelto "mantener a los negros fuera de la televisión nacional tanto como sea posible". 109

Burton Breve y se mudó a Oklahoma City, donde completó su educación secundaria. Allí, un primo le presentó a "Trane, Horace Silver, Dexter Gordon, Jazz que estaba un poco más allá de lo que había escuchado cuando estaba en Chicago ... Sabía que la música de Trane era pesada; yo solo No podía entender lo que estaba jugando ". Regresando a Chicago después de High Escuela, Burton comenzó una banda de R&B con un grupo de jóvenes músicos en su vecindario. Su primer concierto estaba en la rosa blanca, que era propiedad de El padre de uno de los miembros de la banda. Una banda más grande a la que Burton se unió, The Soul Naturals, ganó la batalla estatal de las bandas de Illinois en 1969, que obtuvieron un viaje a Burton y los otros músicos a la competencia nacional en Raleigh, Carolina del Norte. La banda se separó cuando la mayoría de sus miembros fueron reclutados y enviados a Vietnam. Burton, que no fue reclutado, conoció y estudió con Philip Cohran para Un año, y trabajó con un futuro miembro de AACM, Avreeayl RA. Ra, quien Más tarde se convirtió en baterista, jugaba saxofón en ese momento, en los pasos de su famoso padre, Swing Lee O'Neil, un veterano decorado de Las sesiones de Cotton Club. "Phil fue muy interesante porque habló mucho de la historia de la música, mucha metafísica ", dijo Burton." Pensé que escribió Composiciones muy interesantes. La mayoría de su música, supongo, nunca ha sido escuchado. Conocer a un miembro fundador de la AACM fue quizás el La mejor preparación para involucrarse con la propia AACM, para la cual recibí aliento de nada menos que Rahsaan Roland Kirk, quien Burton se conoció en un evento South Side que también incluyó AACM Music de Henry Threadgill, Ajaramu y Amina Claudine Myers. "Rahsaan hizo mucho Buenos comentarios sobre la asociación y sobre Muhal ", recordó Burton, "Entonces dije que el AACM debe ser realmente importante que Rahsaan diga este. Estaba diciendo, estas personas con las que necesitas quedarte cerca, porque están haciendo algunas cosas importantes ". Burton conoció al baterista y boxeador profesional conocido en Chicago Como Amen-ra, que fue miembro de la AACM durante un período de tiempo a mediados de la década de 1970. Amen-ra lo invitó a actuar en un concierto de AACM, y Alrededor de 1973, se convirtió en miembro de AACM. Burton comenzó a sustituir a Don Moye con Big Band de Abrams en Transitions East, y desde que

Moye se estaba volviendo cada vez más ocupado, Abrams pasó la silla de percusión a Burton. "Esa tiene que ser uno de los pináculos de mi vida musical", dijo Aparejo. "Hasta el día de hoy, probablemente nunca he escuchado música tan intensa como Lo que tocamos con la banda de Muhal, como un tipo de experiencia colectivo de gran banda. En la orquesta de Muhal jugamos todo, y luego fuimos más allá eso."

Diez años después: la asociación llega a la mayoría de edad En 1975, la AACM tenía diez años, y los miembros de AACM con frecuencia estaban representados en encuestas de lectores y críticos de Down Beat, incluidas Miembros más establecidos, como Leroy Jenkins, Kalaparusha, Muhal Richard Abrams y los miembros del conjunto de arte, y una nueva figura, George Lewis, el primero de la generación AACM más joven para recibir este tipo de reconocimiento. Aun así, el colectivo estaba luchando con la pérdida de su lugar de la ciudad infantil. El nuevo hogar de la organización fue el All Souls Primera Iglesia Universalista en 910 East 83rd Street en el área de Chatham. Como una denominación unitaria con una congregación integrada, las All Souls La iglesia era muy anómala en la comunidad negra de Chicago. El semanal Los conciertos del domingo por la tarde iban bien en el espacioso auditorio de la iglesia, y otros eventos de AACM estaban teniendo lugar al nuevo nombre Galería, una galería de artistas y espacio de performance en 203 West Lake en el área del bucle 110

El décimo año de existencia de la AACM culminó en el primer Festivales de aniversario posteriores. El festival del décimo aniversario AACM de cuatro noches, celebrado en Transitions East en el lado sur, fue quizás el Evento a mayor escala jamás intentado por la organización. Steve McCall, hablando con un periodista italiano en 1974, ya había comentado que "el hecho que el A.A.C.M. está bien y más fuerte después de vivir diez años, casi ignorado, es una señal muy importante ". 111 mientras Douglas Ewart lo vio en retrospectiva, " con Todos reconocen la importancia de la asociación, que la organización había hecho una contribución, era hora de que comenzamos a celebrarnos a nosotros mismos, Reconociendo de qué estábamos. También fue una buena manera, combinando todo Esos grupos, para atraer a una buena multitud ". 112

El libro de programas para el festival de cuatro días presentó a Don Moye, Holding Una larga bocina que tenía una pancarta titulada "Aacm Décimo aniversario". Delantero La cobertura proclamó un compromiso con la "liberación pasada, presente y futura". Actuando en la primera noche de este festival de cuatro días fueron una panoplia de AACM Artistas, incluido Kahil El'zabar, una voz cada vez más influyente en La organización, y Rita Frances Warford, nombrada en la sección de Kalaparusha

ond álbum como "Rita Omolokun". Warford era un bebé del Hospital del Condado de Cook de 1945, y al igual que Douglas Ewart, es un contemporáneo de First Wave AACM Personas como Anthony Braxton y Henry Threadgill. Ella creció 40th y Vincennes en Bronzeville, y recuerda su vecindario como muy lejos de la imagen del centro de la ciudad que predomina ahora. "Teníamos bonitos céspedes y fletos en el patio, y todo estaba bien mantenido ", me dijo." Un niño podría sentirse seguro, porque si sus padres no estaban allí para cuidarte, las otras personas en el vecindario fueron "113

Aunque en piezas de medios simplistas con respecto a la desaparición de los negros de EE. UU. Las comunidades urbanas, el éxodo de la clase media negra sirve como el villano principal, Warford, una madre y abuela, proporciona una explicación para El éxodo que es notable por su practicidad directa. "El segmento más consciente de la población", observó, "descubrió que era hora de hacer otra cosa, porque si estás en un vecindario y tienes algo Y alguien más no tiene nada, podrías convertirte en presa ". La madre de Warford llegó a Chicago cuando era niña, como parte de la primera ola de la migración. Fue criada en una casa rodeada de una familia extendida, excepto su padre, que no estaba en el hogar. El anciano Warford fue Un tiburón de la piscina con el apodo profesional "Ojo Sharp", que fue anotado, Según su hija, por haber jugado las legendarias grasas de Minnesota. El joven Warford lo acompañaba a las salas de billar: "Se puso yo encima del bar, y todas estas personas venían hacia mí, diciendo: 'Oh Ojo afilado, ella es tan linda ". Sus caras parecían esos espejos que ves En Amusement Parks, donde todo se ve todo grotesco y distorsionado. Tenían estos diferentes olores, alcohol y perfume. Estaban abrazando Yo y besándome, y yo estaba aterrorizado ". El piano vertical en la casa de Warford fue una gran atracción. En Dada la noche, se puede encontrar a su tío jugando a zancada, y su madre Podría presentar interpretaciones de las canciones de Billie Holiday. "No la recuerdo Cantando rimas de la guardería para mí. Cuando me fuera a la cama, mi madre Cuéntame historias sobre Billie Holiday y cántame las canciones de las vacaciones de Billie hasta Me fui a dormir. Creo que hay algún tipo de contenido emocional en Billie's La música, la autenticidad, la sinceridad en su sonido, que atrae a los niños pequeños. Se sentarán y escucharán a Billie, niñas y niños ". Warford ya estaba tocando instrumentos de ritmo en la Iglesia Bautista, Pero cuando entró en una escuela católica cerca de su casa, recibió más Entrenamiento formal en piano y violín, que continuó a través de High escuela. Cuando Warford estaba en su adolescencia, su familia se mudó al lado oeste,

donde asistió a una escuela recientemente integrada. Experimentando todas las tensiones Esa integración implicaba en ese momento. "En lugar de ir a la escuela, mis novias y yo comenzamos a salir con estos hombres adultos, bebiendo vino en El sótano de este tipo que se había hecho como un club nocturno. Uno de ellos fue lo que llaman albino, y él jugó saxofón. En lugar de ir a Escuela simplemente colgamos allí y escuchamos a Charlie Parker ". "Los tiempos fueron tan diferentes entonces", se maravilló de Warford. "Éramos niñas de secundaria, y ninguno de esos hombres nos tocó, o nos acercó a nosotros como eso. Estábamos colgando ". El frecuente absentismo de Warford, sin embargo, condujo a Su expulsado de la escuela y brevemente enviado a una escuela por "chicas malas". Sin embargo, su madre intervino y envió a Warford para vivir con una tía en Nueva York. Fue durante sus años en Harlem que el interés de Warford en el Las artes florecieron. La panoplia de las culturas expresivas que experimentó allí incluyó "Dance de la India Occidental en el Audubon, Tito Puente en el Pavilion, La ópera metropolitana, o la compañía de baile de Olatunji, una rica experiencia cultural a la que nunca había estado expuesta en Chicago ". En cierto sentido, Warford's tía podría caracterizarse de manera bastante estricta, y prohibió a Warford de Usando el popular peinado afro. En otro sentido,

Aunque era conservadora, también era jugador, y los fines de semana iban y se quedaba en las casas de juego en Nueva Jersey. Así que los fines de semana me lavaba el cabello y lo usaba natural, ve a buscar yo un paquete de cigarrillos y un paquete de seis cerveza, y tan a menudo como pude, Pase tiempo en el pueblo. Estaba parecido viejo para mi edad y colgué un un poco en la gente local, a pesar de que solo era fiel o dieciséis años.

Su tía también le había aconsejado contra la participación con los derechos civiles. movimiento, pero cuando regresó a Chicago, comenzó a cantar con el Conocidos cantantes comunitarios de Thompson. En un evento, conoció a alguien que le presentó al Congreso de igualdad racial. Ella cantó en fondos de fondos y en las líneas de piquete, mientras recaudaba un hijo de cuatro años. Alguno de los amigos de Chicago de Warford habían estado escuchando el trabajo de John Coltrane, Eric Dolphy, Archie Shepp, por lo que de alguna manera parecía inevitable que de ellos le presentaría a Leroy Jenkins, que acababa de regresar a Chicago y se unió al complemento de músicos de Fi Rst-Wave AACM.

Cuando llegué a la AACM, sentí que estaba realmente listo para lo que ellos estaban haciendo. Leroy me llevó a un concierto de Roscoe Mitchell, y Roscoe y

Varios otros renmen estaban jugando en un semicírculo. No puedo decir que lo entendí totalmente, pero fue algo que disfruté totalmente. Porque tuve He estado escuchando todas estas otras cosas, estaba listo para ello.

Ella comenzó a actuar con Jenkins, Mitchell, Muhal Richard Abrams, y Joseph Jarman, así como los vocalistas Sherri Scott, Penélope Taylor y La difunta bailarina Rosetta Ewing, que participó en muchas fuentes. eventos. Ella estudió con Abrams también, "En su mayoría ejercicios vocales, teclado Habilidades, escuchar, una pequeña teoría. Nunca fue algo formal. Podría llamarlo arriba y repasa cosas diferentes aquí y allá ". Kahil El'zabar, más cercana a los miembros de Warford de la segunda onda AACM, nació Clifton Henry Blackburn, Jr., en 1953, de padres que eran Parte de la segunda ola de migrantes del sur. Blackburn Senior fue un sargento en el ejército de los Estados Unidos, y como niño, El'zabar vivía en Europa con sus padres, que estaban en negocios del ejército. Cuando El'zabar fue En años, la familia vino a Chicago, donde su padre consiguió un trabajo con El Departamento de Policía de Chicago. La familia vivía primero en Englewood, y luego en el vecindario de Chatham de clase media más media, donde Algunos de los cognoscenti de la comunidad negra, como las familias Boutté y Johnson (de la fama Ultra Sheen) estaban viviendo. El recuerdo del teórico Bell Hooks de sus primeros años resuena Bien con la experiencia de El'zabar de una infancia performativa. "Como joven Niños negros criados en la cultura sureña posterior a la esclavitud del apartheid ", Hooks escribe: "Nos enseñaron a apreciar y participar en" Artes en vivo ", Los espectáculos de etapas organizados fueron uno de los lugares principales donde estábamos animado a mostrar talento. . . . Actuamos para nosotros mismos como sujetos, no como objetos que buscan la aprobación de la cultura dominante ". 114 El'Zabar's Los padres manifestaron ese mismo tipo de energía, y el mismo El'Zabar recordó una especie de atmósfera de gritos en las reuniones familiares. "Solíamos Haz cosas en las que arrojaran a los niños en círculo y los dejaran bailar o cantar o simplemente entrar en estas energías ", recordó." Siempre había un Apreciación por la autoexpresión ". 115

"En nuestras escuelas e iglesias negras", continúa Hooks, "rendimiento fue un lugar de celebración, una obra ritual en la que se anunció la subjetividad liberadora ". 116 El padre de El'zabar ejemplificó esa celebración en cada Manera, presentándolo tanto a la música como a la atmósfera social que lo fomentó. "Mi padre era moderno", declaró El'zabar con orgullo. "Él tenía todo Los sombreros correctos, los pantalones plisados correctos. Podría escapar, así es como aprendí a scat. Me llevaría al restaurante Chan's Restaurant, en el restaurante chino, donde

Estaba este tipo llamado Sandman, y Jug, Von, George [Freeman]. Todo Estos gatos irían allí después de su concierto ". En contraste, El'zabar era en el mejor de los casos ambivalente sobre la atmósfera cultural en Chatham, que asoció con los peores aspectos de lo que E. Franklin Frazier se identificó como la "burguesía negra", como un énfasis en la riqueza adquirida y la posición profesional como marcadores de estatus. El restricciones aparentes en la autoexpresión, realizadas en aparente imitación de cómo se pensaba que las familias blancas de clase media se comportaban, tal vez estaban aún más chafing, y parecían que El'zabar estaba en desacuerdo con Aspectos fundamentales de la historia y la cultura afroamericanas. "Siempre bailado salvaje ", observó El'zabar." Siempre jugaba al baloncesto fuerte, mucho cosas que eran sobre cierta fisicalidad emocional que no parecían ser apreciado de la misma manera que un sentido más delicado y controlado de expresión." "Los niños me llamaron gangbanger, con mi pequeño peinado quo vadis, con Un relajante. ¡Yeche! Mira a ese gangbanger. Entonces, para el mismo El'zabar, en retrospectiva, la tarea de enfrentar a los hijos e hijas de la clase media del privilegio negro era doble, primero, "aprender a articular. Voy a aprender como para ser una liga de Ivy, y no voy a dejar que estos niños me limiten tener éxito en su entorno. Al mismo tiempo, no voy a Deja ir esta energía de Gutbucket ". El padre de El'zabar tenía un conjunto de tambores en su Sótano, que su tío, el baterista Candy Finch, vendría y jugar. El mismo El'zabar comenzó a tocar esos tambores a los cuatro años, "Simplemente ir en el sótano, actuando loco ". Mientras tanto, El'zabar estaba siendo enculturado por su padre en el mundo del jazz.

La mayoría de mis amigos básicamente estaban tratando de tratar a los astutos y a la familia. Piedra, tierra, viento y energías de tipo fuego, los barkays, pero mi padre ya me había adoctrinado. Solo podía escuchar a Wvon cuando mi Padre no estaba en casa. Cuando llegó a casa, solo pude escuchar a WCFL ("La voz del trabajo"), que tenía a Jesse Owens, Sid McCoy, Yvonne Daniels. Todo lo que hicieron fue tocar jazz.

El'zabar cambió a la percusión manual a los catorce años, jugando (y bailando) Como parte de la famosa compañía de baile de su prima, Darlene Blackburn. A través de su primo, conoció a un grupo de músicos de Chicago que eventualmente Se hizo conocido como el baterista de Sun, "Sun Drummer era una organización de percusionistas que comenzaron en los años 60 ", explicó El'zabar." Harold Murray, quien fue llamado Black Harold, jugó con Phil Cohran, Sun Ra. Eso

Era mi maestro de percusión ". 117 El padre de El'zabar le compró un berglass Fi Conga Drum, "Pero los muchachos dijeron, que no son un tambor real. A los dieciséis años, tenía que Haga un tambor y comience a entrar realmente en él. Me estaban enseñando estos principios. A los dieciséis no toqué trampas ". Pronto, El'zabar estaba tocando espectáculos de talentos en el Regal Theatre, y sentado con los faraones, sustituyendo por un miembro temporalmente ausente u otro. Estaba haciendo sesiones de grabación, yendo a la carretera con Donny Hathaway y trabajando con los faraones, los bateristas del sol, Gene Chandler, Pete Cosey y las bandas hebreas israelitas. El'zabar conoció a los músicos en el círculo de Philip Cohran, incluido el maestro Henry Gibson, que trabajó con Cohran y luego con Curtis Mayfi Eld, y derf reklawraheem, un Miembro de los faraones que jugaron con Ramsey Lewis y Eddie Harris. "Gigs Derf no lo hizo, tengo". Alrededor de ese mismo tiempo, Kahil se convirtió en parte del entorno de AACM, tanto como artista como uno de los miembros que Trabajó en la autoproducción en los conciertos. "Significó mucho para mí el primero tiempo pude poner algunas sillas en Child City ", recordó." Eso fue Como, maldición, estos son como grandes hijo de puta y estoy en una mierda aquí Eso es realmente especial ". El festival del décimo aniversario fue celebrado de la manera que Bell Hooks sugiere. En la primera noche, había un conjunto dirigido por Chico Freeman, con Henry Threadgill, Frank Gordon, Adegoke, Leonard Jones, Don Moye, el baterista Ben Montgomery y el poeta interpretado G'ra. Después, La Big Band de Muhal Richard Abrams actuó, con Freeman, Ari Brown, Charles Wes Cochran, Gene Easton, y Sabu Zawadi, saxofones; Steve Galloway, Billy Howell, Lester Lashley y George Lewis, trombones; Gordon, Bill Brimfi Eld, Rahmlee Michael Davis, Walter Henderson y John Shenoy Jackson, trompeta; Amina Claudine Myers, piano; Fred Hopkins, bajo; Moye y Ajaramu, percusión; y Tamu, baile. La segunda noche presentó "Return From Exile" de Joseph Jarman, con Freeman, James Johnson en Saxophone y Fagroon; Vela Sengstacke, arpa; Vandy Harris, Reeds; Evod Magek, piano; Favores de Malachi, bajo; Aye Aton, percusión; e Iqua Colson, voz; y "Amina and Company", con Threadgill, Davis, Ajaramu, El'zabar y tres voces: Iqua, Rita Warford y Rrata Christine Jones (Más tarde Christina Jones-Stewart). La tercera noche presentó a Fred Anderson conjunto, con Lewis, Iqua Colson, Douglas Ewart, Salim (más tarde Soji Adebayo) en el piano; Hank (más tarde Hamid) Drake, batería; Felix Blackmon, Electric bajo; y Marilyn Lashley como bailarina; y el conjunto de Muhal Richard Abrams, con Lewis, Harris, Brimfi Eld, Threadgill, Ajaramu, Favors, Moye, y Wallace McMillan.

El día de la actuación de Fial incluyó el grupo de artistas negros de Chicago, con Zawadi, Montgomery, Turk Burton, Rasul Siddik, Harlan Robinson, El pianista Calvin Brunson (más tarde Koco), el piano, el bajista Rudolph Penson y el vocalista Bernard Mixon, quien fue brevemente miembro de AACM a mediados de la década de 1970. Tamu fue una vez más el bailarín destacado. La gran banda AACM, dirigida por Abrams, concluyó el festival, con las cañas de Cochran, Ewart, Freeman, Harris, Johnson, Zawadi, Michael Danzy, Edward Wilkerson y artista-músico Seitu Nurullah; Lewis y trombonista aacm de largo tiempo Martin Alexander; dos pianistas, Amina y Adegoke; Favores en el bajo; dos percusionistas, Ajaramu y Moye; y mixon. Al igual que con los futuros folletos del festival AACM, este no olvidó a los miembros que habían fallecido. Obituarios de Charles Clark y Christopher Gaddy fue reimpreso en las primeras dos páginas, justo después de la lista de nueve Propósitos de AACM, impresos en la cubierta frontal interior. Como el de la organización Presidente, tuve la última palabra en la última página. Expresando "fe inquebrantable en El poder de la gran música negra ", escribí que el " propósito común "de El AACM fue "la creación de nuevos valores culturales y la aceptación de responsabilidad por la creación de estos valores. Como miembros y seguidores de la asociación para el avance de los músicos creativos, ninguno de nosotros debe conformarse con menos de esto ". 118

El lector de Chicago publicó tres artículos en la víspera del festival de aniversario. El cronista de AACM, John Litweiler El choque saluda a través del resto del jazz. . . . Algunos de estos jugadores de AACM adquirieron lo que pasa por la fama en el negocio del jazz ". El conjunto de arte de Chicago se dijo que comandaba "precios de rock-group para conciertos", mientras que Abrams, Braxton, McCall y Kalaparusha eran ahora "FiGraturas importantes en la gran gira europea de los músicos de jazz estadounidenses ". 119 uno de los nueva generación de críticos de Chicago de la época, Neil Tesser, llamado el AACM "Un símbolo de excelencia comprometida", donde "el efecto de hacer Las letras "A.A.C.M" después de que el nombre de un músico no sea diferente a la de Filding "PhD" o alguna otra designación de logros después del nombre de un estadista o novelista ". Tesser observó que el trabajo de la AACM "literalmente se puso Chicago en el mapa mundial de jazz de la última década ". La clave de esta reputación, según Tesser, era que el AACM "sigue siendo una fuente importante de experimentación. . . . El A.A.C.M. ha alentado la progresión implícita en la experimentación y, por lo tanto, ahora es una organización enfocada en gran medida sobre los nuevos innovadores ", incluida la " segunda generación "de la organización de miembros más nuevos y/o más jóvenes.120

En retrospectiva, fue la entrevista de Litweiler con Abrams en el mismo número Eso podría verse como anunciando el futuro del colectivo.

El AACM está en movimiento. Cualquier cosa que dure 10 años en esta sociedad, especialmente cualquier grupo negro independiente, debe tener la sanción de algunos fuerza que es mucho más relevante que esta sociedad. Ha tocado lo que nos produjo. Puedo decir "Dios", "Allah", "Jehová", pero todas las personas no relacionarse con eso. Todos se relacionan con el cambio, y creo que el cambio es sinónimo de cualquier concepción de la deidad. Es algo básico para la humanidad Está en la compensación física, el deterioro y la reconstrucción de las células, Y no hay nada de hombre que vaya más allá del cambio. Entonces el AACM ha sido utilizado por el cambio como canal, un canal dispuesto.¹²¹

Un artículo bajo el Byline de Tesser había aparecido en el lector mucho antes El festival de aniversario, de un análisis reflexivo y de sondeo de este evolución emergente. Escribiendo en 1975, Tesser anticipó la meditación similar del teórico saxofonista y cultural Salim Washington sobre el significado del Término "Avant- Garde" ¹²² Al observar que en el jazz, el término había sido "robado de su infancia, su relatividad, su valor como una palabra descriptiva del líder tendencia en un momento dado. Ahora está enraizado a cierto género musical, que fue más frecuente en la última década. "¹²³ al refutar la impresión de que Esta reifia había matado, de hecho, la nueva música, Tesser señaló dos eventos recientes. El primero fue un concierto de saxofón en solitario Roscoe Mitchell en el Museo de arte contemporáneo, en el que toda la noche consistía en "Composiciones escritas, con secciones de improvisación o improvisación técnicas ". Mitchell también realizó "Ghosts" de Albert Ayler, junto con Piezas de Anthony Braxton, Muhal Richard Abrams y Henry Threadgill. Tesser describió una nueva pieza de Mitchell, "Cards", como "una pieza de aleación escrita en varias piezas de papel de música, que luego se someten, superpuestos, superpuestos, Incluso se puso al revés, durante la actuación. La música resultante Debe tanto al azar como al artista o compositor ". El sonido de La pieza, sin embargo, debía pequeños a los efectos de aleación anteriores. Tesser vívidamente Describe el sonido de Mitchell como "notas feroces mordidas bruscamente del Alto El portavoz del saxofón, enojado con graznidos guturales y sonidos de dolor, entremezclados con secciones soñadoras de suavidad espaciada. Estos guturales erupciones de ruido y melodías atonales deambulando catatónicamente gran parte de El trabajo de Mitchell ". ¹²⁴

El segundo evento referido por Tesser, un concierto de tres horas por el Fred Anderson Sextet, tuvo lugar en J's Place, un bar de jugos establecido por una entidad llamada

La "Iglesia de la Fundación" en el Distrito de entretenimiento de Wells Street Fading Wells en 1529 N. Wells. Ahora, entre las horas impías de la medianoche y las 5:00 A.M., Anderson estaba rodeado de lo que Tesser describe como "la mitad de los niños su edad", jóvenes apenas fuera de su adolescencia: la cantante Iqua Colson, El bajista eléctrico Felix Blackmon, el baterista Hank (más tarde Hamid) Drake, y El mayor estadista del grupo con treinta, Douglas Ewart. En lugar de para el Miembros amigables de la iglesia, todos con trajes azules bastante severos, la atención de Tesser se convirtió en un dúo entre Douglas y yo: "Interactúan, primero. En el formulario de preguntas y respuestas, luego en el diálogo, se balancean hacia arriba y hacia abajo Al unísono, la música se eleva de manera similar y cae en emoción e intensidad ". Como Tesser afirmó, Anderson "le da más espacio en solitario a Lewis y Ewart, y disfruta verlos crecer. "125 De hecho, probablemente había jugado Con Fred más que nadie durante mis años en Chicago, después (naturalmente) tomando su curso introductorio sobre la música de Charlie Parker. Fred Deja que juegues todo el tiempo que quisieras, y podrías probar cualquier cosa. Allá no hay duda de que fueron los muchos ensayos y conciertos con Fred, junto Con los conciertos con las transiciones de Muhal, East Big Band, eso jugó un papel importante en la solidificación de mi musicalidad y mi concepción de la forma. En un artículo de lector escrito a fines de 1975, a raíz del festival del décimo aniversario, Tesser insinuó la posibilidad de un éxodo renovado de músicos de Chicago, señalando que "muchos de los nombres asociados con El A.A.C.M ha migrado a otras ciudades (ni un miembro del conjunto de arte original todavía se reproduce regularmente en Chicago). . . . Miembros más jóvenes, como el trombonista George Lewis, el saxofonista Chico Freeman y el pianista Steve Colson ,. . . Necesita un escaparate regular lo antes posible ". Tesser relató la historia ya familiar del declive del jazz: los relativamente pocos (pero "saludable") puntos de venta de radio, incluido el fin de semana de Tesser de Erering en el tiempo en Wnib- fm (nadie ni siquiera mencionó la televisión, que se suponía que estaba cerrado para siempre a las músicas identificadas de jazz), y la escasez de actuaciones, particularmente en el lado sur. ("Cuando aparece, es La mayoría de las veces la música del A.A.C.M. ") el escritor concluyó señalando Fuera de la naturaleza frágil y tenue de la escena de jazz de Chicago: "Chicago Jazz A lo largo, dentro y fuera de los buenos y malos tiempos, recogiendo vapor y luego perder impulso en un centelleo. . . . Nunca lo sabrás, Abracadabra— Cuando se vaya a la vista de nuevo ". 126

De hecho, la música de la AACM estaba cambiando y expandiéndose rápidamente. Una reflexión de Litweiler de un evento Roscoe Mitchell de 1975 en la Universidad Estatal de Michigan describió los cambios que estaban en movimiento, señalando que Estas nuevas obras de Mitchell presentaban "situaciones altamente controladas ... un lejos

Llora de "Old" Mitchell ". Aquí, Litweiler señaló: "Gran parte de la improvisación ocurre dentro de los contornos estrictamente delineados. "127 El programa presentó siete Composiciones de Mitchell para las formaciones más diversas: un conjunto grande con miembros del colectivo de artes creativas, el colectivo de AACM como AACM que Mitchell se había formado en el área de Detroit con A. Spencer Barefi Eld, Anthony Holanda y otros; un cuarteto de saxofón con Jarman, Threadgill y McMillan; un trío con Abrams y Barefi ELD; un cuarteto para dos bajos Saxófonos y dos trombones, incluidos el miembro de CAC y yo William Townley en trombones; y un conjunto intermedia aún más grande que incluye un coro y bailarines.128 Mitchell hizo un uso explícito del kiva-me gusta en la ronda Configuración del espacio de rendimiento de MSU como parte de un enfoque antifonal a las formaciones de saxofón de saxofón y trombón, así como el grandes conjuntos. Presagio por al menos veintiún años el advenimiento de "Baja de caso" o "reduccionistas", las almofonas silenciosas, el saxofón de Mitchell Jugar en este momento fue descrito por Litweiler como "jugar muy escasamente ... Su sonido duro se volvió respirable, más tranquilo, la sensación de fragmentación melódica mejorado por la evolución del silencio en su línea. "129 De manera similar, tahquemenón, en el que actué, se dijo que exploraba "un lugar tranquilo". 130

Lo más importante en la evolución del trabajo de los compositores de AACM fue La observación de Litweiler de que "la división de puntaje/improvisación de Mitchell, la invención/interpretación no es en gran medida la división. más bien un golpe para los teóricos absolutistas. "131 Una revisión del mismo evento de Bill Smith en la revista canadiense Coda fue aún más detallado y más Sensible a la naturaleza intermedia del evento. Fotografías de los procesos de trabajo de Jarman, Mitchell, Lewis, McMillan, Threadgill, Abrams, y se incluyeron favores, y también se describió el trabajo del coro y los bailarines, particularmente la "asombrosa" Rrata Christine Jones. El El artículo destacó una afirmación creciente para la AACM y su música de Smith y la revista en general; Esta afirmación fue reflejada en las eringas de su Compañía de grabación, Sackville, que contó con lanzamientos de Braxton, Mitchell, y yo mismo en particular.132

En septiembre de 1975, apareció una larga entrevista con Roscoe Mitchell en coda, completo con una discografía detallada que incluyó el editor de coda La grabación producida por Sackville de 1974 de Bill Smith del saxofón en solitario de Mitchell composiciones.133 La entrevista funcionó como una especie de boceto biográfico, Un foro para discusiones de estética y un sitio para transmitir los problemas con clasificaciones de categoría y género que eran endémicas de los músicos AACM. Al final del artículo, Mitchell describe las primeras frutas de sus continuos

Investigación de colaboración en interactividad informática con el psicoacústico y el músico de computadora David Wessel, que luego enseñaba en Michigan Estado, y quién estableció el evento CAC/AACM. El festival del décimo aniversario de AACM había sido un evento de agua en muchos respetos, pero en retrospectiva, se podría decir que ha presagiado ciertos cambios en la conciencia de muchos miembros, incluido yo mismo como la silla de la organización. En una conversación telefónica tuve con Douglas Ewart En 2004, tratamos de reconstruir los eventos de 1975:

Ewart: Era el primer momento de mí mismo que la asociación había alguna vez ganó ese tipo de dinero, y de sus propios esfuerzos, no de un concierto. . . . Era alrededor de mil dólares o más. Eso era una buena cantidad de dinero en ese momento, pero lo que comenzó a suceder fue, la gente comenzó a crear estos "gastos". 134 personas obtuvieron tráfico entradas en "AACM Business" y de repente la organización debería pagar por eso. . . . Recuerdo que Jackson dijo que como presidente, el El dinero debe ir contigo, que debes asumir la responsabilidad. Recuerdo [varios miembros] llamando a su casa. Tus padres se convirtieron preocupado. Creo que fue tu mamá la que me llamó. Ella dijo, yo no saber lo que está pasando, pero se estaba convirtiendo en un problema, y ¿podría Piense en algo que debe hacerse. Te llamé y dije, tú saber, deberías darles el dinero porque no vale la pena este. Para mí, fue estúpido. Te acabas de convertir en presidente, tuvimos esto nuevo tipo de fervor sobre avanzar, y parecía que era como las viejas actitudes. Estos han sido los tipos similares de riff s que han ocurrido a lo largo de los años de una forma u otra. Lewis: Había una cierta ingenuidad sobre mi actividad, y otros podrían he entendido las cosas mejor que yo. Vivía en casa, tenía un trabajo. Fue una cosa diferente para mí. . . . Pensarías que Estar fuera del sistema significaba que podría ser más imparcial, pero De hecho, significaba que no sabías ciertas cosas que eran importante. Dije, entiendo esto, pero no puedo seguirlo. Creo Deberíamos usar este dinero para tratar de invertirlo de alguna manera. Entonces cuando yo Recibí la llamada de la membresía sobre el dinero, solo dije, probablemente lo mejor para mí es renunciar. . . . Supongo que el dinero del dinero de ser disipado, pero renunciar fue lo mejor que se puede hacer. . . . Pude ver Donde mi falta de experiencia estaba realmente perjudicando la situación, en retrospectiva. En lugar de causar una gran división en la organización, solo acepte el Límites de la Confianza Las personas tienen en su liderazgo. Pero no lo hizo

Hazme pensar, bueno, voy a dejar el AACM o cualquier cosa. Tal vez alguien más podría hacer lo que sentía que debía hacerse con el apoyo mayoritario. Sin embargo, no había escuchado la parte de la gente que asusta a mis padres. Ewart: [Festivales de aniversario] se convirtió en algo anual después de eso. . . . Este fue el primero, y fue crucial. Lewis: Cuando lo miré, no fue un fracaso, porque llegaron muchas cosas fuera de eso. Las cosas cambiaron rápidamente desde este punto. Pero, ya sabes, fue una experiencia de aprendizaje importante. No era tan confiable algunas personas después de eso.

El AACM en Nueva York

Migración e invasión John Stubblefi ELD y el baterista Phillip Wilson ya estaban disponibles Cuando Anthony Braxton y Leroy Jenkins regresaron de Europa en A principios de 1970 para seguir un encuentro con la ciudad de Nueva York. En una entrevista de 1978, Jenkins describió sus primeros días en Nueva York:

Nos quedamos abajo en la casa de artistas de Ornette, que en ese momento no estaba decorado. Hacía frío allí abajo, donde dormimos. Ornette Nos dio un colchón, pero no se dio cuenta de lo frío que era. Una noche Algo sucedió y bajó para despertarnos. Él dijo: "Wow, es mejor que los gatos suban las escaleras". Nos quedamos allí y Fue entonces cuando fui a la Universidad de Ornette. Me puso los toques de Fi Nishing. Pasé tres meses allí, me quedé en su casa, haciendo todo. Respondiendo la puerta, ayudándolo a copiar Música, discutiendo sobre su teoría Harmolodic.¹

"Cuando vine a Nueva York, no tenía un concierto", recordó John Stubble Fi Eld. "Mary Lou Williams me dio mi primer trabajo. Vine cuando Hubo una huelga telefónica, y fui ocho meses sin teléfono ". Aunque oportunidades de rendimiento y cobertura de prensa eran relativamente escasos, estos músicos AACM actuaron con muchos de los experimentadores más establecidos de la época, como el mar-

lon Brown, Rahsaan Roland Kirk, Sam Rivers, Chick Corea, Ornette Coleman y Archie Shepp. En muchos casos, estos encuentros simplemente se extendieron Las relaciones AACM miembros habían iniciado en París. La primera ola de músicos AACM con sede en Nueva York presentó la suya propia Trabajo en programas de conciertos de música notada contemporánea y música improvisada. En mayo de 1970, el promotor Kunle M'wanga organizó tal vez El primer concierto de AACM en Nueva York, en la Iglesia Metodista de Washington Square (Iglesia de la Paz) en West Village. Presentado fue el "Creative Construction Company ", compuesta por Leroy Jenkins, Anthony Braxton, Muhal Richard Abrams, Steve McCall, Leo Smith y bajista nacido en Chicago Richard Davis.² Por 1973 Anthony Braxton había logrado obtener aviso En el New York Times para una actuación de Alice Tully Hall de su cámara trabajo, "I- j- 637/c". ³ El año anterior, había seguido los pasos de Ornette Coleman alquilando el Ayuntamiento para una actuación de su trabajo. Jenkins trabajó con Archie Shepp, a quien había conocido en París, y era También participante en la colaboración de Carla Bley/Paul Haines, escalera mecánica The Hill, una especie de ópera de jazz postbeat que incorporaba una muy diversa grupo de artistas.⁴ Taller de orquesta del compositor de jazz, formado por compositor- pianista Carla Bley y trompetista Mike Mantler a raíz de La desaparición del gremio de compositores de jazz, presentó a Jenkins y Smith en Eventos sucesivos en Cami Hall.⁵ En 1973, Smith fue parte de la actuación de la orquesta del compositor de jazz de la relatividad de Don Cherry Suite en la Universidad de Nueva York. El revisor comentó que "cualquier persona con Algún conocimiento de la nueva música verá en el personal que solo sobre cada nombre importante en el nuevo campo de música que resultó ser Disponible estuvo presente, y los que no jugaban aparecieron en la audiencia durante una de las noches de Fi ve, incluidas Ornette Coleman y Anthony Braxton. " ⁶

El conjunto revolucionario, uno de los grupos de señal del período, se formó alrededor de esta época, cuando M'wanga presentó a Jenkins al bajista Sirone. Los primeros conciertos incluyeron al baterista Frank Clayton, y cuando Chicagoan Jerome Cooper se unió al grupo, despegó el trío reformulado. El conjunto presentó un concierto en la casa del artista de Ornette Coleman, Ubicado en Prince Street en el distrito Soho de la ciudad de Nueva York. La revisión sirvió como una introducción al grupo, señalando que había sido formado casi dos años antes. Según la revisión, el ambiente de La casa del artista incluía decoración africana y pinturas originales. El revisor concluyó que ver el conjunto revolucionario "podría enseñarte algo terriblemente cierto sobre ti". ⁷ A principios de ese año, el grupo realizó

En el Teatro Público, 8 fundada en 1967 por el productor y empresario Joseph Papp. Buscando construir sobre su exitoso festival de Shakespeare de Nueva York, que había estado funcionando desde 1954, Papp dedicó el teatro público al drama experimental, a menudo con un componente musical. El trabajo de Anthony Braxton comenzaba a surgir en las revisiones de los Estados Unidos, incluyendo una mención en la encuesta de lector de Beat Beat de 1971. El conjunto de dos lp de Braxton de solos de saxofón alto no acompañados, para Alto, 9 había sido lanzado en 1968 como parte de la serie Delmark AACM, pero recibió Una revisión de Fi Ve-Star Down Beat solo cuatro años después. La audacia del intento solo golpeó a ese crítico favorablemente, en contraste con la reseña de un músico en la "Prueba de los ojos vendadas" de Leonard Feather, que una vez más sirvió como el Vehículo de conflictos generacionales sobre estética. Saxofonista Phil Woods, un El acólito de Charlie Parker, aparentemente, no estaba desconcertado por el La pista de Braxton se le presentó, y de hecho, todo el concepto de improvisaciones de saxofón no acompañadas. Woods denunció el Braxton grabando en un lenguaje colorido, al tiempo que reconoce implícitamente que de alguna manera, Esta amenaza para el orden musical parecía "más allá de la categoría":

No es jazz, no es clásico. . . Es aburrido. . . no está bien hecho, no Respira correctamente. Estoy seguro de que sus miembros salen del teclado. Estoy seguro de que él no ha estudiado el saxofón. Esto no me molesta, hay mucho primitivas que reproducen y obtienen mucha música emocionante; Pero este es un ego así viaje, que puedes pensar que eres una gran perra que puedes hacer un álbum en solitario.

Woods concluyó diciendo que "ni siquiera quiero adivinar quién es, Porque podría odiarlo ". 10

Braxton recibió mucha más prensa comprensiva en Francia, donde estaba en residencia en el Cité Internationale des Arts en París, escribiendo los textos y desarrollar los conceptos filosóficos que eventualmente surgirían en a mediados de la década de 1980 como escritos de triaxio masivos de 1.800 páginas. En el transcurso de principios de la década de 1970, el compositor y saxofonista recibió considerablemente más cobertura que cualquier otro músico de AACM en las páginas de La revista francesa Jazz Hot, además de recibir sostenida y sustancial Avisos en la revista de París Jazz. Como era típico del jazz francés Revistas del período, muchos de los artículos incluyeron análisis detallados de La música de Braxton. La formación de círculo de 1971, la famosa pero corta vivida Cuarteto con Braxton, el baterista Barry Altschul, el bajista Dave Holland, y Pianist Chick Corea, la visibilidad aumentada de Braxton aún más, culminat-

En un concierto de cuenca de París, una grabación de la cual finalmente se lanzó en ECM.¹²

Después de esta mayor visibilidad fue una larga entrevista con Braxton en La edición de abril de 1971 de Jazz Hot, con las preguntas del entrevistador François Postif aparentemente editado. Aquí, Braxton describió el AACM como una organización dedicada a "La Musique Contemporaine Noire" [Black Contemporary música]. Aparentemente, el revisor notó esto, y en respuesta al textualmente Ausente, pero también una consulta presente, Braxton tenía esto que decir: "Notarás Que no uso la palabra "jazz" para hablar sobre mi música. Sin embargo, me gusta La palabra "jazz", suena bien, es un gran invento como término, pero no Considérame un músico de jazz, y estoy en el proceso de preguntar yo mismo si incluso soy músico ". ¹³

Mientras el presidente de los Estados Unidos, Richard Nixon, estaba siguiendo una guerra encubierta en Camboya, el auge económico de la posguerra que había mantenido vivo por la Guerra de Vietnam se estaba desvaneciendo, reemplazada por el creciente desempleo y la "estancamiento". una economía estancada con inflación desenfrenada que el salario de la administración y los controles de precios habían hecho poco para mejorar. Así, la colectividad estaba en El aire, como los músicos con sede en Nueva York, buscaban nuevas respuestas a la perenne Problema de trabajo, que se estaba volviendo cada vez más escaso. Una "Asociación de Músicos de Nueva York" ya había organizado un "Desactivado" independiente- Festival de "Jugadores más jóvenes y más vistos orientados a la vanguardia", se mantiene simultáneamente con, y en aparente reacción al Newport Jazz Festival. Se celebraron conciertos En el Jazz Club Slug's, el Museo del Estudio en Harlem, Studio WIS (fundado por el percusionista nacido en Chicago Warren Smith), y dramaturgo y director Woodie King, Jr, el nuevo teatro federal. Los conciertos incluyeron baterista Milford Graves; Saxofonistas Anthony Braxton, Cliff Ord Jordan, Frank Foster, Archie Shepp y Byard Lancaster; Los trompetistas Bill Hardman, Tommy Turrentine, Cal Massey y Ted Daniel; los bajistas Wilbur Ware y David Izenzon; y el organista Larry Young. El festival fue dirigido por los músicos ellos mismos, "con los ingresos divididos de manera equitativa". ¹⁴

En Nueva York, las estrategias colectivas se seguían más prominentemente. por los artistas negros colectivos, que tenían fuertes raíces en el negro de Nueva York comunidad, particularmente en Brooklyn y Manhattan.¹⁵ El CBA, que incluyó al bajista Reggie Workman, los trompetistas Donald Byrd y Jimmy Owens, el pianista Stanley Cowell y el saxofonista Bill Barron, presentaron un "Simposio de músicos creativos" en la sección Bedford-Stuyvesant de Brooklyn en abril de 1972, con discusiones sobre el negocio de la música de Owens, y Seminarios en improvisación e historia de la música negra por Barron y Byrd.¹⁶ Dizzy Gillespie, quien habló en un panel en la reunión, fue parafraseado en

Una revisión del evento como observando eso "al establecer un orden jerárquico de El estrellato, destacando a los músicos individuales para una elevación particular, los músicos mismos a menudo han tocado en manos de una actitud competitiva destructiva en lugar de darse cuenta de que existe un vínculo entre todos los creativos. músicos ". 17

La presencia explícita de la palabra "negro" en el nombre de la organización no era de poca importancia en un momento en que las ideologías integracionistas y el bote sean desafiadas por las posturas políticas y culturales influidas por Black Power. La revisión caracterizó al trabajador como observando que el El énfasis en la negrura fue "una manifestación no de separatismo cultural, sino de un cierto realismo sociocultural ". 18

Nos estamos centrando en los artistas negros porque los blancos y los negros tienen problemas diferentes exclusivos de sus diferentes culturas y estilos de vida. Comenzamos fuera como un grupo interracial, pero no sucedía nada debido a las diferencias. . . . Finalmente, los negros y los blancos se unirán, pero para Ahora es más importante establecer una base de FI, hacer nuestra tarea y resolver nuestros propios problemas individualmente.19

En julio de 1973, el primer concierto de Nueva York del Art Ensemble of Chicago Tuvo lugar en el Auditorio Wollman de la Universidad de Columbia, como parte del Festival de Jazz Newport del promotor George Wein. Un artículo anticipado sobre el El festival fue escrito por el crítico del New York Times Robert Palmer, miembro de una Guardia avanzada emergente que promulgaba nuevas formas de escribir sobre Música improvisada en la prensa de Nueva York. Palmer describe parte del arte Los métodos musicales del conjunto que recuerdan a varios elementos de negro Tradiciones de jazz y R&B, pero evita la tendencia del periodismo de jazz tradicional Implementar íconos de jazz históricos como un medio para contextualizar el trabajo de un artista en particular dentro de una tradición de jazz construida. Más bien, evocando una contextualización posmoderna, el artículo expande descriptivamente el marco de referencia, comparando el trabajo del conjunto de arte a "Desarrollos en las artes visuales; temas, variaciones, solos y conjunto Los pasajes se alternan en un flujo continuo que es comparable a un collage de aparentemente objetos e imágenes dispares. "20

Incluso la legendaria sofisticación de la comunidad cultural de Nueva York, Sin embargo, fue desafiado por la "imprevisibilidad y la negativa firme de ser estereotipada" durante su primer compromiso del club extendido en Finales de 1975. En el Five Spot Café, donde John Coltrane y Thelonious Monk una vez mantuvo el público de hechizo, según una cuenta de prensa,

"La mayoría de los neoyorquinos no sabían qué hacer con su audio visual actuaciones. "21

Bowie salió primero, luciendo la visera de un distribuidor de casino en la cabeza y Beber de una pinta de whisky. Jarman y Moya se tambaleaban por el Club como dos Winos, que se mantienen para el equilibrio, disparan streamers y murmuran sin sensación. Bowie los vio y gritó: "Over ¡aquí! ¡Nada de esta mierda de música, vamos a tocar cartas! " De alguna manera ellos encontré su camino a una mesa colocada frente al escenario, donde un mazo de Se produjeron tarjetas. Bowie procedió a tratar furiosamente, tarjetas en todas partes, los tres bebiendo y maldiciéndose en una parodia hilarante de tal vez un juego de cartas cutillas, o una parodia de un club de jazz.²²

Entre 1973 y 1977, estaba claro que fue un cambio repentino y dramático ocurriendo en música experimental en Nueva York, en la que la AACM debía jugar un papel crucial. El análisis sociológico de Samuel Gilmore de Nueva York "Concert Music World" de principios de la década de 1980 (es decir, aparentemente excluyendo el jazz, Pop u otros géneros "vernáculos") se basa en los métodos de simbólicos Interaccionismo en la identificación de tres principales divisiones del mundo del arte: hacia atrás, Midtown y el centro, que incluso a principios de la década de 1970, estaban bastante bien Defi -ned, si "imagina", comunidades. Mientras que escriben los términos "Uptown", "Midtown" y "Downtown" todavía se usan en Nueva York, debe se enfatice que en la década de 1970, como ahora, los mundos de arte a los que se refieren interpenetrados entre sí en gran medida para formar un "arte general escena de la música "en Nueva York. Gilmore vio el término "Midtown" como que denotan las principales orquestas sinfónicas, los solistas de gira y los grupos de cámara activos en espacios de rendimiento grandes, bien financiados y comercialmente orientados, tales como Como Lincoln Center y Carnegie Hall. "Uptown" se refirió académicamente compositores situados "de los cuales el público rara vez ha escuchado ... pero que ganan El Premio Pulitzer todos los años ". 23 Para Gilmore, estos representantes " Uptown " Los compositores incluyeron a Milton Babbitt y Elliott Carter; Los conjuntos de actuación representativos incluyeron el grupo de música contemporánea, luego dirigido por los compositores Harvey Sollberger y Charles Wuorinen; y Speculum Musicae, que luego presentó al pianista muy diverso y perspicaz, Ursula se opone. Gilmore identificó el término "Downtown" como referencia a "The Composer / Personal, que vive en lofts de pequeños rendimientos en Soho, Tribeca, y espacios de rendimiento alternativos cercanos en Greenwich Village ". Representante Ven-

UES incluyó la cocina, el espacio de rendimiento multidisciplinario fundado en 1971 por los videos Steina y Woody Vasulka, que en 1975 había convertirse en una parte central de la nueva escena musical de Nueva York; artista intermedia La Fundación Experimental Intermedia experimental de Phill Niblock; y más tarde, ruleta, Fundada por el trombonista Jim Staley y el artista de sonido David Weinstein. Los compositores representativos activos en este mundo del arte del centro incluyeron a John Cage, Philip Glass, Philip Corner, Robert Ashley y La Monte Young. Estos artistas, y otros en su círculo, podrían ser llevados bajo el encabezado de "Downtown I", para distinguir su supuesta post-jaula común Desde la construcción posterior a 1980 de "Downtown" o "Downtown II", la mayoría Representado prominentemente por el saxofonista John Zorn, la vocalista Shelley Hirsch, Artista de sonido David Moss y los guitarristas Fred Frith, Eugene Chadbourne, y Elliott Sharp, entre muchos otros.²⁴ tanto en el centro I como en el centro II generalmente se codifican racialmente en las cuentas de prensa como blancas y al final 1980, tales cuentas retrataban habitualmente en el centro II como el sucesor lógico de la conexión del centro de I con la alta cultura pan-europea. Tanto la crónica como contribuyen a las corrientes cambiantes en musical El experimentalismo fueron nuevas ideas que surgieron en el dominio crítico. El Escritores de música de los tiempos más jóvenes, incluidos Robert Palmer, John Rockwell y Jon Pareles, conocido con una amplia gama de estética musical y prácticas y, por lo tanto, menos invertidas en el mantenimiento de las taxonomías tradicionales. En Revisión del festival de "música nueva y más nueva" de 1974 del Lincoln Center, Rockwell anunciado (algunos podrían decir "advertidos de") cambios en la relación de Jazz con "música contemporánea seria". Rockwell contrasta el estándar Imagen de la era de los "hombres negros de aspecto sombrío que usan boinas", tocando en "Dim clubes ahumados", con el de "los blancos de pelo corto que miran industrialmente a través de sus espectáculos en páginas densamente notadas de ... Música compleja en entornos académicos gentiles ". El escritor continuó tener en cuenta que la frontera entre "Jazz experimental" y contemporáneo La música se cruza de manera rutinaria en el entorno del "centro de la ciudad". "Para Varios años en el centro de los lofts ", observó el artículo, " las mismas caras tienen estado apareciendo entre los artistas de Avant- Garde Jazz Concerts y Avant-Garde "serios" conciertos de música ". ²⁵

Rockwell pasó a presentar un análisis optimista de color a ciegas de La situación: "La dotación nacional de las artes, el estado de Nueva York El Consejo de Artes [y] la Fundación Guggenheim tiene la misma probabilidad de otorgue sus subvenciones a Ornette Coleman sobre Charles Wuorinen. "²⁶ Por supuesto, La situación real era mucho menos optimista. En 1971, el movimiento de jazz y pueblo, organizado por Rahsaan Roland Kirk, Roswell Rudd y Archie Shepp,

había organizado un "juego" en los oficiales de la Fundación John Simon Guggenheim en Nueva York, "exigiendo el fin de lo racista obvio y descarado Políticas. . . En la asignación de premios. "27 De hecho, Financiamiento de NEA para música fue hipersegado de acuerdo con las categorías racializadas de "jazz/folk/étnico" y "música", con la última categoría aparentemente destinada a denotar, Para recordar la frase de Rockwell, "personas blancas de pelo corto" creando "gentily Música compleja en entornos académicos gentiles ". En 1973, la NEA desembolsó más de \$ 225,000 a 165 individuos y organizaciones que solicitaban su categoría de "jazz-folk-tnic". Subvenciones de composición para Se proporcionó comisionando nuevas obras, pero ninguna subvención excedió \$ 2,000, incluyendo aquellos dados a artistas tan importantes como el pianista Cedar Walton, Saxofonista Cliff Ord Jordan y el compositor Duke Jordan. Varios AACM Los miembros recibieron subvenciones, incluido Lester Bowie (\$ 750), Favores de Malachi (\$ 1,000), Joseph Jarman (\$ 1,000), Leroy Jenkins (\$ 2,000), Roscoe Mitchell (\$ 1,000), Don Moye (\$ 1,000), Leo Smith (\$ 1,000) y el trompetista Frank Gordon (\$ 1,500) .28 El próximo año, la nueva categoría "compositor-libretista", como Sucede, una de las menos financiadas entre las diversas categorías bajo las cuales podría ser apoyada la música pancretaria, fue asignada casi El doble de la cantidad asignada a la categoría étnica de jazz- folk, con subvenciones de \$ 10,000 a George Rochberg y John Harbison. Otras subvenciones fueron recibidas Por Vladimir Ussachevsky (\$ 7,500), Charles Wuorinen (\$ 3,500), Morton Subotnick (\$ 7,000), Charles Dodge (\$ 4,500), Steve Reich (\$ 2,000), Otto Lening (\$ 6,000) y Barbara Kolb (\$ 2,000) .29

A pesar de la obvia presencia de la frontera en términos de apoyo financiero, en otros aspectos, muchos de los cambios que Rockwell había anunciado eran en el aire. La "música nueva y más nueva" tiene lugar en Ornette Coleman's Prince Street Performance Loft, casa de artistas, obras destacadas de Coleman, Carla Bley y Frederic Rzewski— "Equistas sucesivas de jazz y avant clásica, y obras que fusionan a los dos". 30 Por 1975, la música experimental negra comenzaba a aparecer en lugares de Midtown como Carnegie Salón de recitales. Los escritores Gary Giddins y Peter Occhiogrosso, y luego Stanley Crouch, publicando tanto en la voz del pueblo como en el ahora desaparecido Soho Noticias semanales, se estaban volviendo fundamentales para cubrir esta nueva música experimental negra, que se doblaron discursivamente en la década anterior Concepción de "Avant-Garde Jazz". Sus artículos llegaron esporádicamente, tal vez cada dos meses más o menos; Ciertamente no había concentrado, dedicado cobertura de prensa de estos experimentadores negros que podrían considerarse Análogo a las columnas de voz semanales del compositor Tom Johnson en el centro de I, que fueron fundamentales para promover las carreras de Robert Ashley,

Steve Reich, Meredith Monk, Philip Glass, Pauline Oliveros, Glenn Branca, y otros.³¹ Incluso una pequeña cantidad de publicidad para un músico, sin embargo, es como un Infusión de la vida que da oxígeno en el espacio exterior, o como se dice que el arte Blakey He observado: "Si no apareces, desapareces". Parcialmente como resultado de Esta cobertura de prensa, Word estaba volviendo a los miembros de AACM en Chicago A través de la vid del músico que Nueva York estaba llamando, con posibles oportunidades mucho más allá de lo que estaba disponible en Chicago en ese momento. Entre 1975 y 1977, le pareció a un músico con sede en Chicago como yo que Uno escuchaba algo emocionante sobre Nueva York cada semana. Brillante, Si a menudo apócrifal, los informes volvieron de Nueva York sobre jugar con músicos famosos, audiencias entusiastas, oportunidades para viajes extranjeros, etcétera. Al mismo tiempo, se estaba volviendo claro para muchos que intentaron eso No era muy realista tratar de organizar eventos en Nueva York desde lejos utilizando las mismas técnicas que se usan para realizar trabajos en otras ciudades estadounidenses. Como una persona me preguntó por teléfono: "¿Estás en Nueva York? ¿No? Bueno, Hablaremos cuando llegues aquí ". Kalaparusha Maurice McIntyre salió de Chicago en 1974. "Jack DeJohnette había tenido el ambiente de que iba al este ", recordó Kalaparusha," así que él Me dijo que no fuera a Nueva York, sino que viniera allí [a Woodstock]. I conoció a Karl Berger y a las otras personas en el Estudio de Música Creativa ", el Instituto de Música Experimental que Berger, su cónyuge Ingrid y Ornette Coleman había fundado en 1972.³² después de probar el estado de Nueva York para una feria Período de tiempo, se hizo evidente para Kalaparusha que se necesitaba un cambio. "La gente en Woodstock era rica", dijo en nuestra entrevista. "No tenía no dinero para quedarse allí. Me mudé a Brooklyn en el 76, básicamente para estar en nuevo Ciudad de York. Básicamente era la escena del loft en ese momento. Hice mucho trabajo Fuera del estudio de Sam Rivers Rivbea. Setenta y siete fue el año al que fui Nancy con la gran banda de Sam Rivers ". ³³

En cierto sentido, la presión se estaba volviendo insoportable, y tal vez estos Los signos esperanzadores sirvieron para "establecer a la gente flota", para tomar prestada la frase de Farah Jasmine Griffi n sobre las narrativas de migración afroamericana.³⁴ Después de la moda de un río que se desborda, miembros de la segunda ola de la AACM, Junto con los restos de la Fi Wave de Chicago, incluido la mayoría Es importante destacar que el fundador Muhal Richard Abrams, movido a Nueva York, aparentemente en masa. Uniéndose a los que ya están en la costa este, esta gran ola, incluidas Kalaparusha, Lester Bowie, Amina Claudine Myers, Henry Threadgill, Steve McCall, Fred Hopkins, Chico Freeman, Malachi Thompson, Iqua Colson, Adegoke Colson y yo, todos se mudaron a Manhattan o al Nueva York

área durante este tiempo. Miembros de la bolsa, incluidos Charles Bobo Shaw, Baikida E. J. Carroll, Oliver Lake, Julius Hemphill, Hamiet Bluiett, J. D. Parran, Joseph Bowie, Patricia Cruz, Emilio Cruz y James Jabbo Ware, tenían todo Llegó a Nueva York antes de esta migración masiva, formando un poderoso grupo de colegas del medio oeste. Leonard Jones regresó a Chicago desde Alemania en julio de 1974 y Pronto fue barrido en la fiebre de Nueva York. "Me fui a Nueva York en agosto de '77 ", recordó Jones en nuestra entrevista de 1998 en su casa en Ratingen, Alemania, Cerca de Düsseldorf. "Recuerdas ese terrible viaje en coche", me reí, refiriéndome a nuestro viaje de transmisión a través de la costa este en mi superflaky Ford Pinto, "En Pennsylvania, donde el sistema eléctrico se arrastró ". "Sí, parte de eso experimentamos juntos", se rió Jones. "Recuerdo el período, porque Nueva York estaba POPIN 'y Jumpin'", dijo Chico Freeman, quien se mudó a Nueva York en 1976.

Fue emocionante, esta gran cosa pionera. Éramos un tipo cooperativo de un organización que vendría con este concepto, toda la forma de AACM de pensar, y todos estos diferentes grupos y músicos, que para algunos razón, migrada al mismo tiempo. Todos fuimos a los conciertos de todos. Luego encontramos otros seguidores que ya habían estado aquí, como [Bobsist] Cecil McBee, que ya estaban establecidos, pero que se involucraron.

Para los recién llegados a Nueva York, el gasto y la complejidad de la presentación Un lugar adecuado para vivir puede ser desalentador. Afortunadamente, varios AACM y Los músicos de la bolsa encontraron apartamentos en el recién erigido, subsidiado por el gobierno federal Complejo de apartamentos de Manhattan Plaza cerca de Times Square, que abrió su puertas en 1977.³⁵ estos incluyeron a Chico Freeman, Amina Claudine Myers, Frank Gordon, J. D. Parran, Luther Thomas, Joseph Bowie, yo mismo, y Muhal Richard Abrams, cuya partida de Chicago en 1976, según Para Martin "Sparx" Alexander, fue particularmente sorprendente.

Muhal estaba bien establecido en Chicago, así que me sorprendió mucho Cuando se mudó a Nueva York. Me di cuenta de que podría ser como von o algo así, convertirse en una institución en Chicago. En esta situación en la que estaba aquí solo estaba agitando su energía, y no fue realmente capaz de mantener su familia. Estaba haciendo lo que quería hacer aquí, y en realidad no lo apoyaba. Nueva York era mucho más viable para que él pusiera un poco de pan sobre la mesa.

Abrams había estado llegando a Nueva York desde una aparición en 1959 con Eddie Harris en el Harlem's Club Baron. Ahora, con el aumento visibilidad de la nueva música que había sido fundamental para promulgar, Abrams era un visitante frecuente, a instancias de Anthony Braxton en particular, con quien actuó en el Carnegie Hall. "Estaba viviendo con Barry Altschul, y en parte en ese loft que Jerome Cooper solía tener, y que Steve McCall terminó recibiendo ", recordó Abrams." Luego en el otoño del '77 I mudó a la familia aquí ".

Básicamente sentí que necesitaba, como otros lo habían hecho antes que yo, pero no tan Mucho por eso, para hacer una presencia, para seguir la reputación de que Habíamos ganado nuestras actividades. Y, para expandir mi base de negocios, Porque Chicago ya no me desafiaba como músico. El más Las cosas de vanguardia en cada lugar están por aquí, o si no es así, se dirige aquí desde otro lugar. Si necesito un saxofón que juegue todo el Reeds, es una llamada telefónica y un paseo en metro.

"Estaba confiado de que había hecho el movimiento correcto", afirmó Abrams. "No había conciertos ni nada. Estábamos dando vueltas en esos lofts. Estábamos recibiendo una prensa bastante buena, Gary Giddins, principalmente, y yo estaba Haciendo una grabación cada año con Black Saint ". Al mismo tiempo, como Abrams Lo vi: "Nos familiarizamos con el hecho de que nos habíamos eliminado de la comunidad negra en términos de presencia, porque no vinimos aquí e ir a Harlem. Vinimos a Manhattan. La razón por la que llegamos a Manhattan es porque el centro del negocio estaba en Manhattan, y todavía lo es. Los dictados de necesidad tuvieron que ser la base de ello ". El maquillaje de la audiencia fue diferente ", dijo Abrams.

El contenido negro de la audiencia disminuyó, debido a la ubicación donde actuamos. . . . La mezcla era mucho más variada. Mucho veces no era una mezcla de personas negras y blancos, sino blancos personas y diferentes otros tipos de personas. Aquí en Manhattan no Tenga una gran concentración de personas negras que asisten a ese tipo de cosas. Puedes caminar por la calle hacia Birdland cualquier noche de la semana. No Mucha gente negra en él.

Como recordó Lester Bowie, la colectividad de estilo AACM jugó una importante papel en las oportunidades de presentación en Nueva York.

Todos los gatos [del Medio Oeste] miraron que había disponibilidad en el edificio En la calle 43 [Manhattan Plaza]. Ello sabían antes del Los Cats de Nueva York lo hicieron, y eso es lo que cabreó en Nueva York. La maldita palabra salió y todos los gatos, J. D. [Parran], Muhal, no pensé Muhal alguna vez se iría de Chicago. Todos los tienen apartamentos, como, ¡rápido! Buen apartamento, bonita vista, genial. Los gatos pusieron sus aplicaciones y Estaban aquí, pagando el alquiler barato. Simplemente vinieron y les consiguieron un lugar permanecer primero, que era moderno. Eso es lo más importante, luego empieza a hacer lo nuestro propio de nuevo, jugando con algunas personas, jugando, pero también Creando tu propia mierda también.³⁶

Además de este contingente, había un grupo de nuevos y emocionantes Californianos, en gran parte los productos del pianista Horace Tapscott Loss Ummaa con sede en Angeles, como los saxofonistas Arthur Blythe y David Murray, FL Utist James Newton y el trompetista Lawrence "Butch" Morris. También asociado con Ummaa estaba el escritor Stanley Crouch, quien presentó a muchos de los nuevos experimentadores en su papel de director musical en El loft/club en el Bowery, el palacio de hojalata.³⁷ "El palacio de hojalata era un lugar Donde se reprodujo la gama de la música, la corriente principal para abrir ", Recordó a Muhal Richard Abrams. "La audiencia entró por todo. Algunos gatos llegaron a jugar cambios, pero creo que la mayoría de ellos eran gatos jugando abierto ". Crouch también dirigió una serie de rendimiento, Infiity Studio, Out de su propio loft de arriba en la misma ubicación de Bowery. "Solían tener Juques allá arriba, y estaba tratando de tocar la batería ", recordó Abrams." Nos Solía decir siempre que sonaba como si estuviera moviendo muebles. Pero uno Lo que podría hacer y aún hacer. Stanley Crouch puede ir al piano y Escribe melodías muy singulares. Es muy bueno en eso. Tenía un talento natural por eso ". Chico Freeman era parte de la Universidad Estatal de Gobernadores de Warrick Carter Jazz Band, que estaba ganando competiciones universitarias en todo el país. Comprometido para ir a Brasil con la banda en 1976, Freeman decidió detenerse breve en Nueva York. Las experiencias muy positivas de Freeman en Nueva York, fortuitas como fueron, estaban lejos de ser atípicas para el período.

Fred [Hopkins] estaba compartiendo un loft con David Murray y Stanley Crouch sobre el palacio de hojalata. Durante tres días me quedé en el loft con ellos, para ver cómo era Nueva York. Henry [Threadgill] estaba jugando en el palacio de hojalata con Jeanne Lee. Por alguna razón tuvo que volver a Chicago, así que él Me pidió que tomara su lugar ese fin de semana. Entonces mis tres días se convirtieron en

una semana. Al final de la semana dije que volveré, pero en el palacio de hojalata, Tuvieron una participación tan buena para Jeanne Lee que le pidieron de regreso el próximo fin de semana. Le gustó, y así me pidió que volviera a hacer el concierto. Así que ahora esa semana se convierte en otra semana.

"Mientras eso sucede, me encontré con Olu Dara", continuó Freeman. "Olu dijo que estoy trabajando en este lugar con [el bajista] Mickey Bass y [el baterista] Michael Carvin y [trombonista] Kiane Zawadi. Ven y pasar el rato."

Así que fui allí, y me invitan a sentarme. Me siento y Mickey Bass Me contrata para este concierto que tiene todos los fines de semana durante un mes. Ahora mis dos Las semanas se están convirtiendo en un mes, y le dije a Fred tres días. Les dije Mira, necesito un poco más de tiempo para comenzar a buscar algo. Ellos han dicho Ok, y me hice amigo de David y Stanley. Durante este mes, soy Tocando música de vanguardia con Jeanne Lee y Bebop con Mickey Bass.

"Entonces conocí a Cecil McBee", continuó Freeman. "John Stubblefi Eld fue el Saxofon Jugador, y acababa de recibir la llamada para salir con [trompetista] Nat Adderley. Entonces John me llamó para tomar su lugar con Cecil. Me senté y Cecil me contrató y me convertí en parte del grupo de Cecil. Tenía algo donde Estaría trabajando durante los próximos tres meses, así que sabía que tenía que conseguir un lugar. "Nunca volví", concluyó Freeman. "Terminé uniéndome a Sun Ra, Y finalmente encontré un lugar ". De hecho, aún más estaba reservado para Freeman, cuando visitó el Venerable Village Vanguard para sentarse con el Gran Drummer Elvin Jones.

Tan pronto como entré, Keiko [Jones, el cónyuge de Elvin] fue como, Argh! Estás ¡tarde! Estaba totalmente sorprendido. Ella dijo, ¡saca tu bocina! Toma tu bocina ¡afuera! Era como si ya estuviera contratado, pero no lo sabía. Tomé mi bocina salir, armarlo y pisó el quiosco de banda, en el medio de la canción. Ella estaba como, sal por ahí. Entonces Elvin me miró, como "¡Solo!" Así que comencé a jugar y jugué el resto del set. No retárate en absoluto. Salí todo el camino y comencé a empacar mi bocina, Porque solo lo sabía, ya sabes. Salió del quiosco de banda, y Keiko apareció Y dijo, está bien, está bien. Entonces, ¿quieres un trabajo? Dije, sí. Ella dijo, ok, juega el Siguiente conjunto. Entonces jugué la semana. Me contrataron en la vanguardia en el acto y Estaba con Elvin.

Europa y los lofts La nueva música de la AACM, la bolsa y los californianos estaba en el proceso de volverse ampliamente influyente. Robert Palmer escribió sobre el AACM y Bolsa que "su originalidad se hace cada vez más evidente. Su improvisación abarca desde recitales de saxofón solo hasta combinaciones pequeñas de Cuernos, instrumentos de ritmo y electrónica. Han renderizado el juego clamoroso característico de gran parte de Jazz Avant de Nueva York, Garde todo, pero obsoleto con sus enfoques más reflexivos para la estructura y el contenido de improvisación ". 38

"Chicago desarrolló una escuela que era totalmente diferente de la nueva Escuela de York ", observó Roscoe Mitchell. En respuesta a mi consulta sobre lo que Era realmente diferente sobre la música, la caracterización simulada de Lester Bowie era esclarecedor: "La principal diferencia era que nos detendríamos. Tuvimos descansos. Tuvimos notas enteras. Estábamos lidiando con algunas melodías. La gente diría al conjunto de arte, ¿cómo lo haces? Dijimos, lo hacemos Como todos los demás, practicamos. Lo jugamos una y otra vez y lo conseguimos bien. Usando la paleta, los colores. Todavía no pueden verlo realmente ". La llegada a Nueva York del cofundador de AACM Muhal Richard Abrams proporcionó una ocasión para quizás el artículo de voz de la aldea más extenso en La creciente influencia de la AACM sobre el experimentalismo negro. En un artículo de mayo de 1977, Giddins declaró que "la presencia de [Abrams] aquí es una cresta en la ola de los músicos inmigrantes llegaron recientemente de St. Louis, Los Ángeles y Especialmente Chicago. " El enfoque del artículo en la historia de la AACM buscó "Para llegar al fondo de por qué una organización de la ciudad interior desde el Medio Oeste Fundada en 1965 debería revitalizar la escena musical de Nueva York una década después ". Giddins observó que "una característica distintiva del nuevo movimiento es que no es un movimiento en absoluto, al menos no uno con estilístico cerrado Parámetros ". 39 La cita del escritor de Leo Smith resumió bien el intenciones de este incremento: "[El AACM] representa el control de Destiny para la música y el artista ". 40

En 1977, Smith y John Stubblefi Eld recibieron Profi Les en Down Beat, y El aire, que luego obtuvo un contrato de Arista en el mismo año, fue el tema de una revisión de conciertos y un artículo extendido de Beat, cortesía de El círculo de seguidores de AACM con sede en Chicago en la revista. El Fred Y Sextet Derson, con Douglas Ewart, Hank (más tarde Hamid) Drake, Bill BRIMFI ELD, Felix Blackmon y Ajaramu, también recibieron una revisión de rendimiento.⁴¹ numerosas grabaciones con Leroy Jenkins también fueron revisadas, incluyendo la plaza de Washington de 1970 de la empresa de construcción creativa Concierto de la iglesia, grabaciones del conjunto revolucionario y Jenkins

Composición propia para la orquesta del compositor de jazz, solo para jugadores.⁴² El Mayor atención a las cosas nuevas que Chicago podría haber jugado un papel en Down Beat por la publicación de un artículo sobre el saxofonista Von Freeman, cuyo Hijo, Chico, fue parte del éxodo de AACM a Nueva York. En 1980, un Down El artículo de Beat presentó a los dos juntos.⁴³

Anthony Braxton ya había estado teniendo un período de banner, con un importante contrato de registro de etiquetas con Arista que vino con una serie de ventajas, incluyendo anuncios de página completa en publicaciones comerciales, revisiones de Fi Ve-Star, A Entrevista multipage en Down Beat, y dos simpatizantes y duros Los productores, Steve Backer y Michael Cuscuna.⁴⁴ Braxton estaba poniendo su Contrata de buen uso de manera que recordara la imagen yoruba del tramposo. "El desafío de la Asociación Arista", recordó Braxton al entrevistador Graham Lock, "fue alimentarlos con la música del cuarteto y deslizarlos algunos de Mis otros proyectos "Bajo la alfombra". ⁴⁵ que muestra la diversidad de referencia cultural que era bastante típica de los músicos de la generación AACM, Braxton, Braxton usó su ampliamente mayor visibilidad e infraestructura mayor para revelar un aparente torrente de ideas: piezas para cien tubas, música de desfile, música electrónica, sus sistemas tripartitos de repetición y su interés en El trabajo de John Cage, Earle Brown, Karlheinz Stockhausen, Morton Feldman y Buckminster Fuller. Otros proyectos incluyeron un concierto grosso consigo mismo y yo como solistas.⁴⁶

Mi propia asociación personal y colegial con Braxton comenzó en 1975, En las sesiones de su grabación de la cuenca Arista, la música creativa de la orquesta 1976. Para la sesión, Braxton había reunido a un grupo diverso de músicos. Estaba Seldon Powell, un as de la escena del estudio, que tocó plomo o segundo saxofón alto junto con Anthony, así como dos generaciones de arreglos trombonistas en Earl McIntyre y lo amable y avuncular Jack Jeff ers. También estuvieron presentes varios músicos identificados de Chicago: El contingente de AACM, incluidos yo, Leo Smith, Muhal Richard Abrams, Roscoe Mitchell y el baterista Phillip Wilson, a quien nunca había conocido; Dos miembros de la increíble familia musical de Bridgewater, trompetista Cecil y saxofonista Ron; y el percusionista versátil y perspicaz Warren Smith, que había actuado y grabado la música de Harry Partch en el Universidad de Illinois. Hubo el vecino de Braxton Woodstock, Karl Berger; Y Braxton's Las extensas conexiones con exponentes del experimentalismo estadounidense blanco post-jaula se reflejaron aquí en el trabajo de la lista de trombonista Garrett, el pianista Frederic Rzewski y el pionero del sintetizador Richard Teitelbaum, todos de quien había sido parte del grupo de improvisación Musica Elettronica Viva.

Me quedé en el departamento de Richard y discutí los sintetizadores con él, nunca había visto un Moog modular de cerca, y finalmente, él y él electrónicos El compositor David Behrman se convirtió en mentores importantes, colaboradores y Amigos para mí mientras exploraba la complejidad de los mundos artísticos de Nueva York. También En la mano estaban los miembros del cuarteto de Braxton, cuyos registros tuve ha sido prácticamente devorador, incluido el bajista Dave Holland, que había venido a la prominencia trabajando con Miles Davis durante su período eléctrico; Drummer Barry Altschul; y el trompetista Kenny Wheeler, quien, junto con el vibrafonista Gunter Hampel, fue uno de los primeros generación de libres europeos Jazz/Músicos de improvisación gratis. Finalmente, la atmósfera en la sesión fue muy permanente por el irónico y negro humor de Jon Faddis, quien contribuyó con el increíble solo de trompeta Piccolo de cuasi corelli al final del pieza de marzo. La tensión en la sesión se intensificó por la extraordinaria diferencia de la música escrita. Particularmente para algunos de los músicos de estudio entrenados en jazz, que estaban acostumbrados a tomar sesiones del tipo que había dominado La grabación de jazz durante décadas, el trato irónico de Braxton de los tropos estándar de Big Band de Jazz, que se basó en las prácticas posteriores a la década de 1950 en nueva música. dificultad para negociar. La presencia frecuente de los pasajes homofónicos que aún dominaba la escritura de las grandes bandas a principios del siglo XXI fue Apenas tranquilizadores en medio de los intervalos amplios saltos, largas filas de tartamudeo ritmos que parecían repetir para muchas páginas, y las irrupciones frecuentes del contrapunto complejo y cubierto de tuble. En medio de una sesión de culto particularmente difícil, uno de los músicos declaró un cierto pasaje No se puede jugar y dejó el estudio. Braxton vino a mí en pánico, entregado Yo es la parte y me pidió que intentara aprender a tiempo para la próxima toma. El El músico regresó a un trombonista tocando su parte y decidió intentarlo Una vez más, al darse cuenta de que si uno pudiera negociar la sección con un trombón, Un instrumento destacado por su relativa intratabilidad en pasajes de movimiento rápido, Tal vez no fue tan difícil después de todo. El incidente fue parte del general dinámica de la sesión al provocar una revisión sustancial de la noción, activo en ese momento en los círculos de Nueva York que habían adoptado el crítico Stanley La visión de la danza de sí mismos como "Mainstream", que "Jazz Free Jazz" carecía de musicalidad. La hibridación evidente en la sesión de Braxton pidió un nuevo tipo de Músico, uno cuya movilidad de referencia abarcaba muchas historias y perspectivas. Antecedentes recientes para este enfoque no, por ejemplo, no hicieron, por ejemplo, Incluye las ideas de la tercera corriente, cuyo enfoque de rendimiento fue culturalmente colagista en lugar de interpenetrativo. Por el contrario, la opción de William Grant Still

creencia de la década de 1930 en la viabilidad de una "orquesta sinfónica negra", basada sobre su propia experiencia como compositor e intérprete en clásico, jazz, y modismos populares, presididos por más de treinta años etnomusicólogo La acuñación de Mantle Hood del término "bimusicalidad" para describir a los músicos entrenados en dos tradiciones de rendimiento. Todavía predijo que para los jugadores en Tal orquesta, "su entrenamiento en el mundo del jazz incluso habrá mejorado su virtuosismo, y podrán jugar perfectamente pasajes que serían dificultad para un hombre entrenado solo de la manera académica habitual". 47 De hecho, muchos Los músicos entrenados en jazz ya eran bien conocidos como los primeros practicantes de The Bimusical, y en la época de la sesión de 1975, los músicos de AACM había estado explorando una cepa similar de musicalidad múltiple durante años, una que Prácticas compositivas y improvisadas incorporadas. Braxton's El enfoque de la composición, aunque quizás anómalo a la práctica de jazz estándar de la época, ciertamente no fue una sorpresa para los músicos de AACM, de cuyo medio surgió estos enfoques originalmente. Sus intereses musicales y los fondos encajaron perfectamente con los de los post-cageianos. En una nota personal, el período alrededor de 1975 fue un momento de ruptura para mí, en cuanto a la AACM de manera más general. En la primavera de 1976, después de que me fui La banda del conde Basie al final de una gira de dos meses por los Estados Unidos, Canadá y Japón, Braxton volvió a llamar y me pidió que viniera a nuevo York para ensayos antes de su compromiso en el taller de jazz en Boston. Cuando llegué a Nueva York, me recibieron calurosamente en el desván del baterista Barry Altschul, quien me proporcionó mi primer entendimiento sostenido De lo que se trataba Nueva York, incluido un viaje a una famosa tienda de delicatessen en la esquina de Canal y Broadway para una crema de huevo de chocolate. Braxton se había ido Alrededor de treinta o cuarenta partes de trompeta con Barry, numeradas comenzando con "1"; A pesar de la reputación de Braxton de diagramática compleja, no había Marcas "matemáticas" en cualquiera de la música que vi. Pasé los siguientes dos Días transponiendo la música para el trombón. Desde que sabía todo el Braxton Grabaciones de arista, cuando llegué al número 8, lo reconocí como el tesormen Tema rápido que se había grabado como "Cut 1, Side 1" en Nueva York, otoño de 1974.48 Negociamos que uno exitosamente la segunda noche, y creo que fue En ese momento, Braxton comenzó a pensar que tener trombón en lugar de La trompeta en el cuarteto podría ser una opción viable. En 1976, Braxton me pidió que me uniera a él en una actuación de dúo de Moers, mi Primero viaje a Europa. Después de dejar el escenario en Moers esa tarde en mayo 1976, Nada en este mundo fue lo mismo para mí, ya que los revisores hicieron comentarios (todos admitidos con hipérboles) como lo siguiente, por el amigo de Braxton, el editor de Jazz Hot Laurent Goddet: "Después de George Lewis, uno Will Will

no poder jugar el trombón como antes ". 49 En cualquier caso, para mí, mi Trabajar junto con Braxton logró una rara comunidad de intención, basada Sobre una empatía que el erudito en mí está obligado a llamar a "trascendente". Goddet se refirió a "un entendimiento diabólico entre los dos Hombres ", una descripción que yo se fija de 50

El trabajo de Braxton fue respetado en un amplio espectro de campos experimentales, pero seguía siendo una especie de figura polarizante hasta donde Jazz World estaba preocupado. Para algunos, adjetivos como "matemático" y "Varese-Like" sirvió para problematizar su jazz Bonafí des, ya que los críticos suspendieron el lenguaje más típicamente machista relacionado con el balanceo, los golpes, y conducir a favor de las representaciones infladas musicológicamente de la estructura y organización de la música. Para otros, Braxton estaba simplemente "sobrevalorado y demasiado publicado." 51 Su aparición en el Festival de Jazz Newport del 27 de junio, en que participé junto con Dave Holland y Barry Altschul, presentado Una página de fijación, una composición casi completamente notada que el revisor caracterizó por tener una "calidad seca y ascética ... puntuada por bleeps primordiales y Blats." 52

La estrategia "Under the Rug" de Braxton reflejó una realidad con la que él Pronto se volvería demasiado familiar. El Proyecto Filal Arista, de 1978, fue Una pieza masiva de tres lp para 160 músicos agrupados en cuatro orquestas, con un puntaje de 300 páginas. 53 "Tuvimos que apresurar la grabación porque el registro La compañía, por supuesto, pensó que iba a ser un disco de "jazz", y nos amabilidadan de colgarlo ". 54 Sus productores entendieron la estrategia, observó Braxton, Pero sintió que la alta gerencia, incluido el presidente Clive Davis, era escéptico. "Para un afroamericano, ya sabes, un joven ... Treinta, treinta y uno, con visiones de una pieza para cuatro orquestas, un triple de tres récords Conjunto: ¿Cuántos proyectos como ese ves lanzado? Las compañías discográficas no lo van a hacer ". Braxton bromeó diciendo que "cuando salieron los registros, mi el nombre subiría en las encuestas, pero cuando se hizo evidente lo que era ¡Realmente, caí de tal vez tercero o cuarto en downbeat a 500!" 55 Al final, solo dos tercios del trabajo de cuatro orquestas, realizado por estudiantes en el Conservatorio de Música de Oberlin, en realidad llegaron a vinilo. Braxton invirtió \$ 25,000 de sus propios fondos en el proyecto, pero a pesar de una revisión de una estrella en Down Beat del crítico y poeta Art Lange con sede en Chicago, 56 El disco se lanzó durante seis meses antes de ser eliminado de la Arista. Catálogo. 57 "Quería usar la plataforma mientras estaba allí", concluyó Braxton. "Sabía que no duraría". 58

La experiencia parecía emblemática de la ambivalencia, algunos aacm Los miembros sintieron sobre su nueva situación, así como por estar en su base en

Nueva York. Esos miembros con sede en Nueva York que hicieron comentarios sobre sus experiencias en la ciudad valoraron sobre todo su acceso a colegas de la más alta calidad y la proximidad a las oportunidades de negocios. En un idioma francés Entrevista en 1977, Abrams dijo que "es bueno para el trabajo. En los Estados Unidos, Nueva York es un mercado importante; Si quieres ser conocido más allá de tu Área local, tarde o temprano, debe tener negocios en Nueva York ". 59 Kalaparusha fue de la misma opinión:" Nueva York es un centro de negocios, la capital del negocio de la música, eso es todo. Por eso la mayoría de los músicos que quieren Vivir desde su trabajo están en Nueva York. "60

Por otro lado, en una entrevista con Valerie Wilmer, Amina Claudine Myers señaló que muchas de las estrategias y universidades promocionales que habían funcionado en los días de Chicago de la AACM eran mucho menos efectivos en el ambiente muy diferente y desconocido de Nueva York: " Chicago Cuando quería hacer un concierto, solo lo configuraba. Saldría y pondría arriba de mis flores. Ahora puedes hacer esto en Nueva York, pero definitivamente no es eso fácil. Chicago tiene una gran población negra, pero Nueva York es completamente diferente. Las presiones son muy diferentes ". 61 Algunas de estas presiones, Por supuesto, estaban relacionados con el género: "Siempre me animaron, excepto por uno tiempo. Eso fue en Nueva York hace unos dos años cuando me encontré con un hombre ego. . . . Me encontré con algunos juegos reales que algunos de los músicos Jugado en Nueva York. "62

Además, incluso cuando reconocieron el papel central ese nuevo York ha sido tradicionalmente en aspiraciones de músicos, miembros de AACM tendió a desafiar ese papel cuando confirmó con sus ideales de movilidad metodológica. Como en Chicago, algunos artistas de AACM en Nueva York vieron La comunidad de jazz, ya que se construyó como solo una parte de su base de referencia general. Perseguir la membresía en diversos grados en una panoplia De las redes sociomusicales y profesionales, incluidas las que se centran tradicionalmente en la "música artística" de alta cultura, los músicos de AACM en Nueva York articularon un cambio definitivo lejos de las nociones rígidamente desafiadas y racializadas de linaje y tradición, hacia una relación más fluida y dialógica con un variedad de prácticas musicales que problematizaron la supuesta etiqueta de "jazz" como se aplicó a ellos. Para estos músicos, pan-europeo contemporáneo La música no era una influencia distante e incorpórea, ni fue algo para ser temido, evitado o adorado. Más bien, los músicos articularon la participación en los géneros, así como los intercambios de métodos musicales. Avanzar nociones de hibridación y movilidad a través de los medios, tradiciones, y los materiales significaban no solo la libertad de extraer de un número potencialmente infiente de fuentes musicales, sino también la libertad de explorar una diversa

gama de infraestructuras, profesores sociales y profesionales, y modos de presentación. En mayo de 1977, el AACM, que busca hacer en Nueva York, lo que algunos de sus miembros lo habían hecho en París, es decir, para los músicos de AACM que no eran tan conocidos: colaborados con Taylor Storer, entonces trabajador estudiantil en la estación de radio de la Universidad de Columbia, WKCR, para producir una ambiciosa serie de conciertos de cuatro días en el Auditorio Wollman. WKCR ya era una de las estaciones de radio más aventureras de Nueva York, programando una amplia variedad de músicas que rara vez recibían una audiencia en puntos de venta comerciales. Como una vista previa del festival, anunciado como "Chicago llega a Nueva York", la estación transmitió noventa horas consecutivas de música, entrevistas y grabaciones no publicadas de miembros de AACM.⁶³ Por lo tanto, un Sunny Chicago tarde, un contingente de miembros de AACM, asociados y familiares (incluida la edad de un mes, Issa Colson, hijo de Adegoke e Iqua) cargó su instrumentos y maletas en un autobús de estilo Greyhound alquilado con destino a Nueva York. A bordo había una gran cantidad de músicos que rara vez actuado en Nueva York hasta ese momento, o quién estaba tratando de establecerse allí.⁶⁴

En la noche final del evento "Chicago llega a Nueva York", el La Orquesta AACM, realizada por Muhal Richard Abrams, dio una actuación de un solo trabajo sin título que duró una y media hora. La pieza, que contó con todos los miembros que habían estado presentes, incluían un complemento instrumental de ocho cañas, dos trompetas, dos trombones, cuatro percusionistas, tres pianistas y tres cantantes.⁶⁵ esta actuación, también Como el festival en su conjunto, fue el tema de un artículo largo y de búsqueda en el New Yorker, escrito por el veterano escritor de jazz Whitney Balliett, que se presentó Un contexto e historia del AACM tal como lo vio. El artículo que informa En cada uno de los conciertos con gran detalle, proporciona lo que quizás sea uno de los relatos más meticulosos y ricamente contextualizados de las actuaciones musicales AACM aparecen en cualquier publicación estadounidense. Describiendo algunos de los Música escuchada en la radiodifusión de radio de noventa horas como "hermosa, irritante, salvaje, surrealista, aburrido y a menudo muy original ", describió el escritor Su concepción de la visión compuesta de la AACM: "La transmisión reveló una determinación feroz de lograr ser una música nueva y duradera, un música utópica dura, sin estigmas raciales, sin clichés, y sin comercialismo ". ⁶⁶

A fines de la década de 1970, los efectos promocionales y musicales del primer y la segunda oleada de músicos AACM habían nacido fruto en Europa. En septiembre de 1979, el primer número de Down Beat en su nuevo formato mensual presentó un

anuncio de que los músicos de AACM se habían convertido en una parte importante del Circuito del Festival Europeo. "Todos estamos aquí", observó Kalaparusha Maurice McIntyre con ningún pequeño grado de exultación. Otros AACM Músicos que pasan por Austria, Bélgica, Francia, Alemania Occidental, el Países Bajos, Italia, Noruega y Suiza, según el artículo, fueron Muhal Richard Abrams, Thurman Barker, Chico Freeman, Lester Bowie, Wallace McMillan, Steve McCall y yo, así como las orquestas creativas de Roscoe Mitchell y Leo Smith.⁶⁷

Uno de los festivales más importantes para la nueva música fue los Moers "Nuevo Festival Jazz ", fundado en 1972 por Burkhard Hennen, un ex simpatizante con radical posterior a mayo de 1968, el activista Rudi Dutschke. Moers, una ciudad amigable de alrededor de cien mil habitantes en ese momento, ubicados en el oeste Ruhrgebiet alemán, se sorprendió al convertirse en el sitio de quizás el Festival líder para el jazz libre europeo. Nacido en Moers, Hennen comenzó por Comenzar una rodilla llamada Die Röhre ("El tubo"), que sirvió como base por sus primeras incursiones en la producción musical. Con el gobierno de Alemania Occidental apoyo, así como el apoyo de la ciudad de Moers, Hennen construyó El festival en uno de los más grandes de Europa, y Die Röhre funcionó Como lugar de reunión después de horas para un evento que, durante varios días al año, Transformó la valiente ciudad alemana de la clase de trabajo en una especie de mini Woodstock o Chateauvallon. El evento al aire libre de cuatro días, que atrajo Hasta el día de las mil oyentes por día, la lluvia o el brillo (y llovió a menudo) se convirtió en un punto focal para romper nuevos artistas en el teatro europeo de Operaciones, y en 1974, la creciente relación comercial de Anthony Braxton con Hennen abarcado no solo las apariciones en el festival, sino también se lanza de grabaciones multidiscos de la música de Braxton. Hennen organizado extendido Tours de Europa para el cuarteto de Braxton (que en 1976 me incluía), a menudo Conduciendo la camioneta a través de largas distancias a través de la furiosa trafica de Autobahn de Alemania, y tan al norte como Suecia. La edición de 1977 del Festival Moers fue la primera en presentar una gran participación de los músicos de AACM, y sus conexiones con otros festivales, particularmente el Jazzmarathon de Groningen en los Países Bajos, ayudaron a atraer presionar de toda Europa e incluso en Japón; Teruto Soejima de Swing Journal fue un ajuste en Moers durante años. Podría decirse que el Festival Moers de 1977 planteó el Perfil of the AACM, no menos importante en Alemania, donde había sido más difícil Para las actuaciones de AACM a Fi nd, pero también en todo el norte y sur Europa. En este momento, un grupo de jóvenes intelectuales y entusiastas de la música, incluyendo Nicola Tessitore, Roberto Terlizzi, Ugo Fadini, Massimo de Carlo, y Michele Mannucci, así como promotores como Isio Saba, estaban activos

Al traer música AACM a Italia. Un trabajo importante, si se descuida, de Este período es el libro de Franco Bolelli *Musica Creativa*, que se basó mucho en Pensamiento francés postestructuralista y psicoanalítico, incluido el trabajo de Jacques Lacan, Gilles Deleuze y Félix Guattari, para iluminar improvisado. La música de una manera que no se repitió hasta mediados de la década de 1990 recurrió a la teoría en el jazz estudios. A pesar de su falta de trabajo publicado en ese momento, Anthony Braxton's ideas, transmitidas a través de largas entrevistas en varias revistas europeas A principios de la década de 1970, fueron una gran inspiración para la teorización de Bolelli. Bolelli mismo centra el AACM en su análisis, y en cierto sentido, el libro sirvió como una especie de respuesta dialógica a las ideas de Braxton en particular.⁶⁸

Además, fue en estos primeros festivales europeos que conocí con el trabajo de los primeros improvisadores libres europeos de generación. Todavía recuerdo que Evan Parker se presentó y preguntó, aparentemente casi disculpando, si me gustaría jugar con él y Derek Bailey en algún momento. En 1980, los dos me trajeron a Londres, donde formamos un Cuarteto con Dave Holland en un espacio de actuación en Charing Cross Hospital, en el área de Fulham del oeste de Londres, como parte de la edición de ese año de La serie de reuniones de improvisación gratuita de Derek's Infl Uential "Company Week". Este fue el comienzo de una colaboración y amistad de larga data entre nosotros; ⁶⁹ Como muchos otros, me inspiré enormemente el orgánico de Evan y Derek intelectualismo, que me recordó lo que había encontrado con Leo Smith y Anthony Braxton.⁷⁰

Convertirse en el chico de la portada de las publicaciones de jazz en toda Europa fue tan embriagador una experiencia para mí como debe haber sido para mis mayores colegas de AACM, Quienes ciertamente sentían que, al menos por el momento, el destino de la música parecía estar en sus manos tanto como a cualquiera. Comentario de Alex Dutilh En la edición de 1977 del Festival Moers era típica:

¡Han llegado! Si el año pasado, el Festival Moers mostró músicas europeas improvisadas, este año fue incontestablemente el teatro de una embestida de la nueva generación de estadounidenses. Emergente para En su mayor parte de la A.A.C.M., todos estos músicos residen en Nueva York. Demostraron ser excelentemente el punto de que la música que se está haciendo allí es, todo a la vez, vivo, realizado y multifacético.⁷¹

Un artículo de *Jazz Hot* de 1978 presentó una foto de mí con un tesizador Moog Syn. La imagen de mí con la tecnología es bastante inusual, particularmente en la Fotografía de *World of Jazz*, a pesar de mi compromiso posterior definitivo posterior con los mundos analógicos y digitales, y mi proyección del deseo de trabajar

Con las computadoras es una que es anterior a que tuviera que tener una realmente una. En el tiempo, el entusiasmo y el optimismo que yo y otras personas de AACM sentimos Acerca de la electrónica parecía superar todo lo que se habla de géneros.

Ahora hay [computadoras] de tamaño razonable que parecen muy rápidos. Soy convencido de que es posible crear un programa para que la computadora pueda Diálogo con uno o más improvisadores. . . . No creo que deba ser Ese dificultad para pensar en controlar este nuevo instrumento. . . . En realidad, nosotros Sepa que detrás de la computadora hay una persona. . . . ¿Por qué no ser esa persona? ¿Y utilizar este instrumento para fines musicales? 72

Por mi parte, la integración de la electrónica en mi trabajo ya era en progreso, y vi la oportunidad de usar cualquier notoriedad que tuve logrado como un trampolín para soportar una mayor experimentación. Dentro El cuadro de jazz, sin embargo, el uso de la electrónica parecía con bastante frecuencia (Goddet excepto) exceder los límites de lo que de otro modo lo contrario La fraternidad crítica sonicamente abierta estaba dispuesta a aceptar, al menos de Young Los afroamericanos que se suponía que representaban la pureza acústica y lo natural. Por lo tanto, una crítica italiana de mi actuación de Moers de 1977 con Douglas Ewart, en el que mi trabajo de homenaje a Charles Parker Síntesis electrónica viva utilizada y modificación timbral de percusión y el trombón pareció repetir la recepción temprana de Muhal Richard Los niveles y grados de luz de Abrams de 1967: "En Moers, sin embargo, su dúo La actuación me dejó perplejo: en el concierto, Lewis usó bastante complejo instrumentación electrónica, que consiste en particular de una base previa prerecordada en cinta y algunos equipos que modifican el timbre natural de el trombón. "73

No obstante, nuestro entusiasmo permaneció sin inmóvil (tal vez porque pocos Entre nosotros, Famoudou Moye, podría leer italiano), llegando a un punto Eso fue inimaginable incluso para aquellos músicos de AACM que habían sido tan Bien recibido en Francia en 1969, y culminando en un evento crítico que sigue sin precedentes. "La idea estaba en gestación durante mucho tiempo", escribió Alex Dutilh, miembro de la junta editorial de Jazz Hot, en 1978. "Estaba en nuestro Regrese al Festival Moers de este año que nos pareció ser necesario. Él fue absolutamente necesario dedicar un número especial a la A.A.C.M. " Para Dutilh, este extraordinario doble número de Jazz Hot, que incluyó largas entrevistas con Leo Smith, Chico Freeman, los miembros del conjunto de arte de Chicago, y Muhal Richard Abrams (presentado en la portada) fue completamente Justifi ed, a nivel internacional:

Las formas más avanzadas de música improvisada son todas, en una o más aspectos, en deuda con el A.A.C.M., al igual que con el mantenimiento del Tradición cultural negrera-americana, a la que la Asociación de Chicago contribuye activamente. Además, si Nueva York lo ha hecho una vez más, en el pasado Dos o tres años, conviértase en el sitio de la actividad musical sobre la superación de creatividad, un campo de experimento sin duda tan concentrado como durante La era de Bebop, esto se debe en gran medida a la invasión por A.A.C.M. músicos.⁷⁴

El relato del escritor de los orígenes, la historia, la orientación del colectivo y Los objetivos involucran no solo la música en sí, sino también a la escuela AACM, como tener el importante potencial de "llevar a los negros jóvenes una música que es suya. y que no está fuera de los medios de comunicación o las instituciones culturales oficiales. Este curso de acción es rico en potencial, porque está dirigido a Young personas privadas de referencias, para quienes los conceptos de "vanguardia" o La música "experimental" o "creativa" pierde su significado ". ⁷⁵

El artículo de portada de Dutilh mencionó no solo los primeros, como el conjunto de arte de Chicago, Air, Leroy Jenkins, Leo Smith, Amina Claudine Myers, Anthony Braxton, Kalaparusha y Thurman Barker, pero también segundo músicos y grupos, incluido el conjunto de patrimonio étnico, Douglas Ewart, Chico Freeman y yo. Para Dutilh, el ideal del "ardor colectivo" de la AACM había logrado evitar muchos de los problemas que afectaban a otros Grandes formulaciones de músicos, como el anterior Guild de compositores de jazz, que había sido "corroído por problemas de personas". Dutilh contrasta el espíritu colectivo sin líderes cuasi sin líderes con el Sun Ra Arkestra, un conjunto que operaba "de una manera introvertida y centralizada". Como el escritor Lo vio: "El AACM sabía cómo protegerse de estas trampas. Practicando sistemáticamente la fertilización cruzada entre todos sus miembros ... posando, como Una regla, respeto mutuo entre los músicos. De esta manera, todos sus miembros tienen, En un momento u otro, selectivamente o regularmente, reproduce música (s) por el otros ". ⁷⁶

"En el análisis final", escribió Dutilh, "la única constante de la A.A.C.M. es su rechazo categórico de constancia. . . . Las inflaciones, los instrumentos, Las concepciones orquestales, los enfoques armónicos, rítmicos o compositivos, las conexiones con otras artes, con otras músicas, con otras Músicos, con los que pertenecen a la asociación. . . Todos esos (y otros elementos) trate de ser resueltamente plural. " ⁷⁷

La actuación en solitario de noviembre de 1977 de Abrams en Bolonia fue leionizada En una entrevista de 1978 con el escritor Valerio Tura, quien escribió en el italiano

Musica Musica Jazz que "el concierto que se dio (si lo digo) en eso La ocasión seguramente fue uno de los eventos musicales más extraordinarios que tenemos asistido en Italia en los últimos años. "78 En la entrevista, Abrams se negó a tomar el crédito por la reputación mundial del colectivo.

No inventé nada. El AACM no podría haber nacido sin La colaboración de todos y también se sacrifican, y ciertamente no sin Gran voluntad y determinación. Pero mira, si las cosas que hemos creado están avanzando, entonces quieres decir que tenían razón, bien; Hay muchos músicos jóvenes de gran valor cuyos nombres No sé aquí en Europa, que han crecido con nosotros desde que estaban niños, puedes decirlo tú mismo, y ahora están entre los mejores músicos desde cada punto de vista.⁷⁹

De vuelta en Nueva York, el trabajo experimental más radical estaba teniendo lugar en pequeños lofts de rendimiento y otros espacios alternativos. La red loft desarrollado como parte del movimiento general entre los músicos experimentales para Desarrolle entornos de rendimiento que eviten los códigos y la vigilancia de género del jazz convencional y el rendimiento clásico. Así, Ornette La casa del artista de Coleman se inició por muchas de las mismas razones que el Cocina: a saber (recordando el comunicado de prensa de AACM de 1965), "Proporcionar Una atmósfera que es propicio para la música seria ". Estos mundos de arte más nuevos necesitaba espacios alternativos para obtener su trabajo experimental antes del público, expandiendo el conjunto de posiciones disponibles para la música. Los lugares y las redes sociales a las que constituyeron estos nuevos espacios Las "alternativas", sin embargo, eran muy diferentes según el género, y Con mayor frecuencia, la raza también. Hasta mediados de la década de 1960, "seria", es decir, la nueva música pan europea, incluido el trabajo temprano de John Cage y el nuevo York School, fue concebida en gran parte para salas de conciertos tradicionales, un legado Legado por generaciones anteriores dentro de este mundo general del arte. Contrarrestar la ideología dominante de clase superior que mantenía que tales salas Eran el lugar elegido por la música "seria" y, por cierto, solo para Esa música y ninguna otra: los artistas de los años 1960 comenzaron a experimentar con espacios de la galería, espacios especiales de sitio especialmente diseñados, espacios al aire libre, y similar.⁸⁰

Para los músicos negros identificados por el jazz, por otro lado, el club, más bien que la sala de conciertos, había sido muy ideologizada como el espacio ideal, incluso el espacio genéticamente más adecuado para su música. Naturalización de propaganda a favor

De los clubes continúa siendo afirmado enérgicamente, tanto en comentarios periodísticos como en la beca académica de los últimos días. Los comentarios del historiador Scott Deveaux parecen reinscribir el tropo estándar: "Ese bebop rápidamente Su camino en la sala de conciertos parece, en retrospectiva, inevitable. . . . Aún, A pesar de toda su complejidad, Bebop nunca se convirtió por completo en una música del concierto sala. El entorno natural para el combo BOP fue, y en gran medida restos, el entorno más informal del club nocturno, donde la espontaneidad podría tener rienda suelta y su sutileza observada a corta distancia ". 81

Se consideró axiomático que las generaciones posteriores de músicos Doblarse perfectamente en ese modelo. Al principio, sin embargo, una nueva generación de experimentadores negros se dio cuenta de que un compromiso serio con el teatro y rendimiento, pintura, poesía, electrónica y otros interdisciplinarios Las expresiones que requieren una infraestructura extensa, generalmente serían ineficaces o incluso imposibles por el modelo de clubes de jazz. A esta luz, el Las supuestas ventajas de actuar en clubes comenzaron a aparecer como una especie de Vigilancia no deseada del cuerpo creativo negro. Los recién llegados del Medio Oeste y Occidente ahora estaban representados en la prensa de Nueva York, Europa y Asia como parte de un emergente movimiento que llegó a ser llamado "loft jazz", un término que parecía ser reciclado de una instancia de la década de 1960.⁸² En 1976 el loft estaba siendo promocionado en la prensa alternativa de Nueva York como el nuevo club de jazz, heredando de su predecesor de la infraestructura mínima y el discurso relacionado de la "intimidad". De hecho, algunos de los primeros lofts buscaban emular el jazz tradicional entornos de club, con mesas, bebidas mínimas y fumar, pero muchos Otros proporcionaron versiones de un entorno de concierto, con asientos de concierto y, a veces, refrescos ligeros.⁸³ Músicos- Los lofts organizados o dirigidos incluyeron el Teatro del Taller Infantil de La Mama, donde la fundadora del taller de teatro de La Mama, Ellen Stewart, trabajó con el baterista de bolsas Charles Bobo Shaw; el arroyo, dirigido por el saxofonista Charles Tyler; "Environ" del pianista John Fischer; El baterista Rashied's Ali's Studio 77 ("Ali's Alley"); y quizás el más aventurero y anzuelo de los lofts de los improvisadores, Sam y el estudio de Bea Rivers Rivbea, que se había fundado a principios de la década de 1970. Los propietarios de loft a menudo se unían para presentar festivales "alternativos" que presentaban enfoques musicales que estaban mal representados o completamente excluida por la política de jazz de la "corriente principal" normalmente de la Newport Jazz Festival.⁸⁴

La colección Wildfl Owers: The New York Loft Jazz Sessions, grabada en Festival de música de primavera de 1976 de Studio Rivbea y lanzado originalmente en 1977, constituye un resumen práctico de algunas de las ideas y prácticas sobre im-

Provisión que estaban siendo exploradas durante este período por el grupo de músicos libremente asociado denominado "La generación loft", un término cuyo Efemeralidad Los músicos sin duda están muy agradecidos por hoy. En estas grabaciones, los recién llegados del Medio Oeste y Occidente fueron fuertemente representado. Entre los músicos de AACM presentados estaban Roscoe Mitchell, Anthony Braxton, Kalaparusha Maurice McIntyre, Don Moye, Leo Smith, Y yo mismo como trombonista, así como el aire colectivo, con Henry Threadgill, Fred Hopkins y Steve McCall. De la bolsa de la bolsa llegó Charles Bobo Shaw, Oliver Lake, Julius Hemphill, Hamiet Bluiett y el violonchelista Abdul Wadud.⁸⁵ En su columna mensual regular en los ahora principales jugadores de la revista masculina (una especie de playboy afroamericano), Stanley Crouch, que actuó en la batería en varias de las actuaciones en Wildfl Owers, revisó Las actuaciones en vivo que luego documentaron las grabaciones. Crouch aclamado La nueva música en estas grabaciones como "significante para su variedad, su artesanía y, en realidad, su belleza y claridad impresionantes de su arte". Para Crouch, Hemphill era "magistral", mientras que la actuación de Mitchell fue "Casi tan emocionante y genial como cualquier cosa que haya escuchado de Coltrane, Rollins y Ornette Coleman." ⁸⁶

Incluso los principales medios de comunicación estadounidenses del período recogieron el fenómeno. Riffing sobre uno de los tropos periódicos de la cultura pública de los EE. UU. Presentando uno u otro "renacimiento" de Jazz, una historia de portada de Newsweek en agosto de 1977, declaró que "De repente, Le Jazz está caliente". ⁸⁷ Según el artículo, la mayor parte del calor estaba siendo generado por el encuentro de la música con rock, como se representa por Herbie Hancock y la banda de jazz-fusion Originary Weather Report. También aparece en el artículo como jugadores clave en la sección "Avant-Garde" del Revival fueron Sam Rivers y el AACM, incluido Muhal Richard Abrams y Anthony Braxton, quienes estaban siendo registrados en la etiqueta mayor Arista registra en ese momento. Se puede decir de manera justa que el período loft proporcionó soporte de nivel de entrada para Una red multirracial emergente de músicos. Jugadores clave en esta red incluyó no solo los californianos, la bolsa y el AACM, sino también muchos otros, tanto en blanco como negro.⁸⁸ Muchos de estos músicos se molestaron profundamente La reducción de la diversidad de sus enfoques para el término "jazz loft". La reacción de Chico Freeman fue típica: "Entonces, y no sé dónde vino de, se le ocurrió este término, "loft jazz". No solo yo, sino Todos los músicos que estuvieron involucrados en él se opusieron con vehemencia ". ⁸⁹ no Solo había poco o ningún acuerdo sobre qué métodos o sonidos eran siendo descrito por el término, pero como el bajista Fred Hopkins se relacionó en 1984 Entrevista, "Lo más divertido fue que los músicos nunca lo consideraron un

movimiento. "90 músicos señalaron que este sello, al enmarcar su música como requerir una inversión de infraestructura mínima, se utilizó para desconectarlas de posibilidades económicas más lucrativas. Un artículo de Voice de 1977 informó el preocupaciones de los músicos de que "la asociación constante de prensa con los lofts ha socavado su viabilidad comercial con los promotores europeos, ya que los lofts han llegar a ser sinónimo de porcentaje de pagos de la puerta. "91

"Cuando comenzaron a llamarlo jazz loft, dejé de ir a lugares", observó Abrams. "Swing Journal [Japanese-Language Peeritional] tenía fotos de muchos de nosotros y la leyenda "loft jazz". Tenemos suficientes nombres, y si Aceptan que ya no estoy jugando en estos lofts. Si te llamo Jack S., te tengo. Cuando quiero eliminar a Jack S., bueno, lo creé, ¿no? I puede eliminarlo, y usted junto con él ". Sin embargo, los críticos defendieron el etiqueta y se sintió con conflicto en la asignación de músicos a esta categoría amorfa, mientras que al mismo tiempo admite sus deficiencias descriptivas. Por ejemplo, Al contrarrestar lo que él veía como "conceptos erróneos", Giddins afirmó el Tautología de que "no hay un loft ni un estilo AACM de jazz. Loft Jazz ¿Se reproduce cualquier jazz en un loft ". 92 Con esto, el mecanismo de vigilancia taxonómica que de inmediato conectó a los significantes "aacm", "loft" y "jazz" creado un corsé mediado bien muy unido que la movilidad de la AACM y Las estrategias de cruce fronteriza ya estaban triturando. En cualquier caso, a principios de la década de 1980, el fenómeno del jazz loft estaba casi muerto en Nueva York, la víctima de la competencia por la atención de los nuevos músicos de los espacios de Nueva York de mayor infraestructura financiados y de mayor infraestructura, como El teatro público del productor de Broadway Joseph Papp; Midtown Spaces tales como Carnegie Recital Hall; y lofts del centro como la cocina, todos que tenían políticas de compromiso que se reflejaron hasta cierto punto las de las lofts.⁹³ Incluso espacios de rock como CBGB breve y destacado loft- jazz veteranos Junto con el "Art-Rock" de grupos como las niñas teóricas. También fueron importantes cuestiones de apoyo individual; No es difícil imaginar que podría haber demostrado ser desalentador para que los músicos individuales como Sam Rivers Componga y realice nuevos trabajos mientras dirige una serie de conciertos en curso. Además, los artistas más establecidos podrían obtener trabajo en el club tradicional Espacios, como Sweet Basil y The Village Gate, por no decir nada de las oportunidades ampliadas y luego estar disponibles en Europa. "Comenzamos a Conectar en el extranjero ", recordó Abrams." Primero fui allí con Braxton. Braxton me llevó a Verona con él. Esa fue mi primera vez en Italia ". Finalmente, comenzaron a surgir problemas de agotamiento estético y metodológico. Desde la opinión de Chico Freeman, "Después de un tiempo, la música se consiguió, no quiero decir Valado, pero dejé de cambiar. Estaba fuera, pero la experimentación había sido

Diez viejos en los métodos. Esas cosas eran nuevas, no se habían hecho en de esas formas, pero después de un tiempo los habíamos hecho de muchas maneras que el La música dejó de crecer. . . . El entusiasmo parecía disminuir, como estábamos teniendo más mente individual ". "Envejamós y nuestras prioridades cambiaron", concluyó Freeman.

Más allá de un binario: la AACM y la crisis en las críticas Ya en 1975, se estaba volviendo cada vez más claro exactamente quién Pesado sería crónico y criticar la nueva música híbrida. Voz El escritor Gary Giddins reflexionó abiertamente sobre cómo la desenfoque de los límites que se estaba llevando a cabo en las divisiones étnicas y de género estaba afirmando comentarios críticos. Comenzó con una admisión: "Sé algo de John Cage Teorías, pero prácticamente nada de su música como un ser vivo. Esto es bonito Extraño cuando considera cuántas de las personas sobre las que escribo reconocen a la jaula como una influencia ". Giddins luego reconoció la dinámica del poder asimétrico simbolizada por la separación de géneros en su cuenta periódico, con sus títulos gemelos de "música", es decir, reseñas de trabajo de La alta cultura oeste, y "riff s", la baja cultura, diminutivamente imágenes Descansar. Notando que "mucha música de vanguardia, ya sea jazz o clasicista, es moverse en direcciones similares ", sugirió el artículo que Tom Johnson, entonces El crítico "en el centro" de la voz, podría moverse fuera de su "música" normativa Pasada para investigar a Anthony Braxton, mientras él, como columnista de "riff s", Descubriría Philip Glass. Giddins incluso invocó una versión de One-Drop Regla (que retrasante de la era de la alta eugenesia de Estados Unidos que decretó que un La sola gota de sangre de "ascendencia negra" fue suficiente para hacer que cualquiera sea un negro) para especular (tal vez con un humor ingenuo) sobre lo que sucedería Si Glass y Braxton hicieron una grabación juntos: "Dado que la sangre negra es más poderoso que blanco, como lo atestiguará cualquier mulato, Braxton presumiblemente Renderiza la no música de vidrio y ambos serían dirigidos como un riff ". 94

Finalmente, Giddins y Johnson, entre muchos otros, estarían obligados Para encontrar música periodísticamente que incorporó referencias afuera sus esferas de estudio generalmente desafiadas. En particular, se estaba volviendo obvio que los eventos de AACM se presentaron en una gran diversidad de espacios, Jazz y nuevas música lofts, clubes, salas de conciertos y parques. Inevitablemente, así como La comunidad negra de Chicago salió del lado sur de Bantustan a que los convenios restrictivos y la ley discriminatoria habían confiado a sus miembros, la AACM estaba destinada a correr en ruta sobre muchos convencionales Suposiciones sobre infraestructura, referencia y lugar.

En FI RST, estos determinaron los efectos de producir nueva música que se bordea Los límites y la multiplicidad exhibida de referencia fueron elogiadas, particularmente en la prensa de jazz, como el número de músicos de AACM y bolsas en la lista de Las encuestas de Beat Beat continuaron aumentando. A menudo enumerados en múltiples categorías, nuevo Nombres como los del trío Air, Fred Hopkins, Henry Threadgill, Julius Hemphill, Leo Smith, Oliver Lake, Hamiet Bluiett, Don Moye, Joseph Bowie, y el mío, todos aparecieron. En 1978, la grabación de Air, Air Time, fue Producido por Chuck Nessa, y en 1980, la tradición aérea del grupo, dedicada a las reimaginaciones de Scott Joplin y Jelly Roll Morton, fue seleccionado como Down Batir el récord del año de los críticos.⁹⁵ En 1977, la música creativa de la orquesta de Braxton 1976 fue el récord de la encuesta del año de los críticos, y en los próximos años, Amina Claudine Myers, Steve McCall, Abdul Wadud, Douglas Ewart y Chico Freeman encontró lugares en las listas de encuestas. La primera grabación de Chico Freeman de sus propias composiciones apareció en 1978, y Fred Anderson, todavía Con sede en Chicago, sin embargo recibió una gran cantidad de aviso, con un 1978 Grabación de su propio quinteto, con Bill Brimfi ELD en trompeta y Hamid Drake en la batería, en vivo en un importante festival alemán, así como una gran oportunidad Batir el artículo ⁹⁶

Por lo tanto, parecería que al menos en FI rst, la apuesta de negocios de SO Muchos músicos del medio oeste habían valido la pena. Con el tiempo, sin embargo, algunos aspectos de la evolución de su música se reunió con una considerable resistencia de un Variedad de sectores arraigados de las comunidades de jazz y nuevas música de Nueva York. Empantanado en sistemas binarios: negro/blanco, jazz/clásico, alto cultura/baja cultura: la recepción crítica en particular finalmente se convirtió a menudo a menudo despectivo francamente del extenso compromiso con extendido forma notada, electrónica y computadoras, puntajes gráficos y tradicionalmente Obras notadas (con o sin improvisación) realizadas por músicos AACM y otros. Además, algunos músicos pueden haber sido disgustados por Lo que sintieron fue una atención excesiva prestada a los nuevos Midwesterners en el Gastos de músicos más establecidos con sede en Nueva York. Ya en 1971, Lester Bowie notó que "algunos de ellos nos cavan, pero algunos de ellos no. Pero la mayoría de los que hemos conocido, la relación personal ha sido buena. Alguno de ellos nos vemos como una amenaza, pero realmente no deberían porque no somos un amenaza para su existencia. Nuestra música es una expansión; Está destinado a levantar realmente todos." ⁹⁷

En una entrevista publicada en la revista Jazz Cadence en 1990, el bajista William Parker, nacido en 1952 en el Bronx, recordó la situación Por aquí:

A principios de los años 70, lo que le había sucedido a muchos músicos de Nueva York era, Sam Rivers hizo esta serie con Douglas Records llamados "Wild Flowers". Ese tipo de comenzar a marcar el punto de inflexión donde tenías a todos los músicos que estaban trabajando en Nueva York, que fueron puestos para algunos Razón en el fondo y los músicos de Chicago y St. Louis fueron empujados hacia arriba y aprovecharon las ventajas que hubo.⁹⁸

Parker conectó esto cambió la dinámica con el desglose de los sistemas tradicionales de herencia, muy patrilíneo para estar seguro, que tenía. Hasta ahora ha estado en vigor en la escena del jazz de Nueva York. Preguntó si el Las estrategias eran económicas o musicales, respondió Parker,

Bueno, podría haber sido que llegaron en el momento adecuado cuando la gente comenzó a escribir sobre la música o la gente comenzó a querer grabar la música. Y tenían más energía para poner en el negocio porque llegaron a Nueva York y lo miraron diferente a los músicos que quizás aquí, viviendo aquí todo el tiempo y pensaba, si jugabas con Miles Davis en los años 50, el pianista podría obtener una fecha de récord, el bajista podría obtener una fecha de registro, el baterista podría obtener una fecha de registro y el El tenor podría obtener una fecha de registro, y finalmente podría salir de Nueva York y comenzar a... Era una especie de sistema de pasos. Y eso sucedió, Podrías jugar en Studio Rivbea y luego mudarte al Palacio de Hin y luego mudarse al teatro público y obtener un concierto y obtener una fecha de registro, pero después de un Pocos años que se detuvieron. No había teatro público y después del público Teatro no había una fecha de registro, y si tocaste con artistas conocidos, no había garantía, a menos que fuera Miles Davis o esa multitud, que ibas a dar un paso adelante. Es como estar con una empresa, has hecho 10 Servicio de años o 15 años, entonces sería promovido, como "ahora vamos a exponerlo al público". Y eso dejó de suceder.⁹⁹

La cita parece respaldar una afirmación de que un desglose en la estructura tradicional de la autoridad generacional estaba en proceso incluso antes de Adviento de los Midwesterners. El escritor Jimmy Stewart, hablando de la 1960 en 1971, identificó un desglose similar en un artículo "Estética negra en la música ":" La música de los años sesenta representa un escote con el pasado en Este sentido esencial y fundamental, en esa Ornette y aquellos que son Considerados como precursores de la nueva música negra no "ganaron" su estado de liderazgo en ninguna de las formas en que el liderazgo se "ganó" en nuestro

Música anteriormente, desde Nueva Orleans hasta el presente. "100 Sin duda, las raíces de este complejo de autoridad es muy profundo. La difunta Betty Carter se quejó sobre la "generación loft" en un artículo de 1979 *Down Beat*: "Vas a sentarte en un loft y dice: "¿Soy un genio?" No dices eso. Te decimos eso, después de ti Han realizado su base de trabajo y su capacitación en el trabajo en el escenario. Al frente De nosotros comete errores; Haces lo tuyo y creces ". 101 Las primeras experiencias de Amina Claudine Myers en Nueva York proporcionan corroboración adicional de esta dinámica:

Milt Jackson estuvo allí una vez. Le dije: "Hola, señor Jackson. Mi nombre es Amina Claudine Myers y yo solíamos jugar con Gene Ammons y Sonny Stitt. " Continué durante unos minutos. Él dijo: "¿Disculpe?" Sabía que estaba jugando ese juego de la vieja escuela. "¿Cómo te atreves a venir y te acercas a mí?" Betty Carter solía hacer eso cosas también. No eran amigables y extrovertidos, pero siempre fui del tipo para caminar y presentarme y hablar con músicos. Aquí hay un joven Mujer en la escena, alguien nuevo, pero creo que quieren que pague cuotas y pasar por cambios. Alguien ha estado allí mucho tiempo Están establecidos y conocidos, y aquí estás, ingenuo, "Hola". Ellos quieren Para hacerte luchar y desgarrar y no sentirte tan seguro. Solo No puedo caminar y estar "adentro". Vi a Milt Jackson en algún momento después de eso y él fue un hombre maravilloso y amigable.

Por otro lado, como señala Stewart, "lo que se puede declarar como" revolucionario "implica más que innovación técnica. Involucra la temperidad de estos hombres sugerir que todos los supuestos, o al menos algunos de los Los básicos y más fundamentales, que he contado anteriormente, tuvieron que ser descartado. "102 En este sentido, la nueva escena musical que estaba creando mucho controversia en la Nueva York de los años de adolescencia de Parker, aquel en el que Estaba destinado a convertirse en una gran figura en los años ochenta y noventa, en realidad fomentó el mismo desglose del cambio generacional tradicional que provocó su crítica. Finalmente, la cuestión de la competencia económica fue, sin duda, un factor. Etnomusicólogo David tal, escribiendo sobre el trabajo de Parker y otros A principios de la década de 1990, proporcionó una visión de lo extremadamente precario económico situación que los músicos enfrentaron durante la era del jazz loft y después.103 El coloquio de cadencia entre Parker y su entrevistador exploró este tema en cierta longitud:

CAD.: Parece desde mi punto de vista, la música, particularmente en nuevo York, parece ser a veces algo dependiente o llevado por camarillas. Sugiriste que hubo [veces] veces que deseabas que estuvieras de Chicago y tenía afirmaciones de AACM, lo habrías encontrado Más fácil de conseguir trabajo. W.P.: Bueno, no lo sé. Siempre fui leal a con quien estaba asociado. Era solo una observación que era una época en la que ser miembro de El AACM podría ser una mesa de Profi, era una mesa muy profi.

Cad.: . . ¿Hay un período incluso en la SO- llamado música creativa improvisada? donde las cosas no estéticas pueden tener un efecto sobre lo que se escucha [?] W.P.: Sí. No creo que haya tenido tanto que ver con la música, probablemente Tenía muy poco que ver con los sonidos reales, porque es difícil poner valores reales en lo que una persona hace y otra persona hace. Es Una especie de promotores y personas que. . . Esto se refiere a Europa Ahora, porque en Estados Unidos no creo que haya tantos promotores y no hace tanta diferencia porque sigo pensando el AACM y todos los músicos que viven en Estados Unidos, probablemente todavía hacen El 75% de su dinero en Europa, ya sea registrando un europeo empresa o giras. 104

Ciertamente, el alto ritmo del alto ritmo de dos generaciones de críticos con sede en Chicago que tenían asociaciones estrechas con la AACM, incluido John Litweiler, Neil Tesser, Howard Mandel y Larry Kart, entre otros, contribuyó a esta percepción. Al mismo tiempo, Anthony Braxton podría Observar en 1976 que "no era como si Dios solo me sonriera o algo. Fui a Europa con \$ 50 en mi bolsillo. Sucedieron algunas cosas bonitas, Pero también pasaron muchos tiempos difíciles. "105

"Cuando llegué a Nueva York", señaló Chico Freeman, "noté que El aire había venido con la misma actitud de independencia de AACM. Por eso, yo Significa, Henry estaba tratando de hacer sus propios conciertos. No estaba esperando que nadie lo llamara y lo contratara para un concierto ". Muhal Richard Abrams observó que "el concierto por aquí fue principalmente las cosas que [los AACM] Hacer, no hay cosas particularmente convencionales como en los primeros días de Chicago ". En nuestra entrevista de 1999, Wadada Leo Smith presentó un punto de vista. "No fuimos sancionados por Nueva York cuando llegamos allí". Recordó. "Tienen sus propias camarillas y creencias también. Casi cualquier lugar que hemos ido, hay cierta tensión por el hecho de que no todos vivimos en la ciudad de Nueva York y ven a Ornette Coleman y Sun Ra y

Esa gente ". En nuestra entrevista de 1998, Lester Bowie estuvo de acuerdo. Probablemente fue un resentimiento, porque los gatos estaban jugando diferentes mierda, y jugar mucho ", recordó Bowie." Habían levantado un montón de gatos en Nueva York, ¿pensaban que deberían estar celosos? debería alabar la música, en lugar de tratar de evitarlo, fingir que no existía. Deberían haber dicho, sí, déjame probar esa mierda. Pero no lo hicieron Haz eso ". Los problemas culturales y metodológicos que informaron el trabajo de Los compositores de AACM a menudo estaban oscurecidos por discusiones sobre si Su música era verdaderamente "jazz". Una revisión de voz de un concierto de Leroy Jenkins de 1978 en Carnegie Recital Hall se convirtió en la ocasión para que los críticos Giddins se enfrenten Algunas de las mismas preguntas que habían perseguido a Ellington cuarenta años antes: "¿Cómo se relaciona esta música con la tradición del jazz? ¿En qué punto puede ser el jazz ¿Arrancado por su integridad idiomática? "106 Un tropo relacionado que informa la recepción crítica en el lado del jazz preocupaciones articuladas sobre la "autenticidad" de músicas híbridas, particularmente las que incorporan fuentes de Jazz's Gran competidor, música clásica pan-europea. En este sentido, las opiniones que vio la luz del día en la prensa de Nueva York del período exhibido Notable, incluso asombrosa unanimidad. Revisión de un Muhal Richard Abrams Grabación, Giddins expresa "cierta simpatía por la queja de que el jazz adicional influye en el idioma". En 1979, Rafi Zabor escribió que "uno de los peligros que esta música puede estar enfrentando ahora es la ingestión de una dosis fatal de la raíz-devora el hambre intelectual occidental. "107 Sin embargo, como lo expresó Leroy Jenkins en una entrevista de 1997, estas "etiquetas" (en lenguaje músico) eran flibles y no necesariamente relacionados con direcciones o contenido musicales reales, sino con el potencial de obtener trabajo y comisiones. "Dado que no parecía ser bienvenido con el llamado jazz", razonó Jenkins, "pensé que lidiaría con" nueva música ". ... no me importa las etiquetas; Pueden poner las etiquetas una justo tras otra; Si me atraparé trabajar. Pero luego, por otro lado, si me va a evitar Trabajo, no quiero que me pongan en esa posición ". 108 De hecho, la incomodidad Entre esta generación de críticos de jazz con la noción de que estos músicos podrían afirmar cualquier tipo de desglose entre la cultura alta y la baja. parecía casi palpable. Entre las grabaciones de Muhal Richard Abrams para Arista, el 1978 Lifea Blinac (pronunciado "Lifeline A- B- c") provocó particular Opprobrium de Down Beat Revisor Chip Stern. La controversia continuó en 1979 cuando la carta de un lector llamó al revisor para contabilizar para la revisión negativa. El crítico sostuvo e incluso intensificó su terreno, refiriéndose a "oyentes que racionalizarían los excrementos de guano en el arte alto si

Viene de un héroe de vanguardia ". 109 Peter Occhiogrosso, revisando un concierto de Roscoe Mitchell en 1978, declaró que el trabajo de Mitchell era "sin inspiración, Música aburrida, música que pertenece al conservatorio, música que con suerte pronto seguirá el camino de la tercera transmisión, la música electrónica y el arte conceptual . . . [debe] quedarse a los académicos y a personas como Philip Glass ". 110

Jacques Attali ha mantenido que la aparición de "jazz libre" representa "Un profundo intento de ganar autonomía creativa". 111 ciertamente, Ornette Coleman fue reconocida por varios miembros de AACM tempranos como uno de Los precursores críticos al afirmar esta autonomía, para desafiar la vigilancia del cuerpo negro creativo y por afirmar la libertad de referencia. En opinión de Abrams, "Ornette es la única que realmente había sido una inspiración para todo el campo ... los límites del jazz ", pero al borrar las barreras colocadas alrededor de los africanos Creatividad estadounidense en general, y alrededor de su trabajo en particular. Coleman se vio muy temprano como en el diálogo internacional con músicos de cada campo de Fi; sus tríos y cuartetos de cuerda, así como su trabajo orquestal de 1972, *Skies of America*, sirvió para desafiar las nociones de no recibir negaciones a Los medios infraestructurales de la producción musical experimental, y al impulso del experimentalismo mismo. En FI RST, las composiciones de Coleman se asociaron con la tercera Prácticas de flujo del compositor y director Gunther Schuller; alguno Las prácticas de AACM se describirían más tarde como congruente con esta tradición. La explicación del concepto de Schuller en 1961 reconoció implícitamente que el Décadas: una larga disputa entre la música clásica pan-europea y el jazz afroamericano estaba llegando a un punto crítico. Durante gran parte del siglo XX, el límite entre la cultura alta y la baja en los Estados Unidos había ha sido simbolizado musicalmente por la gran competencia entre el jazz y tradiciones clásicas, un puesto discursivo para una cultura más fundamental lucha. Proponiendo una amalgamación performativa de estas tradiciones en el Finales de la década de 1950, Schuller escribió que

Al designar esta música como una tercera transmisión separada, las otras dos corrientes generales podrían ir a su camino no afirmado por los intentos de fusión. Esperaba que de esta manera los viejos prejuicios, los viejos se preocupan por la pureza del Dos transmisiones principales que han recibido intentos de traer jazz y "clásico" La música juntas podría, por una vez, evitarse. Esto, sin embargo, no ha sido el caso. 113

En retrospectiva, quizás la esperanza pluralista de Schuller estaba destinada al fundador sobre los bancos de los discursos existentes de la época que destacaron los nacionalismos culturales competitivos. Además, mientras que la infraestructura de la tercera corriente puede Bueno, han sido atractivos en el campo de jazz subcapitalizado, su ideología fue visto por algunos como nociones racializadas de metodología clásica y de jazz de una manera que, como observó John Coltrane, era "un intento de crear algo, creo, más con etiquetas, ya ves, que la verdadera evolución". 114. En este tipo de pluralismo, como ha señalado el crítico de arte Hal Foster: "Menor La desviación puede resistir el cambio radical ". 115

Por lo tanto, en 1974, John Rockwell podría citar al director Dennis Russell Davies al efecto de que las nuevas mezclas clásicas de jazz no eran como "The Old SO- llamado 'Tercera transmisión". Para Carla Bley, citado en el mismo artículo, tercero La práctica de la transmisión significaba que "las antiguas formas de jazz se unían con las antiguas formas del otro." 116 Como Bley lo implica claramente, en este momento tercero Los conceptos de la forma musical ya habían sido superados por experimentos más radicales en indeterminación, improvisación y otras formas de creación de música en tiempo real, como en el trabajo de Coleman, Coltrane, Ayler y Taylor, así como Christian Wolff, Earle Brown, Morton Feldman, John Cage y Pauline Oliveros. Para muchos artistas negros, como "una metáfora para el jazz alcanzando fuera de sí mismo e incorporando otros elementos, para ampliar y diversificar " (Como lo expresó un crítico del New York Times en un artículo retrospectivo de 2001), 117 tercero Stream podría verse como una forma de elevación racial liberal. A los artistas blancos y audiencias, tercera transmisión podría proponer una imagen sublimada de "máximo" con el jazz como fuente de renovación de la tradición europea, proponiendo una salida del dilema del oyente alienado, para el cual Se culpaba a la composición europea de la alta composición modernista. 118

Sin embargo, los artistas afroamericanos después de la década de 1960 eran comprensiblemente reacios a comprometerse con un movimiento musical en el que su cultura fue considerado un socio junior. Lo más crucial, el tercer movimiento de la corriente no logró darse cuenta o apoyar la complejidad del desarrollo independiente de la cultura musical negra de un experimentalismo negro que, mientras que en el diálogo Con la alta cultura blanca, era, como los nuevos negros del Renacimiento de Harlem, fuertemente insistente en la inclusión de lo vernáculo negro, incluido el imperativo de la improvisación. Además, a diferencia de la tercera transmisión Movimiento, este experimentalismo negro independiente desafió la centralidad del pan-europeísmo a la noción del propio experimental, en lugar de avanzar en la noción de que el experimentalismo se estaba "creolizando". En este sentido, el enfoque unitario en las historias estándar sobre el papel del improvisador, un tropo que se ha convertido en estándar en la historiografía y las críticas

de la música negra americana, no puede explicar la diversidad del musical negro Subjetividad ejemplificada por la AACM. Como podemos ver a partir de lo siguiente Contrato de reuniones, el enfoque dominante de la AACM como el compositor fuertemente centrado se fomentó desde el principio. Para enfatizar esto, vale la pena Repring My Capítulo 4 Discusión de la reunión organizacional del 15 de mayo de 1965, en la que Abrams exhortó a los músicos reunidos a tomar composición de arriba. "Puede que no seas Duke Ellington, pero tienes algún tipo de ideas, y ahora es el momento de ponerlas ", insistió." Despiértete arriba. Este es un despertar que estamos tratando de lograr ". 119 Uno puede ciertamente identificar una conexión entre este (y los diálogos posteriores) y el extenso Compromiso con la notación en los trabajos posteriores de varios compositores AACM. Además, en el contexto de la década de 1960, la referencia de Abrams a lograr "un despertar" a través de la composición reconoce que esta simple La afirmación por parte de los afroamericanos, se defiende como compositor, constituye Un desafío para el orden social e histórico de las cosas. La referencia a Ellington es comprensible en varios niveles, Dado el hecho de que a lo largo de su carrera, la imagen de Ellington de sí mismo como un compositor que trabaja con y a través de formas afroamericanas fue constantemente desafiado, estigmatizado y estereotipado.¹²⁰ Además, incluso africano Los compositores estadounidenses que habían crecido con el entrenamiento "clásico" estaban igualmente cargados de estereotipos étnicos y canalización.¹²¹ Por lo tanto, Ellington podría verse como un símbolo no solo de excelencia e innovación, sino también perseverancia optimista. Además, como exploraron algunos compositores de AACM la noción de composición más restringida, dahlhausia como dialéctica con Notación, ¹²² compositores clásicos negros modernistas, como Ulysses Kay, Olly Wilson, Talib Rasul Hakim y Hale Smith, proporcionaron modelos para la emulación y la reivindicación. Al igual que los compositores negros modernistas, los compositores de AACM a menudo buscaban colocar su trabajo en diálogo con tradiciones e historias diaspóricas de Tanto África como Europa. Al mismo tiempo, la oposición binaria en curso Entre la composición y la improvisación, presente como un tropo importante en Tanto la práctica pan-europea modernista como el posmodernista carecía de cualquier real fuerza entre los compositores de AACM, que a menudo se sintieron atraídos por las estrategias de collage e interpenetración que se mezclaban, se opusieron o yuxtaponían irónicamente el Dos disciplinas. Por lo tanto, al igual que con Ellington, así como más tarde, el experimentalismo blanco estadounidense, la definición de la "composición" podría ser una fluid, apropiada y desafiante simultáneamente modelos, dialogues con tradiciones musicales africanas, asiáticas y pacifiadas, y emplear métodos de composición que tampoco se privilegiaron necesariamente

Puntuaciones notificadas convencionalmente, o el creador único y heroico Fi Gure tan amada por historiografía del jazz. Durante este período, el trabajo de varios compositores de AACM, ambos en sus composiciones y en actuaciones improvisadas, se colocan muy bien énfasis en las multiplicidades del timbre, ejemplificando lo que los miembros de AACM han denominado "instrumentalismo múltiple". La extensión al instrumentalismo múltiple vio varios improvisadores de AACM, incluido Leo Smith, Henry Threadgill, Douglas Ewart, Anthony Braxton, Roscoe Mitchell y Joseph Jarman, desarrollan múltiples voces en una amplia variedad de instrumentos. Esta multiplicidad de voces, incrustada dentro de una orientación del conjunto ya altamente colectiva, permitió la diversidad timbral del todo Grupo para exceder la suma de sus partes instrumentales. El percusionista del conjunto de arte Famoudou Don Moye traería literalmente cientos de tambores y instrumentos de percusión al escenario; Jarman y Mitchell serían responsables no solo de todo el saxofón, flúte y clarinete, sino también por percusión también. El multi-instrumentalismo como práctica afirma fuertemente que a medida que cada músico se mueve hacia la perfección en una variedad de instrumentos, el grupo como A un todo se le afirma una paleta más amplia de orquestaciones potenciales para explorar. Tales improvisadores multiinstrumentales como Eric Dolphy (flúte, saxofón alto, y el clarinete de bajo) y Ornette Coleman (saxofón alto, trompeta y violín) indudablemente proporcionaron un impulso crucial para la extensión radical de la AACM de la práctica; menos a menudo citado, pero apenas menos influyente en términos de la concepto, son los primeros conjuntos de Ellington, así como los primeros Nueva Orleans músicos, que a menudo eran influyentes en una variedad de instrumentos inusuales, como Con el solo de Sarrusophone de Sidney Bechet en "Mandy, inventa tu Mente "con el azul cinco.¹²³ de Clarence Williams.

Como práctica, el multi-instrumentalismo se puede leer fácilmente como confuso Las construcciones comerciales de taxonomías instrumentales que persisten en el periodismo del jazz como restos del "sistema de estrellas" tan a menudo denunciadas por AACM Artistas. Estas categorías heroicas, refundidas como "linajes", están en desacuerdo con el hecho de que los improvisadores no se limitan al estudio de La herencia de su propio instrumento. Más bien, el mantra/máxima central, Por lo general, se transmite como una palabra a los sabios de músicos experimentados a Los recién llegados, es que uno debería "escuchar a todos". Gradualmente, este imperativo migra hacia una práctica de "escuchar todo", como se expresa a través de los "pequeños instrumentos" que se han identificado tan fuertemente con la práctica de AACM y el uso de la electrónica, una característica importante de Las grabaciones de Muhal Richard Abrams, así como mi propio trabajo. En el

Fin, el objetivo y el resultado es el logro de la movilidad como recurso espiritual. Mientras Joseph Jarman se pregunta en voz alta en un poema:

Busco nuevos sonidos
 Porque nuevos sonidos
 buscarne Por qué, por
 favor dime Debo limitarme
 ¡A un saxofón o clarinete!
 Todo el ritmo de todos El
 universo está fluyendo a
 través de mi, a través de
 todos cosas, ¿por qué
 debo convertirme? "Un
 maestro" de cualquier
 cosa Cuando todo suena
 todo movimiento resortes
 de lo mismo
 respiración.¹²⁴

De esta manera, el enfoque de la articulación expresiva cambia de la construcción comercialía del heroico instrumentista individual a formas primordiales de sonido, ritmo y movimiento, a las que se les da vida a través de "aliento." Al mismo tiempo, aunque las frases de Jarman afirman resistencia a El lenguaje del dominio, el control y la comodificación, en mi propia experiencia, el uso de pequeños instrumentos no se pretendía necesariamente como un escape del desafío del virtuosidad. Como ha mantenido el gran músico de la corte javanés Hardja Susilo: "De hecho, aprender a golpear a un gong solamente ¡Toma aproximadamente un minuto! Aprender a jugar un gong, sin embargo, es otra materia ". La propia visión del compositor desde la década de 1980:

Es en el punto de espontaneidad que el artista es más apto para tener recurrir a su memoria. No es apto para hacer un descubrimiento espontáneamente. Quiero encontrar formas de descubrir algo que no sabes en ese momento que improvisas, es decir, al mismo tiempo que estás haciendo algo Eso no está escrito, ni se decide con anticipación. La primera forma es tocar un instrumento sobre el cual no tienes control, o menos control de lo habitual.¹²⁶

En contraste, los improvisadores de AACM vieron incluso un instrumento tan "pequeño" como un triángulo, o tan grande y aparentemente improbable como el conjunto de "basura sintonizado latas" que Anthony Braxton envió a Europa en la década de 1970, 127 como potencial de encarnado para la invención sonora que podría realizarse plenamente a través del proceso de familiarización conocido como "practicar". Desde este punto de vista, que ve La espontaneidad pura como un ideal quimérico de autonomía que tiene poco que hacer con la situación histórica, social y cultural de la improvisación real, El estudio sostenido y riguroso se considera generalmente como la forma más probable de "Descubra algo que no sabes". Para usar la frase cotidiana, "Chance favorece a la mente preparada ". Los frutos más elaborados de estas preparaciones comenzaron a aparecer en el finales de la década de 1970. La grabación del laberinto de Roscoe Mitchell en 1978 presentaba una composición meditativa para ocho percusionistas, o más bien, ocho músicos que había desarrollado configuraciones personales únicas de objetos encontrados y caseros instrumentos. Mitchell creó el trabajo expresamente para estos músicos, y El trabajo en sí introdujo la práctica basada en AACM de trabajar con "Pequeños instrumentos" a la práctica de percusión contemporánea. Muhal Richard ABRAMS 1- QOA+19 complejo yuxtapuso pasajes escritos con ritmos propulsivos, mientras que su Lيفة Blinéc, registrado en el mismo año, presentados Multi-instrumentalismo, texto y texturas electrónicas. La composición 76 de Anthony Braxton para multi-instrumentalistas fue lanzado en Arista en 1978 Como el álbum para Trio. El álbum presentó dos actuaciones del trabajo, Uno con Roscoe Mitchell y Joseph Jarman, y el otro con Douglas Ewart y Henry Threadgill.128 En 1979, Leo Smith registró una forma a largo plazo trabajo notado para la trompeta y tres arpas, la quema de piedras; Chico Freeman estaba trabajando con formularios contemporáneos de cuarteto de jazz, y en 1979 Lore Air, el trío Air estaba refundiendo las formas afroamericanas más antiguas, pre -novatas, antes de Nueva Orleans; y mi propio trabajo del período, incluido el 1977 Chicago Slow Dance y el homenaje de 1979 a Charles Parker, Minimalismo combinado, Abra la improvisación, y la cinta y la electrónica en vivo.129

Muhal Richard Abrams señaló que la exploración de formas extendidas fue una dirección de larga data entre los compositores de AACM. "En Chicago", él observó: "Ya estábamos mirando estas cosas y equipados para tratar con ellos cuando llegamos aquí [a Nueva York] ".

En esta ciudad entras en contacto con músicos clásicos. Podrías ser invitado a escribir un cuarteto de cadena. [La generación anterior de músicos] no estaban tratando en ese tipo de formas. Nunca han mostrado el Alcance de las habilidades orquestacionales y compositivas como la AACM.

Cuando llegamos, hubo un cambio de mar completo, una falla, algo. Eso no estaba allí antes. Las composiciones mismas demostraron que ellos estaban fuera de la corriente principal de jazz, y el aviso fue tomado por clásico gente. Puede obtener acceso a estos conjuntos, y comenzó a suceder.

"Escribimos esas piezas sin hablar de una actuación", me dijo Wadada Leo Smith en nuestra entrevista de 1999. "De nuestra gente, Braxton fue el primero de tener éxito en esa área. Eso vino cuando empezaste a jugar con Braxton. Uno de los primeros fue el dúo solos con la cámara orquesta. Los Días de Jazz de Berlín de 1976, el trabajo a los que se refiere Smith, un doble concierto con Braxton y yo como solistas, se denominó "como un problema, como todos los intentos de fusión entre el jazz y la música clásica moderna han estado en el pasado." Sin embargo, dada la comprensión del revisor de que "Lewis creó el Impresión de que no uno, sino alrededor de una docena de diferentes trombonistas en trabajo ", fue difícil ver cuál era el problema con el trabajo.¹³¹ como Henry Threadgill lo vio,

En FI ingresamos a estas personas que escribían y tocaban música que era Todavía bajo el paraguas del jazz. Fueron llamados outboard jazz, jazz gratis o lo que sea. A medida que pasaron los años, estos tipos se ramificaron y comenzaron a recibir comisiones, escribiendo para compañías de baile y compañías de teatro, Grupos de cámara, orquestas. Estas personas seguían yendo más allá de donde ellos inicialmente eran, pero todavía están bajo ese paraguas de la parte de juego y cierta música que tiene esta base histórica de improvisación colectiva y jazz. Pero se ramificaron por completo en algo. Eso no tiene nada que ver con eso. Se han cruzado por completo en La otra categoría, en la categoría de mundo de música clásica. Antonio Davis, Braxton, todos han estado haciendo cosas que nos llevan por completo Fuera de la llamada de jazz directa, y todas estas personas han sido escritores también.

Después de Kobena Mercer, este tipo de diálogo crítico afirma un tipo de la creolización de la parte de la composición musical, mientras que en el mismo momento afecta la heterogeneidad y la polifonía de la identidad negra. En efecto, Lo que Mercer llama el volumen de "mantenimiento de límites hegemónicos" fue un elemento crítico de los proyectos Ellington y AACM. Lo frecuente Los renunciadores de los músicos negros del catión de clasificación "jazz" pueden verse como un

expresión de este deseo de género y movilidad metodológica, y en este contexto, como señaló Threadgill, la práctica de la composición en sí misma toma una dimensión fuertemente instrumental en términos de estética, metodológica, movilidad profesional y social. Así, como comentó Ellington en 1962, después una vida de las etiquetas evadiendo: "No nos preocupemos si el resultado es Jazz o este tipo de actuación. Digamos que lo que somos todos Intentar crear, de una forma u otra, es música ". 132

Dicho esto, músicos experimentales que estaban familiarizados con El importante trabajo anterior del crítico y activista influyente Amiri Baraka podría haber estado particularmente sorprendido por la vehemencia con la que denunció la nueva música híbrida de la AACM en una colección de sus años 80 Ensayos críticos sobre música. Baraka menosprecia a un violinista no identificado (probablemente LeRoy Jenkins) como miembro de lo que él llama la escuela "Tail Europe", cuyos miembros presumiblemente estaban influyendo indebidamente por el modernismo europeo. Según Baraka, el proyecto de "Tail Europe" fue "tomar música en un viejo viaje cansado, tratando deliberadamente de declarar la música, transformando está en un apéndice secundario de la música de conciertos europeo, en lugar del Expresión heroica de la música folk y clásica de los afroamericanos La mayoría, así como el espíritu de un alto arte progresivo y populista ". Baraká Levanta el trabajo del saxofonista David Murray como un ejemplo de "redefinir la estética espiritual de todo un pueblo", mientras que otro, sin nombre Saxofonista, casi sin duda Anthony Braxton, "quiere mostrarnos que Ha escuchado a Berg, Webern y Stockhausen. . . mostrando a la gente blanca como inteligente él (ellos) lo es. "133

Incluso en el momento en que fue escrito, este dionisiano/apoloniano actualizado Binario, junto con su evocación de lo "heroico" y "la mayoría", es difícil de entender como algo más que una cierta nostalgia por un pase momento. El jazz había dejado de ser una música de los negros. mayoría, pero aquí, la música se vuelve a alistarse en la búsqueda de ese ser esquivo, Un alto arte democrático y populista. Además, esta discusión apunta al hecho de que, a pesar de los mejores efectos de los estudiosos negros como Eileen Southern y el crítico de música de NEWS NEWS NEWS NEW YORES LARGO Raoul Abdul, The Black El compositor clásico ha sido ignorado casi por completo por los críticos culturales negros. Las razones de esta negación son complejas, incluso como advirtió Southern En 1973, "Si los negros nos tomamos en serio nuestro compromiso con el redescubrimiento y la redefinición de nuestro patrimonio en las artes de la historia, nuestros estudiosos deben asuman sobre sí mismos la responsabilidad de desarrollar un apropiado y literatura ejemplar. "134 en la medida en que estos compositores problematizaron construcciones de un yo negro negro puro y no contaminado que había sido

promulgado por académicos y periodistas en blanco y negro, teorizando Las razones del aparente desprecio de su trabajo pueden proporcionar un contexto ampliado para explorar el impacto del experimentalismo musical negro más general. Esta responsabilidad no ha sido asumida, en su mayor parte, de estudios académicos de cultura popular, que, al minimizar o incluso menospreciar activamente la utilidad, el propósito y la influencia de aquellos indígenas Las músicas negras que no están obviamente o predominantemente se basan o representan como cultura de masas, ha ignorado efectivamente la diversidad del musical negro El compromiso, y en particular, no ha estado preparado para teorizar el aparente anomalía de una música no vernácula producida a partir de la clase de trabajo raíces. Dicho con mayor precisión, lo que emerge es una renuencia clara a interrogar las construcciones de la noción de la vernácula, o a investigar los procesos discursivos a través de los cuales nociones particulares de la lengua vernácula naturalizarse. Desde este punto de vista, lo que se necesita es un local y contingente Articulación de lo vernácula, una que responde a personas particulares, historias y condiciones sociales, en lugar de una universalización y esencial concepción de la vernácula que se identifica permanentemente con lo que sea La música popular negra del momento podría ser, como se obtuvo de las ventas. Fiñeras. Tal concepción del vernácula no necesita ser definida en reacción a una noción similar de alta cultura, y además, sería inmune a los binarios de clase alta/baja y de carrera que actualmente animan el distinción cultivada/vernácula. Por lo tanto, en la medida en que ciertas formas musicales negras de oposición tienen generalmente ha sido ignorado o despedido por teóricos académicos, la idea es Por lo tanto, perpetuó que no hay un espacio necesariamente no comercial para Producción musical negra. En contextualizar el desarrollo de africanos Música estadounidense, este clima intelectual apoya el marco darwinista comercial/social de la música soul de Andrew Ross como haber forjado "una unión cultural más exitosa". De hecho, la breve crítica de Ross de "Avant-Garde Jazz" Como "fue" más allá del reino del gusto popular ", se mueve muy allá de Baraka para avanzar en la noción de que marginado, opositivo, subalterno, formas de cultivo de negro ignoradas o no principales La producción debe ignorarse, si no está completamente borrada.¹³⁵

En este contexto, la entrada a la música clásica de los compositores negros, más bien que ser una forma de asimilacionismo burgués como a menudo se retrata, se convierte en una postura opositora. De hecho, la existencia misma del compositor clásico negro no solo problematiza las concepciones dominantes de la música negra, Pero desafía las nociones de alto y bajo, blanco y negro. Para la mayoría

Parte, compositores clásicos negros activos desde 1930, saliendo de la tradición de William Grant aún, nunca he sido tan despectivo con la música popular como sus colegas blancos. Música clásica negra, desde la sinfonía afroamericana de 1930 de Still 1930 hasta el ritual y encantamientos de 1975 de Hale Smith, continuó a los elementos de referencia de la vida negra vernácula, ambos en reconocimiento del Diálogo continuo entre la cultura negra y las tradiciones europeas, y como Una articulación de la conexión de los compositores con un sónico diaspórico africano cultura cuya influencia mundial a lo largo del siglo XX y en el veintiún años difícilmente puede ser exagerado. La definición de las direcciones en la música afroamericana de la década de 1980 de Baraka sobrecargado por "donde sea las masas del pueblo afroamericano se han ido "136 recapitula el empuje de su famoso ensayo de 1966," The Changing Igumse (R&B y New Black Music) ". 137 En tal atmósfera, el compositor afroamericano entrenado en la tradición de" arte "de Europa occidental es tropezado como una trágica figura de mulato, pasada por sistemas dominados por blancos de apoyo cultural, y supuestamente un no factor en la cultura negra también. Él Parecía lo suficientemente simple como para Muhal Richard Abrams, sin embargo, que "hay diferentes tipos de vida negra, y por lo tanto sabemos que hay diferentes Tipos de música negra. Porque la música negra sale de la vida negra ". 138 Lo que el Baraka de mediados de la década de 1980 no se dio cuenta fue una cierta dinámica invertida en relación con la década de 1960, cuando se incluyeron la resistencia a las narrativas dominantes. Una estrategia de rechazo de los valores "burgueses" de la música clásica a favor de La defensa de las músicas vernáculas como Jazz, Blues y R&B. La noción de Attali de la economía de la repetición, sin embargo, identifica el despliegue de una construcción amorfa de "las masas" como útil precisamente para el mismo Intereses económicos dominantes que, según la necesidad, han explotado y borrado alternativamente la expresión musical negra. Lejos de articular resistencia o lucha de clases, aquellos que importan el binario burgués vernacular dialéctica sin parpadear en el complejo mundo de la expresión musical negra Ejecute el riesgo de servir inadvertidamente como el muñeco del ventrílocuo para megamedia corporativa. Una concepción de la historia cultural negra que se ve obligada a negar el compromiso o la influencia de las tradiciones panorámicas se vería absurda Si se aplicó a escritores negros o artistas visuales. Tal perspectiva no puede explicar la complejidad de la experiencia que caracteriza a múltiples, Vidas negras contemporáneas. Por lo tanto, esta formulación particular de resistencia, en avance (estratégicamente) nociones esenciales de la práctica de la música negra y referencia, impuso una rigidez estética que minimizó la complejidad y Catolicidad de una tradición musical negra compuesta que incluye a Nathaniel

Dett, James Reese Europe, Will Marion Cook, H. T. Burleigh, Florencia Price, Ulysses Kay, Olly Wilson, Dorothy Rudd Moore, Hale Smith, Primous Fountain III, Wendell Logan y Jeff Rey Mumford. Un tropo que usa Los trazos demasiado amplios para plantear un binario clásico-jazz no pueden explicar aquellos Quien, como Sun Ra, John Coltrane, Miles Davis, Bud Powell y muchos otros, fueron extremadamente respetuosos y ansiosos por aprender de los logros en La música pan-europea, y todas las demás músicas, mientras rechazan la hegemonía estética occidental. Desde este punto de vista, el compromiso de la AACM con Europa fue Simplemente el siguiente paso en una larga historia de intercambio que, como con tal AACM Compositores como Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Henry Threadgill, Malachi Los favores, Anthony Braxton y otros incluyeron un estudio académico formal. Los músicos de AACM siguieron no solo prácticas de intercambio y creolización, sino también estrategias de desautorización, como se expresa en Lester Bowie's Significando:

Quiero decir que la mayoría de los antecedentes de los europeos es una de las guerras y la colonización de África. Quiero decir, realmente, han perseguido a mucha gente. Y ellos tienen esto Algo presunto de inteligencia, suponen que están realmente cultos. Y son en cierto sentido, pero de otras maneras son realmente bárbaros, crudo. La mayoría de las naciones occidentales son así. No pudieron ser grandes naciones occidentales caminando sobre rosas o sin mierda como esa. Quiero decir que se convirtieron Francia cortando las cabezas de los hijos de puta.¹³⁹

Por lo tanto, avanzaría la noción de que lo que es particularmente sorprendente Alguna música aacm no es cuánto sonaba como el europeo blanco y Experimentalismo estadounidense, pero qué poco. Leyendo muchos de los "cola Europa ": críticas al estilo, se hizo claro para los músicos que muchos críticos de jazz simplemente no estaban preparados para el impacto total del multi instrumentalismo posmoderno de la AACM, con su tremenda gama de referencias de todo el mundo. Además, si podemos tomar los comentarios de Giddins e incluso Baraka como sintomáticos, la alta música modernista y posmoderna que se está interpretando en Nueva York en los años setenta y ochenta, de Sollberger a Ashley a Reich a Oliveros a Rzewski, no era familiar para muchos jazz Escritores, incluso aquellos que vivían en Nueva York. En el análisis final, esos quien pensó que Anthony Braxton sonaba como Karlheinz Stockhausen o No se podría decir que Anton Webern realmente haya escuchado mucho de ninguno de los dos. Los músicos de AACM habían sido inculcados en un conjunto de valores que vieron distinciones construidas entre músicos, como los avanzados por Baraka Entre Murray y Braxton, como una forma de división y conquistar, independientemente

de la raza de la persona que los articula. Así, Steve McCall, uno de Los frecuentes colaboradores de la década de 1980 de Baraka, sin embargo, dijeron esto sobre Nueva York Escritores de jazz: "Algo que me irrita de muchas personas que escriben sobre el jazz aquí está el hecho de que piensan que cuando elogian una música, Luego tienen que degradar a otro. ¡No me gusta eso en absoluto! Porque eso es completamente innecesario ". 140 En consecuencia, aquellos que buscaban divisiones entre los miembros de AACM basados en el problema de "cola de Europa " Indudablemente decepcionado con la respuesta de Lester Bowie al entrevistador afirmar que Anthony Braxton, Douglas Ewart y yo "ignoramos mucho El trasfondo cultural del jazz ":" Hay una rama completa de eso, lo llamo Neo- clásico. Están en contacto con este tipo de cosas y siento que es muy Válido y muy genial. . . . están desarrollando otras áreas que son tan válidas y igual de culturalmente expresivo de nuestro tiempo y edad. La música se está extendiendo para abarcar todas estas áreas ". 141

Donde Baraka ve lucha de clases abierta en la composición, rendimiento, Apreciación, análisis y escritura crítica sobre la música, 142 Yo mantendría que en este mismo punto de vista, la AACM representa un intento de clase trabajadora indígena de abrir el espacio de la cultura popular a nuevas formas de expresión, difuminando los límites entre la cultura popular y la alta. Como Los músicos afroamericanos buscaban la misma movilidad en toda la amplitud de su parte de que (por ejemplo) los escritores y artistas visuales afroamericanos se esforzaban, el compromiso con la música panuropea contemporánea se convirtió en una forma de resistencia borrosa de límites a los efectos para restringir el movilidad de músicos negros, en lugar de una capitulación a los valores burgueses. Los músicos de AACM sintieron que el experimentalismo en la música no necesita ser atado a ideologías, métodos o lemas particulares. Más bien, podría tomar muchas formas, extraídas de muchas historias (incluido el blues), confrontan diferentes Desafíos metodológicos y manifestar una autoconciencia como diálogo con la música de toda la tierra. Por lo tanto, Lester Bowie podría afirmar La excelencia de sus colegas "neo-clásicos" mientras se ubican sólidamente en un área diferente dentro de este vasto campo de riquezas musicales: "Soy de un diferente tipo de cosas. Trato puramente con el culo. Período. Simplemente bueno culo de campo. "143

Diversidad y sus descontentos: nueva música estadounidense después de la era del jazz En el contexto de la musicología estadounidense, la comunicación entre blanco, La composición de la alta cultura y la música negra se discute con mayor frecuencia en términos de un período relativamente limitado entre 1920 y el supuesto final de La era del swing a principios de la década de 1940. Durante este período y después, sin embargo,

Estaban sucediendo experimentos radicales en la música clásica, incluido el acto Distestado "Fin de la tonalidad" y el advenimiento de la indeterminación. Jazz- identificando Los músicos no estaban aislados de estos desarrollos de gran alcance, y los músicos de identificación clásica apenas desconocían de lo innovador Caminos que estaba tomando la música "jazz" recién bautizada. Si la década de 1940 fuera de hecho un período en el que, como observaba Amiri Baraka,, "La música negra tuvo que reflejar el creciente abierto de comunicación con América blanca ", luego, los primeros compositores de AACM, inmersos en las prácticas de Bebop y sus extensiones de la década de 1950, eran herederos de esa apertura, también En cuanto al desglose de las deficiencias de género y la movilidad de la práctica que apareció en el horizonte en ese momento histórico. Comprender las direcciones tomadas por la música experimental negra de finales del siglo XX. requiere un examen más detallado tanto de los eventos históricos como de los tropos historiográficos que informaron el paisaje en el que estos músicos fundó su organización. Es bien conocido, aunque no ampliamente discutido en historias de americanos música, que los compositores europeos de los años 1920 y 1930 sintieron firmemente que El jazz podría formar la base de una música única estadounidense que podría emanciparse de los modelos europeos. Según el musicólogo Carol Oja, cuyo tratamiento del problema es uno de los compositores europeos más detallados que visitan a los Estados Unidos, incluido Maurice Ravel, Igor Stravinsky, Darius Milhaud y Béla Bartók estaban "ansiosos por escuchar el jazz, que para ellos representó el núcleo de la música estadounidense ". 145 en contraste con su fuerte interés en el jazz," Visitar luminarias europeas como Ravel parecía pagar poca atención a los compositores estadounidenses de la música de conciertos, al menos hay escaso registro de la misma ". 146 tanto en el hogar como en el extranjero, la música clásica estadounidense indígena fue ampliamente vista como la encarnación de la epigonalidad visual Productos de Europa. Visitando a los Estados Unidos en 1928, Ravel criticó lo que Vio como la naturaleza derivada de los compositores estadounidenses, diciendo que "pienso Tienen muy poca comprensión de ustedes mismos y que todavía se ve demasiado lejos lejos sobre el agua ". Ravel exhortó a sus homólogos estadounidenses a abrir sus oídos a los nuevos sonidos en medio de ellos, declarando: "Estoy esperando ver Más estadounidenses aparecen con la honestidad y la visión de realizar la importancia de su producto popular, y la técnica y la imaginación para basar una Arte original y creativo. "147

La mayoría de los relatos históricos de este período crucial en la formación de un La música clásica estadounidense da poco o ningún aviso al fermento en negro círculos intelectuales sobre este tema. A esta luz, las palabras de Alain Locke, El gran filósofo del Renacimiento de Harlem podría verse como uniforme

más desafiante que el de Ravel. "Ciertamente durante los últimos años", comentó Locke, "el negro ha sido la principal fuente de la música popular de Estados Unidos, y las promesas, como veremos, para convertirse en una de las principales fuentes de la música seria o clásica de Estados Unidos, al menos esa parte que se esfuerza por ser de forma nativa Americano y no derivado de tipos europeos de música.¹⁴⁸ Ernst Krenek estuvo entre los compositores europeos que se involucraron más directamente con el nuevos sonidos negros. En 1927, Krenek estrenó una impactante "Jazz Opera", *Jonny Spielt Auf*, que combinó la nueva tonalidad extendida con transformaciones de armonías y formas de blues. La representación del trabajo del sexo interracial simbolizó la confrontación entre la vieja Europa y la nueva vitalidad cultural estadounidense. Locke cita al director de Filadelfia nacido en Londres Orquesta, Leopold Stokowski, diciendo que las inflaciones negras y estadounidenses "tendrían el mismo efecto de revivición que la inyección de nuevo, y en el sentido más amplio, la sangre vulgar en la aristocracia moribunda."¹⁴⁹ Basándose en un Similar, y en ese momento, un discurso basado en la eugenesia muy común de "Hybrid Vigor", declaró el compositor estadounidense George Antheil, según Locke que la música europea se había convertido en "débil, miserable y anémica", necesitando "Los hombros incondicionales de una carrera más joven para sostener el carro hasta que tuvimos volvió a encender la rueda."¹⁵⁰

La noción de que el jazz podría convertirse en un avatar para la música americana misma Era profundamente preocupante para Paul Rosenfeld, quizás el crítico estadounidense más influyente de la época, que criticaba continuamente a este competidor advenedizo como "la mayor amenaza" para el idioma naciente del concierto estadounidense. "La música estadounidense no es jazz", fue un típico pronunciamiento de Rosenfeld. "El jazz es no música. El jazz sigue siendo un producto indígena llamativo, un pequeño y sonando Folk-caos, contraparte de otros desarrollos nacionales".¹⁵¹ algunos estadounidenses Los compositores, incluidos Charles Ives y Henry Cowell, también fueron preocupados por El surgimiento del jazz. Cowell, un líder de una escuela conscientemente "ultramoderna" de composición estadounidense, abogó por la construcción de "un pasado utilizable" Para la música estadounidense que provocaría el respeto de los expertos en europeos Alta cultura. Fundir a Charles Ives como "el padre del estadounidense indígena Art- Music "Sirvió esta necesidad.¹⁵² Al mismo tiempo, Cowell compartió el anciano El temor del compositor de que sus efectos de definir una música "estadounidense" serían abrumado por el fuerte interés mundial en el jazz como constitutivo del Lo mejor de la creatividad musical americana. Por lo tanto, como una cuestión de auto preservación, Cowell e Ives, tanto públicamente como privado, conscientemente conscientemente una especie de competencia para las mentes de Europeos entre la música clásica estadounidense y el jazz americano. Una biografía de Cowell, parte de un programa para un concierto del ayuntamiento de 1931, elogió el

compositor por "ayudar a desactivar la noción en el extranjero de que no hay nada nuevo o de valor en la música estadounidense pero jazz ". 153 una carta de solicitud de muestra de Cowell a Ives expresó su preocupación de que los europeos obtuvieran una imagen incorrecta de la música estadounidense. "Desafortunadamente, es el caso que los pocos Las composiciones estadounidenses que se han realizado en Europa rara vez han sido nuestras obras más serias o originales ". El propio Ives editó Cowell próximo pasaje para leer: "Hemos ganado la reputación en Europa de ser Capaz de producir solo jazz, o imitaciones convencionales de la música europea y música de un orden bastante trivial ". 154

Irónicamente, uno podría leer Alain Locke como una especie de común causa con Ives y Cowell, aunque desde una posición de sujeto claramente diferente, así como un conjunto diferente de locales y objetivos. Aunque, como musicólogo Samuel Floyd señala: "La idea de que la música negra era la única contribución distintiva de Estados Unidos a la cultura musical estadounidense y mundial fue aceptada y EM Phased por Harlem Renaissance Leaders ", 155 Locke declaró que" ni Estados Unidos ni el negro pueden descansar contenido siempre que se pueda decir: 'Jazz es la contribución sobresaliente de Estados Unidos, hasta ahora, a la música mundial ". 156 Así, en La década de 1930, Locke se interesó en el desarrollo de algo que él llamado "Jazz sinfónico". Para Locke, el trabajo de George Gershwin, William Grant Still y William Dawson podrían elevar el jazz al estado de música europea clásica.157 El filósofo también tenía alguna esperanza para Duke Ellington como "una de las personas con más probabilidades de crear el clásico Jazz hacia el cual tantos se esfuerzan. Planea una suite sinfónica y un Ópera africana, que probará una prueba de su capacidad para llevar Jazz hasta este nivel superior ". 158

El musicólogo Oja ve al crítico Rosenfeld como atrapado en una paradoja: a saber, que "el modernismo estadounidense debe ajustarse al europeo establecido desde hace mucho tiempo estándares al mismo tiempo que encontró sus propias manifestaciones distintivas. "159 Esta eurocentricidad estaba en colisión con potentes fuerzas sociales que ya estaban transformando los paisajes políticos, culturales y sociales estadounidenses, como la gran migración, la influencia masiva de inmigrantes del este y el sur de Europa, y el advenimiento de las poderosas nuevas tecnologías de medios como la radio. Estos factores, según OJA, estaban tomando gradualmente el Estados Unidos hacia una concepción pluralista de su propia cultura; 160 American El compositor Roger Sessions incluso pudo afirmar en 1927 que "Estados Unidos no es más tiempo un país anglosajona ". 161 El modernismo imaginado por Cowell, Sin embargo, se basó en parte en una noción de blancura como fundamental para un modernismo estadounidense indígena. En un ensayo de 1930 llamado "Tres compositores nativos", Cowell argumentó que el jazz había llevado a los compositores estadounidenses por mal camino, y

planteó la pregunta: "¿Qué han hecho los estadounidenses anglosajones en el camino? de composición original? Como señala la musicóloga Beth Levy, Cowell sintió que "los oyentes generalmente no percibían a los anglosajones como un bien definido Grupo americano ". El público de escucha, Cowell creía, desconocía "Qué buscar en ellos". 162

Bueno, después de la edad del jazz y la era del swing, todavía había una gran tratar más intercambio entre modernismos en blanco y negro de lo que se refleja En los relatos históricos de la música negra más comúnmente referenciada. Para instancia, la afirmación de Amiri Baraka en la gente de los blues que "la influencia de la música clásica europea y euroamericana durante los años cuarenta era indirecta, y no se utiliza conscientemente en la música de los Boppers "163 se vio comprometido fatalmente en el momento de su escritura, no solo por los sonidos en la música misma, pero por las declaraciones directas de los músicos. Como historiador Ted Gioia y Muchos otros han notado, las improvisaciones de Parker y muchos otros citaron con frecuencia pasajes de composiciones clásicas y músicos de bebop grabaciones clásicas transcritas rutinariamente para fines de práctica.164 A 1953 La entrevista por radio con Parker reveló un hombre ingenioso y urbano, conocedor Sobre la música clásica contemporánea. Bird declaró que Bartók estaba "más allá una duda de uno de los músicos más informados y exitosos que jamás vivió ", y expresa su decepción por no haber podido conocer el compositor antes de su muerte. Al mismo tiempo, la entrevista debería haber aliviado cualquier temor de que Parker podría estar en negación con respecto a la procedencia de su música. El entrevistador había sido persistente en repetir la misma pregunta con respecto a los desarrollos En la nueva música, cada vez con un giro ligeramente diferente. "Cuanto de Este cambio del que fue responsable ", se aventuró el anfitrión:" ¿Sientes fue experimentación espontánea con sus propias ideas y cuánto fue La adaptación de las ideas de sus predecesores clásicos, por ejemplo, como en ¿Bartok? " En respuesta, Bird adoptó un tono puntiagudo que exhibió solo parcialmente la exasperación. música progresiva, o por el nombre comercial bebop, no un poco inspirado, o adaptado, de la música de nuestros predecesores Bach, Brahms, Beethoven, Chopin, Ravel, Debussy, Shostakovich, Stravinsky, etc. " De este flojo Lección de historia, el saxofonista continuó nombrando a los músicos, todos los afroamericanos, a quien consideraba fundamental para los nuevos desarrollos: "Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Kenny Clarke, estaba Charlie Christian —37, supongo, había Bud Powell, Don Byas, Ben Webster, tuyos realmente . . . "165

En un punto de vista, el cultivo de Parker de un amplio conocimiento del clásico La música podría interpretarse como una oferta implícita para la autoridad que se deriva del estado de arte alto. Al mismo tiempo, sin embargo, como el análisis del historiador Scott Deveaux de la historiografía de Jazz mantiene, para el dominante La cultura para aceptar el jazz como una especie de música clásica, se exigiría una "tarifa de entrada" discursiva muy alta. La música tendría que ser reinventada como "superar sus orígenes en una subcultura étnica particular y podría Ahora se considere la manipulación abstracta del estilo y la técnica. Jazz ahora debía medirse contra los estándares "absolutos" de grandeza de la tradición europea ". Desde este punto de vista, "Jazz era una música de promesa, pero todavía tenía un largo camino por recorrer, y la única forma de llegar allí era reconocer La prioridad de la música europea ". 166

Mientras buscas conectar su trabajo con otras corrientes intelectuales de el momento, sin embargo, la insistencia de Parker en una fuente afroamericana para Su música avanza la noción más radical de un arte moderno con sede en cultura negra. En efecto, Parker y muchos otros músicos simplemente se negaron a Pagar la "tarifa de entrada". El ejemplo de Parker expone la historiografía musical Falta general de un marco para examinar las interpenetraciones post-jazz de la edad Entre las músicas identificadas de jazz y el experimentalismo musical europeo contemporáneo americano. Esta laguna, por ejemplo, impide referencias a Compositores como Edgard Varese, uno de los ultramodernos más inflables del siglo XX. William Grant todavía había trabajado estrechamente como estudiante de Varese antes de que su desafío se aleje del ultramodernismo hacia su propio camino musical.¹⁶⁷ Parker había arreglado estudiar con Varese en breve Antes del fallecimiento del saxofonista, ¹⁶⁸ y como Parker lo relacionó, "Él quiere Escribir para mí"—Un prospecto tentador de hecho.¹⁶⁹

Al mismo tiempo, el saxofonista ciertamente era muy consciente de los suyos El papel como uno de los progenitores de una nueva práctica experimental, un papel análogo al propio Varese. Por lo tanto, en lugar de una expresión de epigonalidad visitante sus propias tradiciones musicales, el movimiento de las aves para trabajar con Varese constituía una suposición de colegialidad, así como una afirmación de movilidad de referencia y práctica. De hecho, Parker podría haber visto todavía un afines Espíritu que cruzó los límites con prolijo; Después de todo, como musicólogo OJA observado,

A principios de la década de 1920, él [todavía] lo estaba haciendo todo, jugando en la orquesta de el histórico eubie Blake y el noble sissle musical shuffl e a lo largo; laboral Para el ritmo y la práctica compañía de música, posteriormente para el cisne negro

Combinación de fonógrafo; Producción de arreglos para revistas negras; y comenzando a componer música de concierto, primero estudiar en Boston con George Wakefi Eld Chadwick y luego en Nueva York con Edgard Varese.¹⁷⁰

Hay pocas dudas de que Parker, Gillespie y otros bebedores Moviéndose para afirmar la misma movilidad expresada por la ópera Treemonisha de Scott Joplin, la magnifi de James P. Johnson orquestó con suites orquestales y raramente escuchadas, y la obra del duque Ellington. Eric Porter señala que Mary Lou Williams, quien compuso su suite zodiacal de composición extendida de doce parte en 1946, "demostró incomodidad con las limitaciones Esas categorías genéricas colocadas en música y músicos. El jazz podría celebrarse como cultura musical negra, pero significó las expectativas primitivistas de su audiencia también [y] también simbolizó las limitaciones de dónde negro Los músicos podrían actuar." ¹⁷¹

Al final, el proyecto de movilidad de Bebop contenía las semillas propias fragmentación, y pronto se sometería a fuerzas centrífugas de aterradoras magnitud. Por un lado, Bebop, aunque basado en el blues, era cualquier cosa Pero una forma popular y vernácula, y a principios de la década de 1950, sus defensores fueron ser culpado por la pérdida de la posición del jazz como música de atención masiva, particularmente con el público negro, un hecho comúnmente enmarcado como evidencia del "declive" de la música. Escribiendo en 1963, Baraka declaró que "la mayoría La música negra expresiva de cualquier período dado será una reflexión exacta de cuál es el propio negro." ¹⁷² Desde este punto de vista, este ser negro fundamental era Una consecuencia de "el pobre negro", con sede en la cultura popular. Citando a Ralph Ellison, Jones nombró a esta construcción "The Blues People", que significa "aquellos que aceptado y vivido cerca de su experiencia popular ". ¹⁷³

Este encuadre de la presunta demografía objetivo para cualquier música hecha por los negros es criticado por el historiador Scott Deveaux como operando "como el centro de una concepción esencialista de la identidad negra ". ¹⁷⁴ no obstante, Una esencialización crípticamente afirmada, basada en clase y mercado de la autenticidad musical negra está muy extendida en los estudios académicos de cultura popular. El Efectivo continuo para encadenar las ideas de los músicos negros a las demandas de Vox Populi ha asumido muchas formas, pero uno de los tropos más utilizados se basa en lecturas con conflicto de la voluntad de "las masas negras". La definición posterior de las instrucciones en la música afroamericana de Baraka sobrecargado por "donde sea las masas del pueblo afroamericano se ha ido "es solo uno de esos ejemplos.¹⁷⁵ ya sea basado en proyecciones de identidad esencialistas o ficciones de ventas de registro y otros datos comerciales, presupuestado

Las ciones de una relación de identidad necesaria y autenticadora entre la música negra y la cultura de masas abundan en historias recientes de jazz. Quizás inevitablemente, el artista/artista divide que Bebop trajo a el frente se convirtió en una metáfora que abarca construcciones de bajo y alto Cultura, negrura y blancura, clase trabajadora y clase media. No menos un Personaje que Ralph Ellison se convirtió en un crítico picante, no solo de los valores musicales de los bebedores, sino de su rechazo al papel del artista. Como Ellison lo vio, la crítica del aparentemente minstrelizado de Louis Armstrong La persona en el escenario constituyó una negación de las raíces de la clase de trabajo de la música. "Rechazando a Armstrong", escribió Ellison en 1962, "[Beboppers] pensó en deshacerse del papel del artista. Y deshacerse del papel que exigido, en nombre de su identidad racial, una pureza de estatus que por La definición es imposible para el artista escénico ". 176

Incluso Deveaux afirma fácilmente que "si Bop era una revolución, no era un Revolution dirigió directamente a las masas negras, que insistieron en una música que satisficó su gusto por la danza y el entretenimiento de blues. "177 en apoyo de Esta tesis, Deveaux recurre a la construcción similar del historiador Gerald Early de un binario armstrong- bebop.

A Armstrong y a las masas negras, el concepto del artista y de El arte, como generalmente está formado por los estándares euroamericanos, es, francamente, incomprensible. Armstrong se vio a sí mismo como un artista que debe, por Cualquier medio, por favor de su audiencia. Y a las masas negras generalmente allí apenas sería una razón para que el artista público existiera si no Siente que complacer a su audiencia era la directiva principal.¹⁷⁸

Sugerencia temprana de que los músicos que no obedecen esta "Directiva principal" realmente no debería existir en absoluto se ve socavado por el hecho de que BOP surgió De las mismas masas de clase trabajadora que están siendo romantizadas como portadores de autenticidad en su tesis. Se presiona más presión sobre este no reflexivo ventriloquing de las "masas negras" por eventos posteriores que lo hicieron claro que ni Armstrong ni Parker podrían decirse de manera realista que represente a ese grupo demográfico. Al final, la compleja red de Black Sonic Posicionidad que emerge durante este período no se pudo explicar por Binarios espurios como "euro/afro" o para el caso, "artista/artista". A mediados de la década de 1950, la música negra se estaba transformando rápidamente de un Fuente pasiva de materias primas para los experimentos de compositores pan-europeos a un competidor temido en una alternativa más moderna a lo último

Productos de la tradición pan-europea de alto arte. Además, este radical, El advenedizo improvisado parecía que muchos estaban ganando rápidamente la ventaja en Una era en la que tanto el ultramodernismo estadounidense como el experimentalismo europeo eran altamente controvertidos. Algunos críticos, como Henry Pleasants, declararon la tradición europea casi muerta, y propusieron el jazz como la música es más probable que lo reemplace.¹⁷⁹ Por lo tanto, al concluir las fiestas, Rosenfeld's El proyecto de separar decisivamente "alto" de "Low", hasta ahora visto como central para el proyecto de crear una música artística estadounidense, parecía estar en grave peligro. Esta amenaza para la posición centrada de la cultura musical pan-europea estaba llegando a frente en precisamente en el mismo momento en que una serie de Los compositores euroamericanos se convirtieron quizás en el primero en romper el Percepción europea de la epigonalidad estadounidense. Elliott Carter, Milton Babbitt y la Escuela de John Cage de Nueva York, Morton Feldman, Christian Wolff, David Tudor y otros, parte de un grupo de compositores cuyo trabajo Recientemente había logrado un reclamo tenue de la música artística, tenía todos Razón para desplegar tropos de Rosenfeldian para evitar la competencia futura. Estos Los compositores lo hicieron articulando un modelo de música estadounidense que evitó Cualquier contacto con formularios afroamericanos. Sin embargo, sin darse cuenta, el trabajo de Catherine Cameron proporciona una idea de cómo el experimentalista blanco Los compositores a través de un amplio espectro estético tendieron a situarse a sí mismos como exponentes estadounidenses de una tradición de música artística europea unitaria.¹⁸⁰ en este Considere la "Historia de la música experimental de Cage en los Estados Unidos", parte de su manifiesto temprano, ampliamente influyente de 1961, silencio, continúa sirviendo Como una piedra de toque "preparada" para historias posteriores, trabajos de referencia, revisiones, y retrospectivas que tienden a desafiar la "música experimental" en términos de un conjunto de metodologías, personas, sitios y lugares aceptables disponibles para Música pan-europea de alta cultura.¹⁸¹ En el ensayo, el compositor explícitamente afirmó una relación fuerte con el movimiento europeo de DADA, europeo Experimentistas como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono y Luciano Berio y la generación de ultramodernos de Cowell.¹⁸²

Sin embargo, ya se adelantó los intentos posteriores de la escuela de Nueva York de expropiar el tropo del experimentalismo fue Alain Locke, quien en el La década de 1930 ubicó músicos como Louis Armstrong, Fletcher Henderson, Earl Hines, "Fats" Waller, Cab Calloway, Don Redman, Jimmy Lunceford y Duke Ellington en el nexo de "Experimentación febril".¹⁸³ En años posteriores, La negación de la raza como aspecto de la historiografía de la música experimental (Visto no solo en el contexto de los EE. UU., sino internacionalmente), tendió a separar el trabajo sobre la nueva música de la erudición y las críticas contemporáneas en

Arte visual, literatura y danza. Más centralmente, se podría decir que parte del proyecto de formación de identidad continuo del experimentalismo codificado blanco dependía de una otra persona de su gran y posiblemente igualmente influyente competidor, la tradición del jazz, que también se ve ampliamente (y se ve a sí misma) como explícitamente experimental. La oratura transcrita de los músicos que respaldan La importancia de la exploración, el descubrimiento y el experimento es bastante vasta y fácil de acceder; abarca prácticamente todas las épocas de música de jazz e incluye casi Cada improvisador de estatura canónica antes del surgimiento de Wynton Marsalis en a mediados de 1980s.¹⁸⁴

Como señala Oja, los ultramodernos estadounidenses más antiguos a quienes Cage tomó como su Los padres espirituales ya habían afirmado la ausencia de una tradición indígena de alto arte en la música estadounidense.¹⁸⁵ Esta "falta de tradición" está inscrita como El tropo de la tabula rasa que animó el proyecto American Frontier, que, como sostiene el historiador William Appleman Williams, a menudo sirve como representación de un excepcionalismo estadounidense basado en innovación y crecimiento ilimitado.¹⁸⁶ Alain Locke utilizaron un tropo similar para describir el jazz, Con el apoyo de una cita del director Leopold Stokowski: "El negro Los músicos de América están jugando un gran papel en este cambio. Tienen un Mente abierta y perspectiva imparcial. No son peredidos por las convenciones o tradiciones, y con sus nuevas ideas, su constante experimento, son causando que la sangre nueva fluya en las venas de la música ". ¹⁸⁷

Cage y sus cohortes articularon una versión musical de esta "tesis fronteriza". Como lo tenía una historia de jaula: "Una vez, en Amsterdam, dijo un músico holandés Para mí, 'debe ser muy difícil para ti en Estados Unidos escribir música, para ti están tan lejos de los centros de la tradición ". Tenía que decir:" Debe ser muy Diflez para ti en Europa para escribir música, porque estás tan cerca de los centros de tradición ". ¹⁸⁸ para Cage y muchos de sus colegas, sin embargo, la vitalidad del tropo fronterizo en el experimentalismo musical dependía de manera crucial de un estrategia de ignorar o denigrar las contribuciones de su principal competidor, la tradición afroamericana.¹⁸⁹ Los afroamericanos se convirtieron, en Palabras del historiador David Noble, "People With History", ¹⁹⁰ y aquellos que buscan construir un "pasado utilizable" para la música estadounidense que afirman tener poco para aprender de estos subalternos domésticos. Como Cage declaró en 1961, "Jazz por SE deriva de la música seria. Y cuando la música seria deriva de ella, la la situación se vuelve bastante tonta. " ¹⁹¹

En el análisis final, como señaló Ralph Ellison en una entrevista de 1976, White Los compositores estadounidenses fueron "mezclados en sus actitudes" hacia la música negra: "Aceptaron sus recursos, pero cuando se trataba de identificarlo como un Parte de la música estadounidense se vieron obstaculizadas por consideraciones raciales. ¹⁹²

No obstante, en 1950, métodos y procesos improvisados, problematizados Por la música europea durante los cien años anteriores, ahora desafiaron los métodos y prácticas de esa música en su núcleo. Compuesto el El problema fue el hecho de que este desafío volvería a aparecer en gran medida de una cultura cuya inferioridad, en términos de clase y raza, tuvo hasta este punto ha sido asumido. Siguiendo la búsqueda del pluralismo cultural que era un marcador de Música estadounidense En las décadas de 1920 y 1930, los compositores estadounidenses blancos viajaron por el mundo en busca de alternativas que preservaran la división Rosenfeldian alta/baja. Cowell, la jaula anterior a la década de 1950, y más tarde, Lou Harrison, se comprometió con las músicas de la corte de Asia en busca de una alta cultura, Fuente no europea para su música. Al mismo tiempo, sus aventuras pluralistas fueron templadas por una negativa firme a tope o la visión de Locke de los sonidos y prácticas diaspóricas africanas como base Para una música indígena estadounidense de alta cultura.¹⁹³ De hecho, cualquier imputación de la influencia de las fuentes afroamericanas generalmente se negaba, simplemente se negaba, ignorado, o denigrado activamente. Sin embargo, a pesar de esta resistencia masiva, estaba haciendo claro que los métodos eurológicos tradicionales debían revisarse para enfrentar las nuevas realidades que Bebop había colocado sobre la mesa. En este contexto, "indeterminación" se convirtió en un método de composición que podría adoptar la nueva espontaneidad, mientras preserva la primacía de la estética eurológica central y formal valores y la división alta/baja asociada. En fomento de la teoría de indeterminación, Cage proclamó que "la composición es una cosa, actuar Otro, escuchar es un tercero. ¿Qué pueden tener que ver entre ellos?"¹⁹⁴

Mientras Daniel Belgrad ve ironía en esta famosa declaración, como máximo Nivel fundamental Este triunvirato de práctica parece describir bastante bien la improvisación. El hecho de que la mayoría de los críticos y comentaristas parecían no notar que esto sirva como la verdadera ironía, un índice de cuán distante es su trabajo se había convertido en esas formas musicales estadounidenses indígenas con sede en negro cultura. Entre los indeterministas, hubo un debate considerable sobre la naturaleza, la psicología, la forma y la función social de la música espontánea. Por ejemplo, el importante pianista David Tudor se dio cuenta de varias obras indeterminadas al producir puntajes de rendimiento secundarios, utilizando Métodos dodecafónicos para generar armonía y voz al frente. En la presentación, los artistas se dieron cuenta de estos puntajes más o menos a la carta. Alguno, como Earle Brown y Christian Wolff, criticaron la secundaria enfoque de puntaje para evitar lo espontáneo, pero Tudor se resistió

Tal decisión en el punto de vista. El pianista dejó en claro que "no aceptar una actuación que ocurrió por casualidad, simplemente porque Leí algo sobre el momento del momento". 195, sin embargo, la descripción de Frank O'Hara de la "Intersección 3" de Morton Feldman constituye un ejemplo temprano de la larga lista de cuentas que acreditaron a la escuela musical de Nueva York con la articulación de la música espontánea. La representación de O'Hara del trabajo que presenta "colaboración improvisadora, con su llamado a la creatividad musical, así como la comprensión interpretativa" está socavado no solo por la existencia de la puntuación secundaria de Tudor, sino también. También por el hecho de que Feldman era conocido por su disgusto por la improvisación. De hecho, la descripción de O'Hara parece mucho más congruente con las prácticas musicales del bebop que conocía y amaba.196

Como George Lipsitz ha dicho, "las luchas por el significado son inevitablemente luchas por los recursos". 197 El sociólogo Howard Becker iluminó el tema en términos de competencia mundial del arte por los recursos y la redefinición de discursos, mostrando que de hecho, lo que significa en sí mismo constituye un recurso:

Si puedo argumentar de manera convincente que el jazz merece una consideración seria por motivos estéticos como otras formas de música artística, entonces puedo competir, como un jazz jugador, para subvenciones y becas de la dotación nacional para el Puestos de artes y profesores en escuelas de música, actúan en los mismos pasillos que orquestas sinfónicas y requieren la misma atención a los matices de mi trabajo como el compositor clásico más serio.198

Como señala Ekkehard Jost, la música de esta generación de negros Los experimentadores, además de ser hijos y ideológicamente poco atractivos para las corporaciones emergentes de los medios estadounidenses, lay

Fuera de la cultura oficialmente reconocida promovida por subsidios y becas. Tomó muchos años más y efectos sustanciales por parte de esta nueva generación de músicos de jazz para separar los establecidos noción de cultura restringida del sistema educativo de tal manera que no Solo John Cage, pero también Cecil Taylor podría beneficiarse de ella, a un menor Grado, por supuesto.199

En contraste, para los compositores estadounidenses blancos, la academia se había convertido en un refugio útil del mercado. En 1961, John Cage preguntó: "¿Por qué es experimental? música tan carente de fuerza políticamente (quiero decir sin soporte por aquellos con dinero: individuos y cimientos, inédito, indiscutible, importante)". 200

A pesar de estos cavil, a pesar de que el propio Cage se benefició de numerosos nombramientos y residencias de la universidad temporal.²⁰¹ En el auge de la posguerra economía, fundaciones privadas principales y el gobierno de los Estados Unidos, que se mudan a Proyecto de alta cultura como una expresión de la libertad y la democracia estadounidenses, creó nuevos puestos de enseñanza y residencias. Nuevas fuentes de apoyo para surgieron comisiones, y los compositores y los artistas recibieron titulares Profesorías y presidentes dotados en las principales universidades públicas y privadas. Las universidades subsidiaron nuevas revistas musicales, conjuntos de actuación y Se instalaron compañías discográficas y costosos estudios de música electrónica en instituciones en todo el país.²⁰²

En contraste, el músico y erudito Leslie B. Rout se opuso en 1969 que "vergonzosamente, jazz, tal vez la única forma de arte de los estadounidenses, tuvo que esperar Hasta 1968 antes de un jazzman individual, Ornette Coleman, recibió un Beca de la Fundación Guggenheim. Tenga en cuenta que los músicos y compositores clásicos habían estado dibujando felizmente tipos de estipendios similares durante años ". ²⁰³ De manera similar, Andrew Hill preguntó en 1966: " Si un lugar como Lincoln El centro se puede construir para la música clásica, ¿por qué no se puede construir otro lugar? ¿Para las personas que son producto de esta sociedad? " ²⁰⁴ A fines de la década de 1960, el argumento de Hill se estaba avanzando con una urgencia creciente, a menudo recurriendo El mismo tropo americanista/nativista que trasladó a John Cage y sus asociados para situarse en distinción a la cultura europea. En Cage's El caso, sin embargo, la distinción se ve socavada por su sentido simultáneo de Reverencia familiar para Europa. La cita de Hill, por el contrario, avanza una noción de la indígena de la música afroamericana como criterio para recibir apoyo. Algunos críticos de jazz aceptaron el reclamo de jazz- como arte en un grado limitado, mientras que Justificación de diferencias en la infraestructura de varias maneras. En 1967, Leonard Feather había descubierto el compositor alemán de vanguardia Karlheinz Stockhausen, a quien rápidamente proclamó como, junto con John Cage, "Muchos años por delante de los músicos de jazz, que solo en la década de 1960 han comenzado a descubrir y jugar con las potencialidades del sonido más allá de los largos aceptados límites de la música. . . . Alrededor de 1950, la mayoría de los músicos de jazz apenas tenían llegó a Stravinsky en su entrenamiento y pensamiento ". ²⁰⁵ Por supuesto, la tendencia a hacer de la música pan-europea la medida de todas las cosas, como pluma Hace aquí con su infantilización de los músicos, fue precisamente lo que el Los nuevos músicos negros fueron desafiantes. Al mismo tiempo, el comentario subraya en la medida en que la competencia entre el trans-europeo y El transfal africano, ya en evidencia desde la década de 1920, ahora estaba llegando a un Dramática nueva etapa. La conciencia de los nuevos músicos de que ya su influye

El trabajo ental se había convertido en una especie de música artística que hizo el contraste extremo entre las condiciones que experimentaron y las que disfrutaban los compositores y artistas del experimentalista blanco "nueva música" aún más evidente y obvio. Incluso como las músicas de la ciudad y el centro de la década de 1980 buscaban desafiar la sabiduría prevaleciente en tantas áreas, la respuesta dominante del blanco Experimentalismo estadounidense a las nuevas oportunidades de hibridación que fueron ser presentado mostró una fidelidad en curso a la eliminación de la producción cultural afroamericana a partir de la definición de "experimental". 206 esto La postura, sin embargo, fue desafiada radicalmente por el movimiento de diversidad en la música experimental. Para Attali, el jazz libre "eliminó las distinciones entre música popular y música aprendida, rompió la jerarquía repetitiva ", 207 Y como ya hemos señalado, la revisión de la relación de AACM de la relación entre composición e improvisación se encuentra en una línea de falla inestable entre La nueva música negra y la nueva música blanca. Esta frontera fue nuevamente llevada a la luz a fines de la década de 1970, como el trabajo de AACM, la bolsa y otros compositores experimentales negros comenzaron a recibir exposición limitada en algunos de los mismos lugares, y el apoyo de algunos de Las mismas fuentes, que los compositores experimentales blancos. Por lo tanto, durante un corto período entre 1976 y 1978, el trombonista Garrett List, como director musical de La cocina a mediados de la década de 1970 fue particularmente activa para moverse hacia un Concepción no racializada y de barrera de la nueva música. Miembros de la nueva generación de experimentadores negros, como Anthony Braxton, Leo Smith, Oliver Lake y el conjunto de arte de Chicago, se presentaron en Conciertos de cocina durante el mandato de la lista, aunque pocos de estos eventos fueron alguna vez revisado. En este momento, el crítico del New York Times, Rockwell, podría incluso escribir de un Vanguard en gran parte negro, una idea que apenas sobrevivió al advenimiento de Wynton Marsalis.

Estos músicos de jazz hacen su música improvisada en la tradición del jazz en espacios de performance que también atienden a la "nueva música" convencional; ellos competir por el mismo dinero de subvención, e interactúan con improvisar o compositores no improvisados que no se derivan de la tradición del jazz en todo. De hecho, excepto que pueden esperar complementar sus ingresos con el concierto ocasional de jazz, o invertir su música con intimidaciones de los negros Experiencia, estos músicos son inseparables de cualquier otro tipo de compositor de música nueva. Buenos ejemplos de este tipo de arte abierto, el jazz sería Ornette Coleman, el conjunto de arte de Chicago, el saxofón mundial Quartet, Leroy Jenkins, Anthony Braxton, Garrett List y, quizás la mayoría

Notable de todo en su movimiento constante hacia el territorio de -
la Garde Avant de Jazz, George Lewis.208

Para 1980, mi propia tenencia de dos años como curador de música de la cocina podría ser visto como ayudando a cambiar el debate sobre el cruce fronterizo a un escenario donde las construcciones basadas en la blancura del experimentalismo estadounidense estaban estar fundamentalmente problematizado. Tanto la voz del pueblo como la nueva York Times anunció el nuevo régimen de cocina en letras en negrita. Los tiempos Presentó una gran imagen del nuevo curador, acompañado por la directora de la cocina nacida en Gales, Mary MacArthur, en sus artes y ocio dominicales Sección.209 La revisión del escritor de voz Tom Johnson de mi primer evento curado describió una doble factura de colaboración entre el sintetista Tom Hamilton y el improvisador de viento de madera J. D. Parran, seguido de un John Zorn "Opera" para improvisores, Jai Alai. Para Johnson, la característica más destacada de este evento se expresó en el titular "La cocina improvise". Johnson admitió que mientras la política de conciertos de cocina anterior había sido un foro valioso para "muchos trabajos minimalistas de FI que requieren largos tramos de tiempo y control completo del compositor ", no obstante había" tendido a cerrar fuera nueva música que involucra grupos improvisados ". El escritor predijo que el La dirección de la programación de la cocina, "Suponiendo que estos conciertos de apertura sean sintomáticos, es abrir la puerta a nuevas formas de improvisación". 210 Aun así, el lado del jazz de la voz tomó poco, si es que hay alguno, de eventos en el Cocina; un último año después de las reflexiones anteriores de Gary Giddins sobre Cruzado fronterizo, el lugar todavía no se consideraba parte del "césped" del jazz. Mi presencia en la cocina era un pequeño artefacto de una era en la que Las historias y prácticas musicales afroamericanas entraron en diálogo con Los métodos, prácticas y no, no, no por cierto, sus fuentes de apoyo, en el centro de la ciudad de Nueva York Downtown Art World, una de las arenas más cargadas en cualquier lugar. La cocina, con su infraestructura relativamente extensa, su gran Presentación y presupuestos de puesta en marcha, y su compromiso con el trabajo experimental, tuvieron una larga historia de apoyar proyectos complejos que otros Los espacios no podrían o no podrían hacer realidad. La nueva dirección curatorial prometió hacer que esa infraestructura sea acogedora a los afroamericanos Artistas que buscaron presentar ese tipo de trabajo híbrido exigente. Tal vez Al darse cuenta de esto, Johnson advierte a sus lectores, muchos de los cuales fueron Presumiblemente asistentes de concierto de cocina regulares, que la aparente ampliación de El alcance y la alteración del enfoque requerirían algunos ajustes, particularmente en el diálogo con una institución cultural cuyo presupuesto general en el

El tiempo fue de más de medio millón de dólares. "Cuando se decide que los formatos previamente descuidados abrirán la temporada en un lugar como la cocina, eso significa mucho ", observó Johnson." No son solo las opiniones de alguien sino una real hecho, y todos los interesados deben adaptarse a él ". 211

La nueva hibridación reflejada en la programación de la cocina fue parte de Un desafío emergente a los discursos periodísticos, críticos, sociales e históricos que se presentaron como completamente naturales la separación musical de los negros y blanco, bajo y alto, en la parte superior y en el centro, popular y serio, "Música" y "Riff s". Falta de un lenguaje adecuado para la tarea de describir y contextualizar la nueva diversidad, la recepción crítica finalmente se estableció en la idea de que la cocina ahora estaba "concentrándose" en el jazz, que parecía supuestamente defendido como nueva música por parte de los negros, y/o que presentaban la improvisación, un enmarcado que se actualizó, pero finalmente conservó el viejas racializaciones. Mientras que la cantidad de eventos de cocina con africano Los estadounidenses o la música improvisada habían aumentado bruscamente del anterior años, la "concentración" era un término demasiado fuerte; el complemento de artistas Presentado no se pudo subsumir bajo las generalizaciones sobre el origen étnico, la raza, el género o el método musical.²¹²

Finalmente, la voz, que tenía eventos de cocina cubiertos fielmente para años, prácticamente dejó de cubrirlos. Las noticias semanales de Soho hicieron lo mismo Hasta su desaparición en 1981, prefiriendo (en su mayoría negativos) artículos sobre sus parientes "Uptown" con el compromiso de cruce de límites con formas negras que había comenzado a ser atacado en el lado del jazz del periódico. Jazz de voz Los críticos prácticamente nunca se aventuraron a la cocina, y Gregory Sandow, el Eventual reemplazo para Tom Johnson, valientemente entró en la violación de Revisión de un Double Bill Julius Hemphill/ Anthony Davis de 1981, donde encontró que "la nueva multitud de música encontrada en la cocina en otras noches se quedó lejos ". 213

Hay varias razones para la dinámica asimétrica con respecto al apoyo crítico para formas experimentales en Nueva York. Primero, comentarios críticos Sobre el trabajo del centro de la ciudad, la vanguardia fue escrita con mayor frecuencia por compositores, como Johnson y Sandow, que fueron considerados como miembros de esa comunidad. Como resultado, la mayoría de los artículos de voz no eran simplemente no adversos, sino que, en cierto sentido, informan internos, donde las voces de los artistas en sí siempre se centraron.²¹⁴ con el apoyo de una simpatía editor, el propósito claro era construir una comunidad, incluso como los artículos tendía a desafiar implícitamente el centro de la ciudad i metodológico, étnico y clase límites. En contraste, la escritura sobre la música experimental negra no llegó entre los propios músicos, pero de un cuadro de más o menos

Escritores profesionales. Pocos músicos negros tenían el tipo de acceso relativamente no mediado a la publicación que disfrutaron los experimentistas blancos; por un Breve período, guitarrista Vernon Reid, más tarde miembro fundador de The Black Rock Coalition y la importante banda de heavy metal, el color vivo, escribió Reseñas de voz. Sin embargo, la resistencia a la diversidad, aunque dominante, apenas era monolítica. El papel central del liderazgo ejercido por los propios músicos fue vital Al imaginar el final del "mantenimiento de los límites hegemónicos". El Creative Music Studio (CMS), ubicado en Woodstock, Nueva York, fue una iniciativa de base del vocalista Ingrid Berger y su compañero, Karl Berger, un vibrante y filósofo académicamente entrenado que había actuado con Eric Dolphy.²¹⁵ Inspirado en Black Mountain College y Trumpeter La visión intercultural de Don Cherry de la nueva música, la creolización de los Bergers La concepción reunió a miembros de varios experimentales. Este La concepción híbrida de la década de 1970 constituyó un modelo obvio para John Declaración de Zorn de 1986 de que "Deberíamos aprovechar toda la gran música y músicos del mundo sin temor a las barreras musicales". ²¹⁶

Un visitante típico de CMS podría encontrar una conversación o rendimiento Entre una variedad diversa de músicos, incluidos los miembros de la AACM, como Roscoe Mitchell y el vecino de Woodstock, Anthony Braxton, indio FL UTIST G. S. Sachdev, japonés Zen Shakuhachi Artista Watazumi- doso, baterista senegalés Aiyb Dieng, multi-instrumentalista brasileño Nana Vasconcelos y compositor e improvisador Pauline Oliveros, un vecino de CMS y un vecino CMS y un vecino de CMS, participante frecuente, que colaboró allí con el afroamericano Coreógrafo Lone en la creación de una ópera sobre la reina angoleña Nzinga Resistencia a la dominación colonial portuguesa. Otros residentes del área, como El bajista Dave Holland y el baterista Jack DeJohnette, eran visitantes habituales e instructores, al igual que los miembros de los conjuntos de música electrónicos más conocidos de Live, Musica Elettronica Viva. Estos políticamente comprometidos Los artistas compositor: los pianistas Alvin Curran y Frederic Rzewski, el jugador del sintetizador Richard Teitelbaum y el trombonista Garrett List, han tenido Muchos años buscaron activamente alianzas con improvisadores de diferentes tradiciones, reconociendo desde el principio que los músicos de todos los orígenes y etnias intercambiaban sonidos, estilos, materiales y metodologías.²¹⁷

El punto culminante de este movimiento de diversidad temprano produjo el nuevo Festival de Música América, quizás uno de los primeros intentos de codificar, en una red de performance, una vanguardia que extrajo de una amplia variedad de fuentes. El predecesor inmediato del festival fue "Nueva música, Nueva York" de 1979. Una serie de conciertos y simposios de una semana larga patrocinada por la cocina Dur-

El mandato del compositor Rhys Chatham como curador de música. A partir de 1980, El New Music America Festival buscó ampliar el éxito de "New Música, Nueva York ", apuntando a la creación de nada menos que una anual Showcase nacional para música experimental. Durante la vida útil de los catorce años Del festival, se celebraron festivales a gran escala en ciudades importantes que Chicago, San Francisco, Miami y Montreal. Mientras que una monografía de 1992 que resume la historia de America de 1992 es adecuadamente en tono y presentación multicultural, 218 podría decirse que La realidad de la inclusión nunca alcanzó la retórica. El fi fty- cuatro Compositores enumerados en anuncios para la "nueva música, Nueva York" original constituyó un verdadero catálogo de artistas del centro de la ciudad; Solo tres, sin embargo, fueron afroamericanos: Don Cherry, Leo Smith y yo.219 así, en Varias de los paneles de discusión que acompañan al festival de Nueva York, se hicieron críticas sobre la abrumadora blancura de la versión de La música experimental se presenta como "diversa". Sin embargo, los pocos compositores no blancos presentaban la influencia muy desproporcionada con su Números, sobre todo porque quizás por el mismo tiempo, su presencia obligó al mundo del arte "en el centro" a tocar, aunque con cautela, el Relación compleja entre raza, cultura, música, método y mundo del arte recompensas. Describiendo el furor, el crítico de voz Johnson, mientras admite que "El festival estaba claramente ponderado hacia los músicos blancos", sin embargo se sintió que esto tenía "más que ver con la historia reciente que con el racismo abierto". 220

El reconocimiento de Johnson de que "la escena de jazz loft dominada por negro tiene evolucionado justo junto a la escena experimental dominada por blancos a lo largo de esta década "fue quizás una de las pocas admisiones a aparecer en Cualquier artículo de Nueva York. Para Johnson, sin embargo, un intento de la cocina a Interiértase en esta música experimental negra "sería mucho más condescendiente que constructivo ... un festival verdaderamente ecuménico de música nueva en nueva York tendría que incluir algunos de los músicos de Klezmer. . . junto con Jugadores de Shakuhi, jugadores de Kamancheh, grupos irlandeses, grupos balcánicos y así que anda. El encabezado de "otro" plantea cuestiones de afección, colaboración y competencia entre el experimentalismo en blanco y negro que ya se estaban articulando en toda Nueva York, justo debajo de las narices de los comentaristas de los medios de comunicación. supuestamente "representando" ambos campos. En cualquier caso, AACM y los artistas de Bag constituían una clara mayoría de los Muy pocos compositores afroamericanos aparecen en New Music America eventos durante los años siguientes. Para NMA 1980 en Minneapolis, el único

Los afroamericanos invitados fueron Douglas Ewart, el conjunto de arte de Chicago, un dúo de Oliver Lake y Leroy Jenkins, y el ex Buff de SUNY ALO El asociado creativo Julius Eastman, de cuarenta y siete eventos enumerados. A pesar de La presencia de dos miembros de AACM (Douglas Ewart y yo) en la junta asesora del Festival de la NMA con sede en Chicago, solo cuatro actuaciones Por afroamericanos fueron presentados, de los aproximadamente sesenta y sesenta y presentado. Estos incluyeron un trabajo orquestal de Muhal Richard Abrams, y Trabajos de cámara de Douglas Ewart y Roscoe Mitchell. Particularmente revelador, En la ciudad fundadora de la propia AACM, con una población afroamericana de más del 40 por ciento, había un panel de discusión, titulada "Nueva música y nuestra Cambiando la cultura ", en la que todos los participantes - David Behrman, John Cage, Dan Graham, Ben Johnston, Marjorie Perloff y Christian Wolff - eran blancos.

El nuevo régimen en Chicago

Cambios generacionales en el colectivo A raíz del décimo aniversario de AACM artísticamente exitoso Festival, varios miembros con sede en Chicago llegaron a la delantera. Uno de los más influyentes en las generaciones posteriores de AACM ha sido la clarinetista y saxofonista Mwata Bowden, quien Se unió a la AACM en 1975, justo después del festival. Nacido en Memphis en 1947, Bowden era un poco más joven que algunos de los más jóvenes Miembros de AACM de Fi Rst Wave, como Henry Threadgill y Anthony Braxton. La familia de Bowden llegó a Chicago cuando tenía diez años, parte de La última ola importante de la gran migración. La familia se estableció con parientes de 46th y Vincennes, en un apartamento en el sótano justo en el Middle of Bronzeville, ahora cada vez más referido como "el gueto". La familia vivía a una cuadra del Teatro Regal, donde Bowden iría a ver espectáculos de etapas sin acompañarse por sus padres y el La escena de la 63a calle del calle todavía estaba en vigor cuando Bowden era un adolescente.¹

A la edad de doce años, Bowden comenzó a tomar clases de clarinete en Iglesia Bautista Ebenezer, justo en el vecindario el 45 y Vincennes, donde el joven Dinah Washington, entonces conocido como Ruth Jones, había acompañado a los jenkins aún más jóvenes, veinte años antes. En Forrestville, la misma escuela primaria que Ajaramu había asistido en la década de 1930, Bowden se unió a la música instrumental

Programa, donde el legendario baterista de Chicago y líder de la banda George Hunter, un estudiante del Capitán Walter Dyett, ahora era el director de la banda. La música mantuvo a Bowden lejos de los blandishments que el gueto vida fuera de Ered, y finalmente Hunter envió a Bowden a la Bailiwick de su maestro en DUSABLE Alto, donde Cap era tan irascible como siempre. Dyett's Jazz Band, anteriormente una La actividad extracurricular ahora era parte del plan de estudios escolar estándar, y presentó una serie de futuros líderes musicales, incluido el bajista Fred Hopkins, el saxofonista Edwin Daugherty, el baterista Jerome Cooper y el Galloway Brothers, Trumpeter Tim y el trombonista Steve. Aun así, Bowden No estaba tan entusiasmado con la banda de jazz como algunas personas podrían haber esperado. "I Me gustó la banda de conciertos, porque me desafió como clarinetista ", recordó. "No estaba en el saxofón entonces". Junto con sus estudios de clarinete, a Balten Bowden de Cap, tomó clases de teoría en el Conservatorio de Sherwood. Además de la música, Bowden estaba interesado en la oceanografía. "Quisiera fue a la universidad en San Diego o en algún lugar ", recordó, excepto que No había dinero para la universidad. Mientras tanto, casi cinco mil mil Las tropas estaban en el sudeste asiático en 1969. En ese mismo año, una lotería de draft se estableció para el primer tiempo desde la Segunda Guerra Mundial, y la suerte de Bowden El número era 237, lo que significaba que en lugar de servir y posiblemente morir, Fue al Conservatorio Americano con el objetivo de convertirse en un clarinetista sinfónico. En el camino, sin embargo, Bowden comenzó a entender que su camino público-escolar hacia la música, aunque sincero y nutritivo, no lo había preparado para el rendimiento orquestal. Así, en 1972 Bowden estaba siguiendo la ruta práctica pisada por generaciones de negro clásicamente Músicos capacitados, obteniendo un título en educación musical. Aun así, su continua búsqueda de una carrera como clarinetista parecía completamente quijótico para Charles Walton, un importante músico y educador de Chicago con el que Bowden había estado trabajando. "¿Cuándo vas a venir a tus sentidos?" Walton le dijo al joven músico. "Él finalmente me sentó y dijo, aquí, toma esto bocina. Me dio un saxofón de barítono. Dijo, el ensayo es esta próxima Lunes. Ese fue el comienzo de eso. Recogí un saxofón y comencé a tocar en su banda ". En la banda de Walton, con sede en Malcolm X College en el South Side, Bowden Conocí a algunos de los músicos más jóvenes con más experiencia de Chicago, incluido Saxofonista Sonny Seals y Trumpeter y trombonista Billy Howell. Para El saxofón de barítono, sin embargo, "no me gustó en absoluto. El clarinete era un instrumento que conocía. Barítono: el tramo de la fuerza era demasiado ancho, tomó demasiado aire, la boquilla era tan grande, era pesada como el infierno, y sonaba como un

Maldito principiante. Aplastó mi ego ". Sin embargo, Bowden comenzó a trabajar De manera constante como parte del circuito de R&B en caliente de Chicago. Un día, conoció a una persona inusualmente carismática que dijo:

Hola hombre, ¿te gustaría venir y practicar? Ese fue el primero Tiempo que cualquiera en el circuito de R&B había dicho, practicemos. Los gatos R&B fueron como, ir al concierto. Entonces dije, realmente genial. Estamos practicando y nosotros Empecé a hablar algunas cosas, y él dijo: Tomemos un descanso y escuchemos algo de música. Se puso un poco de John Coltrane, y comenzó a soplarle lejos. Este fue Rasul Siddik.

Como Bowden lo explicó, "Fue este gato quien comenzó a encenderme Las cosas de la cadera, las cosas fuera. Me emocioné de nuevo por la música ". Bowden comenzó conocer a otros músicos de la segunda ola de la AACM, incluidos yo, Edward Wilkerson y Douglas Ewart, para quienes la escuela AACM, más bien que las sesiones JAM de antaño, se habían convertido en un lugar de reunión principal para la exploración de nuevas ideas, métodos desconocidos y nuevos desafíos técnicos. Especialmente emocionante fue el hecho de que dada la paleta instrumental ampliada que está explorando los músicos de AACM, Bowden fue capaz de dar Su clarinete sueña con rienda suelta. Aunque la música era artísticamente satisfactoria, "Realmente estábamos construyendo una familia, y necesitaba un ingreso consistente ". Pidiendo su título en educación musical, Bowden consiguió un trabajo en King Junior High School en Harvey, un en gran parte suburbio negro al sur de Chicago. Continuó su trabajo en el Circuito de R&B, especialmente en una banda de respaldo para los chíquicos, pero en 1976, tenía llegó a un punto muerto con el circuito de R&B, por lo que se firmó como estudiante en El floreciente programa de música en el estado de gobernadores. El programa ya estaba poblado por otros músicos de AACM, incluidos Vandy Harris, Frank Gordon, Chico Freeman y Billy Howell, y con fondos de becas y El apoyo de su cónyuge, Judy, Bowden pudo concentrarse a tiempo completo sobre música. Fue por esa época que Bowden se convirtió en un fundador de la Cuadrisecto de cuarteto de viento colectivo, junto con James Johnson, Douglas Ewart y yo. El cuarteto presentaba composiciones de cada uno de sus miembros, y ejemplificó un espíritu igualitario que animó la combinación híbrida de improvisación libre y formas compuestas que comprendían gran parte de la Actuaciones de conciertos del conjunto. El grupo hizo un exitoso europeo Debut en 1977, actuando en el New Jazz Festival de Moers en Alemania Occidental y el Groningen Jazzmarathon en los Países Bajos.

Edward Wilkerson se unió a la AACM en 1975, al finalizar de sus estudios de pregrado. Hasta ese momento, estaba activo en la AACM Tanto como artista ocasional como voluntario.² En este momento, pocas ondas finales Los miembros de AACM todavía vivían en Chicago y varios miembros de la segunda ola, En particular, Chico Freeman y yo, también nos habíamos alejado. La geográfica Distancia entre mis colegas cuatriectores con sede en Chicago y yo probados insuperable, y el conjunto se disolvió poco después de su viaje europeo. El La ruptura fue característica de las cepas de colectividad que la AACM sufrió a fines de la década de 1970, pero los nuevos desafíos fueron mucho más agudos que cualquier cosa experimentada durante el período de primer contacto con Europa en 1969. Esto fue en gran medida porque muchos de los miembros fundadores de la organización ya no estaban disponibles. A pesar de las salidas, La organización en su conjunto todavía era percibida por sus miembros (así como El mundo musical en general) como con Chicago como base de operaciones. De este modo, influido en parte por ideologías de "retribuir a la comunidad", AACM miembros que viven y trabajan en la costa este (y tan lejos como Europa) Frecuentemente regresó a Chicago, participando en festivales de aniversario producidos por miembros de AACM con sede en Chicago. Uno de esos festivales, en agosto de 1977, se celebró en conjunto con un tres días AACM "Conferencia Nacional" que exploró las implicaciones de las posibilidades ampliadas para la música experimental negra, incluida el aumento de oportunidades para actuaciones en Europa, se percibió que era emergiendo a raíz del éxodo de Nueva York. La reunión demostró el Diversidad de experiencia e interés que estaba surgiendo dentro de la AACM. Los participantes, algunos de los cuales se reunían entre sí por la primera vez, Se puede separar aproximadamente en cuatro conjuntos o posiciones superpuestos y superados. Un grupo estaba compuesto por la generación anterior de Europa. expatriados, junto con aquellos que se habían mudado a la costa este antes del AACM migración de 1975–77; Este grupo incluyó a Anthony Braxton, Leroy Jenkins, Leonard Jones, John Stubblefi Eld, Steve McCall, Leo Smith, Favores de Malachi, Roscoe Mitchell, Famoudou Don Moye y Joseph Jarman. Otro contingente incluyó a los que se habían mudado recientemente al Eastern Seaboard, incluyéndome a mí, Kalaparusha, Henry Threadgill, Steve McCall, Amina Claudine Myers y Muhal Richard Abrams, quienes presidieron la reunión.³

Un tercer grupo más pequeño de músicos, la mayoría de los cuales habían sido parte de la AACM desde finales de la década de 1960, incluyó a Douglas Ewart, Evod Magek, Thurman Barker, Ajaramu, John Shenoy Jackson, Wallace McMillan y Pete Cosey. Este grupo, que había disminuido por varias razones para unirse a la nueva

York Éxodo, sirvió como fuente de continuidad para un cuarto grupo de más joven Miembros con sede en Chicago que se habían unido a la AACM entre 1972 y 1977, incluido el saxofonista Charles "Wes" Cochran, Mwata Bowden, Rasul Siddik, Iqua Colson, Adegoke Steve Colson, Edward Wilkerson y Kahil El'zabar, que se había convertido en el presidente de la organización en 1976.⁴ La mayoría de estos Los músicos nunca habían conocido a los miembros del primer contingente de la costa este y músicos con sede en Europa. Por otro lado, estos estuvieron entre los últimos de los miembros de la segunda ola de la AACM para haber experimentado trabajar en FIST Mano con algunos de los miembros fundadores y originales. Esta primera reunión nacional, como podría esperarse en un importante regreso a casa y una reunión, fue cálida, animada y a menudo jocosa, incluso cuando se estaban planeando negocios serios. Los participantes se organizaron en varios caucus más pequeñas que exploraron una variedad de problemas durante los tres días, después que cada caucus presentó sus fusiones para la discusión general. El *cumquibus* Para AACM, la unidad y la solidaridad en las líneas geográficas generalmente se reconoció, y los que habían abandonado la región reconocieron el papel de la membresía basada en Chicago para mantener los aspectos de servicio organizativo y comunitario de la AACM. Al mismo tiempo, en el curso de la reunión, quedó claro que con la partida de esta fundación y miembros originales, los cambios significativos en las generaciones ya surgió sobre conceptos musicales, prácticas de gobierno colectivo, concepciones y experiencias con el negocio de la música y los objetivos generales para la organización en su conjunto. La presentación sucinta y bien organizada de Douglas Ewart sobre la expansión y reorganización de la escuela AACM provocó aplausos de la cuerpo ensamblado. Mi presentación posterior del Comité de Finanzas exploró las subvenciones y la posibilidad de formar una especie de aclarador. para publicar música AACM en varias formas. Más adelante en la reunión, como un Miembro del Media Caucus, planteé el tema de las tecnologías emergentes para la difusión musical, que en este momento predigital incluía El medio de videocasete emergente. Don Moye informó sobre la AACM Building Fund, una iniciativa de ahorro de autoconocencia hacia la compra de un edificio que albergaría conciertos de AACM y actividades pedagógicas, archivos, y más. Con la pérdida del espacio de la bolsa debido a los financiadores de FIST, un número de los miembros de AACM sintieron que la única ruta viable era la autosuficiencia total, y el fondo de construcción fue una iniciativa informada por esa noción de elevación. Un caucus de filosofía, que comprende Moye, Kalaparusha y Kahil El'zabar, fue presidido por Leroy Jenkins. Uno de los temas discutidos en este comité Preocupado por lo que Jenkins llamó "intención musical". Como dijo Moye,

Decimos que uno de los factores principales en la conciencia del el yo es poder identificar lo que estás haciendo, para que la persona misma Poder decir lo que está haciendo, no lo que todos los demás han dicho. Entonces eso es Por qué sentimos la necesidad de crear una etiqueta y esa etiqueta que teníamos discutido en el caucus era el de la gran música negra, como descriptiva término de lo que se trataba la música AACM.

A pesar de la reputación de la AACM como una organización nacionalista negra, hubo una resistencia considerable y muy vocal en la reunión al idea de "gran música negra" como una descripción general de los AACM música, no menos porque la promulgación de una sola etiqueta (sea lo que sea que sea procedencia) parecía que muchos estaban en desacuerdo con los ideales de la artística y movilidad discursiva. De hecho, Abrams, que tuvo que atrapar la reunión ordenar debido al tumulto que se usó era menos que entusiasta sobre la etiqueta. Parece una entrevista con Ekkehard Jost publicada en 1982 para reflejar su punto de vista. "La única razón por la que lo llamamos música negra", explicó: "es distinguirlo de todos los horrores musicales que tienes alrededor aquí. De lo contrario, no la llamaríamos música negra en absoluto. Solo lo llamaríamos música. Porque al final, eso es lo que es. Es la música que procede del universo. ¡Eso es exactamente lo que es! Entonces podemos tomar todos los demás nombres que la gente pone esta música, podemos llamar a todos estos nombres y lanzarlos en la basura y déjalos quedarse allí.⁶

El segundo aspecto del informe del caucus de filosofía, lo que Jenkins informó como "lo social, que es, el problema blanco y negro", fue posiblemente posiblemente aún más explosivo. Como dijo Kahil El'zabar, "mencionamos esto ayer, y habíamos llegado al punto en que había dicho sobre nuestro étnico pureza." "Pureza étnica" fue una frase que Jimmy Carter hizo notoria en una entrevista de la revista Playboy en noviembre de 1976, en la que aparentemente defendió el mantenimiento de la "pureza étnica del vecindario",⁷ un comentario que fue ampliamente interpretado por los negros como crípticamente sancionadores y naturalizadores Lo que entonces se llamó segregación "de facto". La reversión de este comentario a Aplicar a la "pureza étnica" negra, en forma de autodeterminación colectiva en lugar de la segregación impuesta externamente, fue claramente contemplada, en Este caucus al menos. En contraste con la situación a fines del siglo XX, en la que las organizaciones étnicamente exclusivas se consideraban parte de una noción general de multiculturalismo (incluso dados los peligros concomitantes asociados con la posible revocación de la movilidad cultural), en este momento, el El espectro de una organización All-Black todavía era preocupante para muchos. En el exterior, como El'zabar implicaba fuertemente, la resistencia a las organizaciones negras era

afirmado; El'zabar abogó por una especie de estrategia críptica en respuesta. "Nosotros Sepa que esta área puede volverse delicada ", observó El'Zabar, " y podemos desarrollar una política también en cómo manejamos esta situación. No tenemos que irnos al mundo que les dice que esta es una organización totalmente negra, porque Eso simplemente no funcionaría ". La idea de que los miembros podrían forjar un frente común con respecto a los artistas Las tarifas también fueron exploradas por este caucus, pero como señaló Leroy Jenkins,

Dado que los miembros en este grupo son tan diversos en muchos sentidos, no podríamos realmente publique cualquier información básica para que pasen, pero para tratar de obtener el La mayoría de lo que estuvieran haciendo. . . . Sucede que algunos de los Los miembros en nuestro propio caucus tenían situaciones por las cuales no esperarías Para que sigan con un salario mínimo, digamos, porque era necesario que tomaran lo que pudieran obtener.

La observación recuerda el intento fallido de Bill Dixon de convencer a su Miembro miembro del Gremio de Compositores de Jazz, Archie Shepp, para rechazar una etiqueta mayor contrato de grabación. La gama de tarifas que los artistas de AACM estaban ordenando En este momento podría ser de hecho, de los contratos de registro de la etiqueta mayor a lo que se firmaron tanto el conjunto de arte como el Braxton, a los eventos de loft en la ciudad de Nueva York, así como los eventos de AACM que son producidos en Chicago por los miembros emergentes más jóvenes, casi sin industria o subvención. apoyo. En ese contexto, se realizó redefiniciones y mantenimiento de la colectividad mucho más complejo. En general, sin embargo, la reunión resonó con el La creencia continua de los miembros en la eficacia y la conveniencia de combinar estrategias individuales y colectivas. El tema de la publicación parecía directamente Relacionado con esta creencia, como dejó claro el informe del caucus de Henry Threadgill. "Primero La cosa es que formamos una cooperación de todas las empresas editoriales que tener en el AACM ", declaró Threadgill." Podemos formar una cuenta lo suficientemente grande donde se vuelve atractiva para las grandes organizaciones de recaudación de derechos ". La creciente disponibilidad de subvenciones para la música de jazz durante este período puede ser visto como representante de un desglose de las fronteras entre alto y bajo cultura que estaba en progreso en Occidente en general. Como resultado, AACM Los experimentadores, que generalmente fueron clasificados por el musical dominante La cultura como músicos de "jazz" comenzó a recibir becas de los nacionales Dotación para las artes. Este mayor apoyo fue sin duda estimulado por Muhal Richard Abrams, quien ahora estaba sirviendo en paneles de revisión por pares de NEA. Además, había pocas dudas de que vivir en el área de Nueva York constituyó una ventaja significativa para atraer la atención de Nea Peer

paneles. Por ejemplo, en 1980, los artistas que viven en Nueva York y sus alrededores recibió más de la mitad de las setenta y ocho subvenciones de artista individual a los músicos de jazz dado ese año.⁸ La mayoría de los músicos de AACM estaban emergiendo artistas, y mientras el apoyo era difícil para los artistas emergentes de todos tipos, aquellos que fueron "naturalmente" percibidos como representantes de la "alta cultura", ya sea por intolerancia de género, etnia o práctica musical, tenía un mayor acceso a redes que distribuyeron apoyo de subvención. En este sentido, Threadgill levantó la cuestión muy pertinente de las funciones de mantenimiento de las clasificaciones y etiquetas de género.

Empujan tu música en ciertas categorías, por lo que, por lo tanto, ciertas subvenciones no están disponibles para ti. Número uno, mucha gente tuvo problemas con el National Endowment for the Arts, simplemente porque la música fue evaluada por personas que dijeron que esta música no era, cita, "Jazz". E incluso si No es, cita, "Jazz", no se evaluará en términos de no clásicos música. Eso está fuera de discusión.

"Estaba pensando que lo que dijiste era un muy buen punto sobre nosotros Siendo clasificados como, nuestra música no se clasifica como jazz ", Roscoe Mitchell respondió. "Tal vez el caucus podría funcionar en eso. Podríamos redactar algunos tipo de carta para que estas personas sepan en lo que estamos pensando y deja que ellos saben que realmente siento que están tratando de clasificarnos ". En un Echo del llamado del gremio de artistas de jazz de los años 60 para la acción directa, Threadgill sugirió ir más allá: "Necesitamos solicitar en cada una de esas categorías, y envíe todo nuestro trabajo y hágales saber que somos personas aacm ", él declarado. "Y luego, cuando obtenemos rechazos, tenemos una plataforma para hacer un Revuelta cómo se está evaluando nuestra música ".

Las dos culturas y un nuevo capítulo Todos estaban migrando de Chicago. . . David [Murray], lo de loft. Muhal se había movido finalmente aquí. Estábamos hablando de comenzar una AACM en Nueva York, porque sentíamos que va a pasar con el ¿Capítulo en Chicago? —Cico Freeman

El caucus del gobierno de la reunión de 1977, presidido por Anthony Braxton, sugirió una especie de "expansión nacional" de la AACM, con capítulos en varios lugares donde vivían los miembros. Como Braxton lo puso en su verbal

Informe, la tarea era "finitar esta carta de la costa este y comenzar a Trabajar para una mayor expansión en términos de, tenemos miembros de la AACM en la costa oeste, y en varias partes del planeta. "9 La versión escrita de la recomendación del caucus sugirió que el colectivo debería "comenzar finalización de la carta de la costa este y comienza a trabajar para una mayor expansión ". 10 Varias versiones de una "sede nacional" para la AACM estaban siendo propuesto, así como un Consejo Nacional AACM, que se imaginó como Una Junta de Representantes para paraguas que se extraerían de todos los capítulos.11 Esta junta gobernaría la creación de cualquier futuro capítulos de AACM en diferentes ciudades, y coordinaría estrategias de fondos conjuntos. El Primeros capítulos serían los capítulos de Chicago y Nueva York; El Consejo Nacional sería acusado de recaudar fondos que podrían ser enrutados a cualquier capítulo 12

La relación del capítulo original apareció como un esquema organizacional de "centro y radia", y quizás el tema más polémico en cuestión Si el centro nacional estaría en Chicago, el de la organización lugar de nacimiento, o en Nueva York, donde muchos de los músicos de AACM que habían Ven a prominencia recientemente se había reasentado. "Me siento", dijo Kahil El'zabar, un miembro de la generación más joven, miembro con sede en Chicago que se desempeñaba como El presidente de la organización, "que Chicago siempre debe ser la sede para la entrada de nuevos miembros ". "¿Es decir, tendrían que venir a Chicago?" preguntó Roscoe Mitchell. "Bien." Kalaparusha, que ahora vive en Nueva York, respondió con alarma: "Eso no es posible ", en medio del tumulto general que provocó el comentario de El'zabar." Punto de orden ", declaró Abrams por encima del alboroto. El debate sobre el gobierno trajo una tensión importante y creciente dentro de la organización a la abierto. Con la partida de Chicago de tantos miembros mayores, "nosotros se quedaron sin ciertos tipos de experiencia grupal ", recordó Douglas Ewart." La AACM tuvo que reagruparse, por la mayoría de edad. Cualquiera que haya sido allí durante cualquier tiempo, tuvieron que presentarse con lo que sea Conocimiento que habían adquirido a lo largo de los años. Nos unimos, y Pudimos mantener la escuela de música. Mantuvimos el concierto serie." De hecho, en 1977, los que tenían su sede en Chicago, particularmente el músicos más jóvenes, se habían acostumbrado a trabajar de forma independiente y habían comenzó a repensar los aspectos institucionales de la AACM. En efecto, de su punto de vista, el colectivo ahora estaba siendo dirigido por una nueva generación. Ed-

Ward Wilkerson, quien se convirtió en presidente a fines de 1977, observó más tarde que "nuestro La cosa era como, alguien nos está pasando la antorcha y tenemos que mantener la antorcha ". Más intencionalmente, Iqua Colson observó que "había un Nueva York contingente de personas que habían estado entrando y saliendo, pero había habido suficiente de nosotros en Chicago haciendo cosas para que tuviéramos una idea de Cómo deberían ir las cosas ". Entre el primero de esta nueva generación para llegar estaba el baterista Dushun Mosley, quien nació en 1948 en Chicago Heights, Illinois, en St. James Infirmary. "Sí, el de la canción", se rió Mosley en nuestra entrevista. "Ese era el único lugar donde podrías tener niños negros en esa área del South Side en ese día ". 13 Su madre estudió "Comptometry ", una habilidad especial adecuado para las máquinas de teclas de la compañía Victor, cuyo nombre comercial era "Comptómetros". En su mayor parte, sin embargo, crió a sus hijos en hogar en lugar de ingresar a la fuerza laboral. El padre de Mosley era un contratista de construcción que construyó su propia casa, así como un motel en Chicago Alturas. El propio Mosley fue criado en Phoenix, Illinois, la misma área que Dio a luz a su segunda ola AACM contemporánea, Art Turk Burton. Como Burton, Mosley también recordó la Taberna Rose White, que solo era A unas pocas cuerdas de distancia. El abuelo de Mosley jugó piano, su abuela tocaba banjo, y su padre era un baterista de blues y jazz que incluso tocaba con aguas fangosas en ocasiones. "Solíamos escuchar mucho de Stan Kenton, Muchos Miles Davis, Erroll Garner ", recordó Mosley, quien originalmente Quería tocar la trompeta en la banda de la escuela. Su madre giró en el Gasto, recordando al joven Dushun que ya estaba un conjunto completo de batería la casa. "Entonces dije, está bien, tocaré la batería". Según su propia estimación, Mosley "creció bastante cómodamente". Cuando él tenía dieciséis años, la familia vendió el Chicago Heights Hotel, generando suficiente Capital para adquirir 170 acres de tierra cerca de Fenwick, Michigan, donde su padre Estableció uno de los primeros hoteles del resort después de Idlewild para afroamericanos en el área. Mosley comenzó su propia banda en la escuela secundaria, tocando "cosas por Ramsey Lewis, Dionne Warwick y Herb Alpert "en los bailes escolares y Incluso el extraño bar. Aun así, "fue difícil para nosotros tratando de asimilarlo. No pude conseguir un trabajo en la ciudad en las tiendas locales. Recuerdo no poder Hasta la fecha, no citas. Sabía no salir, porque. . . [Risas]. Finalmente en mi El año pasado hicimos una familia negra en unos sesenta, setenta millas, así que yo finalmente tuvo una cita ". Mosley consideró la música como una carrera, pero sus primeras experiencias, como Lester Bowie está antes que él, estaban aleccionadores.

Estaba en la banda "B" en Motown, que tocó para los susurros y algunos otros grupos. Haríamos revistas de Motown en estos pequeños pueblos, Como Kokomo, Indiana. Tenía diecinueve años, veinte años. Hicimos una gira con Estos chicos, que fue una experiencia que me hizo saber que no quería para hacer eso. Ensayas con estos chicos el día del concierto. Gente Estaría entrando y estaríamos a puerta cerrada tratando de ensayar estos pasos. Miras como se veía la gente de Motown. Pones en disfraces, Outfi ts.

"Pusieron a toda la banda en una suite de hotel, junto con todos nuestros instrumentos", se maravilló de Mosley. "Afortunadamente, el gerente tenía suficiente inteligencia Para decir, mira, queremos tener nuestro dinero por adelantado antes de salir de gira. Ese fue el último dinero que vimos ". Mosley también tocó con el guitarrista Grant Verde, así como bandas de rock y grupos de fusión de jazz. "Tuve un gran" Jugó crema, Jumpin 'Jack Flash. Tenían los grandes amplificadores Marshall, y Recuerdo que tuve que poner algodón en mis oídos, porque era tan fuerte, yo No podía sostener mis baquetas ". Al final, Mosley decidió estudiar tecnología, y finalmente obtuvo un título en informática del estado de Michigan Universidad en 1975. Mientras estaba allí, el cambio musical llegó en la persona de Roscoe Mitchell, quien se había mudado a Michigan a principios de la década de 1970. Mitchell fue en residencia en el estado de Michigan, a instancias del miembro de la facultad y músico de computadora David Wessel. "Roscoe comenzó a organizar esta nueva música. Nunca antes había escuchado ", recordó Mosley." La primera vez que recuerdo haber mirado la música de Roscoe, simplemente no sabía qué era [risas]. "3 x 4 ojo", yo dijo, ¿qué es esto? 14 Fue una experiencia completamente nueva a la que tomé como un pato en agua. " La iniciativa de Mitchell y la de los jóvenes músicos que lo rodean Condujo a la formación de una nueva organización, el Colectivo de Artes Creativas.

Roscoe realmente lo comenzó. La primera reunión fue Roscoe, [pianista] Henry Butler, yo mismo, Kenneth Green, Spencer Barefi ELD, Tony Holland. También, Les Rout estaba allí. Por supuesto, Roscoe ya sabía cómo hacer esto por Estando en la AACM, por lo que estableció algunas pautas. Nos ayudó a lajando salir como leyes, por lo que teníamos alguna orientación para hacer esto, porque No sabíamos nada.

Al igual que la AACM, el CAC celebró reuniones regulares, siguió un modelo de gobierno colectivo y fue alquilada como una corporación impositiva sin fines de lucro. "Queríamos ser tan extraordinarios como el AACM", dijo Mosley. "Nosotros Sabía que la AACM tenía un gran calibre de músicos, y sentimos

que tuvimos un buen calibre de músicos también, y estábamos tratando de aferrarnos a eso." Los primeros días del CAC culminaron en un concierto conjunto AACM/CAC en la Universidad Estatal de Michigan, organizado por Mitchell y Wessel, con Siete composiciones de Mitchell para las formaciones más diversas. "Estábamos en asombro de ustedes ", dijo Mosley. Los caprichos de la vida del músico, sin embargo, puede colocar cepas en cualquier grupo situado geográficamente. "Mucha gente Se mudó, varias personas se graduaron ", señaló Mosley." Henry Butler fue Volver a Nueva Orleans ". No obstante, a través de varios cambios en el personal y la estructura, el CAC, bajo el liderazgo de Barefi Eld, continúa presentando eventos a partir de este escrito en 2005. 1976, con el objetivo de convertirse en un músico de estudio, "Pero en '76, todo ese La cosa comenzó a romperse. Para el '77, '78, todo se había ido ". En 1977 se convirtió en un Miembro de AACM. Sus conexiones anteriores con la AACM ya habían llevado a Su parte de la compañía de la Unidad de Colson, que hizo su primera grabación con Mosley en 1978.¹⁵

Formulario y financiación: filantropía y música negra en la década de 1970 En este momento, Abrams ya era bien conocido en el National Endowment Para las artes, donde estaba sirviendo en los paneles de revisión por pares de jazz. Como un Chicago que fue identificado con música experimental, pero que fue respetado Según el régimen de los antiguos, Abrams estaba en posición única para tomar una iniciativa Papel en la guía de los amplios cambios tanto en la demografía como en las direcciones estéticas de los paneles que tuvieron lugar gradualmente. Los músicos negros en particular tomaron nota del alcance de los racializados base sobre la cual se distribuyó fondos de artes públicas y privadas en Estados Unidos. Se puede decir de manera justa que en la década de 1970, la filantropía privada Retrasado mucho detrás de los contadores de almuerzo del sur para responder a los efectos de la desagregación de la década anterior. Mientras tanto, ambos la universidad Sistema compositor de la década de 1960 y el sistema de subsidios de la Fundación Privada fueron considerados, tanto por sus seguidores como por muchos de los casi exclusivamente Los beneficios blancos, como asaltos al por mayor de los bárbaros en las puertas de la civilización occidental. En las décadas de 1960 y 1970, los músicos identificados de jazz fueron sin duda los menos apoyados de esos artistas musicales para Se dijo que el término "arte", con su admisión de membresía concomitante a círculos de financiación bien dotados, se aplicaba. A diferencia de otras formas de estadounidense Música, el apoyo de la fundación privada para el jazz (y la música negra en general) era prácticamente inexistente.¹⁶ El premio más prestigioso, The Pulitzer Premio, estaba completamente cerrado a los improvisadores y compositores clasificados de Jazz; Ningún compositor negro había ganado el premio.

Una pequeña excepción fue el Guggenheim, que en 1971 había dado justo Ocho de sus importantes premios a los artistas identificados por Jazz. Una demostración en Frente a la Oficina de Nueva York de la Fundación en 1971 fue encabezado por el jazz y el movimiento de la gente y los artistas negros para la acción comunitaria, un grupo Dirigido por Archie Shepp. Los manifestantes pidieron el fin de las "políticas racistas obvias y flagrantes" de la fundación, que fue acusada de Excluyendo "artistas representativos de la cultura negra y la experiencia negra". El hecho de que los muchos premios otorgados por la Fundación cada año, Solo tres habían ido a músicos negros, incluida Ornette Coleman, George Russell y Charles Mingus fueron vistos como evidencia de una "política de tokenismo Diseñado para calmar y silenciar a la comunidad negra." 17

Por lo tanto, durante la década de 1970, se desarrolló el National Endowment for the Arts en una fuente crítica de apoyo para el jazz y sus disparos. Como Muhal Richard Abrams recordó: "En términos de jazz, sabíamos que el NEA era la única fuente de financiación. Descubrimos que otras entidades tenían en sus directrices que no financiaron el jazz. . . . La noción fue que el jazz era entretenimiento público, y era comercialmente capaz de apoyar sí mismo." La experiencia de Abrams presenta el apoyo en la académica contemporánea literatura. Por ejemplo, Paul DiMaggio, uno de los principales sociólogos de investigación del arte, encontró que hasta 1986, "Solo una pequeña parte de la fundación Dollar se destina a organizaciones de artes experimentales, organizaciones de artes minoritarias, artistas, o organizaciones orientadas a la comunidad ". 18 Por supuesto, esto proporcionó Otra razón para que otra generación de músicos intente retirarse de la etiqueta "Jazz" ya económicamente desfavorecida. Como dice Abrams, "todavía se usa para fines raciales, por decir que esto no merece lo que merece la música de concierto. Hacen esa distinción cuando Prepárese para otorgar premios monetarios. Sabemos que de estar en paneles . . . Van a usar esa palabra de todos modos para separarte del blanco gente." Las primeras agitaciones del multiculturalismo y el regionalismo de la NEA fueron Evidente en la expansión de la financiación musical de NEA para incluir un "jazz /folk / Sección étnica ", que va más allá de la eurocentricidad arnoldiana que era Dominante durante los primeros años de la agencia. Sin embargo, en estos tempranos años, los paneles de revisión por pares de jazz de la NEA eran prácticamente todos hombres, y dominado por músicos y críticos con sede en la costa este. Además, la dirección estética de los paneles, según Abrams, era "sólido, núcleo duro y corriente principal". Inevitablemente, las pautas para las subvenciones de jazz, que fueron escritos para favorecer direcciones estéticas y metodológicas particulares, fueron desafiados. Las pautas fueron escritas en la creencia explícita de que

Fomentaron la preservación de la tradición afroamericana. Sin embargo, el La construcción de esa tradición, como estaba integrada en las pautas, condujo a Algunas contradicciones curiosas. Por ejemplo, solicitantes en composición de jazz fueron requeridos para enviar muestras de trabajo que comprenden al menos sesenta y cuatro barras de música, realizado utilizando la notación europea de práctica común. En contraste, El panel de composición "clásico" de la NEA no especificó los estilos de notación en absoluto, y, por lo tanto, presumiblemente estaba abierto a las prácticas que también son exploradas por experimentadores de jazz identificados, como intermedios, notación gráfica, texto basado en texto puntajes, música electrónica, ecogramas, arte conceptual y otras formas de rendimiento y composición, así como la improvisación, una práctica ampliamente visto como central para la identidad del jazz. Así, como Abrams lo vio, "tenían que Expandir lo que dijeron las pautas".

Las pautas utilizadas para describir lo que financian, music que se realiza en la tradición afroamericana, y eso muestra un conocimiento adecuado sobre Cambios de acordes, etc. . . . Sacamos eso. Dije, a algunas personas estas Las pautas les dicen que no apliquen. Esta es la NEA, un ala gubernamental. Tenemos que invitar a todas estas personas aquí. El llamado Jazz World está produciendo todo tipo de innovaciones. Tenemos que reconocer eso. No podemos sentarnos aquí y resistir en base a algunas nociones empíricas sobre el swing y Cambios de tempo y acordes. La música se ha desarrollado a partir de eso en otras cosas.

"Fue una gran guerra", observó Abrams en retrospectiva. "A pesar de Los gatos me respetaban, porque sabían que sabía todo sobre la corriente principal, Todavía se resistieron. Después de un año más o menos, comenzaron a tener más respeto para las cosas de AACM. No les gustó, pero me respetaron. Cuando el Las cosas de AACM se encontraron con la mesa, no dirían: "¿Quién?" "El hecho de que Los compositores e improvisadores identificados de jazz, como con otros músicos experimentales, desafiaban las jerarquías de género y afirmaban la libertad de La referencia estética, histórica, cultural y metodológica, también estaba desafiando el panel de música de la NEA, que estaba prácticamente compuesto exclusivamente. de compositores académicos masculinos blancos.¹⁹ "Cualquier cosa que haya venido a través de la clásica que pensaron que no cumplían con sus [requisitos]", recordó Abrams," ellos lo envió a Jazz. Con la introducción de la AACM en el proceso, comenzó a recibir solicitudes de música con las que no estaban preparados para tratar, Incluso el panel de jazz. El hecho de que estuve allí cambió eso, porque podría estar allí para hablar ". Incluso como otorgar prácticas y acceso a la infraestructura basado en racial-

Las categorías de género de Ized se vieron cada vez más como ilógicas e insostenibles, algunos críticos fueron escépticos sobre los propósitos detrás de la nueva dinámica de la inestabilidad del género. Según la revisión de Stanley Crouch en 1980 de un serie de talleres públicos patrocinados por el Consejo de Artes de Detroit,

La mayor controversia tuvo lugar durante la discusión sobre "el nacional Dotación de las artes y el jazz ", cuando se planteó la pregunta si se planteó si Debería haber un panel no idiomático en la dotación de aquellos músicos que dicen que no tocan el jazz y no saben qué es, pero son siempre enviando solicitudes al panel de jazz y salte a cualquier trabajo de jazz Fuera de Ered si paga lo suficiente, desde el festival hasta el club.²⁰

No obstante, como lo vio Abrams, "Todo esto se abrió para la gente Enviar música nueva, que requirió que obtuvieran personas de todas las áreas en el panel. . . . Estar allí, tuve acceso al proceso, para que pudiera Facilitar obtener el AACM su primer financiamiento. . . . No hay duda al respecto, representé a la AACM ". Como resultado, a fines de la década de 1970, no solo fueron AACM músicos receptores regulares de las subvenciones de NEA, pero la organización misma, con El apoyo del escritor A. B. Spellman, el director de la expansión de la NEA Arts Program, estaba siendo visto como un candidato principal para la financiación institucional. Expansion Arts se fundó en 1970 como un programa multigenre más bien que uno destinado a Jazz.²¹ Spellman, autor de un libro importante en la música negra, cuatro vidas en el negocio de bebop, habían conocido a Abrams desde que a fines de la década de 1960; En 1969, el escritor había logrado colocar un extenso artículo sobre la nueva música negra, incluidos Abrams y otros Chicago. en la revista nacional de propiedad afroamericana conservadora, de otro modo conservadora, Ebony.²²

Expansion Arts fue uno de varios programas de NEA diseñados con La intención de reparar las desigualdades de distribución basadas en la carrera en la financiación artística. Según el sociólogo Samuel Gilmore, los programas buscaban "Fi-nd, evalúa y fomentan a los solicitantes de alta calidad en una preelección proceso que tiene el beneficio adicional de ayudar a los paneles de pares a los criterios apropiados para la evaluación ". Esta estrategia, que Gilmore llamó "conciencia" en un artículo sobre asimetrías de distribución basadas en la raza en la NEA, fue considerado "particularmente efectivo entre artistas y organizaciones artísticas que están fuera de las redes artísticas de la corriente principal ". Además, Gilmore predijo que en Estados Unidos, la etapa inicial en un próximo cambio de "un enfoque de programación eurocéntrico único, dominante y eurocéntrico a un enfoque en múltiples tradiciones artísticas", presentaría una "transición a un mundo del arte multicultural ...

La aparición de organizaciones artísticas "culturalmente específicas" bien patrocinadas, a través de la cual las comunidades minoritarias tradicionalmente desatendidas se volverán más integradas y visibles en el mundo del arte a través de procesos de identificación ". 23

La financiación objetivo de la expansión de la expansión es un ejemplo tendencia, dada es lo que Gilmore llamó su concentración en "organizaciones artísticas más pequeñas que se centran en una población minoritaria, apoyan a profesionales aspirantes, están con sede en la comunidad en un área rural o urbana, o están orientados a la educación ". 24 Según Gilmore, el personal de expansión de las artes "se basó en gran medida en la comunidad contactar a las personas para presentar a los solicitantes apropiados ". 25 Ciertamente, Abrams fue tal contacto, y desde este punto de vista, el AACM pareció al menos algunos de Los criterios objetivo del programa de artes de expansión. Para calificar completamente, sin embargo, como Abrams recordó, se consideró necesario que la manera del colectivo de operación, sus prácticas comerciales y contables, y sus interfaces con Otras instituciones necesitarían una revisión extensa. En algunos círculos de financiación artística, este tipo de expansión, que en el caso de La NEA se denominó "asistencia técnica", fue vista como el rendimiento de trabajo social, aunque en un registro más alto que antes. Etnomusicólogo Ellen Weller, en una disertación inédita en la financiación de artes de la era de 1990 en San Diego, enumeró los problemas de las organizaciones artísticas de nivel medio para calificar para este tipo de financiación. Weller señaló que muchas instituciones de concesión En el área exigía que las organizaciones artísticas más pequeñas adopten modelos organizacionales rígidos, jerárquicos y corporatizados como condición de financiación. Este colocó estas organizaciones más pequeñas y de base en una grave desventaja por forzándolos a una competencia directa y costosa con el más grande y más grande y Instituciones de alta cultura mejor financiadas, muchas de las cuales tenían extensas privadas Apoyo a los donantes y podría recurrir a redes de experiencia que no estaban disponibles para las organizaciones compuestas por personas de color. En algunos casos, según Weller, las propias organizaciones fueron afirmadas fatalmente.26

En 1979, la AACM se mudó a una ubicación del lado sur en 7058 S. Chappel, en una sección deteriorada de South Shore, ahora parte de una expandida Bronzeville. El apartamento convertido relativamente espacioso permitió ensayos, conciertos, tareas administrativas y la operación de la escuela AACM, Incluso a través de robos periódicos y robos de equipos e instrumentos. Central para la fortuna de la organización en este momento era una aún más nueva Generación de músicos AACM que se estaban volviendo activos. Esta generación tuvo una experiencia muy diferente en la organización de quizás Cualquier ola de membresía anterior, sobre todo porque la mayoría de los miembros quien había desafiado las primeras direcciones del colectivo ya no estaban presentes en

una base regular. El saxofonista Ernest Dawkins y el trompetista Ameen Muhammad se encontraban entre los más influyentes de este nuevo grupo. Muhammad nació Curtis Allen en 1954, en Clarksdale, Mississippi. Cuando su madre, que era "trabajadora la mayor parte de su vida", se volvió a casar, él se convirtió en Curtis Chapman, parte de una familia de nueve hijos. Como otro AACM Trumpeter, Wadada Leo Smith, Muhammad creció alrededor del blues. El barbero del joven Curtis resultó ser Wade Walton, el bien conocido Artista de blues que era famoso por tocar una armónica atada a un aparato ortopédico alrededor de su cuello y golpeando ritmos en la correa de afeitarse, todo mientras él estaba cortando tu cabello. "Cuando se puso a hablar con tu corte de pelo, lo haría Empezar a tocar la guitarra, o la caja de compresión ", Muhammad se maravilló." Yo solo estaría asombrado. "27

Un día, el joven Curtis vio a un miembro mayor en el vecindario, lavando su automóvil. Durante los descansos del trabajo, el hombre tocaba su trompeta.

Se volvió y me habló y me preguntó si quería jugar esto. I Le dijo, sí. Había estado parado allí mirándolo y escuché lo que Estaba pasando dentro del sonido. En realidad estaba escuchando cómo era ese sonido siendo producido. Entonces, cuando me dio la trompeta, pude soplarlo, con Sin instrucciones. Solo sabía qué hacer. Dijo que deberías estar jugando trompeta. Pero no había dinero, por lo que no había trompeta.

Cuando Muhammad estaba en segundo grado, su familia vino a Chicago. "Realmente crecí debajo de mi madre", recordó. Como Henry Threadgill, El padrastro de Muhammad era "básicamente un jugador. La escena nocturna era su escena, así que supongo que es por eso que estaba en el jazz [risas] ".

Comencé a entrar en el jazz porque eso es lo que había en la casa. En Mississippi había escuchado todos los gatos del evangelio de la cadera, Golden Gate, cinco niños ciegos, El gospel colibríes. Cuando vine a Chicago, mi madre estaba en Lou Donaldson y Gene Ammons, Louis Jordan, gente así, así que yo Empecé a escuchar todas esas cosas. Empecé a escuchar a Coltrane y diferentes personas, Y simplemente se disparó.

Alrededor de esa época, el joven Curtis conoció a Ernest Dawkins, quien nació en el Hospital del Condado de Cook en 1953. "Fumamos nuestra primera junta juntos", se rió Muhammad. El padre de Dawkins también nació en Mississippi, y a pesar de Una educación de sexto grado, forjó una carrera como corredor de bienes raíces. Su madre, quien asistió a Wendell Phillips High School, se convirtió en administrador. El

La familia vivió una vida de clase media relativamente cómoda en Chatham, lo mismo Comunidad donde creció Kahil El'zabar, es decir, hasta que los padres de Dawkins se divorciaron, y su madre lo llevó a él, a su abuela y a una gran matriz de parientes a un departamento que Dawkins describió como "cerca de lo que nosotros se referiría al gueto ", un apartamento relativamente espacioso a los 60 años y Michigan. Este era el vecindario donde Anthony Braxton creció, Y Muhammad se unió al Cuerpo de Drum and Bugle en la antigua Gramática de Braxton, Betsy Ross. Los fondos para comprar una trompeta real estaban aún Falta, pero su madre le compró una guitarra Sears Silvertone. Mientras tanto, Dawkins estaba tocando el bajo eléctrico. Curtis y Ernest pasarían horas practicando en melodías como "Verde Cebollas ". La radio del transistor era un hecho de la vida ahora, y Dawkins y Muhammad eran oyentes regulares, no solo para Wvon-am, el africano local Estación Americana de "Soul", pero también para Jimi Hendrix, Led Zeppelin y Iron Butterfl y- Guitar-Hero Music. Dawkins también se estaba convirtiendo en un cliente habitual de Met Music en la calle 58, la tienda de discos que Braxton y muchos Otros acreditaron como un aspecto importante de sus primeras educación musical. Otro medios importantes para el conocimiento musical involucraban la asistencia a la que más? En viajes "offi cial" al regal, Su padre tomaría Dawkins para escuchar al conde Basie y Duke Ellington, pero Los domingos el joven se escabullía de la iglesia para ver a Gene Chandler, Jackie Wilson, Mary Wells, las tentaciones, los milagros, los cuatro Tops y muchos otros. Al igual que Chico Freeman, que era solo unos años mayor, los dos adolescentes, como recordó Muhammad, "vivían en una comunidad donde era el Discípulos, entonces éramos discípulos, y si alguien nos molestó, así es como nosotros salió. "

Teníamos armas que podíamos ir y poner nuestras manos si las necesitábamos. Éramos más de mente deportiva que con mentalidad de violencia, pero tampoco dejamos que nadie nos molestara. No podías alejarte de eso, porque la gente Ven a tu comunidad para hacerte las cosas. Hacemos deportes y música, e hicieron nuestra bebida y drogas, fumando hierba.

En la escuela secundaria, Muhammad estaba jugando tackle defensivo en el Dunbar Equipo de fútbol de la escuela secundaria vocacional, que no dejó tiempo para unirse a la escuela banda. Dawkins tocó en la línea de Enslave para Chicago Vocational High Escuela, o CVS, a la que Braxton había asistido años antes. Dawkins y Muhammad también se involucró con el Black Panther Party. Como muham-

Mad señaló: "La cosa de la pantera realmente se volvió pesada después de [Martin Lutero] Muerte del rey. No se identificó con ser un gangbangerer ".

Una cosa de la paz llegó a la escena después de que el SO- llamado Príncipe de la Paz había Lo mataron, y muchas de las pandillas entraron en una bolsa de tregua. Ese pequeño hilo estrecho de paz fue suficiente para las personas que no querían quedarse En esa situación inestable, donde tuvo que ser un gangbanger o un Pimp o un estafador o un extremo de droga para escapar y ser una persona reconocida en la comunidad que se esforzaba por su propia gente.

"También leemos mucho", dijo Dawkins. "Cuando salieron con el rojo Libro [Mao Zedong] Leemos eso. Leemos Manchild en la tierra prometida, Alma en hielo, James Baldwin, Richard Wright. Jet solía tener Black World, Digest negra. Tenían el mundo de África ". La mayor conciencia de la importancia del servicio comunitario también fomentó el pensamiento crítico en otras áreas importantes. recordado. "Nos pusimos a leer el Bhagavad Gita, muchas cosas". Finalmente, Dawkins y Muhammad comenzaron a explorar los principios de Islam. "Un chico nos presentó el imán. Hablaríamos y leíamos, ese tipo de la cosa ", dijo Dawkins." Leí la autobiografía de Malcolm como estudiante de segundo año en la escuela secundaria, y respondió muchas de las cosas que había estado buscando ", dijo Muhammad. "En ese momento sabía la dirección en la que quería entrar. Dentro de un año después de tomar esa decisión, que me consideré a mí mismo Sé musulmán, comencé a estudiar mucho ". Dawkins y Muhammad Comenzó a asistir a una mezquita en el lado oeste de Chicago. "El nombre' ameen Muhammad me fue dada por mis compañeros. Significa 'uno que se esfuerza por Honestidad y sinceridad ". El Imam le dio a Dawkins el nombre de" Khabeer ". En Egipto, según Dawkins, "interpretan" Khabeer "como" hombre grande " - Big in esencia, estatura, pero no estatura física ". Alrededor de 1971, los dos jóvenes También conoció a Rasul Siddik, quien había venido a Chicago el año anterior. Fue Siddik que proporcionó a Muhammad y Dawkins su primera exposición a El AACM, que en ese momento era no solo prominente internacionalmente en Círculos musicales, pero también una institución comunitaria de South Side bien respetada. Los dos amigos se separaron por un tiempo cuando Dawkins, suspendido de CVS para diversas indiscreciones, se vio sumariamente a la Academia Militar de St. Emma, una escuela afroamericana en Virginia. "Eso es probablemente Lo mejor que me ha pasado ", comentó Dawkins." Dio yo otra perspectiva, y me alejó del vecindario, lejos de esas influencias ". La guerra de Vietnam parecía estar disminuyendo

algo, y por alguna razón, el estado del draft de Dawkins era 1 a h, lo que significa "No está sujeto al procesamiento para la inducción". Mientras tanto, Muhammad aseguró una beca de fútbol para la Universidad de Alcorn A&M, y el aplazamiento de los estudiantes le permitió evitar el servicio militar. Haciendo el bien conocido ejemplo de Muhammad Ali, Muhammad sintió que "había pasado por cosas como el Panther Party y yo simplemente no podíamos ver que vaya a inscribirse en la batalla salarial contra Alguien cuando una batalla estaba siendo emprendiendo contra mí ". Sin embargo, un tipo diferente de batalla estaba por delante. Una vez más, Muhammad estaba de vuelta en el corazón del Delta del Mississippi, pero con una diferencia de señal. "Estoy acostumbrado, a los negros que ayudan a los negros y trabajan con negros Amigos ", recordó.

De repente, no estoy cerca de nada más que negros, pero soy diferente. Eres del norte. Se llaman "casa de casa", y yo soy "Al Capone. " En 1972 en Mississippi, estaban en una deformación del tiempo hasta donde estaba preocupado. Viniendo de Chicago y haber estado activo en los tipos de cosas en las que había estado activo, llegué allí y era como si todavía fuera el Guerra civil.

La atmósfera social se complicó aún más por la aparente influencia por parte de los entrenadores al aspecto de la beca del término "beca de fútbol", particularmente dada la elección de Mayor de Muhammad.

Si estuvieras en el equipo de fútbol, no podrías tomar ninguna clase de música. A esos gatos les gusta caer cuando les dije que quería especializarme en música. Me preguntaron que era gay, y todo ese tipo de mierda. Entonces comencé a preguntar ellos sobre diferentes gatos. ¿Estás moderno a John Coltrane, Dexter Gordon? Ben Webster? Por supuesto, no lo eran, y dije que no creo que realmente No sepa nada sobre músicos.

"Se rieron de eso debajo de las portadas", dijo Muhammad. "Ellos han dicho, Te daremos las clases que "necesitas".

Vamos a practicar tres veces al día, en la mañana anterior La escuela comenzó, vas a las tres en punto cuando saliste de la escuela y Regresaste a las siete. No te gustó hasta las diez, y las luces apagadas a las diez treinta. Al igual que el ejército. Entonces les dije que no tengo tiempo para estudiar. El El entrenador dijo, bueno, ¿para qué dice tu beca estás aquí?

Muhammad pronto dejó Alcorn para Wright Junior College en Chicago, donde estudió la composición y la teoría musical, mientras obtenía un título de asociado en ingeniería eléctrica. Dawkins había regresado de los militares escuela, y los dos comenzaron a intensificar sus preocupaciones musicales. Dawkins era fascinado por el sonido del saxofón, y en particular, el Música de Chicago Altoist Guido Sinclair.

Jugó mucho como Bird. Pensé, hombre, me gustaría hacer eso. Entonces uno De mis amigos dijeron, mi viejo tiene uno de esos saxofones en casa. ¿Quieres comprarlo? Dije que sí, ¿por cuánto quieres venderlo? Dijo, fi fteen dólares. Justo después de eso, mi novia, su padre tenía un clarinete. I compré eso, y luego alguien más tenía un flute, así que en un par de semanas tuve un saxofón, un clarinete y un flute, durante unos veintiún años dólares.

Dawkins se matriculó en la Escuela de Música Vandercook. "Solo había estado Jugando tres meses ", señaló." Estaban abriendo mi trasero Allí, pero me puse al día después de aproximadamente un año o dos ". Problemas financieros obligados él se transferirá al público Olive-Harvey College, y desde allí al estado de los gobernadores, la escuela que se estaba convirtiendo en una gran potencia de jazz bajo La dirección de Warrick Carter. En 1983, Dawkins, con prudencia, se había ganado un Maestría en educación musical. Mientras tanto, Muhammad tenía un clarinete que compró por dólares, llevándolo en una bolsa de concierto de trompeta. Él Conoció a Rahmlee (Michael Davis), el joven virtuoso trompetista de Chicago que había actuado con tierra, viento y fuego, entre muchos otros. Rahmlee invitó a Muhammad a un concierto que estaba dando en Dunbar y le dijo: "Voy a volarte un ambiente".

Y efectivamente, lo hizo. Al día siguiente, había un grupo de nosotros, Dawkins y un par más de los gatos, que como resultado de pasar por Rasul Y ellos, habían comenzado a aprender nuestras escalas y teoría. Mi hermano - nosotros crecí para ser hermanos, pero yo era un hijo único: era jugar a la trompeta, Y estaba jugando clarinete. Le pregunté, ¿puedo ver tu trompeta por un minuto? Así que lo soplé durante aproximadamente dos horas seguidas. Que me dejes saber que esto fue mi instrumento. Entonces todas estas otras cosas de antes volvieron en mi cabeza. Dawkins y todos ellos decían, hombre, la trompeta es Lo que se supone que debes jugar. Tenía unos dos dólares en mi bolsillo, pero yo Dijo que si está destinado a mí, vendrá una forma de donde obtendré uno.

"Al día siguiente", Marveled Muhammad, "obtuve \$ 317 por correo, un cheque de reembolso del impuesto sobre la renta. Fui ese día a la casa de empeño y me compré un trompeta. He estado jugando trompeta desde entonces ". En este momento, Muhammad y Dawkins eran clientes habituales en la escuela AACM y los conciertos, así como En los eventos de Big Band de Muhal Richard Abrams en Transitions East, "Esos fueron los gatos que me inspiraron a querer estar en esa música ", Muhammad me dijo en nuestra entrevista. "Rahmlee, Billy Brimfi Eld, Rasul, John Jackson, y Frank Gordon, esos eran los gatos de trompeta básicos y Walter Henderson. Usted y Billy Howell y Steve Galloway, esos fueron los trombones, y Threadgill, Wes Cochran, Muhal, Chico, Gene Easton, Ari [Brown] ". Muhammad estaba estudiando con el compositor de saxofonista AACM Vandy Harris (en la escuela AACM), y el maestro, trompetista y compositor de Harris Hobie James. Dawkins estaba estudiando con saxofonista y compositor AACM Charles Wes Cochran, para quien Harris era mentor y amigo cercano. Al El tiempo, Harris, Cochran y Edward Wilkerson fueron los maestros de primaria en la escuela AACM, y Cochran y Dawkins practicaron juntos en El estudio de Cochran en la intersección de 71st Street y Cottage Grove. El La membresía se sorprendió y se entristeció cuando Cochran, un hombre tranquilo y sin pretensiones nacido en Chicago en 1947, falleció repentinamente en Chicago en Septiembre de 1978. "Wes era un veterinario de Vietnam", recordó Dawkins. "Eso es donde dicen que puede haber contraído meningitis ", que eventualmente lo derribó. Según su obituario, Cochran pasó cuatro años en los Estados Unidos Fuerza Aérea, luego estudió música en Loop Junior College y Governors State Universidad. Rita Warford y Adegoke Colson actuaron en el funeral, John Shenoy Jackson contribuyó con comentarios y Vandy Harris sirvió como un portador de palo 28

Dawkins comenzó a estudiar con Douglas Ewart poco después, y se unió a la AACM en 1978. Muhammad, que trabajaba en Argonne Laboratorios nacionales, se unieron al colectivo un año después. Para Muhammad, El AACM estaba en línea con "mi mayor ambición, que era hacer un Impacto dentro de mi propia comunidad. Eso es lo que los vi hacer ". Para Dawkins, "Era como un campo de entrenamiento, porque no entré como músico experimentado. Entré más como aprender, algo principiante, tipo de nivel intermedio ". Lo que Muhammad llamó el "Éxodo de Nueva York" había ocurrido tres o cuatro años antes, y para esta generación de músicos de AACM, Siddik, Douglas Ewart y Mwata Bowden eran estadistas de ancianos influyentes. Edward Wilkerson, miembro de la segunda ola, estaba sirviendo como presidente, siguiendo

Kahil El'zabar. Otros miembros activos, parte de una segunda ola, fueron Adegoke e Iqua Colson, Wallace McMillan, Art Turton Burton, Rita Warford, y Vandy Harris. También estaban presentes los primeros miembros M'Chaka Uba y Martin Sparx Alexander, así como de Malachi, que vivían en Chicago pero viajó mucho. Henry Threadgill, aunque pasando a Nueva York, fue activo en Chicago. En estas circunstancias, un gran enlace restante a Historias de AACM, tradiciones, aspiraciones y prácticas de gobernanza fue John Shenoy Jackson. "Jackson se convirtió en nuestro Padrino", recordó Dawkins afectuosamente. "Jackson fue una gran influencia para mí, porque me hizo estudiar", dijo Muhammad. "John Jackson", señaló Douglas Ewart, "fue nuestro anciano más importante y alguien a quien todos prestaron atención". A raíz de la transición de tantos músicos de AACM al este Costa, una creciente ola de interés internacional en el colectivo pronto lavado Arriba a orillas del lago Michigan. Ahora, revistas en Europa y Japón, deseando ver por sí mismos el lugar de nacimiento de estas nuevas formas, y también Para determinar qué tan profundas corrieron los Wellsprings, estaban tratando de cubrir la nueva música. Eventos en Chicago. Esto era algo nuevo para la crítica internacional Comunidad en el campo de jazz, que hasta este punto había tendido hacia el entendimiento que todos tenían que hacer para comprender la cultura musical del Estados Unidos iba a visitar su ciudad más grande, Nueva York. La marea incluso levantó el barcos de las compañías discográficas independientes de Chicago Delmark y Nessa, quien recibió artículos de artículos en revistas francesas de conformidad con haber grabado músicos AACM.²⁹

Se publicaron artículos sobre el festival de verano AACM de 1978 en Chicago en francés e italiano. Artículo de Renzo Pognant Gros en la revista italiana Musica Jazz elogió la obra de Rrata Christine Jones, que bailó en el Segunda sección del estreno de mi pieza, homenaje a Charles Parker.³⁰ The escritor Brent Staples, entonces estudiante de posgrado en la Universidad de Chicago, Había llegado a conocer al estudiante de C de los C Edward Wilkerson, así como Algunos de los otros miembros de AACM de segunda generación. Staples estaba escribiendo comentarios sobre la AACM para los medios locales y desarrolló una información privilegiada comprensión de la segunda generación de la AACM. El artículo de Staples sobre el Festival, publicado en la revista francesa Jazz, señaló que "la mayoría de los Se produjo la música para esta celebración del decimotercer cumpleaños de la AACM por la segunda generación de miembros de AACM. "31 tanto Staples como Gros destacó a los músicos de AACM que habían pasado la mayoría de sus carreras musicales En Chicago, los miembros originales como Reggie Willis, Ajaramu y Lester Lashley; miembros de la segunda ola como yo, Adegoke e Iqua Colson, Wallace McMillan, Evod Magek, Vandy Harris, James Johnson y

Rita Warford; y una generación aún más nueva representada por Dushun Mosley. Algunos, como Fred Anderson y Bill Brimfi Eld, fueron invitados al Festival Moers para la primera vez ese año.³²

Entre los más jóvenes de los miembros de AACM de tercera ola estaba reginald "Reggie" Nicholson, quien nació en Chicago en 1957. El joven Nicholson vivía con su padre en 43^o y Ellis, un área que a principios de la década de 1960 era solo comenzando a experimentar el tipo de decadencia urbana que luego afirmó Gran parte del histórico Bronzeville. A través del trabajo de su padre en una calle 47 local Tienda de comestibles, Nicholson hizo importantes conexiones culturales con el vecindario. "Mi padre era como un empleado allí, y también un repartidor en el área ", recordó Nicholson. El famoso Hotel Sutherland todavía estaba atrayendo a los principales artistas musicales al área, y su padre se encontró con muchos de ellos.

Un día mi padre notó que estaba realmente en la batería, y mi primero El álbum que compró para mí tenía muchos tambores africanos. También tenía candido. Mi padre lo conocía. Candido realmente hizo un tambor de mano para mí, una conga tambor. Era una piel real y madera, y se podía ver las uñas alrededor del borde para mantener la cabeza. Ese fue el comienzo de mí jugando la mano tambores y tambores en general. Solía tocar junto con sus récords.³³

Desafortunadamente, el joven extrajo el tambor. "No podría tener han sido más de siete u ocho. Era demasiado joven para entender el valor de eso ". Pronto, sin embargo, Nicholson se unió a su banda de la escuela primaria, pero no como baterista. "Todos querían tocar la batería. Dije, aw hombre, no soy Voy a tener la oportunidad de jugar. Entonces solicité saxofón ".

Lo probé por un tiempo, luego le dije al director de la banda, realmente toco la batería. Él dijo, está bien, déjame escucharte. Así que toqué, y él me escuchó tocar algo en los tambores de conga, y él dijo: Sí, puedes tocar. Sabes ¿Cómo tocar con baquetas? Dije, no, nunca lo había probado. Entonces él Me dio un par de baquetas, y eso fue todo.

En la adolescencia de Nicholson, su padre lo envió a vivir con su tía en 77 y Dobson, a la sombra de Hirsch High School, a la que asistió. "Ese fue el comienzo del flujo blanco", recordó. Mi padre pensó que sería más seguro ir a la escuela que quedarse 43rd Street, que se estaba volviendo cada vez más intensa con el crimen y los problemas ". Por otro lado, su nuevo hogar apenas era libre de problemas.

Recuerdo que todos condujimos desde el 43 para ver la nueva casa. Pasé En el porche y vi este parque masivo, ya sabes. Entonces entré La calle, y yo notamos esta escritura amarilla en el suelo cerca de la entrada. Tenía curiosidad, así que caminé hacia la escritura amarilla y miré Abajo, y decía: "No hay negros". Me voló. Nunca había visto algo así. Era como, pintado en letras amarillas brillantes. Mientras caminamos Alrededor del parque, vi que cada entrada tenía esta advertencia amarilla: "No hay negros".

En la calle 43, la música de blues y negros había estado en todo el joven Nicholson, pero ahora, grabó música en casa y en la radio sirvió como líneas de vida. "Crecí en Wvon - Breb Kent, Butterball, Lucky Cordell", él Recordó: "Escuchando a todos los famosos cantantes de soul: Sam Cooke y Jackie Wilson, Walter Jackson y todos los grandes de Motown ". Nicholson se unió al Banda de concierto en Hirsch, donde George Hunter, que había enseñado a Mwata Bowden en Forrestville Elementary una década antes, ahora era el director de la banda, realizando arreglos de Neal Hefti y Quincy Jones: "Mi mi Encuentro primero con tambores en forma de jazz, un ritmo ". En ocasiones, también asistió a una Iglesia Episcopal Metodista Africana con su Madre, pero "No estaba realmente interesado".

A mi padre no le gustaba. Se metió en los israelitas hebreos negros, el Secta hebrea negra. En realidad, crecimos como judíos, como hebreos, como niños. Tenía estas mezuzahs. Cada uno tenía una pequeña escritura. Nosotros nunca comió carne de cerdo. Siempre estaba en las creencias judías, pero nunca siguió el toda la forma tradicional de honrar las vacaciones judías. El siempre decía que los judíos negros eran la verdadera gente elegida.

Nicholson ya estaba entusiasmado por tocar la batería, pero un encuentro casual en su nuevo y cambiante vecindario, cuando estaba Alrededor de once o doce años, parecía consumir su compromiso. "Tres casas abajo, siempre escuchaba a este tipo tocar en la batería. Un día golpeé el nervio y fui a la parte trasera de la casa, y allí Era el hermano Su-ra ". Anteriormente conocido como Paul Ramsey, luego Paul Ramses, Este músico y artista muy respetado fue miembro de la AACM para Un breve período durante la década de 1970, y nuevamente a principios del siglo XXI. "En términos de aprendizaje del jazz y cómo tocar en el set de la batería de trampa, Su-ra fue la principal influencia en mí ", affi de Nicholson." Solía tomar mi conga tambalee y toca junto con él. Era muy tímido y tomó mucho para

yo para hacerle preguntas. Me sentaba y lo escuchaba y lo miraba. El tenía incienso que sopla todo el tiempo, y tenía estos granos y alimentos saludables alrededor de la casa ". Más tarde, Su-ra cambió a Conga Drums, que persiguió ampliamente Durante su período de asociación con la AACM. En este momento, Nicholson había comenzado a jugar trampas, y Su- Ra lo alentó dejándole jugar su Conjunto de trampas. Nicholson finalmente se convirtió en parte de una banda de vecindario, tocando Tunes de los jugadores de Ohio; Tierra, viento y fuego; B.T. Expresar; Ejercicio de hombre; Chicago; Sangre, sudor y lágrimas; y "James Brown, naturalmente." Sudor frío " Era mi primer solo solo de batería que tenía que aprender. Me gustaba el Parlamento/Funkadelic. Jimi Hendrix fue el mejor, Buddy Miles. Estaba en la roca, Led Zeppelin, Iron Butterfl y, sí, Black Sabbath, Frank Zappa, todos esos períodos locos de música. Pink Floyd, Grand Funk Railroad. "In- a- gadda- da- Vida" era el otro Drum Solo que tuve que aprender. [Canta] BA- DUM! ¡Bu- Be- Dum! " La progresión de Nicholson como músico refleja la tradición de Autodidact Eso se encuentra en la raíz de tanta improvisación estadounidense. "Nunca tuve un profesor privado ", observó." Supongo que la sura fue la más cercana, pero nunca Realmente me mostró cualquier cosa. Solo me dejaba subir a la batería y tocar. Nunca me mostró qué jugar o cómo jugarlo. Estoy en deuda con él ". Nicholson aprendió lo suficiente de Su-ra como para obtener una beca de música para Universidad Estatal de Chicago. Después de un breve desvío como especialización en el negocio en el Chivita de su padre: "Los padres siempre hacen eso, supongo que [risas]" - colgando Alrededor del salón de recitales provocó un anhelo de estudio de música. Con el soporte De su padre, Nicholson comenzó un programa en educación musical. Recortes en El programa, sin embargo, lo obligó a cambiar su especialidad a artes escénicas, Graduando en 1981 con percusión como su área de concentración. El maestro de percusión fue Hal Russell, el fundador del NRG Ensemble, de 34 años y uno de los experimentadores más intrépidos de Chicago. "No lo hice Sepa hasta más tarde que él era el tipo responsable de NRG ", dijo Nicholson. "Era realmente estricto con las lecciones. Tenía esta forma realmente excéntrica de Enseñanza, pero fue muy divertido. Hizo un concierto en la escuela una vez con Su banda, y fue entonces cuando me di cuenta de que estaba fuera ". Saxofonista bunky Green era el profesor de jazz, y para Nicholson, su presencia levantó el bar En términos de su estudio del idioma. El popular jazz de Green Led Chicago State conjunto, y después de un período de aprendizaje, Nicholson se convirtió en el baterista número uno en el conjunto. También actuó en la banda de conciertos Bajo Marcellus Brown, un trompetista clásico: "Muy técnico, muy preciso, y se tomó el tiempo para ensayar las partes. Se aseguró de que nosotros Jugó nuestras partes correctamente. Era un gato muy serio, y lo admiraba ".

Nicholson comenzó a actuar en la ciudad, y alrededor de 1978, un amigo le recomendó a Rita Warford y Mwata Bowden, lo que llevó a su primera Encuentro de interpretación con músicos de AACM. El concierto que también Presentado M'Chaka Uba en el bajo, tuvo lugar en la Universidad de Chicago Blue Gargoyle, que ahora organizaba músicos de AACM de segunda ola. "Este fue mi primer encuentro con realmente jugar, como, gratis", recordó Nicholson.

Entré y les pregunté a Mwata y Rita, ¿qué quieres de mí? Ellos dijo, solo juega. Hacer ese primer concierto con Mwata y Rita me hizo darme cuenta Esa música no tiene barreras. Me hizo abrir más a La idea de que podría expresarse sin estar estructurado en un sentido tradicional. Dirigió toda mi vida.

Bowden y Warford patrocinaron a Nicholson para la membresía de AACM, y En 1979, se convirtió en miembro: "Nunca olvidaré el día en que recibí mi carta de John Jackson ". Nicholson fue uno de los primeros de la nueva generación de AACM Músicos que nunca habían conocido al fundador Muhal Richard Abrams o Cualquiera de los miembros de Fi Rst-Wave. "No tenía idea de de qué se trataba el AACM. Yo Solo estaba familiarizado con las personas que estaban cerca ". No obstante, Nicholson se convirtió en uno de los pocos músicos AACM de tercera ola que trabajaron mucho con la primera ola.

Así es como me puse en contacto con los miembros que ya no estaban allí, tocando en sus bandas cuando llegaron a Chicago. Tengo que jugar con Muhal, Threadgill y Amina, Joseph Jarman. Aprendí su música y sus conceptos. Entonces me puse más en escuchar la música después de haber tenido experimentado tocando la música. Fue como un curso de choque con cada miembro con el que trabajé. Cuando trabajé primero con Braxton, con todos estos Símbolos y direcciones, dije, hombre, ¿qué es esto?

A fines de la década de 1970, Douglas Ewart, uno de los primeros estudiantes en la AACM Escuela, gradualmente surgió como una figura de liderazgo altamente influyente en el Capítulo de Chicago. En 1980, Ewart se convirtió en presidente de AACM, y Muhammad fue Votado como vicepresidente. Ahora un compositor e intérprete experimentado Con una reputación internacional, Ewart comenzó a ser seleccionado para NEA Peer paneles. Reflejar la ampliación de los procesos de revisión por pares de NEA, Ewart Fi primero sirvió en paneles de jazz, sino en "nueva música" e interdisciplinario paneles. "Estaba siendo educado en la forma en que uno opera en el mundo del fondo

ing ", dijo Ewart." Puedes conocer gente, y el nombre de la asociación fue creciente." Una de las tareas más importantes y más esenciales Ewart y Muhammad enfrentaron fue la reconstrucción de los registros financieros AACM, que estaban en un desorden extremo. "Cuando los gatos salieron de Chicago, este éxodo de Nueva York, como lo ha hecho se ha denominado en la historia ", señaló Muhammad:" No es como dijeron, A, B, C, y debo hacer, y estamos dejando esto en tus manos ".

A nivel organizacional, estábamos intentando hacer nuestra estructura Más viable por el bien de la financiación. Habíamos dedicado mucho tiempo a que las cosas sean aceptables y acreditadas, no solo por hacer nuestra comunidad cierta cosa, porque en nuestros propios corazones sabíamos lo que Nuestra comunidad fue y es. Fue capaz de estirar los límites de Lo que hacemos, para que podamos hacer más en nuestra comunidad.

Al mismo tiempo, el agudo ojo crítico de Muhammad conectó la lucha Para fondos artísticos con una especie de jugador de mineras. "Tenías que ponerte, como Bert Williams hizo, Blackface ", opinó Muhammad." Bert Williams fue pagado por Ponerse en Blackface, donde no le habría pagado por salir allí en su propia cara negra. Le dije eso a un grupo de personas en un panel, hombre, Y estaban como, sacar esa mierda de aquí ". Siguiendo las recomendaciones de las caucus de 1977, entre 1978 y 1985 Un capítulo AACM de Nueva York comenzó a tomar forma, incluida Nueva York y músicos basados en la costa este como Abrams, Henry Threadgill, Fred Hopkins, Lester Bowie, Leroy Jenkins, Joseph Jarman, Anthony Braxton, Kalaparusha, Chico Freeman, Frank Gordon, Steve McCall, Amina Claudine Myers, Leo Smith, John Stubblefield y Me.³⁵ el 24 de enero de 1978, Según un memo interno escrito por el presidente de AACM, Edward Wilkerson, Varios miembros de AACM con sede en la costa este se reunieron (probablemente en Nueva York) Para finales los resultados del caucus del gobierno de 1977. Los seis puntos de Wilkerson Memo, en aparente respuesta a una comunicación del capítulo de Nueva York, reflejó el sentido de una reunión de AACM celebrada en Chicago el 14 de febrero en Establecer puntos de desacuerdo entre lo que ahora se llamaba "El capítulo de Chicago" y el emergente "Capítulo de Nueva York". ³⁶

En particular, la membresía de Chicago, señalando al gobierno El informe escrito de Caucus, se opuso a la disputa de la reunión de Nueva York que la aprobación de sus nuevos miembros no necesita ser asegurada de Chicago, un punto de disputa que ya había surgido en la reunión nacional de 1977

ing. Desde el punto de vista del capítulo de Chicago, un capítulo de Nueva York sea una subsidiaria de una sede nacional de AACM con sede en Chicago: "Este concepto de tener un capítulo nacional en Chgo. con varios capítulos subsidiarios es muy importante para establecer temprano en el desarrollo del primer capítulo regional ". 37 El capítulo de Nueva York, sin embargo, explícitamente desafiado Tanto el modelo de organización Hub y Spokes como el intento de Chicago asignación de la junta de Nueva York, provocando un fuerte desacuerdo de la Membresía basada en Chicago:

En _____ se envió una carta a Muhal Richard Abrams especificando la Junta miembros para el capítulo de Nueva York. Este procedimiento está dentro del Pautas se describen en el punto I H de los resultados del caucus. En una reunión entre la Junta de Chicago y Muhal Richard Abrams, actuando como representante del CHPTR de Nueva York. Dijo que el capítulo de Chicago debería no haz esto. No estamos de acuerdo con la forma en que nuestras sugerencias fueron totalmente ignorado.³⁸

Además, la carta de Wilkerson parecía intimar que la Nueva York La acción del Capítulo se tomó sin el consentimiento total de todos sus miembros: "Varios miembros de Nueva York nos han informado que no tenían Conocimiento de la primera reunión de Nueva York ". En cualquier caso, no está claro de la documentación cómo se seleccionó la junta de Nueva York, pero el Wilkerson Memo se refirió a un liderazgo del capítulo de Nueva York compuesto por Abrams (Presidente), Steve McCall (Vicepresidente), Leo Smith (Tesorero) y Leroy Jenkins (Secretario de grabación). Probablemente el más polémico de los puntos en el Memo de Wilkerson, particularmente en el entorno altamente competitivo de Nueva York, fue el El punto de fiebre del Chicago Capítulo:

Por lo tanto, el capítulo de Chicago aconseja a los miembros de Nueva York que se mantengan fuera temporalmente sobre la solicitud de fondos nacionales. Estudio adicional de La relación de los dos capítulos y solicitudes de subvenciones debe ser emprendido para evitar cualquier error, lo que podría considerar nuestra capacidad en el futuro para recibir subvenciones. El contacto se realizará pronto con el nuevo Capítulo de York para comenzar a estudiar este problema complejo e importante.³⁹

Leer el registro documental muestra que cualquier dislocación que existió entre los dos capítulos sobre el gobierno se resolvió por

1980, cuando Nea Expansion Arts, que a la sugerencia de Abrams había identificado a la AACM como candidato para la reorganización, proporcionó fondos para participar consultores aprobados por la dotación. Estos consultores, trabajando juntos con los músicos de AACM con sede en Chicago y Nueva York, ayudó a los AACM estableció su primer Consejo Nacional, así como el Capítulo de Nueva York estatus de estatus estatales y su estado de impuestos federal, 501c3 con el interno Servicio de ingresos, una necesidad para organizaciones artísticas a principios de 1980s.⁴⁰ Por lo tanto, en la realización financiera de las iniciativas discutidas en el National de 1977 reunión, el Consejo Nacional de la Asociación para el Avance de Los músicos creativos fueron alquilados como una corporación sin fines de lucro, exento de impuestos por el estado de Nueva York en noviembre de 1982. Los firmantes de la Carta incluyeron miembros de la costa este Chico Freeman, Amina Claudine Myers, Frank Gordon, Joseph Jarman, Leo Smith, Fred Hopkins, Henry Threadgill, y Muhal Richard Abrams y los miembros con sede en Chicago Famoudou Don Moye, Iqua Colson y Adegoke Colson. Además de los nueve originales Propósitos de AACM de 1965, los objetivos del Consejo Nacional fueron:

- Funcionar como la formulación de políticas, la alquiler, la regulación y el general Coordinación de cuerpo para los diversos capítulos de la Asociación para el Avance de los Músicos Creativos (AACM)
 - Ayudar en el desarrollo de fondos para los capítulos de AACM
 - Desarrollar y asegurar fondos para programas AACM con National y Enfoque internacional
 - Llevar a cabo el programa y los mandatos organizativos establecidos por el membresía
- 41

Tres años después, el Consejo Nacional fue certificado de manera similar en el Federal nivel.⁴²

En el modelo de financiación de la NEA, los subsidios iban de hecho tanto al La organización fue asistida en su expansión y a consultores de alto precio y presumiblemente bien capacitados que debían liderar el proceso. Así, en mayo 1980, mientras que ningún músico en la organización recibía salarios, y No se destinó ninguna parte de la asistencia de NEA para la producción artística, El AACM de repente tuvo un recaudador de fondos administrador financiado por NEA. El acuerdo formal para el puesto especificó una semana laboral de treinta horas, diez pagados días de vacaciones por año, licencia por enfermedad y continuidad salarial en caso de hospitalización. Los deberes para el puesto incluyeron el desarrollo de la audiencia, Promoción de conciertos, presupuesto y gestión del personal, la preparación de

informes trimestrales y fondos, para los cuales, además del salario, el El administrador recibiría el 10 por ciento de los fondos recaudados. Los poderes de La oficina también incluyó la contratación y el anuncio de personal administrativo según sea necesario, con la aprobación de la Junta Directiva de la AACM. Los músicos no eran más que aliviados de tener estos nuevos recursos colocados a su disposición. "Cuando obtuvimos el administrador, fue Como, por lo que no tenemos que hacer eso también ", recordó Ameen Muhammad. De hecho, la corporatización de los músicos estaba procediendo. La organización experimentó con el envío de artistas miembros "actuación evaluaciones ", con categorías como " asistencia ", " generación de ingresos ", "Funcionamiento administrativo", "desarrollo de proyectos" y "relación de finalización de tareas". 43 En julio de 1980, el consultor financiado con fondos convocó un día Reunión en Chicago, con Muhal Richard Abrams, Douglas Ewart, Edward Wilkerson, la luz saxofonista Henry Huff, Kahil El'zabar y los AACM Administrador presente. Un esquema de veintidós de la reunión de la reunión La agenda, completa con gráficos complejos y estructurados en árboles, cubrió dichos artículos Como la naturaleza de las corporaciones sin fines de lucro, exenciones fiscales, fondos de fondos, presupuesto, contabilidad, contratos, gestión de personal, desarrollo de la audiencia, análisis de mercado, relaciones públicas, desarrollo de la junta, organización comunitaria, gobernanza, instalaciones y bienes raíces, y mucho más. Curiosamente, Una proyección presupuestaria de dos años que asciende a casi \$ 150,000 incluidos fondos incluidos para varios miembros del personal administrativo, así como para el alquiler de espacios de conciertos, pero nada en absoluto para los honorarios y gastos de los artistas, o la compra de instrumentos para la escuela AACM.⁴⁴

Sin embargo, esta corporatización podría verse como un intento de realizar Dos de los propósitos declarados a la larga de la AACM. Ciertamente, este tipo El trabajo podría servir para "aumentar el respeto mutuo entre los músicos creativos y las personas de los oficios musicales". Si se demostró que los músicos creativos eran no solo capaz de desempeñarse a un alto nivel, sino también igualmente fácil con Mates comerciales complejos, los miembros de la organización serían menos susceptibles a la triunfo de la industria de la música. Más importante, un tipo de transformación moral también estaba trabajando. La noción de que los músicos estaban "cuidando de negocios "se consideraba no solo una estrategia pragmática, sino también una bien en sí mismo: una adopción de la ética de trabajo clásico estadounidense/puritano que, en palabras de uno de los propósitos de AACM, daría un ejemplo de altos estándares morales para músicos y. . . elevar la imagen de creative músicos ". No todos los músicos, sin embargo, eran igualmente capaces en las formas de la administración corporativa. Como resultado, la idea se estaba desarrollando dentro

la organización que aquellos que eran más capaces se encargarían de la Operación de la organización: en términos duboisios, una especie de AACM "talentoso Décimo." Finalmente, se imaginó que este grupo principal podría Implemente una estructura organizacional que permita a los artistas recusarse totalmente de los asuntos comerciales. Los músicos crearían y Los administradores administrarían, una división completamente natural del trabajo Desde este punto de vista.

Cepas, remolinos y divisiones El Festival de Jazz de Chicago, fundado en 1979, rápidamente se convirtió en uno de los mayores eventos de este tipo en los Estados Unidos. Más arriba de fty mil personas se descansaría en el hermoso parque de Grant para escuchar artistas locales y nacionales, Incluso desafiando el típico ataque nocturno del parque de agresivos lago Mosquitos: tal vez un legado del pasado de la ciudad como lo que el Algonquin Los indios llamaron "el pantano de cebolla". El festival presentado completamente gratis La admisión y la salida local de NPR, wbezfm, transmiten el festival Desde el inicio hasta el Fi Nish. Ese año, una serie de conversaciones empresariales Desarrollado entre los miembros de AACM Kahil El'zabar, Adegoke Steve Colson e Iqua Colson, unido por el entonces cónyuge de El'zabar, Kai y tres Amigos, los empresarios Henry Rock, Bruce Montgomery y Robert Johnson. "La idea era simple, ya sabes", recordó Iqua Colson. "Hay FiTy mil personas en el lago en Grant Park en este festival de jazz. Es once en punto por la noche y todos están encogidos y quieren algo más hacer." "Y no pagaron dinero para escuchar", agregó Adegoke Colson, "así que Cualquiera que sea el dinero que tengan, todavía lo tienen ". "Así que les damos algo que hacer", concluyó Iqua. El grupo sintió que el festival de Chicago en ese momento estaba casi cerrado a los tipos de música representada por el AACM. "Podrían poner uno o dos de" nosotros " Avant- Gardist-tipos ", dijo Iqua, " pero básicamente iban a buscar más cosa tradicional ". Las fiestas de la conversación decidieron encontrar un nuevo organización para patrocinar eventos de rendimiento. Llamado Forum for the Evolution of Progressive Arts, o FEPA (pronunciado Fay-Pah), la primera creación de la nueva organización tuvo lugar en conjunto con Chicago Jazz de 1979 Festival. El "festival subterráneo" de FEPA tuvo lugar en una actuación local Espacio inmediatamente después del cierre de las festividades de Grant Park de cada noche. Los antecedentes para el festival subterráneo incluyeron un evento similar creado por músicos de Nueva York en 1972 en respuesta al Newport Jazz Festival, como así como un evento creado por la organización alemana, FMP (pro- de música gratis

Duction/Freie Musik Produktion) como respuesta al Festival de Jazz de Berlín Lockout de músicos experimentales europeos. El advenimiento de FEPA, sin embargo, expuso cepas en la colectividad del AACM, irónicamente porque la mayoría de los artistas FEPA propusieron presentar eran miembros de AACM. FEPA fue muy criticado dentro de la asociación, donde se sintió que el nuevo grupo, a pesar de que mantuvo separado Las redes de administración y remuneración financiera, estaba utilizando, para Su propio beneficio, contactos y recursos que la AACM había desarrollado. Más complicando las cosas fue el hecho de que algunos de los Chicago basados en Chicago Músicos de AACM, particularmente aquellos con público algo más prominente Profi les, recibían más oportunidades de desempeño de conformidad con estos recursos desarrollados colectivamente que otros. Así, como Rasul Siddik lo vio, El festival subterráneo de la nueva organización constituía un nuevo y necesario Oportunidad de rendimiento para "personas que nadie en la AACM estaba contratando. No estaban recibiendo ninguno de los conciertos. La gente de gran nombre estaba obteniendo todas las cosas. Entonces, fueron músicos que intentaban trabajar, tan duro como en el mundo para trabajar ". Además, como lo vio Adegoke Colson, una especie de hipocresía estaba trabajando detrás de las quejas. "Se enojaron porque mencioné El hecho de que básicamente los hubiéramos contratado a todos ", observó Colson." En uno punto que habíamos contratado a casi todos en la habitación que se quejaban sobre fepa. Aceptaste el concierto, y ahora volverás más tarde, loco Porque comenzamos estas cosas ". Kahil El'zabar, que había trabajado estrechamente con el fundador de AACM, Philip Cohran, había asumido un papel de liderazgo en FEPA, ambos en la programación artistas y en la planificación de la dirección general de la organización. De hecho, El'zabar había generado la idea de incluir músicos no AACM en AACM Festivales, recibiendo una respuesta generalmente tibia.

Nadie quería hacer eso, pero quería hacer eso, así que fui y puse Juntos un festival, y ese fue el underground Fest: el AACM Plus Otras personas que respeté, para tratar de encontrar un escaparate diferente de que el City parecía no hacer por artistas de nuestra comunidad. Todo mi cosa era, alguien no quería hacer algo, eso es genial, solo lo haré yo mismo.45

Además, como indicó Iqua Colson, frustraciones con el proceso lento La toma de decisiones colectivas se vio agravada por la brecha a menudo anotada entre la formulación de decisiones en las reuniones y su implementación efectiva en el terreno.

Hubo un asco en el AACM de que no hicimos que eso sucediera a través de la AACM, pero hubo cierta frustración de nuestra parte al tener que discutir y argumentar cada pequeña cosa que parecía común sentido, y para seguir adelante, dejar los egos a un lado y simplemente hacer algo, Haga que ocurran eventos que en realidad serían beneficiosos para las carreras de todos. Solo éramos seis, y podríamos hacer exactamente lo que queríamos hacer, y no solo presentar artistas de AACM tampoco. Tuvimos von [Freeman], Tuvimos a David [Murray]. Hicimos Pharoah.

"Podía entender la frustración [de Kahil]", comentó Douglas Ewart.

A menudo se necesitaba votos para implementar cierta conducta, solo para tener esos Las mismas personas que votaron no están allí para hacer ningún trabajo. Sin embargo, si tu íbamos a gobernar con la idea de que era una organización inclusiva, No podría simplemente escapar y dejar el paquete. Tuviste que huir y luego Regresa, como un lobo que va a cazar y luego trae de vuelta algunos de la comida.

Por todas las cuentas, el festival subterráneo fue un éxito aplicado cada uno año en el que se presentó, y sus ecos permanecieron durante muchos años en varios "después de las fests" en la ciudad. Los músicos con sede en Chicago que fueron Presentado incluyó músicos de AACM como Chico Freeman, Edward Wilkerson, M'Chaka Uba, Don Moye, Bill Brimfi Eld, Light Henry Huff, Ari Brown y Hanah Jon Taylor, así como artistas locales destacados como cantantes Bernard Mixon y Luba Raashiek, y el pianista Soji Adebayo, entre muchos otros.⁴⁶ FEPA perduró hasta 1988, alcanzando un presupuesto de alta agua de \$ 140,000 por año, según El'zabar, y patrocinando no solo la música, sino también varios Tipos de foros culturales y académicos, festivales de FI LM y una revista. Los resentimientos que rodean FEPA y otros asuntos estallaron finalmente En el Abierto de otra "reunión nacional", que tuvo lugar en diciembre 1981. Para cuando tuvo lugar esta reunión, el ya presente Gulf en las percepciones entre los miembros con sede en Chicago y sus homólogos que viven en La costa este había llegado a ser metononizada por una nueva versión del binario Oposición de "Chicago vs. Nueva York" que había informado durante mucho tiempo al discurso musical de Chicago. Aquí, "Chicago" significaba miembros más jóvenes, o cualquier persona con sede en Chicago, mientras que "Nueva York", referido a miembros mayores y más establecidos Basado en otro lugar, ya sea que realmente estuvieran viviendo en Nueva York o no. La reunión se celebró junto con la producción del Festival del Decimosexto Aniversario del colectivo. Tanto la reunión como los conciertos

se llevaron a cabo en el Centro de Estudios de la Ciudad del Interior de la Universidad del Nordeste Illinois en el lado sur de Chicago. Asistencia y en el rendimiento fueron ambos Miembros de Chicago y miembros de Nueva York Kalaparusha, Muhal Richard Abrams, Amina Claudine Myers, Fred Hopkins, Chico Freeman, Steve McCall, Leo Smith y Henry Threadgill, entre otros.⁴⁷ Hasta este momento, El AACM había podido asimilar la diferencia radical como parte de su fortaleza. Ahora, sin embargo, las presiones de la industria de la música se filtraban en grietas en la pared discursiva de solidaridad que la AACM había construido tan minuciosamente. Sin embargo, los miembros que asistieron tenían alto Espera que este profundo deterioro sea arrestado. "Fue la gran reunión donde se suponía que debíamos reunirnos y unir y seguir adelante ", recordó Rasul Siddik, " pero nos dividió, creo, más que nada. La cosa era que los miembros de Nueva York regresaron Con esta actitud de gángster, como, iban a controlar la reunión. Esa reunión fue como la reunión del infierno ". En el recuerdo de Douglas Ewart,

Cuando los gatos vinieron de Nueva York, llegaron a señalar nuestras deficiencias cuando llegaron. La idea era que los gatos aquí seguían evolucionando musicalmente, y que los gatos allí estaban más avanzados musicalmente, y ellos estaban más avanzados como empresarios. Estaban más calificados para liderar de lo que éramos. Era como, no te preocupes, estamos aquí para salvar el día. Gonemos Muéstrales cómo cuidar los negocios [risas].

"Todo este tiempo", señaló Douglas Ewart, "hemos estado trayendo gatos Volver y ejecutar la organización. La escuela estaba corriendo con toda su fuerza. Tuvimos más de cuarenta o alumnos, una clase completa del sábado, desde las nueve en punto en La mañana hasta algún momento de la tarde. Adquirimos pianos de Fi Ve ". "Tenían este argumento en que Nueva York es la capital comercial del mundo ", comentó Rasul Siddik." Pero Chicago había sido la columna vertebral en términos de mantener vivas las cosas [AACM] ". Así, como Dushun Mosley señalado, esta percepción de desprecio por el trabajo del Chicago con sede en Chicago Los miembros condujeron a "un sentimiento realmente malo entre el grupo de Chicago ... incluso Aunque Muhal y algunos otros tenían el estado de los músicos, no deberían Vuelve y cuéntanos qué podemos hacer ". Esta percepción llevó a muchos este Miembros de la costa hasta una conclusión que no se aplicó a muchos en Chicago, como Ewart recordado. "La idea era que Chicago ya no sería la sede de la aacm. El AACM se trasladará de manera ceñida a Nueva York, porque las personas que fueron reconocidas como la mayor parte de la asociación

vivían en Nueva York. Eran las puntas de lanza de esta música. De esa manera, Casi podría convertirse en una casa de corretaje para la AACM".

Entre los pocos miembros con sede en Chicago que gestionaron constantemente Surgir en los Estados Unidos y la prensa internacional fueron los miembros de El conjunto patrimonial étnico, dirigido por Kahil El'zabar y con múltiples edistas, Henry Huff y Edward Wilkerson, y la Unidad de Colson Troupe, un conjunto intergeneracional AACM con Adegoke e Iqua Colson, Dushun Mosley, Wallace McMillan y el miembro original de AACM, Reggie Willis. En 1979, el conjunto y la compañía de la unidad se convirtieron en la primera de los conjuntos AACM de migración posteriores a Nueva York con sede en Chicago Europa; Al año siguiente, la compañía de la unidad recorrió Europa, actuando en el Festival de Jazz del Mar del Norte en La Haya.⁴⁸ Durante una visita de regreso lo siguiente Año, el grupo grabó para la etiqueta italiana de Black Saint.⁴⁹

En 1980, Burkhard Hennen, director del New Jazz Festival de Moers, contrató al patrimonio étnico como parte de su primera gira europea. El concierto de Moers fue bien revisado por Joachimé Ernst Berendt, quien comentó que "la escuela de Chicago de Muhal Richard Abrams parece tener una capacidad interminable para hacer un nuevo talento." ⁵⁰ quizás a raíz de esto y otros avisos positivos, en 1981, el sello Music Moers de Hennen lanzó el La primera grabación de EHE, tres caballeros de Chicago.⁵¹

Los músicos del conjunto se presentaron en una revista francesa como "la tercera generación de la AACM" ["La Troisième Generation de L'A.A.C.M. "], Y para el escritor de la revisión, que no había oído hablar de la Grupo antes de su aparición en un club local, los recién llegados Bonafi des parecía asegurado por el hecho mismo de su membresía en el colectivo: "El AACM de Chicago, de los cuales son parte (Kahil El'zabar y Edward Wilkerson eran presidentes) ya se ha demostrado, y esta "etiqueta" es ahora una garantía de calidad ". ⁵² Este tema del nombre" AACM "como marca de La música de calidad, también señalada por Ekkehard Jost, continuó en otro rave Revisión francesa del conjunto. Llamar a su trabajo "una música límpida, como si nacido de las profundidades de la eternidad pero temblando de emoción y profundamente Original ", el escritor explicó que" no había nada sorprendente sobre que: los tres músicos vienen de Chicago, dos vienen del tercero Generación de la AACM. " ⁵³

Aún así, fue fuera de duda que el público (y particularmente la música Industria) La imagen de la AACM en este momento estaba vinculada en gran medida con los nombres de aquellos que habían hecho las caminatas a Nueva York y el Continente europeo. En su mayor parte, las revisiones de prensa locales y nacionales de Los miembros con sede en Chicago entre 1977 y 1983 fueron pocos y distantes entre ellos,

Un hecho que contribuyó a la percepción de Amina Claudine Myers en nuestra entrevista de que "la mayoría de las personas, cuando piensan en la AACM, piensan sobre los miembros mayores, como Braxton o Muhal. Son más conocidos ". En La reflexión de Muhal Richard Abrams, la interfaz con redes más grandes en la industria musical y entre la actuación pública contribuyó a Las dislocaciones dentro del colectivo. "Eran solo gatos jóvenes", Abrams Dicho de los miembros más jóvenes. "Siempre hubo este celos y miedo a Los gatos que fueron antes, que si venimos a la ciudad, eclipsaría Ellos porque la gente sabía más sobre nosotros que ellos, o las personas reaccionarían a nosotros de una manera diferente. Algo de eso disminuyó y se estableció, afortunadamente ". Ciertamente, los miembros más jóvenes no sentían que tenían una participación en la aparente generosidad de la atención de la prensa y las oportunidades de rendimiento que fueron Siguiendo el camino de otros miembros de AACM a raíz de la mayor visibilidad que disfrutaba el colectivo. Al menos en el papel, se pensó que los miembros de Nueva York iban mejor que sus colectivistas con sede en Chicago, incluso cuando Amina Claudine Myers advirtió: "Los personas más jóvenes, yo No sé, sienten que se quedan fuera. Piensan que estamos aquí Conseguir todo el trabajo y hacer tanto, pero todos estamos luchando aquí ". De hecho, no todo era dulzura y luz, incluso en Europa. El importante crítico de jazz italiano Arrigo Polillo, que probablemente no era consciente del colectivo luchas generacionales internas, representantes centrales condenados redondeados de ambas generaciones en sus apariciones en 1981 en Milán. Para Polillo, el festival en cuestión había

comenzó más mal, con el conjunto patrimonial étnico, quien debido a la hecho de haber emergido de la AACM, y debido a la credulidad de Ciertos operadores culturales que todos conocemos, tienen una reputación internacional muy inmerecida. En realidad, los tres de los E.H.E son los pobres y inexperto que se engañan a sí mismos como presentando una operación cultural refinada al vestirse como africanos (el líder se llama a sí mismo Kahil El Zabar) y tocando un poco de música exótica mezclada con muy mala Jazz gratis. Los músicos en el metro podrían llamarlos colegas; Estoy de acuerdo. El hecho de que ciertas personas podrían estar escribiendo [sobre ellas] aquí y en Europa (también en el Festival de Moers de "New Jazz") es de hecho una señal fea.⁵⁴

De Abrams, Polillo tuvo esto que decía: "Decepción atroz lo siguiente noche, con Muhal Richard Abrams, Guru de la AACM, confió que Esta asociación ha fabricado, en el campo de la música afroamericana, Más mitos sobre cualquier cosa que pueda venir a la mente. De hecho, Muhal jugó

durante una hora seguida, demostrando la pobreza técnica y un inconcebible Destitución de ideas ". 55

Falta de acceso a este tipo de reseñas, que fueron igualmente suficientes para los miembros de Chicago y Nueva York, Chicago en el 1981. La reunión criticó a sus colegas de Nueva York por falta de reciprocidad con respecto al intercambio de oportunidades de rendimiento, una dinámica que ascendió a una especie de respuesta autoinmune destructiva a las condiciones que tampoco grupo completamente entendido en ese momento. Aquí, la opinión de Reggie Nicholson es esclarecedora:

Sabes, como en Chicago, solíamos traer a todos de Nueva York en para hacer conciertos. Obtendríamos un presupuesto y trajimos a todos a hacer los festivales. Ya sabes, difundir el trabajo, tratar de involucrar a todo Organización en todas las actividades de la AACM, en Nueva York y Chicago. Hubo mucho resentimiento entre los gatos allí [en Chicago] que Nunca actuó en Nueva York.

La mayoría de los miembros de Chicago AACM presentan en esa reunión, incluidos Ernest Dawkins, Ameen Muhammad, Reggie Nicholson y Dushun Mosley, aún no formaban parte de la organización cuando los miembros de New York y Chicago participaron en el evento "AACM en Nueva York" de 1977 de AACM en la Universidad de Columbia. Por lo tanto, la división entre Chicago y Nueva York se vio agravado por el hecho de que muchos miembros mayores, algunos de los cuales había salido de Chicago desde 1969, tenía pocas oportunidades de conocer miembros más jóvenes musicalmente, ya sea en actuación, o en entornos formales e informales en los que podrían ser intercambiado. "Conozco a Douglas, te conozco, Light Henry Huff, Edward Wilkerson ", me dijo Anthony Braxton en una entrevista." No sé el próxima generación. Nunca tuvimos experiencias reales ". Para Thurman Barker, fue "Reggie Nicholson, Douglas Ewart, Mwata Bowden. Esos son los los que realmente conozco. Sé que hay muchos otros. He oído hablar de [el bajista] Yosef Ben Israel, e incluso lo contraté. Hay este otro tipo, Ameen Muhammad, quien actúa como un roundie para el conjunto de arte ". 56

Un corolario importante para esta dinámica de alejamiento mutuo fue La visión de muchos miembros de Chicago, desarrollado en relativo aislamiento de sus cohortes más antiguas, que la dirección colectivista de la AACM necesariamente incluía una forma de redes intragrupales que debería haber extendido a "enviar para" miembros de AACM en Chicago, de la manera en que la familia

miembros que vinieron a Chicago durante la gran migración enviadas por su Kin que permaneció en el sur. Este entendimiento fue más apoyado por una ideología particular con respecto a la movilidad ciudadana negra que se había desarrollado durante la década de 1960: que aquellos que dejaron la "comunidad", en particular, miembros de la clase media negra a menudo vil responsabilidad de "retribuir" a aquellos que permanecieron en casa. Por otro lado, muchos músicos AACM con sede en Nueva York sintieron, en efecto, que "los que permanecieron" eran de hecho libres de irse. Nadie trajo Nosotros a Nueva York, nos llevamos a nosotros mismos, o el pensamiento fue. Si quieres Para venir a Nueva York, solo ven, y cuando llegues aquí, puedes convertirte una parte de la escena. De hecho, Reggie Nicholson se mudó a Nueva York en a fines de la década de 1980. Por cualquier razón, sin embargo (y, por supuesto, estas razones son infuente variados), muy pocos músicos AACM con sede en Chicago, particularmente de la generación más joven, lo siguieron haciendo la caminata. Como Kahil El'zabar observó: "Elegí no hacerlo de esa manera porque vivía mejor en Chicago. No tenía ganas de pasar por lo que vi a los chicos pasando en Nueva York ". Mantenerse en contacto a través de las fronteras del tiempo, la edad, la historia personal y la geografía demostró ser difícil en muchos casos. Como recordó Iqua Colson, "Estaba en el Aacm con un núcleo de personas durante mucho tiempo antes de conocer al todo Clan de conjunto de arte, porque no estaban cerca. No conozco a Dawkins Y Ameen como yo conozco a Dushun y Kahil ". Incluso en 1998, el miembro de Nueva York, Leonard Jones (que en realidad vive en Alemania) dijo: "Fuera de la gente que están en Chicago ahora, los únicos que puedo decir básicamente conozco un poco Bits son Ed Wilkerson, Kahil, Mwata y Douglas ". A los nombres de Ernest Dawkins, Ameen Muhammad y Dushun Mosley, respondió, "¿OMS?" Algunos miembros de Nueva York también sintieron que quizás el alejamiento fue mutuo. "Creo que las personas más jóvenes que se unieron no saben demasiado sobre nosotros, y no sabemos sobre ellos ", dijo Amina Claudine Myers." Yo Conozca un poco a Dawkins, ed. Tal vez nos parezcamos extranjeros ". En el otra mano, Chico Freeman sintió que la responsabilidad de cualquier alejamiento podría también han sido mutuos, al menos en parte.

Cuando regreso a Chicago, no veo ninguno de los [Chicago AACM]. Regresé a Chicago y toqué Orchestra Hall, mi banda y Chick La banda de Corea. Agotado. Ninguno de ellos apareció, excepto Turk [Burton]. Tal vez no saben quién soy. Creo que saben quién soy tal vez

a nivel nacional, si se mantienen al día con lo que estamos haciendo en York, pero no se relacionan con nosotros como AACM, no creo. Nunca me he mantenido en toca con ellos. No los llamo. No sé quién es el presidente.

"Nunca hubo ningún tipo de comunicación real o intercambio real o real intercambio, per se, entre el capítulo de Chicago y el capítulo de Nueva York ", sintió Ernest Dawkins." Cuando digo un intercambio real, estoy hablando de Musician Exchange, donde lo hacemos, digamos, tres talleres con la Nueva York Capítulo aquí y hacen tres talleres para nosotros allí. Eso se suponía suceder. " Aquí, hay pocas dudas de que los factores económicos jugaron un papel importante. Muchos miembros con sede en Chicago, particularmente aquellos que nunca había salido del área de Chicago para conciertos, o de gira con no AACM conjuntos, parecía inconsciente de cuán poco soporte de infraestructura era realmente disponible para algunos de los compromisos altamente publicitados en nuevos Espacios de York. Además, pocos parecían conscientes de los costos involucrados en la producción de un evento en Nueva York, un factor que tendía a desalentar los tipos de Promoción de conciertos independiente que había sido un asunto relativamente simple en Chicago. Cuando todos los músicos de AACM estaban activos en Chicago, era un asunto relativamente simple y económico involucrar a músicos nuevos y no probados, pero Los costos de transporte y alojamiento sobre grandes distancias geográficas (para conciertos europeos en particular) a menudo hicieron tales empresas Diffi Cult para darse cuenta, particularmente cuando los músicos experimentados estaban disponibles A solo un paseo en metro. Aquí, el aspecto de la competencia entre músicos en diferentes locales geográficos constituía un factor que tendía, en un entorno de escasez, para superar los deseos de Nueva York AACM músicos para colectar sus efectos con sus colegas con sede en Chicago. Muchos músicos (quizás la mayoría) eran reacios a arriesgarse Al contratar personas simplemente por la membresía de AACM, sin realmente escuchando su música. Además, el capítulo de Nueva York, que nunca fue bien financiado, en realidad produjo muy pocos conciertos durante sus primeros años de existencia. Sus primeros conciertos tuvieron lugar en Symphony Space en Manhattan's Upper West Side en 1982, apenas un año después de que tomó la acritud en Chicago lugar.⁵⁷

Sin embargo, estaba claro que para 1981, la vid tradicional que en 1975 me permitió ser contratado por Anthony Braxton simplemente por consejo de su Los compañeros de AACM se habían roto. Quizás inevitablemente, muchos más jóvenes AACM Los músicos interpretaron la falta de intercambio musical como falta de respeto para ellos como músicos calificados. Nicholson recordó claramente "una especie de resentimiento

Por eso, hacia Muhal y todos los que realmente no reconocieron a los gatos en Chicago como la próxima ola, o generación, de la música ". Como Ernest Dawkins reflexionó: "Probablemente sintieron que los músicos que vinieron Después de ellos eran de un calibre menor, conceptual. Probablemente sintieron que No habíamos estado expuestos a lo que habían sido expuestos ". En la reunión nacional, el FL AP sobre FEPA resurgió como fuente de conflicto entre los dos capítulos, no menos porque FEPA ahora estaba compitiendo por las subvenciones nacionales con la AACM, mientras proponía una alineación que incluyó casi exclusivamente miembros de AACM. Por lo tanto, como recordó Adegoke Colson, la gente no fepa aacm "decía que estaríamos fugiendo El AACM para cualquier dinero de subvención estaba disponible ". Además, fue se rumoreaba que las preguntas se plantearon en las reuniones del panel de NEA sobre si FEPA era una organización separada, o un subterfugio diseñado para obtener fondos adicionales para la propia AACM. Según Ameen Muhammad, "Muhal y ellos vinieron y saltaron sobre nosotros, como si fuera algo que tuvimos artificial. Vinieron aquí y agruparon a todos en esa bolsa. Entonces el La mierda solo explotó y entró en un fuerte punto de vista, y se emitió de sentimientos. Los ataques personales comenzaron a surgir ". "El resultado real de la reunión", dijo Muhal Richard Abrams, "fue una división. "

En 1979, el joven JanisCarolyn Lane, ya profundamente afirmado por la música de la AACM, vio la oportunidad de doblar el trabajo voluntario para la organización en sus estudios como parte del MECHD de la Universidad de Chicago Programa en Sociología. Lane nació en Chicago en 1953. Fue criada por padres adoptivos; Su madre era ama de casa, su padre fuera de la policía. Lane creció en Woodlawn, donde asistió a McCosh Elementary, un All- Black School en 65th y Champlain. Como la mayoría de sus jóvenes pares del vecindario, "Estaba completamente envuelto en R&B y música soul", Lane recordado.⁵⁸ A ella y a sus tres hermanos mayores les encantaba bailar, y "Doowop" Estaba a la orden del día, tanto en los registros, como a través de los ministerios radiofónicos de Herb Kent, el "Gent Gent" que habla suave en WVON- AM. Cuando Lane ingresó a la Escuela Secundaria Técnica Lindblom de Chicago, la escuela se sentó en la línea divisoria entre la comunidad blanca al oeste y un Bronzeville que estaba explotando más allá de sus territorios impuestos. Eso La línea se estaba empujando lentamente hacia el oeste desde Ashland Avenue hasta Damen Avenida, solo cuatro bloqueos de la ciudad, y la dinámica de la resistencia a lo que Lane llamó al "Fi Ght for Damen" a menudo se jugaba en las aceras fuera de la escuela.

Solía haber FIGHS en 63 ° y Damen entre los alrededores Los niños de la comunidad blanca y los niños negros que fueron a Lindblom. Tú podría tomar el autobús sin una fiebre si caminas a Ashland pero si tu Tomó el autobús en Damen, ibas a tener que duke. El negro Los niños eran particularmente protectores de las chicas negras que fueron a Lindblom, por lo que nunca estábamos en una fiestas, pero a menudo estábamos protegidos del Fi ghts. Éramos muy conscientes de que estaban teniendo lugar y que ellos estaban motivados racialmente.

Como estudiante de secundaria, Lane era sensible a la necesidad de afirmar su identidad como afroamericano. "Particularmente estar en una comunidad física donde Los negros y los blancos estaban atentando el vecindario, siempre sentí, nosotros tener derecho a estar aquí ", comentó. Lane recuerda las perturbaciones alrededor de la escuela a raíz del asesinato de Martin Luther King en 1968, aunque de un carácter bastante diferente que el que generalmente tenía Visite los informes de los principales medios de comunicación. "La gente estaba lanzando ladrillos para nosotros ", recordó." No pudimos subir al autobús para llegar a casa ". Un "nerd" confesado, Lane se graduó en 1971 y fue aceptado en Northwestern University, donde también habían admitido varios de sus amigos. Ella fue con la intención de estudiar ciencias políticas, con el objetivo profesional de convertirse en abogado. Había muy pocos afroamericanos estudiantes en el campus; Ella sabía de los futuros miembros de AACM Chico Freeman, Steve Colson y Kris Browne, pero estaban "lo suficientemente lejos por delante de mí que mi presencia como estudiante de primer año no estaba en su radar ". Lane recuerda su propia simpatía con los objetivos de los manifestantes de los estudiantes negros en Noroeste. Sin embargo, "estaba muy preocupado por estar aquí en un beca y temer que si no fuera a clase e intenté mantener mis calificaciones, Me echarían ". Lane prometió el capítulo local de Alpha Kappa Alpha Sorority, el más antiguo Sororidad griega afroamericana en los Estados Unidos, que fue fundada en 1908. Para Lane, la membresía de hermandad de hermandad con varias ventajas:

Necesitaba tener algo de común con una cercanía física con otros mujer. Habiendo crecido en una familia adoptiva, habiendo crecido como el primero persona en mi familia de acogida o mi familia habitual para ir a la universidad, siendo un un poco aislado, siendo pobre de clase de trabajo: tenía una beca pero tenía que trabajo, y tuve que presupuestar realmente y tuve que prestar atención a lo que pude tener y lo que no podría tener. Entonces, unirse a una hermandad de hermandad tenía muchos complementos Para mí, el complemento de la amistad, la comunidad, una sensación de ser deseado

y necesitado, y ser útil en una comunidad porque en ese momento allí fue un énfasis real en el servicio comunitario.

"Fue un punto focal para la actividad social, particularmente en Evanston, donde Todavía había una influencia predominantemente blanca ". De hecho, haber crecido En un entorno esencialmente negro, el primer semestre de Lane en Northwestern "fue muy inusual para mí, porque era mi primer contacto a largo plazo Con una persona blanca, de cerca y personal. Durante todo un año, compartimos una habitación juntos. Antes de ese punto nunca había gastado más de lo que tal vez Un escenario de clase, cuarenta y dos minutos, con una persona blanca ". Su africano Los colegas estudiantiles estadounidenses escuchaban principalmente a R&B y música gospel, pero en el segundo año de Lane, Lane descubrió la biblioteca de escucha, Donde "El creador de Pharoah Sanders tiene un plan maestro", se convirtió en "el La mayoría de los significantes no pueden grabar para mí en ese momento. . . . Escucharía eso religiosamente durante tres o cuatro horas. Disfruté la calidad meditativa, disfruté El mensaje de la letra. Era diferente de cualquier otra cosa que había sido acostumbrado y lo encontré muy intrigante ". Lane abandonó el noroeste por razones personales, y se puso a Su licenciatura en el campus del Círculo de Chicago de la Universidad de Illinois en 1978. En este momento, había descubierto otro tipo completamente nuevo de música. En toda la librería de la Tierra en Evanston, escuchó un All-aacm Conjunto que incluyó a Douglas Ewart, Edward Wilkerson, James Johnson, Hamid Drake, el pianista Evod Magek y el bajista Mike Logan.

La música era fascinante. Fue mi primera experiencia al saber que Escuché todas las composiciones originales. Fue tan diferente que seguí Dime que no podía irme porque necesitaba saber qué más Podría hacer eso podría ser más diferente de lo que hicieron hace unos minutos. Había una variedad de instrumentos, y no sabía muchos de a ellos. Estaba hipnotizado.

Ewart se convirtió en una conexión importante entre ella y este extraño nueva escena. "Tenía veintitrés tres en ese momento. Puedo decir honestamente que estaba en gq, alto, oscuro, negro y guapo ", recordó Lane." Entonces, cuando esto La persona se me acercó, mucho más corto de lo que era, no GQ, bastante bohemio, Tocando mil instrumentos, me sorprendió bastante ". Sin embargo, Lane comenzó a ir a más eventos de AACM. "El desafío de tratar de entender incluso uno octavo", recuerda Lane, "podría haber sido muy importante Lo que me llevó de regreso a escuchar un poco más ". Escuchó aire, el trío de Fred

Hopkins, Steve McCall y Henry Threadgill, así como Fred Anderson; Las experiencias le recordaron "el tipo de experiencia musical que había tenido Cuando era niño en la iglesia, donde me sentiría que me molestaba, los golpes de ganso en mis brazos. Podría cerrar los ojos y la especie de roca y sentirme inmerso en El sobre total de la música ". Cuando ella se acercó con Ewart, con quien se casó en 1983, Lane aún podía observar que

La originalidad de la música fue el factor principal para continuar teniendo Yo lo escucho. Ciertamente, alguien más podría discutir el amor en ciernes interés, pero tengo que decir que en ese momento me sentí completamente seguro de mí mismo y Lo que quería hacer. No dejé de escuchar otros tipos de música, y yo No pienses que en ese momento me habría dado por completo solo porque de amor a algo que era tan "fuera".

Alrededor de 1978, Lane comenzó a ser voluntario en AACM Concerts y "Mailing fiestas ", donde la comida, las historias y la conversación se compartirían entre los La segunda ola de AACM: Ewart, Kai y Kahil El'zabar, Adegoke e Iqua Colson, Vandy Harris y John Shenoy Jackson, a quienes todos valoraban como Un grupo reducible que regalaría a los jóvenes con lo que Lane Recordado caprichosamente como "algún evento histórico de un concierto o un general Historia de BS ". Lane comenzó a aprender sobre la misión y la filosofía del colectivo, y tomó clases con Harris, Rita Warford y Light Henry Huff en la escuela AACM. "Me sentí totalmente inmerso en el sentido del colectivo", recordó Lane, "y cuanto más recaudaron dinero para más programación y otros eventos, más ofrecí". Pronto, Lane se convirtió en asistente a tiempo parcial del consultor con sede en Washington, D.C. de AACM, con sede en Washington, D.C.:

Él haría ciertas proclamaciones sobre lo que tenía que suceder, y Entonces sería físicamente la persona para unir todo esto: el papeleo, los materiales escritos necesarios. Después de eso fue durante unos doce a dieciocho meses, hubo cierta desilusión con su actuación como director y lo que era físicamente capaz de poner Fuera, particularmente porque no estaba en Chicago y no tenía contacto diario con la organización.

De hecho, una sensación de inquietud con el trabajo del consultor altamente remunerado de la AACM estaba creciendo. Douglas Ewart sintió que "al final en realidad se convirtió en una carga para la organización en términos de la cantidad de dinero que

Tuve que pagarle y lo que estábamos regresando ". En Ameen Muhammad's recuerdo de acérbico,

Obtuvimos muchos documentos positivos, durante unos veinte mil dólares. Fue muy positivo, pero no teníamos la gente para hacer esto El papeleo hace lo que tenía el potencial de hacer. Era solo una pila de papel de veinte mil dólares. Fueron pautas, los componentes que necesita para una organización exitosa. Nos había dado toda esta cadera sobre cómo Podía volver a armar nuestras cosas y ponernos a favor de los financiadores.

El liderazgo de Chicago AACM también no estaba contento con el trabajo de su administrador. "Seguimos enseñando en la escuela y jugando y Correr alrededor del mundo ", dijo Muhammad," pero de repente al año había pasado y no teníamos nada que mostrar ". Un problema importante, Según Lane, era que a pesar de los deberes declarados de su posición, "Él no estaba trabajando activamente para recaudar fondos. Estaba baratando documentos y no era efectivo al avanzar a la serie de conciertos o a la escuela. El era tampoco funciona para obtener un edificio, que en ese momento era un gran empuje ". Ameen Muhammad era mordaz. "El gato no hizo nada", sostuvo. "Le pagaban treinta mil dólares al año, pero no tenía bien habilidades administrativas ". "Este es uno de los primeros comienzos de donde Chicago y Nueva York no coincidió ", recordó Ewart," porque mi sentimiento en ese momento era fíllelo de inmediato ". Ewart continuó: "Porque nos estábamos siendo financiados de la NEA, y la gente sintió que la organización acababa de entrar en Estas circunstancias, sintieron que no deberíamos balancear el bote por Fi anillo a nadie ". No obstante, Ewart y Muhammad comenzaron a desarrollar lo necesario Documentación para justificar las acciones que sentían que se estaban volviendo necesarias. "Comenzamos a verlo de cerca", recordó Muhammad, "Dejar Él sabe lo que queríamos hacer y ver cómo se materializaría. No se estaba materializando, así que tuvimos que realmente caer en esto gato." A fines de 1982, el presidente de AACM, Ewart, desestimó tanto al consultor como a el administrador, con lo cual la organización descubrió, para su disgusto, que "para el momento [el administrador] se fue, el dinero para la administración era Gone, y no había dinero para contratar a nadie ".

59

"Se sugirió que lo que estaba haciendo podría servir tan bien en lo que Lo estaba haciendo ", dijo Lane." Tenía las habilidades de organización. Tuve la escritura habilidades. Podría escribir una buena carta. Sabía cómo escribir. Yo estaba orientado a la gente

y sabía cómo mudarme entre un grupo de músicos de hombres y conseguir cosas hecho." Lane se convirtió en el Director Administrativo de la AACM en 1983. Sus deberes, según una carta a la organización de Ewart, incluían ser un "Administrador, conserje, corredor de errados, administrador de la escuela, contable, recepcionista, secretario correspondiente, etc., etc., etc." 60 No obstante, como algunos Había predicho, un mal viento de la NEA realmente se materializó. "Nos convertimos en un caso en su expediente para ser penalizados, pero no habíamos hecho nada mal ", dijo Muhammad. No obstante, la NEA decidió cortar el bolso cuerdas, a pesar de las protestas de la organización.

Pasamos por muchas horas de recopilar documentación para demostrar que, Pero cuando se lo enviamos, pasaron por otro cambio de administración, y todas esas cosas se pusieron en espera. La nueva administración no estaba interesado en pasar por todas estas bolsas de información que teníamos Los enviaron, por lo que básicamente nos dejaron en una lista de no poder ser financiados. Cayimos a través de las grietas.

El capítulo de Nueva York logró evitar enredarse en estos asuntos. Según Abrams, la dotación le preguntó al capítulo de Nueva York: "Si había alguna conexión entre las configuraciones financieras de los dos capítulos. Les dijimos, absolutamente no ". Esta declaración, más que cualquier otra cosa, simbolizó la división. Capítulos AACM alquilados, sin coordinación formal, aunque hay ciertamente enlaces informales ", me explicó Abrams en 1999." El AACM es una unidad con dos configuraciones diferentes. La estabilidad de cada unidad es una pregunta del individualismo. El bienestar de un capítulo individual depende de lo que en realidad se hacen ellos mismos en su propia comunidad ". El AACM no es nada si no es muy crítico, y es esta tradición de introspección a veces dolorosa (incluso si los estándares a los que el colectivo Los miembros a menudo se mantienen casi imposibles de alcanzar) que Anthony Braxton recurrió cuando me dijo que incluso si conocía pocos, si cualquiera de los músicos más jóvenes de Chicago, para él, a veces turbulentos Historias AACM Invitados contrastes con el fenómeno de Wynton Marsalis Eso estaba emergiendo durante este mismo período.

Di lo que quieras sobre el Sr. Marsalis, pero le daré esto: Llegó a Nueva York, la escena política fue establecida para él, entró en la posición, lo hizo, lo hizo lo mejor que pudo. Pero también trajo a su pueblo y

respaldó a su gente, incluso ahora. En muchos sentidos, los chicos de Nueva Orleans tienen. Se muestran a los chicos de Chicago de qué se trata: solidaridad. No tuvimos eso. Venimos de un entorno más desesperado, pero al final, tenía suficiente información sobre lo que estaba sucediendo en el este y en París. Para la disensión que tuvo lugar en la AACM no tenemos a nadie para culpa pero a nosotros mismos.

Joseph Jarman, quien como miembro mayor se contó con frecuencia como parte Del contingente de Nueva York, se sintió en retrospectiva que la membresía de AACM en este momento sucumbió a los blandishments de la colectividad. de comercialismo:

Esos problemas de clase solo se manifiestan más adelante, a medida que los individuos comienzan a identificarse con elementos sociales y formas sociales: sus objetivos de identidad, en cuanto a su individualidad, su raza y clase. Esto podría haber sucedido tanto como Fien años después del aporte de la conciencia organizacional de la AACM, comenzando a pensar en términos de social Objetivos: debería tener esto, y debería hacer eso. Pero no hay nada de malo con eso, porque todos tienen el derecho de seguir su propia visión. Si La visión de uno es ser un materialista muy rico, entonces uno debería dedicar uno es el efecto de eso. En la música esto no requiere genio, sino una habilidad manipulable, cómo hacer las conexiones necesarias para lograr qué es lo que quiero, con quién conocer e involucrar una relación comercial. Es Cosas como esta que comenzaron la expansión y las disputas sobre la clase y lucha. Antes de esto, todo el AACM seguía siendo un hardcore comprometido, Grupo de orientación filosófica. Pero alrededor de Fien años después de su fundación, Podemos comenzar a especular por qué estas variantes comienzan a ocurrir.

Sin embargo, Chico Freeman, otro miembro de Nueva York, sintió que "no era tan simple como una lucha de poder. Hubo diferencias en la dirección, solo que quiso hacer que sean ciertos niveles de inversión y quién no, y lo que la gente buscaba como resultado de su aportación e inversión ". Para Freeman, un problema importante era que "ya no había la visión única que estaba allí antes. La organización era un medio para obtener lo mismo cosas por las que se inició para lograr. Más tarde, otras personas no tenían esa misma visión. Querían otras cosas ". De hecho, tal vez el impulso para una estructura comercial viable, en un mundo en el que las artes socialdemócratas La generosidad de Europa era inexistente, podría haber distraído la membresía

del negocio de crear música. "Eso es lo que recuerdo durante ese período ", concluyó Edward Wilkerson, " muchas reuniones sobre negocios, y cada vez menos tocar y actuar juntos ". Aun así, en el 1982–83 Temporada, el AACM con sede en Chicago patrocinó veintidós conciertos que dibujaron un promedio de noventa personas por evento, con una variedad diversa de Chicago Artistas, incluidos Vandy Harris, Rita Warford, Light Henry Huff, Drummer Avreeayl RA, bajista Yosef Ben Israel, trombonista Isaiah Jackson, trompetista Malachi Thompson y muchos otros. Un concierto de Muhal Richard Abrams y Anthony Braxton dibujó una audiencia de casi setecientos y un Festival AACM de dos días atrajo más de docecientos.⁶¹ La escuela AACM celebró tres semestres de diez semanas durante este mismo período, con un promedio Inscripción de cuarenta estudiantes.⁶²

Como Muhal Richard Abrams lo vio, los miembros más jóvenes fueron los destinatarios de un legado que los músicos mayores les habían transmitido. "La mayoría de Esos tipos obtuvieron su notoriedad de ser AACM, por lo que habíamos hecho. La gente siempre busca en Chicago para el AACM. Vieron a esos tipos abajo allá. Comenzaron a recibir viajes en el extranjero porque eran AACM. Ellos no tenía discos, no tenía forma de que las personas supieran cómo sonaban, excepto para las personas que pueden haber pasado por Chicago ". Por otro lado, muchos miembros más jóvenes expresaron sentimientos similares a este de Dawkins, señalando la diferencia entre un en gran parte Legado conceptual y uno articulado a través de la interacción de la cara a cara:

Sentí que lo que sucedió en mi carrera, si no lo hiciera, no habría sucedido, porque no recibí mucha ayuda. Obtuve ayuda de los miembros de Chicago, pero no recibí mucha ayuda de los miembros de Nueva York. El único La hora en que haya jugado con los miembros de Nueva York es cuando llegaron aquí para un festival o algo así. Nunca me han pedido que actúe en nuevo York en la serie AACM, o jugó con alguien allí.

En 1998, Abrams todavía sentía que el cambio generacional que tuvo lugar durante Estos años fue inevitable.

¿Cómo podría esperar a las personas que no interactúan con nosotros en Close ¿Quarters para entender de qué estábamos? Podrían entender que Estábamos en términos de lo que ha resultado y se ha acumulado a ellos como el aacm. Podrían decir que puedo imaginar lo que podrían estos gatos he estado haciendo para mantener esto unido, para llevarlo a lo que es, Producir conciertos, solo la idea de hacer eso.

Al mismo tiempo, sin embargo, Abrams admitió que "no los culpo en Términos de más comunicación. Tenemos que culpar a eso también ". "Hombre, el AACM nos crea ese idealismo", Ameen Muhammad observado. "Queremos que la mierda sea tan ideal, pero la vida no es así, así que lo que hace ¿Creemos que el AACM va a ser así? "No tengo ningún resentimiento ni resentimiento", concluyó Ernest Dawkins. "Dije, sigamos adelante".

En la tercera década

La década de 1980: cánones y heterofonía Aquí miré a mi alrededor un día y dije, ¡maldición! El AACM ha estado en ¡Existencia durante más de veinte años! —M'Chaka Uba

De hecho, a mediados de la década de 1980, la AACM había sobrevivido a los presidentes estadounidenses. Al mismo tiempo, para muchos observadores, la AACM de 1985 apenas se parecía a su versión de 1965. Sus capítulos de Chicago y Nueva York fueron Ampliamente divergente, orientaciones estéticas, bases económicas, conexiones con la industria de la música y conexiones con las comunidades locales. John Shenoy Jackson, el trompetista brusco pero jocosos que enseñó a generaciones de músicos de AACM los aspectos prácticos de administración, todavía era activo en la AACM, y también sirvió como Secretario ejecutivo del conjunto de arte de Chicago, cuando de repente falleció en septiembre de 1985. A los miembros más jóvenes del colectivo, Jackson, como era conocido universalmente, histórico encarnado Continuidad con sus miembros originales y fundadores. Como dijo Ernest Dawkins, "Jackson se convirtió en nuestro Padrino", y su fallecimiento afirmado la membresía profundamente. Como lo expresó el conjunto de arte en su París de 1969 Grabando, un Jackson en tu casa: "Jackson, ese gato es algo". En muchos sentidos, el pase de Jackson simbolizó una venida renovada Oficina del colectivo en sí. Particularmente en Chicago, la memoria más joven

Bers, muchos de los cuales eran desconocidos para la cohorte de Nueva York, estaban desarrollando enfoques de la música y su papel en la comunidad local que divergía marcadamente de sus colegas mayores. Aún más crucial, estos más jóvenes, Los músicos con sede en Chicago estaban siendo conocidos por el público en su ciudad natal como "la aacm". Cuentas de periódicos locales de la organización tenían la probabilidad de abordar el trabajo de Ernest Dawkins, Ameen Muhammad, Edward Wilkerson, Douglas Ewart y Mwata Bowden como el de lo nuevo Miembros con base en York.¹

Ewart ya había lanzado una serie de grabaciones de su propia música. En este momento, comenzando con el álbum George Lewis/Douglas Ewart Duo en 1979. En 1983, Ewart fundó su propio sello, Aarawak, en el que lanzó álbumes como Red Hills y Meditaciones de Bambú en Banff, una serie de piezas que transformaron electrónicamente los instrumentos de viento de bambú de Ewart y percusión.² En 1985 Wilkerson formó la sombra de bandas importantes Vignettes y 8 almas en negrita, cuyas grabaciones primeras, nacimiento de una noción y 8 almas en negrita, surgió en 1988.³

Mientras tanto, en 1982, el capítulo de Nueva York ya había comenzado a presentar conciertos, comenzando con un evento de dos días en el Upper West Side Teatro, Symphony Space, que incluía el trío Air, dúos de Anthony Braxton y Leroy Jenkins, y Muhal Richard Abrams y Amina Claudine Myers; un conjunto dirigido por Frank Gordon; y dos conjuntos grandes de AACM, Realización de piezas de Jenkins, Abrams, Gordon y Braxton, que incluían Abrams, Myers, Braxton, Jenkins, Douglas Ewart, Warren Smith, Fred Hopkins, Lester Bowie, Brian Smith, Steve McCall, Craig Harris, Kalaparusha, Thurman Barker y yo. Después de la certificación federal de su no profilia Estado fiscal En 1985, el capítulo de Nueva York comenzó a presentar varios conciertos anualmente, según lo permitían los presupuestos, en el entorno mucho más caro de Manhattan. Estos incluyeron una celebración de AACM Twentieth Aniversary En diciembre de 1985, que incluía al violonchelista Abdul Wadud y los trombonistas Steve Turre y Dick Griffi n como artistas invitados; un evento de veintidós aniversario en Merkin Concert Hall, uno de los lugares principales de la ciudad para la nueva música; y finalmente, su continua temporada de cuatro conciertos, primero en la Sociedad de Nueva York para Cultura ética, y posteriormente en la Iglesia Comunitaria de Nueva York. El capítulo de Nueva York también presentó a los músicos AACM con sede en Chicago, incluyendo Wallace McMillan, Edward Wilkerson, Douglas Ewart, Rita Warford y Fred Anderson, y su serie de conciertos finalmente se movió para incluir El trabajo de los compositores no AACM, incluidos Warren Smith, Saxofonista Marty Ehrlich, percusionista Andrew Cyrille, violonchelista Nioka Workman, y otros.⁴ La serie también presentó obras notables de gran forma de Abrams, Jen-

Kins, Jarman y yo, realizado por el director y compositor de Petr Kotik S.E.M. Conjunto. De 1982 a 1987, vivía en Europa, profundamente involucrado con el musical entornos en los que los discursos identificados por el jazz estaban ausentes como un asunto Por supuesto, o en el que no habían llegado la presión para cumplir con los estándares de reproducción histórica del jazz. Para esos músicos experimentales negros que se basaron en la costa este, sin embargo, la situación se estaba volviendo más y más difícil culto, particularmente con el surgimiento de lo llamado neoclásico Movimiento en Jazz, que colocó a músicos, críticos y audiencias en el Cuernos de al menos dos dilemas: entre la tradición y la innovación, y entre la música clásica y el jazz. Trompetista Wynton Marsalis, que poseía experiencia en jazz y tradiciones clásicas, pronto surgió como el principal portavoz de este movimiento. Marsalis, que ya había ganado Grammy premios en categorías clásicas y de jazz, en el mismo año, Began Trabajando con el Lincoln Center de Nueva York, hogar de la ópera metropolitana y la Filarmónica de Nueva York, para producir una serie llamada "Jazz clásico", Un título que parecía adaptado a la imagen pública de rápido crecimiento de Marsalis. En El hecho, Alina Bloomgarden, una empleada del Centro Lincoln, había estado promoviendo la idea desde 1983; Para el puesto de "Asesor artístico" que reclutó Marsalis, quien a su vez reclutó al escritor Stanley Crouch.⁵

Hasta este punto, un aspecto único del debate sobre las fronteras entre La música clásica y el jazz en los Estados Unidos fue que es más públicamente El liderazgo conceptual prominente provino desproporcionadamente del negro Comunidad de música experimental. Un artículo del New York Times de 1987 de Jon Pareles, al ver los dobles lanzamientos de conciertos clásicos de Marsalis y grabaciones de jazz como "Superfi Cial" y "A Ridmick", enmarcados a los compositores de AACM Roscoe Mitchell y Anthony Braxton, junto con Ornette Coleman, James, James, James. Newton, Anthony Davis y Butch Morris, como "Híbridos experimentales [quién] tengo que luchar tanto en los frentes de jazz como clásicos ", pero quiénes fueron clave para el surgimiento de una nueva síntesis de música clásica y jazz.⁶

La proliferidad con la que fue esta interpretación de la fusión clásica-jazz Simplemente barrido del tablero de ajedrez discursivo es fascinante de revisar. El promulgación de un canon revisionista que enfatizó un unitario, "clásico" La tradición del jazz finalmente asumió un elenco institucionalizado con el 1991 Creación de jazz en el Lincoln Center (JALC), posiblemente el más fuerte Institución de jazz financiada en la historia. El enfoque Jalc para la clasicización de Jazz tenía sus antecedentes en muchos proyectos de clasicización anteriores, pero esta nueva versión buscó no problematizar o transgredir las barreras entre Jazz y música clásica, como el AACM y otros habían tratado de hacer, pero para

defenderlos y nutrirlos. En un cambio discursivo crítico, el término "clásico" se convirtió en menos una descripción de una tradición musical que de una actitud, una de reverencia y preservación. Stanley Crouch, anteriormente uno de los más Los partidarios vocales de los experimentadores negros de la década de 1970, habían cambiado terreno a principios de la década de 1980. Influido por el heroico modernismo del escritor Albert Murray, Crouch se volvió muy crítico con la nueva música, y se declaró En el forro notas a una grabación de Marsalis de "Estándares de jazz" que el nuevo El desafío para los músicos negros sería "aprender cómo redefi los fundamentos mientras mantiene las esencias que le dan al arte su alcance y grandeza ". 8

Irónicamente, la construcción de Jalc del Canon de Jazz (al menos hasta 1960) sería totalmente congruente con el de los miembros de Fi Rst Wave AACM, que Había crecido al volver a los mismos artistas: louis Armstrong, gelatina Morton, Art Tatum, Duke Ellington, Charlie Parker, Thelonious Monk, y otros, que los neoclásicos mantuvieron queridos. Durante años, antes de llegar a Nueva York, Henry Threadgill había estado peinando el repertorio de Joplin, Muhal Richard Abrams estaba minando y refundiendo el paso, y Roscoe Mitchell estaba haciendo referencias irónicas al R&B. Curiosamente, no menos personaje Entonces, el crítico Dan Morgenstern citó las reimaginaciones de Air de Scott Joplin, declarando que "aunque se entendía poco en ese momento, respeto por (y comprensión de) las raíces del jazz era una característica clave de los AACM Musics (el plural es intencional) desde el principio. "9

De hecho, el tema de la "música estándar" versus la "música original" ya ha sido un aspecto central de las discusiones en la reunión inicial de la AACM el 8 de mayo de 1965. Como señaló Steve McCall ese día, "La música estándar, Todos lo hemos jugado ". 10 Por lo tanto, uno puede imaginar el desconcierto de los experimentadores de AACM cuando una nueva raza de periodistas, críticos con sede en Nueva York, y los músicos avanzaron la afirmación de que aquellos que habían estado creando el La nueva música no tenía "respeto por la tradición". Curiosamente, este discurso no es ser encontrado en otros géneros musicales. Jimi Hendrix no fue criticado por su capacidad para sonar como el pequeño Richard, ni Reba McEntire fue desafiado por Su habilidad para cantar como Patsy Cline. Por otro lado, estas músicas no, Hasta hace poco, sea testigo del tipo de desafío radical a los modos tradicionales de Estética musical que hizo Jazz. Cuando finalmente llegaron las músicas transgresivas Junto en otros campos de campos de Fi (Punk, Techno, Grunge, Thrash), esas comunidades críticas no criticaron, en su mayor parte, estas músicas en los terrenos que no sonaban como los Beatles, o insisten en que cubrieran un salón y Oates sintonizan como parte de su estrategia de legitimación. Esto no puede decir nada de Música artística pan-europea contemporánea, donde los compositores actuales están

no juzgado por su capacidad para incorporar los sonidos de Vivaldi en su trabajo, aunque son libres de hacerlo si lo desean. Por el contrario, el hecho de que los nuevos músicos de la AACM eligieron la definición sobre la redición, presentando su propia música como lo habían hecho desde sus días de Chicago, ahora se convirtieron en un problema para mucha recepción crítica, al menos en el mundo del jazz. De hecho, ahora se utilizó la presentación de la "música original" como conflicto prima facie de una "falta de respeto". Para algunos, esta "evidencia" hizo que el reclamo de "sin respeto" sea más fácil de justificar que los simultáneos reciclaje del canard más antiguo que los músicos "libres" "no podían reproducir", ya que Muchos músicos de AACM habían trabajado con algunos de los músicos más respetados tradicionalmente: Mercer Ellington interpretando a Muhal Richard Abrams Arreglos de Duke Ellington; Lester Bowie con Albert King; Leo Smith con Little Milton; Pete Cosey con Miles Davis, Steve McCall con Dexter Gordon; Amina Claudine Myers con Gene Ammons y Sonny Stitt; mi trabajar con el conde Basie y Gil Evans; etcétera. Sin embargo, una diferencia de señal entre los encuadernaciones pre y post-marsalis de la tradición musical afroamericana fue que los músicos de AACM estaban tomando lo que era hasta ese momento una visión indiscutible: que el jazz La música ahora considerada como "clásica" era originalmente el producto de la innovación, Es decir, "ficción con el propio sonido". Desde este punto de vista, la actitud del músico de El experimento y la auto realización fueron una de las razones cruciales de la importancia del trabajo en sí. Un artículo de 1995 sobre Marsalis en el New York Times La revista desafía esta opinión, acusando a aquellos que valoraron la innovación como Apelando a las nociones anticuadas de "progreso" en las artes:

¿Hemos tenido progresos en poesía, en la novela, en la pintura o en la danza? ¡ No lo pienses. . . . La forma de fortalecer la capacidad de uno para decir la diferencia entre el progreso y la evolución es estudiar el canon, esa música que ha tenido la mayor y más profunda influencia, porque el canon contiene las señales evolutivas e implica cómo el jazz puede espiral hacia afuera sin perder su identidad. . . . Una de las misiones más importantes del jazz en Lincoln Center debe establecer una base para el futuro del jazz por Presentar trabajos importantes del canon con toda la pasión e inteligencia que se pueden llevar.¹¹

Mientras que el nuevo canon parecía carecer de varios aspectos importantes, como la aparente exclusión del trabajo de personas como Ornette Coleman, Cecil Taylor, Post-Ascension Coltrane y otros músicos experimentales negros, Farah Jasmine Griffi n señala que "no había golpeado a Marsalis tal

una postura conservadora, por la cual algunos de los profesionales más innovadores están fuera del canon de jazz, es muy poco probable que haya sido capaz adquirir los recursos necesarios para hacer el tipo de trabajo en nombre del músico que ha hecho ". 12

Ciertamente, en el campo de jazz severamente subcapitalizado de Jazz, el advenimiento de Jalc, con los recursos masivos a los que Griffin se refiere, tuvo el mismo efecto que la introducción de un supercentro de Wal-Mart en una comunidad de negocios de mamá y pop.¹³

Aprovechando de una presencia de medios regular, así como el respaldo de las principales corporaciones para su música y sus eventos de Jalc, Marsalis finalmente asumió un papel como portavoz autorizado del futuro de la música misma, tomando como su misión principal la creación de una atmósfera en la que el jazz era muy tratado con "el mismo respeto" que la música clásica. Intelectuales negros prominentes que generalmente se habían asociado con las posturas políticas progresivas firmadas. Algunos, como el filósofo Cornel West, lo hizo con entusiasmo, incluso llamando a Marsalis como una "libertad intelectual", decidida a "mantener vivas tradiciones potentes de crítica y Resistencia ". Otros 14, como Amiri Baraka, reconocieron una cierta ambivalencia. En una entrevista en el idioma alemán de 1995, Baraka advierte que "quiero sea completamente honesto allí, preferiría escuchar a Wynton Marsalis en un Concierto de Ellington que lo que [Lester] Bowie o [Henry] Threadgill hacen. Incluso cuando los valoro para ciertas cosas que han provocado ser ". En el siguiente aliento, Baraka enfatiza el tema de la autodeterminación, que el AACM también había tratado de presentar, una idea con la que el propio Baraka, con su larga historia de activismo político, había inspirado a muchos: "Sí, ellos [Bowie y Threadgill] también deberían tener etapas regulares, y lo deseo. Ese Sonny Rollins tenía uno. Pero el problema se presentará mientras no tenemos nuestras propias instituciones independientes. Hasta entonces solo puedo digamos: es bienvenido que Wynton Marsalis preserve la tradición afroamericana. Incluso describiría su trabajo en estos tiempos como progresivo ". 15

A pesar de la afirmación de Baraka en la entrevista de que "no tiene sentido en que estamos de acuerdo ", sobre el tema de la estética de la música experimental negra, él y Stanley Crouch encontraron un terreno común en este momento en su desaprobación de la música negra que exhibía demasiada "influencia europea", una crítica de que, dado su propio uso (y de Marsalis) de los tropos europeos, parecen particularmente curiosos, incluso contradictorios. Por lo tanto, se hizo evidente que este motivo "progresivo" de preservación y protección no se extendió a los productos de los experimentadores negros. Ya en 1982, discusiones sobre

La nueva música negra comenzaba a desaparecer de la prensa "Alternativa" de Nueva York. Ideas orientadas a AACM de diversidad, movilidad e innovación fue bajo un ataque fulminante, no solo de un emergente políticamente y Movimiento estético culturalmente conservador, pero de la izquierda política negra ala también. Como anotó Anthony Braxton,

Después de los años sesenta, la investigación y el desarrollo se iniciaron como un componente de la experiencia de la música creativa negra. Fue redefinida como, tú tienes que ser una persona negra legítima y estar legítimamente en la música, tenías que tener esta posición y esta posición, y tuviste que tocar Idiomáticamente, en lugar de fisicarse. Algunos de estos problemas no provenían del racismo en la comunidad blanca, tanto como de Una compleja comprensión de la negrura en la comunidad negra. Éramos rechazado por los intelectuales negros, no solo el niño y la niña del calle escuchando a Sam Cooke o Hip-Hop.

Una prensa supremamente solidaria generalmente desestimó las críticas de Marsalis enfoque para el canon, y los detractores fueron amonestados (como el título de Una pieza de la revista New York Times de 1995 lo tenía) "Deja de manchar un genio". 16 No obstante, muchos músicos se resistieron al nuevo régimen. Incluso mientras él estaba siendo ampliamente promocionado como un "joven león en la tradición", el compositor Anthony Davis, que colaboró extensamente con varios artistas de AACM, expresó las opiniones de muchos cuando fue citado como Decir que la noción de "tradición" se estaba utilizando "esencialmente como un vehículo para el conservadurismo" y "como un medio para mantener el status quo, de limitando su propia conexión personal ". 17 Varios músicos de AACM, Además, detectó la mano de Megamedia corporativa que agita la tetera de la sopa del nuevo tradicionalismo. Roscoe Mitchell advirtió que

Lo que hemos visto suceder entre los años 60 y ahora es el comercial Máquina expandiendo y dominando la escena. . . . Hemos visto la institucionalización de la llamada "Jazz". Hemos visto un giro general de Nuevas ideas y sonidos. . . . [Jóvenes músicos] están recibiendo estos mensajes de los medios de comunicación que deberían hacer de tal manera para volver a crear la tradición. Pero la tradición nunca será reiniciada tan fuertemente como fue por el personas que lo inventaron.¹⁸

A este respecto, vale la pena considerar el comentario de Leroy Jenkins:

En la década de 1980, llamado Avant-Garde Music tomó una caída en términos de concierto oportunidades y grabaciones. Esto tiene mucho que ver con los sellos discográficos persiguiendo a los músicos más jóvenes tocando música más familiar para la gente. Músicos más jóvenes que fueron entrenados en las universidades. El resultado fue Jugadores que suenan como Young Coltrane y Miles Davis. Fue una repetición de personas que hacen cosas que deben hacerse; las cosas que había escuchado en mi juventud. Pero era comercialmente viable para las industrias de grabación comercial. Estos mismos ejecutivos fueron criados en este tipo de música, por lo que ellos pensó: "Esto es lo que debería vender". 19

De hecho, la estrategia de marketing en torno a los muy anunciados y Ken Burns Fi LM Jazz con apoyo corporativo exhibió un marketing notable Sinergia, con DVD y CD con el logotipo de "Ken Burns Jazz" disponible inmediatamente después de la transmisión del primer episodio.²⁰ Por lo tanto, Mitchell fue Ciertamente, expresando una visión común, perfectamente encapsulada en una Nueva York de 1994 Times Headline anunciando un evento de "jazz clásico": "Jazz, clásico, arte, Negocio: una serie se envuelve en uno ". 21

Vale la pena señalar que hasta este momento, Lincoln Center nunca había ha sido un defensor significativo a largo plazo del experimentalismo musical; por qué Muchas personas en la comunidad de jazz pensaron que un programa de jazz de Lincoln Center sería diferente podría explicarse con referencia a cierta Falta de experiencia con las historias y prácticas de esta y otras instituciones de alta cultura. Además, a pesar de la reputación de Marsalis como intérprete tanto en el jazz como en los modismos clásicos, sus pronunciamientos públicos con respecto al método y el canon se limitaron esencialmente al lado del jazz de su trabajo. Finalmente, en contraste con la atmósfera ideológicamente cargada en El lado de jazz del Lincoln Center, su lado clásico tendió a evitar un público extenso Críticas de la música experimental en su tradición elegida con base en europeo. En hecho, los compositores vistos como elementos "marginados" fueron apoyados en silencio, incluso como se reconoció que el público no estaba necesariamente entusiasmado con su música. Sin embargo, la creencia de que escuchar el trabajo podría alienar Los donantes estaban muy extendidos de que para mantener donaciones fluyan, los clientes se desanimaron de asistir a eventos de nueva música.²²

A raíz de esta atmósfera cambiada, a mediados de la década de 1980, cuando uno de Los nuevos experimentadores negros presentaron un evento considerado como cayendo afuera el marco social o metodológico del jazz, ni los escritores de jazz ni el Los nuevos escritores de música lo cubrirían. En la prensa de jazz, los que están entre los negros Los experimentadores que "se negaron a balancear" o eran "demasiado europeos" fueron Rutinariamente ahorrado, con poca esperanza de socorro de la prensa de "nueva música",

que simplemente los ignoró como lo había hecho antes. Compositores negros enmarcados como "jazz" que se atrevió a presentar nuevos trabajos transgresores en espacios como el La cocina estaría cubierta solo cuando eligieran regresar a su "natural" casa en un club local. Como dice Attali sobre el jazz gratis, el trabajo de estos músicos fue "contenido, reprimido, limitado, censurado, expulsado". 23

Sin embargo, el paisaje cada vez más interdisciplinario y multicultural en el que los artistas actuales se causan estragos en la lógica de aquellos que confiarían a los músicos de Africa Americana con Nativist (re) Presentaciones de un "idioma de blues" de manera estrecha construida mientras se arroja a ellos mismos el derecho a considerar Picasso, Rothko, De Kooning, Proust, Joyce, Eliot, Melville, Kerouac, Burroughs, Wagner, Schoenberg y Stravinsky Saliente a sus deliberaciones. A lo largo del siglo pasado, los artistas musicales afroamericanos han realizado un compromiso continuo no solo con Formas eurológicas, pero también con el mundo del arte y la música en su conjunto, En plena conciencia de su posición en un mundo de tradiciones de fabricación de arte. Como Con el trabajo de generaciones anteriores de artistas afroamericanos, la generación actual es libre de asimilar sonidos de todo el mundo, incluso como Sitúan su trabajo en una matriz intelectual, social y sónica afroamericana complejada compleja. En este sentido, el desafío de Julius Hemphill fue particularmente apto: "Bueno, a menudo escuchas a la gente hoy en día hablando de la Tradición, tradición, tradición. Pero tienen visión de túnel en esta tradición. Porque la tradición en la música afroamericana es tan amplia como todo al aire libre. . . . La música es mucho más grande que los cambios de bebop. No tengo ganas de estar atrapado en Esos salones de armonía ". 24

Fuera de Nueva York, el movimiento de jazz neoclásico nunca tuvo éxito en marginando a sus predecesores experimentales. Más bien, una especie de estética El pluralismo y la movilidad que incluían nuevas prácticas musicales se exhibieron alrededor de los Estados Unidos y más allá. Muhal Richard Abrams vio este pluralismo como particularmente característico de Chicago. "La gente que experimenta fue No es extraño por allí ", me dijo Abrams en 1998." Nadie te molestó sobre eso. Todos se respetaban. Así es como pudimos desarrollar." Aun así, la adopción de una práctica musical posiblemente "avant-garde" o "experimental" como un marcador populista del alma innovadora de Chicago, igual en importancia histórica, si no en un atractivo popular, a los géneros musicales de Chicago más establecidos como el blues, difícilmente podría haber se ha esperado por la fundación y los miembros originales de la AACM. De hecho, no Solo los músicos de AACM con sede en Chicago salvaron las denuncias vitriólicas a las que fueron sometidos sus colegas de la costa este, pero en Chicago Mediascape, una nueva generación de críticos locales, dirigida por Chicago Tribune

El escritor Howard Reich, vio la música de la AACM en gran medida como la mayoría de El resto del mundo de la música más allá del jazz en el Lincoln Center lo vio, como uno de los Las contribuciones más importantes de la segunda mitad del siglo XX para Jazz, e incluso para la historia de la música mundial escriben grandes. En Chicago, las cuentas de los medios ignoraron la política interna de la AACM de lugar, sin distinción entre Nueva York y Chicago, mientras que retratando a los músicos AACM con sede en Chicago, incluso aquellos que, como Vandy Harris, eran tan antiguos como algunos de los neoyorquinos difuntos, como parte de un nueva generación o "tercera ola" de la AACM que continuaba su tradición de innovación. En este contexto, Fred Anderson se estaba convirtiendo en un héroe a la generación más joven, un símbolo de la combinación de tenacidad personal, continuidad histórica e integridad musical radical que muchos más jóvenes Los músicos de Chicago, tanto dentro como fuera de la AACM, se inspiraron. Una razón para este respeto fue la percepción de la comunidad de Chicago de que Anderson había tratado continuamente de poner en práctica los principios AACM de autoconfianza e independencia. Un artículo de 1979 Down Beat de Sharon Friedman y Larry Birnbaum detallaron el primer intento de Anderson de crear un espacio de rendimiento. The Birdhouse fue fundada por Anderson y Friedman en mayo de 1977 en un alemán Vecindario estadounidense en la cuadra 4500 de North Lincoln Avenue. Para Anderson, el alquiler, la ubicación y la buena acústica razonable del espacio de la tienda fueron ideales para un espacio musical independiente que lleva el nombre de Charlie Parker, Pero sus vecinos vieron las cosas de manera muy diferente. Plagado de problemas que surgen de los folklejes arcanos y racializados del vecindario de Chicago, el Birdhouse operaba pero intermitentemente desde su inicio. La policía dudaba la autenticidad del propósito declarado de Anderson; El concejal de su vecindario percibió el taller de música de jazz como un lugar fuera de sincronía con el Tiendas alemanas americanas y restaurantes asiáticos que ya están en la calle; ciudad Los inspectores de construcción "estudiaron" los planes de zonificación y la arquitectura de la casa de aves y pidió renovaciones costosas. El asesor legal de Anderson aconsejó el Birdhouse para mantener un profundo bajo, una aparente imposibilidad, y enfrentada con Crecientes costos, numerosos cierres no programados, audiencias escasas y acoso gubernamental, la casa de aves cerró a fines de junio de 1978.25

A partir de mediados de la década de 1980, "Great Black Music", junto con su corolario, "Ancient to the Future", fue desplegado en Chicago por ambos músicos y críticos en la construcción de una especie de canon afrodiaspórico, redoblando el La historicidad de AACM. Además, el hecho de que este movimiento, a diferencia de la construcción histórica anterior de "Chicago Jazz", había surgido de la comunidad de clase trabajadora afroamericana en Chicago, y de todas las cuentas

continuó atrayendo el apoyo y el respeto de esa comunidad, poderosamente contradecía la sabiduría recibida de que la música no tenía audiencia negra. En Turn, esto significaba que los cargos por parte de los extraños carecían de la música histórica La importancia podría interpretarse como un ataque a la comunidad negra de Chicago En términos más generales, incluso para aquellos que no se suscribieron personalmente a la estética experimentalista. Como resultado de esta inusual conflicto del populismo y racialismo, ninguna cantidad de presión desde cualquier lugar iba a sacudir La convicción local de que la AACM había apostado después de la década de 1950 Chicago afirmar hacer historia del jazz; aquellos que persistieron en negar el colectivo La importancia se arriesgaba a perder credibilidad como autoridades en la música. El fenómeno fue parte de una descentralización general de la cultura expresiva de EE. UU., En la que los artistas evitaban cada vez más la renta y la vivienda. Burbujas de Manhattan y Brooklyn a favor de establecer comunidades locales como bases en las que podrían prosperar, y de las cuales podrían lanzar Iniciativas nacionales e internacionales. Contribuyendo aún más al cambio en La dinámica de poder fue el hecho de que los músicos de AACM, particularmente en el FI RST y SEGUNDAS OUDAS, habían creado tantas redes fuera del alcance del mundo del jazz que el poder del mundo del jazz discute para canalizar su Las energías se habían circunscrito. Al final, muchas personas se sintieron capaces de ignorar a los "leones jóvenes" y las tendencias posteriores a favor de continuar trabajar en su música a su manera, presentando el apoyo de la alternativa Los sectores como los músicos lo han hecho a lo largo de la historia.

Gran música negra: lo local y lo global Con el multiculturalismo emergente de la década de 1980, incluso el abrazo del Término "Great Black Music" de AACM artistas más jóvenes con sede en Chicago no parece tan amenazante o radical como lo había hecho hace una generación, cuando El término en sí a menudo se interpretaba primero como un sinónimo de jazz, y Más siniestramente, como una forma de racismo. En opinión de Lester Bowie, sin embargo, La gran música negra constituía una ampliamente internacionalista, afrodiaspórica Lectura de la tradición musical negra que fue, en palabras de un ensayo de 1996 de la mía, históricamente emergente en lugar de étnicamente esencial.²⁶ Como resultado, El término podría abarcar fácilmente músicos no negros y música sin jazz Dentro de su alcance, como Bowie notó: "Esta gran música negra no pertenece solo al conjunto de arte ... Mahalia, Aretha, Woody Herman, Stan Kenton, Duke Ellington, Louis Armstrong, Bessie Smith, todos ellos son Tocando una gran música negra, todos tienen sus raíces en una gran música negra ". ²⁷ Después de la observación de Bowie, y anticipando al menos diez años el La recuperación de la roca de Black Rock Coalition (BRC) como espacio negro, Malachi

Los favores incluyeron al rock como parte de la gran música negra: "Lo que llaman' rock rock Y rodar, por ejemplo, proviene de las iglesias negras. . . . Después de eso ellos Nombrado su música "Música rock". Fue una gran música negra, pero nadie reconoció eso ". 28 De hecho, como cronista de la coalición de Black Rock Maureen Mahon observó: "Muchos miembros de BRC describieron el AACM como un ejemplo de que Inspiró la formación del BRC. "29

En cualquier caso, la política racial aparentemente evocada por el término "Gran negro La música "son muy difíciles de desempacar. La mayoría de las deconstrucciones del término comienzan con un estrés sobre la parte "negra" del eslogan. Por ejemplo, el escritor Jason Berry sintió que "el gran énfasis de la música negra en el negro [es] una uniformidad de aspiraciones y sistemas de creencias arraigados en el origen étnico ". 30 en contraste, tenemos La respuesta típicamente lacónica de Roscoe Mitchell a la consulta de mi entrevista sobre Por qué el conjunto de arte creó el término: "Bueno, nadie llamaba a la música genial". 31 Aquí, el término revisa discursos profundamente integrados que retratan La yuxtaposición de "negro" y grande "como naturalmente oxímorónico. Al igual que Berry, Paul Gilroy era correctamente protector donde los esencialismos raciales se promulgan desde la comunidad negra. Particularmente escéptico de la noción de apropiación o "robo cultural", Gilroy nos recuerda que "la importante lección que la música aún tiene que enseñarnos es que sus secretos internos y sus reglas étnicas se pueden enseñar y aprender. Las figuras espectrales de músicos medio conocidos o medio recordados como Bobby Eli, Steve Cropper, Tim Aparecen Drummond, Andy Newmark, John Robinson y Rod Temperton en mi hombro para asentir con el mudo a este veredicto. "32

De hecho, esta "lección" no parecería particularmente inusual o trinchera a muchos entre las generaciones de músicos negros que han visto eso, Tiempo, crianza y oportunidad dada, las mismas posibilidades de que el AACM buscó poner a disposición de los miembros de la comunidad negra. Cualquiera puede reproducir cualquier música. Como Muhal Richard Abrams le dijo a Ekkehard Jost en 1984, "La música está aquí para todos. Y cuando lo dejes escuchar una vez, entonces Es propiedad pública. Entonces no puedes decir: así que no debes jugar tal y Tal música ". 33 Al mismo tiempo, la observación de Phil Cohran en 1965, realizada en Una reunión temprana de AACM trae el problema real a la mesa. "Todos podemos crear música y alguien más puede tomarla y usarla", señaló Cohran. "El Los músicos son los que necesitan la ayuda ". 34 El comentario de Cohran nos recuerda que el proceso de criticar las nociones racializadas de autenticidad y el robo cultural no debería oscurecer la posibilidad de que el robo esté tomando sin embargo Lugar: más precisamente, un robo de la diversidad posicional del sujeto musical negro, especialmente con respecto a las estructuras y la documentación de recompensas, Pero aún más crucial, con respecto a la estética, el estilo y la metodología.

Aquí, el verdadero culpable no es Elvis Presley o Mick Jagger, sino la inversión institucional y social en diversidad posicional blanca, con su desinversión complementaria en subjetividad negra. En tal socialmente articulado Marco institucional, un miembro individual de los Beatles simplemente está habilitado para Aproveche esta estructura de inversión asimétrica, ¿y por qué no? Mientras que la afirmación de homologías simplistas entre los productores de música, los sonidos que hacen y sus etnias es fantasioso, por decir Lo menos, estas homologías a menudo surgen con una urgencia particular una vez que es Noté que una declaración como Bowie's incluye a Stan Kenton blanca californiana como parte de la gran tradición de la música negra. De hecho, como estudios y La economía del negocio de la música se ha mostrado repetidamente, los músicos negros y el público, así como cualquier otro, están más que dispuestos a aceptar Sonidos "negros" de personas "no negras", de los niños nuevos en la cuadra hasta La rapera blanca y estrella de Fi LM fenomenalmente exitosa Eminem, que era "Descubierto" por el ya exitoso artista y productor de rap afroamericano, Dr. Dre. Ante la voluntad de esta audiencia a aceptar supuestamente Fuentes "no auténticas" de música negra, quizás el recurso más efectivo que podría haber tenido un nacionalismo cultural negro convencional de los Estados Unidos sería Para crear, como con la política sexual afroamericana, las condiciones sociales mediante el cual el mestizaje musical resultaría en la muerte social y económica por sus proveedores negros. En ambos casos, sin embargo, estos asuntos han demostrado ser muy difíciles para la policía. Dado el modelo de la "economía de repetición" de Jacques Attali, en el que Los sonidos se almacenan, se recicla sin fin y se comercializan continuamente, 35 El impacto de la observación de Gilroy es que la red de discursos sonoros es demasiado vasto, demasiado rizomático, para permitir que los discursos de autenticidad ganen un punto de apoyo. Además, la cara simple, la cara, el intercambio humano de Sonic narraciones en innumerables actuaciones, públicas y personales, naturalmente juega Un papel crítico en el desglose de imputaciones estrechas de lo auténtico. En este sentido, la reacción de Famoudou Don Moye a una entrevista de 1974 La pregunta era típica. Los entrevistadores, señalando que "muchos jóvenes europeos Los músicos fueron infligidos por su trabajo ", preguntó Moye, " ¿Crees que estos músicos deberían buscar sus propias "raíces"? "36 Aquí, Moye estaba muy claro y directamente: "No," sus propias raíces ", no hay tal cosa. No tenemos raíces particulares. Lo decisivo es el entorno, los sentimientos, el camino de vida, de ver. . . . Puedes hacer ideas en cualquier lugar de la vida ". 37

La noción de autenticidad musical de la cual Gilroy es tan crítica No obstante, los ingresos del motivo más noble del nacionalismo cultural negro, El impulso para la autodeterminación para los afroamericanos. En términos musicales,

Sin embargo, como atiende, este objetivo equivale a una adquisición del poder, una perspectiva de que el economista se dim: Dim:

Literalmente hablando, "tomar poder" ya no es posible en una sociedad repetitiva, en la que el teatro de política cuidadosamente preservado se sostiene solo para enmascarar la disolución de los lugares de poder institucionales. . . . El único Posible desafío al poder repetitivo toma la ruta de una violación en social repetición y el control de la fabricación de ruidos. . . la afirmación permanente del derecho a ser diferente.³⁸

Desde este punto de vista, apoyar una visión de movilidad estética sería potencialmente mucho más poderoso que atraer a un monolítico imposiblemente monolítico, y Por lo tanto, se subvirtió fácilmente, visión de línea maginot de "Unidad negra". Incluso después "Habiendo fallado como una adquisición del poder en la sociedad repetitiva", como lo tiene Attali, Sin embargo, la nueva música funcionó como "el heraldo de otro tipo de Música, un modo de producción fuera de la repetición ". ³⁹

En 1977, antes de que el conjunto del patrimonio étnico fuera su primer europeo Tour, Muhal Richard Abrams presentó a un entrevistador francés una imagen de la AACM como múltiple, expresando la esperanza de que la información sobre el Los artistas con sede en Chicago eventualmente se extenderían a través del Atlántico y el Pacífico:

Solo hay un AACM, pero tiene dos lados diferentes. Un internacional lado, con los músicos que conoces: sexy, el conjunto de arte, y así y luego, está el lado local. Algunos de estos músicos son completamente eminentes. Pero no fueron lanzados en la escena nacional o internacional. Se puede decir, en cierto modo, que hay estas dos partes que solo pueden formar una unidad juntos. Uno de los objetivos originales de la AACM fue para alentar la información sobre la música. . . y para difundir esta música en todo el mundo ⁴⁰

El otro lado de la moneda era igualmente complejo, ya que una década después, Se escribió mucho más sobre los miembros de AACM con sede en Chicago en Chicago que en otro lugar. Quizás devolver el favor, después de 1985 el capítulo de Chicago tendió a alejar su atención tanto de la industria de la música internacional como del binario de Nueva York/Chicago, a favor de reafirmar los AACM Patrimonio original como una organización con fuertes raíces de la comunidad local. Además, las estrategias de fondos locales del Capítulo de Chicago fueron

fruta, con subvenciones a juego de la Fundación MacArthur y la NEA. Otras donaciones locales vinieron de Soft Sheen, el afroamericano Cuidado del cabello FI RM y el Consejo de Bellas Artes de Chicago. El liderazgo afroamericano de la junta directiva del capítulo de Chicago, según lo ejercido Por miembros de la junta como Janis Lane-Ewart, el dramaturgo Paul Carter Harrison, el político local Richard Newhouse, los abogados Doris Whalum, Cheryl I. Harris e Yvonne King, la bailarina Gloria Lewis (una asociada temprana de AACM), el artista gráfico Floyd Webb, el periodista Earl Calloway y el fundador Philip Cohran, funcionó suavemente con miembros blancos, como el ampliamente admirado Larayne Black y Howard Greisler.⁴¹

Es discutible que estas iniciativas locales fueran reflejadas en la música de la Generación más joven, como llegó la "división" entre Chicago y Nueva York incorporar no solo diferencias organizacionales, sino también metodológicas y los estéticos también. "Cuando la gente de Nueva York se fue, un cierto aspecto del concepto de AACM se fue ", observó Ernest Dawkins." La gente que ¿Estaban aquí un poco desarrollados su propio concepto de lo que era la música? ¡ Piense que es generacional ", concluyó Dawkins." Las personas que estaban en Chicago, supongo que fuimos más conservadores con nuestro enfoque, no saber." El flujo de la identidad musical que enfrenta el Chicago AACM llegó Para renovar la atención internacional en 1986, cuando un gran grupo de AACM Los músicos de Chicago llegaron a Moers. En este momento, el AACM se consideraba una fuerza importante en la música; Como Ekkehard Jost observó en 1991, el nombre AACM se había convertido en "algo así como una garantía de calidad para un creativo Música del primer rango ".⁴² La mayoría de esta generación de músicos, sin embargo, fueron nuevos para los críticos europeos y las críticas menos entusiastas del El evento de Moers puede haber reflexionado en parte una cierta incomodidad con las diferencias sustanciales de la práctica AACM anterior articulada por el más joven Músicos con sede en Chicago. Para el importante crítico y fotógrafo francés Gérard Rouy, por ejemplo, con la excepción del trabajo de Edward Wilkerson, y el trabajo de músicos ya conocidos en Europa, como Muhal Richard Abrams y Douglas Ewart, los eventos de AACM en Moers "no no aburrir. Un cansancio causado por una gran similitud de inspiración. Este dirección de "un pie en la tradición, un pie en la vanguardia" [era] un poco agravante, [y] las composiciones [a menudo] no eran muy atractivas, con solistas que ciertamente se han roto con todas las disciplinas pero fueron a menudo carece de ritmo y personalidad asertiva ".⁴³

La revisión de Rouy acreditó al trombonista Craig Harris por presentar "A música apreciablemente diferente de la de sus confreres de Chicago, liberados de

Todos los africanismos falsos (en vestimenta e instrumentos). "44 Del mismo modo, una revisión de sus eventos por el crítico británico Steve Lake caracterizó a la mayor parte de la AACM Actuaciones en Moers como "paradójicamente conservador", citando una "triste insistencia en pequeños instrumentos" al avanzar en la opinión de que "gran parte de la música de las bandas de Chicago es ahora una celebración de su propia historia, simplemente retrospectivo. . . . La música de Chicago ha llegado a ser sobre artesanía como estos gatos establecerse en la profesionalidad ". 45 tal como sucedió, en nuestra entrevista, que tomó Lugar más de una década después, Edward Wilkerson criticó tendencias similares que vio desarrollar en ese momento, particularmente en el contexto de Chicago:

En algún momento tenemos que cuestionar ciertas cosas que hemos aceptado Como parte de lo que se trata la AACM, ciertas cosas que se han convertido Nuestras marcas registradas AACM, como los pequeños instrumentos y cosas. Justo el camino Se usan musicalmente, se ha convertido en un tipo de marca estándar. Recuerdo que alguien hizo un concierto, y él dijo: No quiero escuchar nada de ¡Ellas pequeñas campanas! ¡Estaba como, sí! Porque se aceptó que habrá ciertas texturas, un cierto enfoque. Fue aventurero tal vez Hace veinte años, pero creo que realmente no hemos estado tratando de desafiar que con algo para reemplazarlo o hacerlo más actual. Más algo. Creo que ese es el peligro de tener una organización antigua. como esto. En algún momento tienes que sentarte y reevaluar, y yo no Creo que hacemos eso con la frecuencia suficiente.

No obstante, en este contexto, podría ser útil explorar hasta el alcance de que la caracterización de Critic Lake de "conservador" podría leerse como una referencia a la afirmación de referencias explícitas al jazz y/o afroamericano tradición, y concomitantemente, una relación relativamente distanciada con el europeo Referencias culturales, incluida la música de jazz y ruido de estilo europeo que En este momento también era constitutivo de una especie de tradición. Por ejemplo, Poco después de estos eventos europeos, Ernest Dawkins comenzó sus colaboraciones internacionales con importantes improvisadores sudafricanos, incluido el saxofonista Zim Ngqawana y el baterista Louis Moholo-Moholo. Estas colaboraciones, así como las grabaciones de Dawkins como el 2000 Jo'burg Jump, fueron presagnos por el trabajo del conjunto de arte con el hombre Amabutho Coro sobre la grabación de 1990, Art Ensemble de Soweto, cuyo título parecía Extienda el juego de palabras afrocéntrico de su qui-congo de 1970.46

Mi entrevista con Dawkins pareció reforzar la opinión de que estética La experimentación no necesita impedir una relación fuerte con el jazz, particularmente para aquellos que afirman esa tradición como central para su identidad cultural.

En nuestra conversación, pregunté: "¿Qué era la música original? Ese era el debate, y qué originalidad tenía muchos defensores diferentes. Digamos que, digamos. Usando Stockhausen como símbolo, la gente llegó en cierto punto que fueron No está terriblemente interesado en eso. ¿Estamos diciendo que por extensión? Tradición europea compuesta, que la influencia no es muy frecuente en el AACM después de cierto punto? "Creo que todavía está allí, pero no es dominante", respondió Dawkins. "Que no es El factor dominante en la conceptualización de lo que es la música original. Creo La gente lo usa menos ahora que entonces ".

Las personas que estaban en la AACM antes de que entrara mi generación, Alrededor de finales de los años 70 o principios de los 80, concentrado más en el Schillinger técnicas, más que las personas que quedaron aquí. . . . Tal vez algunas personas que se fueron antes no necesariamente lidiaron con Armonía, melodía y conceptos de ritmo en relación con lo que llamamos jazz. Algunos lo hicieron, otros no. Las personas que quedaron atrás aquí estaban interesadas en una cita más armonía "tradicional" y melodía, no tradicional, Pero lidiar con los conceptos de armonía y melodía.

De hecho, en 1996, el crítico Bill Shoemaker escuchó una grabación de Dawkins New Horizons Ensemble como ejemplificación de una "tendencia populista" entre el Generación más joven de músicos AACM.⁴⁷ Al igual que Muhl Richard Abrams antes que él, sin embargo, Dawkins apeló a una noción de pluralismo en la defensa las nociones de "experimental" y "creativo" que parece recapitular el discusiones en las muy reuniones organizativas de la AACM, sobre Los muchos tipos de música que podrían subsumirse bajo un paraguas de un Organización dedicada a la música creativa:

A veces nos cegamos hasta lo que creemos que esta persona creativa debería ser. Es una asociación de músicos creativos, punto. No digas Nada sobre que no puedas hacer esto o no puedes hacer eso, o deberías hacer esto O deberías hacer eso. No dice nada sobre qué tipo de músico Tienes que ser, o puedes ser, o deberías serlo. Se supone que debe ser sobre Tradición experimental, sí. Eso es subyacente lo que dice el nombre. Pero Si miras el nombre, no dijo: "Asociación de músicos creativos experimentales".

Las dislocaciones estéticas entre muchos de los músicos en Chicago AACM y otras corrientes recientes en la música experimental se convirtieron en

Más evidente con el intento de 1995 de promover un concierto que une al colectivo junto con dos generaciones de improvisadores europeos, incluidos Los guitarristas Stephan Wittwer y Hans Reichel, saxofonista Rüdiger Carl, Drummer Paul Lovens, bajista Peter Kowald, violinista Philipp Wachsmann, La pianista Irene Schweizer y el bajista estadounidense Barre Phillips, de base larga en Europa. El concierto fue anunciado como representando a la Producción Freie Musik (FMP), el antiguo colectivo de músicos europeos que con esto El tiempo se había transformado gradualmente en una empresa de grabación dedicada a la improvisación libre europea. FMP fue operado por su fundador Jost Gebers y su cónyuge, Dagmar Gebers, quien exhibió sus fotografías en Chicago como parte del festival.⁴⁸

Presagiar esta visita en casi una década fue la actuación de 1987 del Globe Unity Orchestra en el Chicago Jazz Festival, parte de su primera Tour estadounidense. El evento, en el que participé, fue recibido con curiosidad por una parte justa de la audiencia del festival de mi ciudad natal, muchos de los cuales sin duda experimentaban una improvisación libre europea para el primero tiempo. Según un revisor, la música se dirigió "inmediatamente a gratis Forma territorio sónico, para la mayoría de la consternación de la audiencia. Quizás el La única exhibición abierta de la audiencia de la audiencia del fin de semana, muchos literalmente ondeados White Fl ags de rendición y abucheo. "49 Los comentarios de Chicago Sun-Times El crítico Lloyd Sachs nos permite comprender que esta actuación en particular fue uno de los más controvertidos en llegar al festival, tal vez desde su comienzo. El comentario de Sachs fuera de los ER una perspectiva rara en la trastienda Hablar del mundo del arte del jazz:

Dick Buckley de Wbez, sordamente sordo a la nueva música, Huffi Ly discutió sobre el aire que Guo debería haber explicado su música a la multitud antes su actuación. . . . Otros observadores serios de jazz favorecieron un suave de la música para la audiencia masiva. Incluso la estimada autoridad de jazz Dan Morgenstern, compañero del domingo, se escuchó que se quejaba de que Guo había violó una regla de jazz al no construir a un fuerte Nish.⁵⁰

Sachs informó que incluso los presentadores del festival "lamentaban la reserva de Globe Unity "; a su vez, el propio escritor se arrepintió de haber escuchado que" la misa molestia causada por la orquesta de la unidad de globo amenaza las futuras reservas de Bandas experimentales. "51 En los años siguientes, además, Sachs regresó De vez en cuando al motivo de las mandíbulas que caen inducidas por la unidad de globo. Al mismo tiempo, sin embargo, se habían realizado lugares menos prominentes de Chicago

Alíormente, organizando improvisadores europeos, y el regreso de 1995 a Chicago por un gran conjunto de músicos europeos fue uno de los eventos de señalización que abrió la puerta a giras regulares de los Estados Unidos por europeos improvisadores después de años de no reciprocidad en los que Europa sirvió como crucial Fuente de empleo para músicos estadounidenses, mientras que los europeos fueron encerrados del mercado estadounidense. El evento FMP también representó el creciente interés en Música libre europea entre los músicos más jóvenes de Chicago, particularmente en el Comunidad Blanca, donde la escena de un improvisador era incipiente. Una serie de Músicos de esta nueva rama de la comunidad de música experimental de Chicago, como el saxofonista Ken Vandermark, el pianista Jim Baker, el bajista Kent Kessler, violinista Terri Kapsalis, clarinetista Gene Coleman, oboísta Robbie Hunsinger, y los guitarristas Kevin Drumm y Jim O'Rourke, también se anunciaron como actuación, junto con la cantante con sede en Nueva York Shelley Hirsch.⁵²

Como sucedió, el FI t entre el FMP y el AACM fue menor que óptimo, de hecho, algo mucho menos extenso que la reunión anunciada realmente tuvo lugar. La situación tal como se desarrolló parecía representar un Reprise misterioso de una reunión anterior entre músicos AACM y europeos Improvisadores: Lester Bowie está Gittin 'para conocer todas sus sesiones en Baden- Baden en 1969. De hecho, las dislocaciones que se desarrollaron parecían activar muchos de Los mismos tipos de diferencias creativas y culturales y perspectivas variantes Eso marcó la reunión anterior.⁵³ algunos de los músicos europeos que Llegó a Chicago, como Peter Brötzmann y Evan Parker, fueron de eso La misma generación de músicos de jazz libres europeos que formaron parte de la Evento Baden- Baden. Una panel de discusión, llamada "Impresiones en la publicación de 1960 Música improvisada gratuita: el AACM se encuentra con el FMP ", con críticos de música John Corbett y Bill .Smith, y los músicos Douglas Ewart, Evan Parker, y Brötzmann, parecía en retrospectiva evocar el recuerdo de la 1969 evento, sin embargo, sin saberlo.⁵⁴ al mismo tiempo, es dudoso que muchos Miembros de AACM con sede en Chicago (o el público en los que habían nutrido Chicago) tuvo un contacto significativo con los improvisadores europeos. Fred Anderson, quien actuó en el evento, observó que

Si nombre a algunos de los gatos europeos a algunos de estos músicos negros Por aquí, ni siquiera saben quiénes son. Pero el noroeste La estación de radio toca mucha música europea, por lo que están en la cadera para los europeos. Vienen aquí para jugar y obtienen una audiencia. Peter Kowald Jugó un lunes por la noche, y había tanta gente que no podías Entra aquí [el espacio de rendimiento de Anderson, el Velvet Lounge].

Desde la perspectiva de algunos miembros de Chicago AACM, parte del tema se convirtió en la distribución de las tarifas de los artistas. Ciertamente, fue razonable asumir que los europeos estaban siendo compensados en algunos monetarios Manera para sus actuaciones. A menudo, estos fondos provienen de fuentes gubernamentales europeas, un aspecto del apoyo cultural que está mucho menos desarrollado en Estados Unidos. En este caso, el póster enumeró el soporte del alemán/ American Arts Foundation, Goethe Institut Chicago y Lufthansa.⁵⁵ En la cuenta de Ernest Dawkins, esa base de soporte no estaba siendo compartida con El colectivo de Chicago:

Querían que jugáramos en la Universidad de Chicago de forma gratuita. Vinimos a un consenso en la reunión que no íbamos a lidiar con eso si ellos No fui de ganar dinero. No hubo contratos firmados, allí No fue una comunicación escrita, nada de eso. Era como la palabra de boca, ¿quieren hacer esto? Lo siguiente que sabemos es que FI Yers está fuera con tu nombre en él.

En el curso de los eventos se hizo evidente que el trabajo de los músicos de Chicago AACM exhibió grandes dificultades tanto de los europeos como de las generaciones AACM anteriores. Tanto en 1969 como en la década de 1990, el La estética centrada en el compositor de AACM incluyó una improvisación gratuita entre sus prácticas, pero a diferencia de la de los europeos, no lo hicieron en primer plano de una práctica predominante. En ese contexto, una posible explicación del Las dislocaciones que se produjeron es que el evento del evento de 1995 se supone que Discursos y prácticas de "música improvisada" europeas ser la lingua franca que conecta a los dos grupos fue defectuoso, tal vez un fatal, mal cálculos que podría haberse evitado con un más matizado visión de la relación entre elementos compuestos e improvisados en AACM Música. El hecho de no tener en cuenta ese historial puede han sido vistos como limitando las posibilidades expresivas de los músicos AACM, limitando así las posibilidades de colaboración entre los dos grupos de artistas. No obstante, el evento "FMP Meets AACM", celebrado en noviembre de 1995 en El Hall de Goodspeed Hall de la Universidad de Chicago, sin duda, se basó en el sinergia histórica desarrollada a través de la larga asociación de la AACM con el universidad. El pequeño contingente AACM a mano incluyó a Fred Anderson (en dúo con Hamid Drake) y Douglas Ewart, que jugó con Irene Schweizer y Kent Kessler. El bajista afroamericano Harrison Bankhead tocó lo que debe haber sido un dúo muy interesante con el cantante Shelley

Hirsch. La mayoría de los otros eventos se llevaron a cabo en el Hothouse, un espacio de actuación de jazz operado por el enérgico presentador, Marguerite Horberg.⁵⁶ Como en 1969, el modelo de "reunión diplomática" del papel de improvisación se convirtió en inscundantemente problemático. Por ejemplo, a pesar de la presencia de Chicago negros como Fred Anderson, Hamid Drake y Harrison Bankhead, solo Los improvisadores blancos de Europa fueron listados en el póster que anuncia el evento, una desafortunada recapitulación del "problema de Schwarz-Weiss" que eclipsó la reunión de Baden-Baden de 1969. "Tenían una recepción", recordó Dawkins. "Fui, pero no jugué".

Liderando la tercera ola: las nuevas mujeres de la AACM El extremo fluido de identidad experimentado por el colectivo, tanto en el medio oeste como en la costa este, ahora incluía la dinámica e ideologías de género hasta un punto nunca antes enfrentado por la organización. Hasta este punto, la ruta principal tomada por los músicos de AACM para trabajar con mujeres Artistas involucrados con mujeres, compañías de danza dirigidas y solistas mujeres, más bien que los instrumentistas. Entre las más recordadas de estas colaboraciones estaban aquellos con las compañías de baile de Darlene Blackburn en el A mediados de la década de 1960, y en la década de 1970, con el bailarín y coreógrafo Tamu. El Conexiones AACM Miembros establecidos con bailarines y coreógrafos tenía raíces fuertes (y muy género) en la cultura del club del lado sur de La década de 1950, donde los músicos masculinos como Sun Ra acompañaron a espectáculos con bailarines. Mi entrevista de 1999 con Ernest Dawkins, que se desempeñaba como AACM Presidente en ese momento, exploró problemas de género con cierta extensión. "La mayoría de estas organizaciones basadas en el arte ", se aventuró Dawkins, " particularmente en el africano La comunidad estadounidense, que están haciendo estas maravillosas y grandes cosas, son organizaciones de administración de mujeres. Somos la única organización impulsada por masculino, impulsada por el mal, conceptual y predominantemente, a través de los años, la única organización afroamericana masculina ". No pude resistirme a preguntarle a Dawkins una pregunta de seguimiento. "En una organización masculina", me aventuré, "qué es el papel de las mujeres? "Bueno, estamos haciendo un efecto consciente para obtener más mujeres en la organización", respondió. "Ahora tenemos cuatro. Creo que estamos trayendo otro, o dos, por lo que se tratará de FIVE o seis. No creo que haya sido cualquier cosa que fuera consciente. Creo que eso es justo lo que pasó ". Aún así, Como Joseph Jarman señaló en nuestra entrevista de octubre de 1998, en un momento, "todos Las mujeres que se convirtieron en miembros estaban de alguna manera con ya miembros masculinos activos ", incluida Amina Claudine Myers, que se casó

con Ajaramu e Iqua Colson, quien se casó con Adegoke Steve Colson. "Subconscientemente ese aspecto de la negrura se estaba manifestando en la organización", comentó Jarman. "No se percibió que las mujeres tenían el fuerza y energía para ser a tiempo completo por adelantado. Esto es algo que se alimenta en la cultura negra, y es condonado por la sociedad general estadounidense. No Piense en que alguno de nosotros pensó en eso, pero fue parte de la conciencia colectiva que realmente no vimos ". "Amina ya tenía reputación como un poderoso músico, y ella era probablemente aceptado desde la cima ", continuó Jarman." Los otros eran, Desde el punto de vista de la organización, desconocido y de inicio. Por supuesto, La gran mayoría de la organización era desconocida y comenzó, pero debido a la mierda egoísta masculina en la identidad, las mujeres simplemente no eran permitió las mismas oportunidades que los hombres que hicieron solicitud para unirse." Cuando Iqua y Adegoke Colson dejaron el AACM en 1982, a raíz de El acrimonioso problema de FEPA, la cantante Rita Warford, que no estaba en un relación íntima con cualquier miembro de AACM, se convirtió en la única mujer Miembro del Capítulo de Chicago de la AACM. El capítulo de Nueva York tenía a Amina Claudine Myers y Peggy Abrams, y, como observó Warford, "allí siempre eran mujeres en la escena de AACM ". Ella nombró en particular dos bailarines: Gloria Lewis y Marilyn Lashley, el ex cónyuge de Lester Lashley, que actuó en el festival del décimo aniversario y luego se convirtió en Profesor de Comunicaciones en la Universidad de Howard. "Estaba totalmente fascinada por Amina", dijo Warford. "Aquí estaba esta mujer que podía balancearse Tan duro, toca el órgano con los zapatos. A pesar del hecho obvio de que El complemento de las mujeres asociadas con la AACM era bastante pequeño, Warford se hizo eco de Dawkins al entender que "no creo que el AACM pensó en [problemas de género] tanto. No creo que hay fueron problemas de género. Tal vez solo estoy romantizando sobre el período, pero todos estaban tan interesados en tener esta expresión original que no creo que lo hayan pensado mucho en términos de Género. "57

Con respecto al sesgo de género per se, los recuerdos y las experiencias de Warford estaban algo en desacuerdo con los de Dawkins. "No puedo decir que lo haga no existe con ciertos individuos, pero ciertamente no era un institucional cosa ", concluyó. Al mismo tiempo, admitió que" estaba cerca El AACM durante mucho tiempo antes de convertirme en miembro formal ". Después de una pausa muy larga y aparentemente emocional, ella continuó. Alrededor, pero nunca intenté unirme formalmente hasta años después. Podría tener

han pasado diez años después ". Warford no se convirtió en miembro formal hasta 1977, Después de muchos de los músicos de Fi-Wave con los que había trabajado. Chicago. Para Dawkins, el hecho era que "las mujeres se sienten atraídas por la organización. Está Rita, y después de Rita, estaba Ann Ward. Ann ha sido alrededor de unos años. Sin embargo, como Janis Lane-Ewart lo vio, la resistencia a la presencia de mujeres fue endémica para la AACM en todo el 1970 y 1980.

Tengo que decir que todavía lo estoy desconcertando y recordando a un demasiado Organización machista que ha estado en contacto con la organización Desde 1977, había al menos tres mujeres músicas que eran activamente involucrado: Rita Warford, Iqua Colson y Amina Claudine Myers, y luego pasar a un punto en 1986 donde el único músico involucrado fue Ann Ward. Todas las otras mujeres han sido, no quiero decir que empujen afuera. Es bastante desconcertante cómo las mujeres se han mudado de la organización, y con mayor frecuencia, fuera de la organización.

Ann Ward nació en Chicago en 1949, parte de una familia altamente musical que la alentó a comenzar las lecciones de piano a la edad de cuatro años. "Tenía un Experiencia de música ecléctica ", recordó." Escuchamos a todos: jazz, Canciones clásicas, corales, de encogimiento de olor. [Canta] "Somos Pooor Little LaaaAMBS ¿Quién ha logrado su waaaay, baaaaa, baaaaaa, baaaaa. . . "58 Ward's Devrout Los miembros de la familia cristiana también eran clientes habituales de los programas de radio semanales. transmitido en todo Chicago por el Moody Bible Institute. Su padre, un Avid Jazz Aficionado, se enseñó a tocar el piano, y su materna El abuelo era miembro del Chicago Umbres Glee Club, un grupo coral negro tradicional fundado en 1895 para fomentar actuaciones de música clásica y espiritual (o música clásica negra) .59 abuelo de Ward, un violinista y un cantante, entrenó a su madre como violinista clásico que pasó a actuar en la Orquesta Cívica de Chicago, pero cuando entró Morgan Park High School de Chicago, las dislocaciones del racismo convergieron Para bloquear sus aspiraciones.

Mi madre era una primera silla en Morgan Park, aunque intentaron mantener ella de ser una primera silla. La detuvieron, ya sabes, el blanco gente. Cuando llegó un músico visitante de Europa, un violinista, Quería ver a todas las mejores personas de la orquesta. Ellos no presentaron él a mi madre. La rechazaron. Ella estaba muy angustiada por eso

Entonces ella fue a su padre, y él estaba furioso. Era un activista social, así que subió a la escuela, escribió artículos periodísticos en el defensor, y realizó un gran hedor. Lo que la escuela terminó haciendo fue que el músico le presentó a mi madre una disculpa, y una caja de música muy especial que es todavía en la familia.

Según todos los informes, Ward era una estudiante diligente, graduándose de la Escuela Secundaria Englewood en 1967. Al mismo tiempo, también asistía a Chicago Musical College, la misma institución donde Muhal Richard Abrams recibió su único entrenamiento musical formal. Su relación rocosa con ella La maestra, sin embargo, agrió su diariamente veintinamente los viajes en Jitney en el centro. "Sabía que no se preocupaba por mí", recordó Ward. "Jugaría gancho, o Ve tarde, pasa el rato en el Instituto de Arte ". Entonces, un día, la maestra le dio Decenas de Stravinsky y Chopin, y interpretó a Debussy para ella. Ward estaba fascinado. En ese momento, Ward también estaba activo como organista, interpretando un "desvencijado Pipe Organ "en los servicios en la iglesia de su abuela. Recibió una beca de música de cuatro años en piano en Kentucky State College (ahora Kentucky Universidad Estatal), una institución históricamente negra fundada en 1886 en Frankfort como la "escuela normal estatal para personas de color". "El departamento de música era muy limitado. No lo hice hasta que llegué allí. Tenían un Programa de banda de marcha y un departamento coral, pero realmente no Tenga el departamento de música para un estudiante de música. Llegué allí en un piano Beca, pero no tenían un órgano. Tenían un hammond b- 3. Yo No sabía qué era ". "Cuando llegué a la universidad, me pusieron en camino a un título de artes". Ward observado. "Quería ser compositor, no maestro", una aspiración Eso fue en desacuerdo con el asesoramiento profesional de que la gran mayoría de Músicos afroamericanos con capacitación postsecundaria recibida. Su objetivo fue promovido mediante un estudio con el compositor Frederick Tillis. "Él era mi mentor ", recordó Ward." Tengo que tomar su clase de composición y él enseñó teoría. Vio el potencial en mí. Me presentó a Ulises Kay. Este es donde comenzaron a arrojarme a Stockhausen ". En un aspecto, la experiencia universitaria de Ward recordó la de Amina Claudine Myers en la década de 1950. "Cuando llegué a la escuela en Kentucky, las chicas no Use pantalones el domingo ", se rió Ward." Tenías que usar un vestido el domingo y tuviste que ir a la capilla. La escuela estaba enojada conmigo porque yo usaba pantalones, mulas del desierto y un poncho. Estudiantes de los años sesenta inevitablemente encontrado formas alrededor de las estenosis. "Teníamos una matrona de dormitorio quien parecía Cruella Devil, pero la gente estaba bajando por toda la camiseta

pus. No podías caminar en un punto oscuro ". El asesinato de Martin Luther King se convirtió en la ocasión para los disturbios y el activismo de los estudiantes. "Fuimos de Detroit, Cincinnati, Chicago, Filadelfia, Nueva York - Big City Kids, todos Dejados aquí en Frankfort, así que éramos bastante volátiles. Habíamos formado Un sindicato de estudiantes negros. Ahora estábamos en el poder negro y conocíamos el Plan King Alfred ". 60

"La música gospel estaba mal", recordó Ward. "No fue" culto ". En ese contexto, formando un coro de evangelio en el estado de Kentucky se convirtió en Otra forma de resistencia activista: pero el estudio de los compositores contemporáneos euroamericanos, los portadores de otro conjunto de nuevas ideas peligrosas, podría volverse igualmente transgresivo. "Frederick Tillis nos trajo John Cage ", señaló Ward," pero otras personas que miraban notas y el canto gregoriano decían, uh- uh ". Después de dos años, Tillis se fue y Ward pronto seguido de lo mismo, regresando a Chicago para estudiar composición y electrónica Música en Roosevelt, y en 1973 decidió audicionar como cantante para el pianista y compositor Ken Chaney, un miembro original de la AACM que estaba tratando de expandir el fuerte local de seguidores que había desarrollado con su Composiciones notables. Durante tres años, Ward, su tía y su tío cantaron como parte de la experiencia ampliada de Ken Chaney, pero en 1976 todo fue el resultado de Una gira europea que desafortunadamente fue truncada. Ward comenzó a modelar y trabajar a tiempo parcial como camarera de cóctel para llegar a fin de mes, y en Mientras tanto, decidió que ella iba a abordar una práctica que incluso Una persona joven, sintió que necesitaba participar. Aquí, su dilema recordó las primeras luchas de Amina Claudine Myers con el jazz. "Quería jugar En estos clubes de cena, pero no sabía cómo hacer estándares ", señaló Ward, Entonces se colocó bajo la tutela del vocalista y tecladista Gloria Morgan. "Decidí que nadie me iba a enseñar sobre el jazz Pero yo, así que comencé a escuchar. Tengo todos esos David Baker y Jerry Coker Libros de improvisación y transcripciones de Bill Evans ". Fue a través de uno de los muchos trabajos que Ward estaba manteniendo abajo que Conoció a Mwata Bowden, quien se había convertido en un miembro central del capítulo de Chicago.

[Trombonista] Steve Berry había tratado de empujarme para que me uniera al AACM, Pero dije, no soy lo que quieren. Toco música de teatro. No estoy "afuera" como dicen. Fue divertido jugar creativamente. Nunca pensé que podría hacer eso. Lo hice todo el tiempo solo en casa, pero nunca salí. Todavía estaba tratando de abrirme camino en la voz.

No obstante, el patrocinio de Rita Warford: "Rita comenzó a tirar yo "y el apoyo del administrador de AACM Janis Lane-ewart convencido Ward se unirá a la organización en 1981. Rápidamente utilizó lo que vio como su "cultura extremadamente fuerte en términos de música clásica y de la iglesia de la perspectiva negra "para transformar la escuela AACM como maestra, convirtiéndose en el decano de la escuela a instancias de Mwata Bowden, quien se había convertido en el presidente de la organización en 1990, poco antes de la llegada de La joven utista de FL y compositora Nicole Margaret Mitchell. Nacido en 1967, la llegada de Mitchell señaló el advenimiento de una nueva generación del músico AACM. Su padre, un ingeniero de productos electrónicos y su madre, un escritor y pintor, aclamado por el noreste y el medio oeste de United Estados, y eran miembros de la misma generación con educación universitaria que la Los miembros fundadores de AACM. Cuando Mitchell tenía ocho años, la familia se mudó de Syracuse, Nueva York, donde nació Mitchell, a Anaheim, California, donde su padre asumió un trabajo con una gran tecnología de aviación firme. Mitchell fue a escuelas segregadas en sus años de formación, enorme Desconocido en los Estados Unidos, pero la composición racial de estas instituciones era de un elenco muy diferente de lo que hemos visto con la mayoría de los músicos de AACM, ya que las escuelas, como el alto suburbio circundante, eran prácticamente blancos. La realidad diaria de la joven a la sombra de Disneylandia No era el material de la imagen de Disney. "Fue un entorno muy hostil" Mitchell recordó. "La gente me escupiría en mi cara. Me metería en Fi Ghts escuela todos los días. Era una batalla constante y diaria, cada vez que salía de mi casa. Los vecinos, si me detenía frente a su casa, me dirían que alejarme de su casa porque estaba degradando el valor de su Propiedad ". 61

Los padres de Mitchell, criados como cristianos, expusieron al joven Nicole y sus dos hermanos mayores al arte, la música y el teatro, así como algunos de los Las mismas exploraciones espirituales alternativas con las que se involucraron los primeros miembros de AACM. Con su madre, Mitchell a menudo asistía a la auto realización Fellowship, fundada por Paramahansa Yogananda, cuya autobiografía clásica de un yogui había sido tan influyente en Muhal Richard Abrams muchos años antes. Mitchell comenzó a tomar clases de música, primero en el piano, y luego la viola. "Entonces escuché el flute, y eso fue todo", recordó Mitchell, "pero Mis padres no querían que lo jugara porque ya estaba tomando piano Lecciones y ya tenía una viola, y estaba bailando. Tomó alrededor de las cuatro años para convencerlos. Renuncié a las lecciones de piano y al baile de hacer el flute. Escuché por mucho tiempo antes de obtener el flute, soñando con Cuando pude jugarlo ". Finalmente, a la edad de Fien, Mitchell, ahora un Honor Stu-

abolladura en la escuela secundaria, se dio cuenta de su deseo, tocando flúte en los diversos de la escuela realizando conjuntos. Después de la escuela secundaria, Mitchell fue admitido en la Universidad de California, San Diego, una de las principales universidades públicas de los Estados Unidos. UCSD Era una escuela muy orientada a la ciencia, y Mitchell se matriculó como especialista en informática, pero "no estaba en mi corazón". Dentro de un año, ella cambió a la música, donde, "levanté la vista y estaba en un mundo blanco otra vez". Sin embargo, ella sintió que la calidad de la instrucción era excelente, particularmente con FL utiliza John Fonville y Sebastian Winston, incluso si "fue definitivamente más centrado en los estudiantes de posgrado. Para los estudiantes universitarios no había mucha dirección. Creo que podría haber sido uno de los únicos estudiantes que practicaron. I Estaría en las salas de práctica solo ". En el recuerdo de Mitchell, el El plan de estudios departamental estaba en gran medida orientado hacia la música euroamericana experimental, y Mitchell a menudo asistió a eventos del conjunto de música contemporánea de UCSD, Sonor. En UCSD, también estaba "un poco pasando con el Jazz", un pequeño Abriendo que resultó decisivo para ella. El trombonista y arreglista Jimmy Cheatham, que vino a UCSD a mediados de la década de 1970, fue solo el segundo afroamericano contratado por el departamento de música en una capacidad de tiempo completo; el Primero, el pianista Cecil Lytle, quien luego se convirtió en rector de una de las universidades de UCSD, había ganado el primer premio en la competencia de piano Internacional Franz Liszt En 1970.⁶² Cheatham ya había comenzado un programa de jazz que, en el momento de Su retiro en 2005 había entrenado literalmente a cientos de estudiantes. Su entusiasta atención a las necesidades de los estudiantes, a menudo expresados como una especie de amor duro, Devoción inspirada entre sus alumnos. Mitchell recuerda las clases de improvisación de Cheatham de esta manera:

Recuerdo que un día escribí la palabra "permutación" en el tablero. Todos dijeron: ¿Qué es eso? Era realmente místico al respecto. Ese fue uno de sus formas de decir que había posibilidades ilimitadas para lo que podrías hacer con la improvisación. Él solo nos haría tocar y nos haría escuchar. Él Diría que si no puedes cantarlo, no puedes tocarlo. Tienes que poder Canta lo que escuchas.⁶³

"Fue solo una introducción, y fue muy extraño cuando comencé a improvisar", recordó Mitchell. "Fue como aprender a gatear y caminar todo una vez más. Definitamente es más con quién soy como persona ". Mitchell comenzó Buscando otros puntos de venta para sus actividades creativas e intelectuales. Su incipiente compromiso con la conciencia negra comenzó en UCSD con el Sym-

negación bólicamente importante a enderezar su cabello y continuar con ella actuaciones en una banda que incluía miembros de todos los pueblos africanos Partido Revolucionario, fundado por Kwame Ture (née Stokely Carmichael). Después de dos años en UCSD, Mitchell se transfirió al Oberlin College de Ohio como estudiante de física, llegando rápidamente a la residencia en el africano de la escuela Heritage House. "Bell Hooks acababa de ser contratado, Gloria Watkins. Ella era uno de mis mentores. Ella era realmente genial. Ella nos dejaría pasar el rato sobre ella casa. El departamento de jazz, Wendell Logan, fue genial, y Kenny Davis, un trompetista de Cleveland ". Estudió con el trompetista Donald Byrd, que "fue genial como maestro y mentor" como reemplazo sabático para Logan. "Todavía era otro entorno protegido", comentó Mitchell, "Pero al mismo tiempo hubo mucho apoyo y mucho nutrición, Como una familia negra por fin, donde sentí cierta aceptación ". En Oberlin, Mitchell comenzó a escribir música y poesía, pero después de un año, la tensión financiera Se volvió demasiado grande, y regresó a UCSD breve antes de rematricular en Oberlin, esta vez como estudiante de jazz. Nominalmente más cerca de una forma que permitiría una mayor latitud expresiva, Sin embargo, Mitchell se puso relativamente distante del departamento de música; para Ella, estos problemas fueron de género y corrieron. "Tuve un problema con conflicto", admitió, "y lo he aprendido para ser una mujer negra Hacer música, especialmente jazz, solo tienes que ser realmente agresivo, y yo No estaba listo para ser agresivo, y no creía en mí mismo lo suficiente. Realmente no tenía ningún apoyo ". Al final, sin embargo, fue nuevamente el financiero tensión que hizo que Mitchell dejara el programa.⁶⁴ Ella fue a Chicago en 1990, donde se reunió con "mi" familia ", este grupo de artistas que todavía estoy cerca de ahora ". En lugar de ir a las sesiones de JAM, Mitchell frecuentemente jugó en la calle durante su primer verano, y un día conoció a un joven intenso Mujer llamada Maia.

La había visto antes en el tren y realmente sabía que ella iba a ir ser alguien significativo en mi vida. Ella iba al Instituto de Arte, Estudiar arte, no música. Ella me llamó e hice un espectáculo con ella en el Art Institute, esta actuación multimedia, con personas dibujando, tomando Fotos, cantar, bailar, tocar, todo al mismo tiempo. Que tenía un gran Impacto en mí.

Maia (sin apellido) nació en Atlanta en 1953. Eloise Kathleen Hubert era su nombre de nacimiento, pero "Cuando cumplí un año, mi padre me renombró Sonjia Denise, después de Sonja Henie. Él dice que ella era la más

Hermosa mujer para él. Ella era una patinadora, era famosa, y eso es lo que Él quería para mí ". 65 La familia Hubert, Maia recuerda: " Es un muy histórico familia. Al crecer, los maestros me contaron sobre mi familia ". Zack Hubert, Un ex esclavo, fue uno de los primeros propietarios de tierras afroamericanas en el centro de Georgia, después de haber comprado tierras cerca de lo que ahora es Springfi Eld, Georgia, a principios de la década de 1870. Las generaciones sucesivas de la familia Hubert continuaron para prosperar, y la granja de Hubert original ahora aparece en los unidos Estados Registro Nacional de Lugares Históricos.⁶⁶ El padre de Maia, titular de una maestría en matemáticas, enseñó matemáticas de alta escuela y fútbol entrenado y rastrear en las Escuelas Públicas de Atlanta. La joven Sonjia creció en el área de All Black Joyland del sudeste de Atlanta con, como ella lo expresa, "clase media Actitudes, pero no siempre bolsillos de clase media ". El único entrenamiento musical formal de Maia tuvo lugar en la escuela secundaria. Su familia demostró un considerable talento musical. Su padre era un cantante que amaba a Nat Rey Cole; su madre, una pianista clásica. Su abuela, un séptimo día Adventista, comenzaría su día de escucha de radio cada mañana con los seis Programa del Evangelio en punto en WSB- AM. En la escuela secundaria, sus hermanas mayores estaban en coro y banda, por lo que parecía natural que el joven Sonjia siguiera su ejemplo Cuando (no para el primer tiempo) intervino el brazo largo de género:

Le dije al director de la banda que quería estar en la banda y que quería Toca la batería. Dijo, no, no tendrá chicas tocando la batería en su banda. Tienes que elegir la bocina francesa o el flute. Dije, ok, lo haré Tome el flute. Aproximadamente dos semanas después de que comencé, le devolví a él llorando. Dije, no puedo jugar esto. Él dijo, bueno, bueno, serás el primero en Tu familia alguna vez ha dejado de fumar. Mi ego no pudo tomar eso. Regresé y yo Tomó esos libros y se sentó en una habitación y aprendí que Fl ute.

Maia asistió a todas las escuelas negras durante sus primeros años, incluidos el período en que Lester "Ax Many" la combinación única de Fried de Maddox La promoción del pollo y el racismo impenitente le ganaron una temporada en la ofensiva del gobernador entre 1967 y 1971. Por lo tanto, como Maia recordó de esos días Antes de la aparición del "Nuevo Sur", "Realmente no pudimos ir al centro e ir a todos esos restaurantes y cosas". Maia era fija cuando Martin Luther King fue asesinado, y para ella, eso era "muy significativo". Malcolm X había sido asesinado tres años antes, pero en la familia de Maia, "nosotros fueron enseñados contra Malcolm. Él era el demonio. Era musulmán ". En Este complejo entorno social, la conciencia negra con la que Maia estaba llegando a enfrentarse gradualmente no era solo una cuestión de preocupación social colectiva,

Pero aún más crucial, una cuestión de identidad personal. "Dejé de usar Mi apellido cuando tenía dieciséis años ", comentó.

Me criaron para creer que era mejor que otras personas porque era un Hubert, porque yo era de una familia educada, y yo era de piel ligera. Estaba buscando eso. Pude verme a mí mismo siendo arrestado con mi gran afro para que pudiera estar en la televisión como Angela Davis, por la causa de las negras gente. Estaba en mi cosa revolucionaria, y cuando digo revolucionario, No fue solo la revolución negra. Fue una revolución en mí, de tratar de hacer Quién soy y para qué estoy aquí.

"Nunca tuve contacto real con los blancos hasta que salí de casa a los dieciocho años", recordó Maia. Un viaje patrocinado por la escuela a Nueva York se convirtió en una ocasión para las reflexiones sobre cómo el peinado podría convertirse en un sitio para reconceptualizar la identidad. "Vimos extractos de" cabello "", recordó Maia. "Yo vi Esos Afros, y dije, así es como voy a usar mi cabello. Me corté el cabello Fuera —Oh, mi papá tenía una fi t. Sabes, cabello largo, piel clara, y estoy hablando Acerca de, soy negro. Empecé a ver a Nina Simone en la televisión, y poco a poco, La afrocentricidad comenzó a ser más evidente ". Entrando en la universidad, Sonjia Hubert tenía la intención de ser un arquitecto, pero la emoción de estar lejos de El hogar, con todas esas nuevas posibilidades, tendió a reemplazar su interés en estudiando. Como dijo Maia simplemente: "Tenía una beca completa para la Universidad de Pensilvania. Lo festejé ". Además, había internalizado y personalizado el resentimiento comprensible del poder blanco de una manera que ella más tarde Sintió la necesidad de alejarse. Por otro lado, no se puede decir que Su estancia en la costa este no tenía fruto.

Cuando lo miro en un nivel superior, lo que me llevaron a Filadelfia fue para por lo que realmente soy. Me metí en la cultura africana allí. Yo estaba en el oeste de Filadelfia, Y tuvieron esta clase de baile. No sabía nada sobre África y Ahí es donde aprendí sobre África, después de dejar de divertirse y conseguir alto. Me metí en la cultura allí. Algunos de mis amigos comenzaron a leer Muhammad habla, y los Panthers tenían mucha literatura.⁶⁷

Fue alrededor de esta época que Maia primero encontró jazz, en forma de Las perras de Miles Davis se preparan. Ella comenzó a escuchar a Ornette Coleman, Archie Shepp y Max Roach, así como Jean Carn, cuyo trabajo había inspirado a Iqua Colson también. En 1975, Maia fue a Chicago para ayudar a su hermana a cuidar de su primer hijo, y rápidamente se envolvió en la versión de Chicago de

El entorno afrocéntrico que había encontrado primero en Filadelfia. Él ¿Estaba allí para que ella se encontrara con la música de la AACM, incluido el Transiciones East conciertos con la Big Band de Muhal Richard Abrams. Fue en el este, alrededor de 1976, que conoció a una persona que cambiaría su vida para siempre.

Fuimos a Transitions East para una Smorgasbord. Y allí, escrito en El muro era que Phil Cohran iba a estar allí. Mi amigo sabía que yo tocó el flute y me presentó a Phil, y me estoy escuchando a mí mismo Digamos, ¿tienes un taller o algo así? Él dijo, sí, tengo un Taller los domingos. Dije, bueno, ¿hay alguna tarifa? Dijo que eran tres dólares. Yo estaba como, ¿dónde voy a obtener tres dólares? Pero tengo mi pequeña tres dólares juntos.

En el taller de Cohran, el carisma que había sido un factor crucial Veinte años antes, en la formación de la AACM, estaba en pleno efecto.

Por supuesto, Phil dio una conferencia, y salió al espacio en algún lugar. Pero Estaba en el espacio, así que pensé, ¡sí! Aquí hay alguien que sabe que ¡Estoy pensando! Estaba hablando de estrellas y cómo el sonido está enganchado con estrellas. Luego nos hizo hacer un tono largo, luego el pentatónico, y él estaba explicando cómo estaba conectado con los africanos. Solo sentí que Aquí había encontrado por lo que había rezado.

Lo que Sonjia había encontrado, en efecto, era una nueva identidad. Después de numerosos Cambios de nombre, finalmente, en 1977, Sonjia Hubert se convirtió en Maia en Cohran's petición.

Maia se quedó porque tenía el significado de que necesitaba llevarme a donde Sentí que necesitaba ir. Maia es "gran madre". Esa es la mayor parte de mi personalidad. Soy un tipo de persona muy enriquecedor y maternal, y aspiro ser eso. No creo que haya nada más grande que una mujer pueda ser que una madre. Siempre digo, Maia es mi título. Es casi como "presidente".

La relación de Maia con Cohran progresó de la tutoría a una intimidad universitaria, musical y personal que duró fiebres años, produjo dos niños, y fue clave para su desarrollo como músico.⁶⁸ para Maia, Entrar en la "Escuela de Phil" significaba desarrollar una concepción equilibrada de Forma sonora:

Estoy fuera, pero estoy muy arraigado, porque ese es mi entrenamiento. Yo creo en Lo que Phil dijo sobre esa conexión de la Tierra, esa música siempre tiene estar castigado con ese ritmo de la tierra, porque los africanos siempre han prosperado en ese ritmo constante. Pero también lo equilibrio. Según lo que yo Aprendido con Phil, se supone que los cromáticos criarán demonios y todos estas cosas. Bueno, ¿qué pasa si es necesario un demonio? No es negativo ni positivo, sino lo que es apropiado.

Maia se convirtió en un multiinstrumentalista y compositor, actuando en Vibraphone, fl u te y como vocalista. Ella actuó como bailarina con Darlene La importante compañía de baile de Blackburn, pero "musicalmente, tenía un contrato verbal solo actuar con Phil ". No surgieron grabaciones publicadas de la relación, pero como explicó Maia, el archivo de su trabajo juntos debería Sea impresionante, ya que Cohran grabó cada concierto. En particular, Maia actuó con Cohran en el Festival de Jazz de Chicago de 1985 y el Twenty-Fth Aniversario AACM Festival en 1990. A fines de la década de 1980, Maia decidió trabajar hacia un BFA en la escuela de la Art Institute of Chicago, donde la conocí mientras servía como artista visitante Instructor en las áreas de arte y arte y tecnología de SAIC. Además Para sus estudios, Maia se estaba tomando el tiempo para contemplar su pasado, presente, y futuro.

Tenía veintidós dos cuando conocí a Phil. Yo era un niño, un niño muy brillante, pero un niño. Todo mi mundo fue construido desde su perspectiva. Aunque yo Tenía mis opiniones, poco a poco si compras algo y lo haces Algo lo suficiente, eso se convierte en lo que sabes. Lo que sabía que tenía Nada que ver con todo lo demás que estaba sucediendo aquí. No saber eso.

El descubrimiento gradual de cuán aislada había estado en el pasado Fien años informaron su decisión de abandonar Cohran en 1991 y golpearla propio. No puede haber duda de que los problemas de género informaron de manera crucial a la razonamiento detrás de su partida. "Le pregunté a Phil, hace algunos años, cuando A medida que los negros llegan a la utopía, llegan a este punto que estamos llegando, es que Cuando vas a lidiar con este problema que tenemos entre los hombres y ¿mujer? Porque la revolución negra se trata más de la revolución del negro hombres. Los problemas que existen entre hombres y mujeres existían antes de que surgieran el racismo ”.

Ese mismo año, 1991, Nicole Mitchell, Maia, y el bajista, Sitarist, y La narradora Shanta Nurullah formó las todas las mujeres multi-instrumentalistas " conjunto, Samana. Con respecto al origen del nombre, Nurullah explicó que el nombre del grupo fue tomado de las iniciales de sus miembros fundadores: S (a) para ella, M (a) para Maia y N (a) para Nicole. Nurullah recuerda una explicación alternativa para el nombre con un pequeño grado de diversión. "Maia estaba pensando en el maná desde el cielo, en su propia camino, "algunos maná "[risas]". 69

"Después de encontrar el nombre", agregó Shanta, "alguien nos dijo que En Siddhartha de Hermann Hesse, las samana eran la santa errante gente." En 1996, el grupo publicó su única grabación, Samana.⁷⁰

"Antes de Samana", me recordó Rita Warford, "se llamaba un grupo Sojourner ", llamado por la verdad abolicionista Sojourner.

Yo era miembro de Sojourner, y fue entonces cuando comencé a darme cuenta de que yo estaba obteniendo algo tan totalmente diferente de esta experiencia femenina de lo que estaba saliendo de una experiencia masculina. Sé que jugar con un El conjunto de mujeres es tan diferente de jugar con un conjunto de hombres, y creo que cuantas más mujeres entran, más mujeres necesitan honor y apoyar esa voz femenina. No estoy hablando de cantar. Soy Solo digo que creo que lo que las mujeres aportan es diferente.

Sojourner estuvo activo entre 1982 y 1986. Desde Chicago, hubo Shanta Nurullah, bajo y Sitar; Sherri Weathersby, bajo eléctrico; el cantante Chavunduka; y Warford. De Detroit, estaba Elrita Dodd, tenor, Alto, y saxofones de barítono y flute; Gayla McKinney, batería; Kafi Patrice Masuma, Fl ute y arpa; y Barbara Huey. "Fuimos como estas pequeñas estrellas, estos principales, especialmente para la mayor parte de Los festivales femeninos ", recordó Warford." Están en todo el país. Simplemente no se consideran convencionales porque son mujeres ".

El que se destaca más fuerte en mi mente es el de Michigan, el Festival de música de Michigan Womyn, deletreado W-O-M-Y-N. Ellos no querían No tener nada que ver con los hombres, por lo que incluso lo deletrearon de manera diferente. Está encendido Este vasto sitio, por millas y millas y millas. Solo ves miles y Miles de mujeres que vienen de todo el lugar, con sus manualidades, y sus agendas y materiales políticos. Muchos de ellos están acampando. Toda la tecnología, toda la comida, todo está dirigido por mujeres. Tuvimos una buena cot-

Tages junto al lago, e incluso una cabaña separada para ensayar. Nos alimentaron Cuatro comidas vegetarianas todos los días, comidas suntuosas. Todo fue tan juntos. Estaba realmente impresionado.

"Es bastante increíble, pero es algo que nunca verías", me dijo Warford, me dijo, gentil pero puntiosamente, "porque no tienen hombres en el festival en absoluto ".

En muchos de esos festivales, las mujeres se acercarían a ti y dirían, miran, Estos son los lugares que están disponibles para que usted trabaje en mi ciudad. lo haré Acepte configurar X número de trabajos para usted si acepta hacer lo mismo cosa en tu ciudad. El tipo de redes que encontré que estaban haciendo, yo El pensamiento fue muy interesante. Nunca había visto a hombres hablar entre ellos así.

"Había mujeres de todas las razas y nacionalidades, hispanos, asiáticos", Warford señaló: "Pero era definitivamente una mujer predominantemente blanca escena ", señaló Warford. En ese contexto, la iconografía de rendimiento de Sojourner tenía mucho sentido:

Sabes que usamos nuestra colorida ropa africana. Cuando lo haríamos Juega con Sojourner, las cámaras se apresurarían al escenario. Éramos siempre los principales. Pensé que esto era interesante porque, bueno, esto es agradable, pero la corriente principal que aún consideran tan predominantemente ambiente masculino. Aunque estamos fumando en la escena de esta mujer, lo que ¿Lo haríamos si estuviéramos en esta escena masculina, esto supuestamente convencional escena. Esa no era nuestra intención, pero ellos [la escena de las mujeres] comenzaron llamándonos más que nadie.

"Shanta siempre dice que fue mi idea juntar al grupo", observó Warford, "pero realmente hizo todo el trabajo en términos de mantener a todos juntos ... Samana surgió de Sojourner y la columna vertebral de la misma Todo era Shanta ". Shanta Nurullah nació Velma Patrice Neal en Chicago Hospital de Provident en 1950. La madre de Shanta nació en Chicago en 1926, eventualmente convertirse en secretario de la Autoridad de Vivienda de Chicago. Su padre, propietario de una sastre en la calle 63 hasta que, según Shanta, "Los trajes readymade llegaron al mercado", nació en 1920 en Tulsa. Su familia emigró al Medio Oeste, y desde allí hasta Chicago, después

del devastador pogromo antiadblack de Tulsa de 1921.⁷¹ en Chicago, Shanta's La familia finalmente se volvió suficientemente estable para permitir un traslado al negro Área de Chatham de clase media en el lado sur de Chicago, la misma área donde Clifton Blackburn, Jr., se estaba convirtiendo en Kahil El'zabar. Como recuerda Shanta, "Yo Definitamente recuerda el flujo blanco. Nos mudamos a este vecindario y Uno por uno todos los vecinos blancos quedaron. Los vimos huir de nosotros.⁷²

El abuelo materno de Shanta era director de coro y su tía era "un pianista clásico que nunca lo logró", pero que "se aseguró de Fuimos a Orchestra Hall y escuchamos conciertos. Hubo mucho énfasis en estar bien redondeado y bien criado ". Ella tomó lecciones de piano de la edad de Five a lo largo de sus años escolares, y tomó un baile de tap en el sur Academia Mayfair de Side de su fundador, el maestro de baile Tommy Sutton, quien era amigo de su padre. Shanta estaba justamente orgulloso de la oportunidad de trabajar con Sutton, que había trabajado en Broadway con Mike Todd, así como con Duke Ellington, Count Basie, Cab Calloway, Fats Waller, y Bill "Bojangles" Robinson.⁷³ Shanta recordó "un flujo constante de Ramsey Lewis, Nancy Wilson ", tal vez como parte del sábado de la familia "Días de música especial", donde su madre "puso una pila de discos en La mañana, Jackie Gleason, Frank Sinatra, Ramsey Lewis, y luego nosotros limpiaría la casa y bailarían y cantarían junto con los discos. . . .

Todos los viernes Compráramos los nuevos 45, cosas nuevas de Motown, Smokey Robinson, Mary Wells ". El joven Velma se graduó de Hirsch High School a los dieciséis años, como clase Valedictorian, en enero de 1967, justo alrededor de la época del legendario gran Tormenta de nieve de Chicago. Fue reclutada por Carleton College en Northfi Eld, Minnesota, pero cuando llegó, rápidamente se dio cuenta de su falta de preparación para este mundo tan diferente.

"Académicamente, me sentí abrumado. Aquí yo fue, valedictoriano de mi clase de secundaria, y subió a este lugar y sintió Totalmente sin preparación para lo que me esperaba. Estaba totalmente miserable allá arriba Pero luego llegó a valorar realmente esa educación.

Inicialmente solo quería Ven a casa, pero logró perseverar y hacerlo.

La vida académica no fue el único desafío que enfrentó ella, como parte de la Guardia avanzada de afroamericanos que estaban colocando sus cuerpos y personalidades en la línea para la integración: "Mi clase de primer año trajo el total Número de estudiantes negros a veinticuatro. Cuando dejé la inscripción negra era de unos cien. Así que socialmente eran los pozos. Había siempre más chicas que chicas dentro de la población negra, y al menos algunas De los chicos fueron por las chicas blancas, ya sabes. La situación de las citas fue

todo fuera de Whack ". Incluso las lecciones de piano eran problemáticas. Me gusta, todo lo que hice estaba mal. Estaba sentado mal, estaba sosteniendo mi Manos mal, estaba atacando mal las llaves. Pensé, más tarde para esto. Soy No volveré a empezar de nuevo. Esa fue una experiencia muy desmoralizadora, Básicamente el final de mi educación musical formal ". En cambio, Shanta se involucró en el teatro musical, haciendo "conciencia-crianza" se reproduce en el racismo en iglesias y centros comunitarios, al mismo tiempo que se encuentra con el La insensibilidad frecuente de sus compañeros blancos a los problemas de raza. "Después de un El verano de entrar en contacto con [eleva el tono de voz en parodia] '¿Qué puede ¿Lo hacemos? "Regresé el segundo año enojado y con mis afro [risas]. Yo tenía Lea muchas de las cosas que saldrían ese año, 1968: poder negro por Stokely Carmichael. Ese fue el verano de mi radicalización ". La situación estaba madura para el cambio, y por casualidad, los jóvenes Velma se enteró de un programa de tercer año en el extranjero en India. Ella "ni siquiera saber dónde estaba India ", pero ella solicitó y fue aceptada y pasó seis Meses en Pune. "Ahí es donde escuché el sitar y me enamoré. Estaba en ciencias políticas, estudiando los "intocables". Cuando escuché el sitar, yo Luchó con el presidente del programa para cambiar mi proyecto a la música ". Ella comenzó a estudiar Sitar, aprendiendo las complejidades de la música clásica india. con Bhaskar Chandavarkar, un conocido compositor de FI LM que había sido Un estudiante de Ravi Shankar y Compositor Contemporáneo Holandés Ton. De Leeuw. Si la joven estudiante universitaria hubiera esperado que su sentido de aislamiento fuera de alguna manera en un país de cerca de mil millones de personas, La realidad de su diferencia de señal pronto llegó a casa con ella.

Mi experiencia en India fue diferente de la de todos los demás. Para Una cosa, tuve mi afro. La gente de allí simplemente no pudo entenderlo. Clexión, en cuanto, me parecía a ellos, pero tenía este cabello. Cuando lo haría Sube al autobús, todo el autobús se daría la vuelta y se reía y miraba y mirar. Cuando la gente me preguntaba de dónde era y yo decía "América", decían, oh, no, no lo eres. Tal vez eres de África Pero las personas de América son blancas.

"Tenía diecinueve años, a medio camino en todo el mundo y me sentía realmente aislada", recordó Shanta, algo lamentablemente. "Las otras personas en el grupo conmigo ", es decir, estudiantes blancos," fueron entretenidos por mi Experiencia, pero no eran empáticos ".

Emocionalmente fue una experiencia muy difícil. Los indios realmente no Trátame muy bien, en su mayor parte, con la excepción de mi maestro y algunos otros. Las personas que eran más cálidas conmigo eran las intocables. Cuando regresé, no quería hablar sobre mi experiencia. Solo quería dejarlo atrás, excepto el Sitar. Yo me sentaba Jugando el blues en el sitar.

Regresó a Chicago en 1971 con un título en inglés y un deseo para "involucrarse en el movimiento cultural negro", que estaba en pleno apogeo En el momento. Se unió al taller de Kuumba del artista teatral Val Gray Ward, Realización de obras y "rituales" en el South Side Community Art Center en 38th Street y Michigan Avenue, y reuniones de escritores como Gwendolyn Brooks, Mari Evans y Haki Madhubuti. El antiguo junior de la grúa La universidad ahora era Malcolm X College, y enseñando inglés de primer año allí puso a Velma en contacto con la vibrante escena de búsqueda que rodea Nacionalismo cultural negro en Chicago. "Estábamos celebrando a nosotros mismos y Descubriendo que éramos hermosos y poderosos y teníamos algo que decir. Fue un momento amoroso, celebrando nuestro descubrimiento de nuestra conexión africana, La revelación de que había todas estas civilizaciones avanzadas en África, y la fascinación con la forma en que nuestra historia había sido oculta y distorsionado." Un día, en una tienda de alimentos saludables en el centro de Chicago, conoció a un hombre algo mayor con un ojo penetrante y un mien carismático, un artista textil quien se había renombrado de Robert Lewis a "Rahbir". Nacido en Indianápolis en 1941, Rahbir llegó a Chicago al inicio de su adolescencia Años, asistiendo a Dunbar Vocational High School y a la Escuela de Arte Instituto de Chicago, donde conoció a AACM Trombonist y Fellow Artista visual Lester Lashley. Más tarde, obtuvo una maestría en artes en la enseñanza en La Universidad de Chicago. "Nunca había conocido a nadie hablando tan loco", Shanta maravillado. "Estaba fascinado con la forma en que funcionaba su mente". Después de unirse Su sobre un vaso de jugo de zanahoria, Rah- Bird fuera de la que la acompaña a ella Cita con el Dr. Roland Sidney, el conocido Chicago Naprapath Visitados por muchos miembros conscientes de la salud de la comunidad cultural afroamericana. Más tarde, Rahbir llegó a sus actuaciones en Kuumba. "Nos conectamos poco después, y casi inmediatamente llegamos al rastro de fabricación de bebés", finalmente produciendo tres hijos. Fue durante su embarazo con su primer hijo, quien nació en 1972, que Velma Patrice Neal se convirtió en Shanta Sabriya Fehmiye Nurullah, y Robert Lewis se convirtió en Seitu

Nurullah. "Habíamos dicho que íbamos a cambiar nuestros nombres antes del Baby nació ", recordó.

En este momento surgió Mansur, su nombre se refería a mi mente Como si fuera un letrero de neón, todo deletreado. Lo encontramos más tarde en el libro. Él era un nombre árabe que significaba "victorioso" y "apoyado por Dios". I seguía obteniendo este "Mansur-Allah ..." Y entonces encontramos "Nurullah" - "Luz de Dios". Y luego encontraron nuestros nombres para ir con eso. Era Buscando un nombre africano, y no pudo presentar nada. Seguí siendo regresado a Shanta, que en el sistema clásico indio es el noveno o La emoción más alta que se puede expresar en la música, lo cual es la paz. Él También era el nombre de una persona en la India que era realmente buena conmigo. Entonces, básicamente, mi nombre significa: "Para alcanzar la paz a través de la luz de Dios. "

Fue durante este tiempo que conocí a Shanta, cuando Rahbir y yo asistimos a las clases del sábado en la escuela AACM. Entonces, además del Sitar, estaba aprendiendo el bajo eléctrico, un regalo del saxofonista Roberta Ingram. Tomó lecciones con el guitarrista de AACM Pete Cosey, quien presentó ella para el fundador de AACM Phil Cohran, que sostenía su "música negra Taller "en la ciudad." Cuando me subí al taller de Phil ". Shanta Recordó: "Le dije que tenía un sitar. ¿Tienes un sitar? ¡Tienes que traerlo!" Ella le dijo a Cohran que "me dijeron que realmente no podía jugarlo a menos que lo hubiera hecho Estudié durante años, y solo he tenido seis meses. Phil dijo, hermana, Ese sitar es de África y tú también. Solo expresa. Eso fue todo yo Necesario, permiso para tocar el instrumento. Lo sacé y Phil escribió música para ello. Hicimos algunos maravillosos duetos de Sitar-Harp ". En India, Shanta tenía ha sido fascinado con los metros impares, como el rupaktal de siete latidos. "Entonces Cuando me conecté con Phil Cohran ", descubrió," los siete y las fiestas eran sus especialidad. Fue como, oh, estoy en casa ". Durante casi cuatro años, desde 1972 hasta 1976, Shanta formó parte del taller de Cohran. Como se practicaba en esos años, el nacionalismo cultural afroamericano A menudo presentaba una compleja convolución de género, raza, clase y economía, una dinámica que Shanta experimentó tanto personal como profesionalmente. El espectro de la clase, o más bien, el cebo de la clase, es particularmente grande. "Una vez que salí solo y me metí en el movimiento cultural y nacionalista, comencé a tratar de negar mi educación", relató Shanta. "Era Llamado "burgués" tanto que intenté huir de eso. Me dijeron que el El problema conmigo era cómo crecí y cómo me crié. Yo no tuve

SULGO ALMA, supongo que [risas]. No había tenido suficientes momentos difíciles para calificar como Realmente negro, ya sabes ". Ya hemos visto que los músicos de la generación de AACM tenían severos Dudas sobre la propiedad ética y la eficacia política de perseguir carreras en la música en medio del alto capitalismo estadounidense. En particular, Mi entrevista con Lester Lashley confió en una discusión reportada por Leslie Derrota en 1967, en la que se dijo que muchos músicos de AACM se opusieron a "tomar el dinero sucio de Whitey" en forma de subvenciones de base.⁷⁴ Uno La alternativa aparentemente más ética y culturalmente viable sería que las organizaciones culturales confiaran exclusivamente en la filantropía afroamericana. Como observó Shanta Nurullah, el problema todavía estaba en juego una década después; allá era un aire definitivo de

No querer ser parte del sistema, seguir el camino del hombre blanco. Nosotros iríamos a nuestro propio camino, y muchos de nosotros cayamos económicamente en nuestras caras. Phil solía predicar que la comunidad negra debería apoyar al negro Músicos, y no deberías tener que hacer nada más que tu música. Tuvimos a estas personas grandes y talentosas, y el mundo nos debía reconocimiento y dinero. Compré eso, y fue definitivamente cuesta abajo desde allí. No puedes exigir que la comunidad te apoye. Nadie te debe cualquier cosa.

Para algunos, una búsqueda de identidad negra que naturalmente incluía espiritual Las cosas parecían convertirse en una especie de religiosidad ad hoc que se identificó negrura con una base en la inequidad de género. "El hombre es rey y maestro, y La mujer debe someterse ", recordó Shanta en desdén del período." [Su esposo] me tenía en cuello de tortuga y vestidos largos, de modo que no hay parte de mi cuerpo estaría expuesto excepto mi cara y mis manos. Sin pantalones ". También promocionado A veces, como parte de la nueva negrura era la poligamia. En el recuerdo de Shanta, a menudo se le informó que "es la naturaleza del hombre negro tener más que una mujer. . . . A menudo se financiaron los matrimonios polígamos por ayuda pública [risas], y esa es la parte de la que no parecían salir Islam, donde dice que puedes tener tantas esposas como puedas ". El Las cepas condujeron a la disolución del matrimonio de Shanta. "Las mujeres estaban definitivamente en una posición de segunda clase", recordó Shanta.⁷⁵ Aun así, Seitu Nurullah "Fue notablemente apoyado con mis efectos para jugar". Quizás esto se debió a El profundo amor de su esposo por la música y el AACM, a la que se unió en el mediados de la década de 1970 como clarinetista. A fines de la década de 1980, Shanta conoció a Maia, junto con el vocalista y multi-múltiple

Instrumentalista Aquilla Sadalla, en el contexto del taller de Cohran. Por 1992, tanto Maia como Shanta habían dejado el conjunto de Cohran, y estaban en el Proceso de formación de Samana con Nicole Mitchell. El advenimiento de Samana estaba sucediendo justo como el problema del complemento de las mujeres en la AACM se estaba volviendo más agudo. "Lo sacaría [en las reuniones]", recordó Ann Ward. "No tenemos mujeres". Maia fue la primera de la Samana Grupo para solicitar la membresía de AACM. Como recordó Dushun Mosley, "Tuvimos algunas batallas reales allí. Quedó todo Este es un grupo de todos los hombres, y algunos de los miembros no querían ningún mujer." El asunto recordó las diferencias de Iqua Colson con ser aceptado en la AACM veinte años antes. "Maia había escrito su carta", recordó Ward, "Entonces dijimos que vamos a traer a Maia. Ella trajo a Niki y Filally Shanta ". Las razones de Maia para unirse fueron pragmáticas:

AACM era una organización de artistas. Vi esto como una base desde la cual crear. AACM era visible e histórico, una base para crear y luego ser visto. Vi AACM como estos cuerpos. Me gustaría ser un compositor de Big Band. Él Me emociona para poder que mi música tocara mi conjunto grande. Yo vi Es más o menos como trampolín para obtener más visibilidad, desde un punto de selfi sh, y credibilidad, porque al trabajar con más personas estás a crecer y ser más creíble. Había escuchado tanto sobre el AACM que Parecía que el AACM era lo que era. Es un honor estar asociado con Tales ficciones e historias históricas. Estaba buscando correr con los perros grandes.

Según todas las cuentas, Maia también vio el valor pragmático de una entrada colectiva de Samana como grupo de mujeres en la AACM. "En FI RST no vi realmente el punto ", recordó Shanta Nurullah, tal vez entendiendo más que el Otros la historia de la organización. "Realmente no me gustaban partes de eso. Pero Ella pensó que era un buen movimiento, y resultó ser. Afirmamos ser El primer conjunto de mujeres ha surgido de la AACM ". Además de las mujeres que eran miembros de la AACM, Samana abrazó Otras mujeres artistas que no eran miembros, incluido Chavunduka, Aquilla Sadalla, y percusionista y actor Coco Elysses.⁷⁶ al mismo tiempo Tiempo, a medida que aumentó el número de mujeres en la AACM, surgieron nuevos problemas que la membresía abrumadoramente masculina podría ser insensible a. Cuando los tres recién llegados ingresaron a la sala de reuniones, rápidamente Aprendí de sus homólogos femeninos sobre las folksways de su hombre colegas. "Ann y Rita solían decir que no teníamos ningún apoyo", dijo Maia. "Nunca tuvimos suficientes mujeres para apoyarnos. Muchas veces, Ann fue

la única mujer allí, así que cuando declaraba una opinión, a veces simplemente puede que no lo escuche ". "Mis experiencias con las mujeres, parece que las mujeres escuchan cada una otro mejor ", Warford extrapoló de sus años con Sojourner." El Las mujeres se meten en esas pequeñas sutilezas y texturas y pequeños puntos un poco mejor que los gatos ". Como Maia lo vio, "Al tener otras mujeres para incluso decir las cosas de una manera diferente, de alguna manera podemos ser escuchados un poco más, y luego, después de que el hábito está allí, los hombres están escuchando más." Shanta Nurullah expresó una impresión similar, pero con mayor precaución. de sus cosas y reconsiderar ", señaló. Al mismo tiempo, esta generación de las mujeres AACM criticaron a sus colegas varones por no incluir ellos en oportunidades de rendimiento. "Es un club de viejos, ya sabes", observó Nurullah. "Sabes cómo se llaman el uno al otro para hacer cosas. Estoy no en esa lista ". Para Janis Lane-Ewart, "Todavía hay cierta sensación de que los hombres no quieren aceptar el poder creativo y las habilidades musicales de su mujer. contrapartes ".

Estaba en un concierto donde Samana era la razón por la que había tantos gente en la audiencia, y los hombres estaban parados en la espalda hablando Durante la actuación, ni siquiera es respetuoso. Fue repugnante. Muchos de los músicos de esa banda tocaron tres o cuatro instrumentos. Bueno, escriba composiciones originales y tómate su forma de arte muy en serio, Pero no son abrazados ni se presentan como incluso, ni siquiera explotar al grupo de una manera que traería una mayor notoriedad al organización.

"No estoy dispuesto a decir que es porque soy mujer", reflexionó Nurullah. "I puede decir que es porque no consideran mi musicalidad hasta Snouff, o ni siquiera se han molestado en escucharme jugar, o solo quieren Sigue haciendo lo que están haciendo. Si no estuviera en Samana, no estaría trabajando. Entonces creamos nuestras propias oportunidades ". "Otro aspecto de la AACM para mí", observó Ameen Muhammad en 1999, "fue que era principalmente muchos hombres fuertes. Ese fue otro gran atracción para mi ". Maia se hizo eco de Muhammad desde un punto de vista muy diferente, desplegando una cuestión de recontextualización. En un momento en que el enfoque era la revolución ", señaló," pero la revolución era sobre hombres negros. Nadie se refería a las mujeres ningún daño. Pero si tu

No tengas un buen traje, no vas a no entrar en ninguna parte. Puede haber sido Abierto a las mujeres, pero si no es invitada a las mujeres, las mujeres no van a venir ". El análisis de Douglas Ewart parecía estar de acuerdo. sobre el AACM, que es un club de hombre, podría haber causado [las mujeres] no seguir ingresando a la organización ", se aventuró. Al mismo tiempo, Ewart señaló las formas en que las mujeres ya habían manifestado una naciente Presencia de aacm. "Muchos de los cónyuges de estos hombres ayudaron a mantener el Organización de manera indirecta. Las mujeres han estado allí, ayudando en el conciertos, ayudando con la infraestructura de la organización. Sé Peggy Abrams es una parte indeleble de la AACM. No puedes decir "Muhal" sin "Peggy", al menos no puedo. No podría decir "AACM" sin decir "Janis Lane Ewart". Sin embargo, para Maia, "la presencia de nuestras mujeres en la AACM, nuestra presencia de liderazgo, ha sido más visible con la presencia de Samana", concluyó Maia.

Tenemos muchas palabras, así que. Hemos moldeado el pensamiento de considerarnos mucho Más, porque hemos hablado definitivamente de eso. Como, todavía llaman a todos "los gatos". Digo, ok, bueno, supongo que eso nos incluye, ¿verdad? I saber que los hermanos no significan ningún daño, sino en el esquema de todo el mundo De las cosas, los hombres han tenido que llegar a los tiempos. Las mujeres tienen que ser consideradas en todo y consideradas diferentes de lo que solíamos ser. Entonces AACM solo refleja los tiempos.

"Así que hacemos un efecto", concluyó Dawkins en 1999. "El cambio viene Lentamente, y no sin una fijación a veces ". Aun así, la naturaleza de eso La batalla es diferente para las mujeres. El estrecho entrelazado de la fabricación de arte con Las relaciones personales y la familia entre las mujeres artistas era un tema que surgió repetidamente en mis conversaciones con mujeres a la AACM. "Las mujeres tienen dificultades para aferrarse a su arte", observó Maia. "Nosotros Enamorarse, extrañamos conciertos porque este hombre me puso de los nervios, luego nosotros Tenga un bebé y los niños nos están poniendo de los nervios. Permitimos otro cosas para distraernos, así que me siento realmente genial solo haber sobrevivido con mi arte A través de todos los obstáculos más los problemas de mi familia, mis hijos ".

Transición y reflexiones

Nueva York en transición John Stubblefi Eld falleció el 4 de julio de 2005, y un monumento para él se celebró a fines de septiembre en la Iglesia de San Pedro en Lexington Avenue y 54th Street en su base de operaciones adoptada de la ciudad de Nueva York. El Pastor anterior de San Pedro, el reverendo John Gensel, había hecho la iglesia bien conocida por su extenso compromiso con los eventos de jazz; Los músicos conocían la iglesia y su pastor, y los servicios para músicos se mantuvieron frecuentemente allí, incluido el monumento para Lester Bowie En 1999. En estos tiempos, una línea de conversación es inevitable: "¿Qué está pasando con SO- y-SO?" "Aw hombre, pasó". "¿Qué?" De hecho, varios músicos de AACM han fallecido desde que comencé mi trabajo en este libro: STUB, Lester, Eugene Easton, Joel Brandon, Malachi Thompson, Emanuel Cranshaw e incluso los jóvenes Ameen Muhammad. Solo esperaba que no más se uniera a ellos Antes de que se realicara el trabajo y se imprimiera, de modo que aquellos que permanecen y Aquellos que aún no han llegado podrían tener la posibilidad de experimentar esta evidencia histórica tangible de sus logros. La primera De los fundadores de AACM para fallecer fue Steve McCall; su funeral en Al lado sur de Chicago en mayo de 1989 asistieron cientos. de la gente, yo mismo entre ellos. En 1992, el baterista Phillip Wilson,

quien estaba asociado con el conjunto de arte en sus años de formación, murió en Ciudad de Nueva York por lesiones sufridas en una invasión de la casa. En 1993, la luz saxofonista Henry Huff, nacida en 1950, falleció debido a un misterioso dolencia.¹ Fred Hopkins, quien falleció en 1999, cofundó el trío Air. Un estudiante de Walter Dyett, Fred fue el primer destinatario del Chicago Civic Beca Charles Clark Memorial de la orquesta.² The FL UTIST y VIRTUOSO Whistler Joel Brandon, un músico AACM temprano que presentó a Douglas Ewart a la organización, falleció en 2003.³

No pude llegar a Nueva York para el servicio de Lester, pero me pidieron que Envíe un texto corto para que se lea allí. Ese texto, junto con otros, fue Publicado en un homenaje a Lester de marzo de 2000 a Lester.

Justo después de que me escuchó jugar por la primera vez, en uno de mis primeros aacm Conciertos, era lo suficientemente amable (o lo suficientemente preocupado) como para llevarme a un lado. Él Dijo algo como: "Sabes, George, no tienes que hacer esto. Podría renunciar a la música ahora mientras todavía tienes tiempo. Después de un tiempo, será Demasiado tarde." (Ahora escucho que le dijo a todos los jóvenes músicos). 4

Algo tarde, salí de un taxi el 54 y Lex para encontrar al cantante Sathima Bea Benjamin en la puerta de la iglesia, uno de los literalmente cientos de músicos que estaban llenando por la puerta y se congregaban en la anteses al lado de la espaciosa capilla principal. Capítulos importantes de mi vida llegaron Filando hacia atrás; No había visto a algunos de estos colegas y amigos desde el finales de la década de 1980, cuando el compositor Peter Gena me sacó de Nueva York para mi primer trabajo académico en el Instituto de Arte de Chicago. Después de un intervalo adecuado saludando a viejos amigos y colegas, incluidos Kunle M'wanga, quien organizó el primer concierto de AACM en Nueva York en 1970, me dirigí a la capilla, donde el reverendo Dale Lind, quien Se hizo cargo de la pastoría después del fallecimiento del padre Gensel, concluyó sus comentarios de apertura. El padre Lind había continuado el compromiso de la iglesia con el jazz, y la capilla estaba llena de una multiétnica multitud de Amigos, oyentes, aún más músicos y otros que desean presentar sus respetos. Stubblefi Eld amaba todo tipo de música. Fue respetado por todos por su Gracia y musicalidad, y logró evitar convertirse en parte de la camarillas y cabaes que parecen un mal necesario de la vida profesional en "el Ciudad." En consecuencia, su esposa Katherine, aparentemente hablando con todos los presentes con una gracia similar, se dirigió a la asamblea con una súplica de potencial donantes de médula ósea. Encontré un asiento al lado de Muhal Richard Abrams (cuyo hija Richarda, actriz y cantante, se desempeñaba como maestro de Ceremo-

nies) justo cuando Sathima estaba comenzando una interpretación absolutamente fascinante y totalmente no estándar de "Come Sunday" de Ellington que se ejemplificó perfectamente su estética arraigada en la ciudad del Cabo, que llamó simplemente el "sureño Toque ". 5" Duque le hubiera encantado lo que hizo con esa melodía ", Muhal exclamó. Durante casi tres horas, se produjo un flujo de tributos. El pianista Sonelius Smith comentó simplemente: "En los últimos meses he perdido bastantes gente. . . . La muerte reúne a la gente ". Ciertamente un cambio generacional estaba siendo expresado, como cuando Randy Brecker, cuyo hermano Michael estaba sometido a una crisis de salud calamitosa, observó jocosamente de los ensamblados Reunión de artistas: "Cuando conocí a muchas personas, estaban en su Prime ", hablando de las muchas cabezas y barbas de grises entre los miembros de la audiencia. Rufus Reid bromeó sobre una foto de sí mismo con Don Byas Ese stub le había dado, representando un momento "cuando tenía el pelo negro". 6

Jazz, como cualquier música, todas las posturas por la alta cultura pan-europea Aparte, se funda en cuerpos infundidos con alma. Pero los cuerpos cambian, aprenden, crecen, y el declive, y todo lo que los músicos pueden hacer para mantener viva la "tradición" es crear las condiciones bajo las cuales los nuevos cuerpos se consagran para el acto musical. Inexorablemente, incluso aquellos cuerpos se mueven hacia los estados en los que el Se puede decir que el alma se va, y en estos tiempos se basa en el mundo del jazz Su alma afroamericana, articulada a través de una red de aliento, metal, hueso y intestino, en lugar de sonidos electrónicos ostensiblemente incorpóreos. Stubblefi Eld fue la generación nacida diez años antes de la mía, una generación Eso soñaba con jugar con Miles, Blakey, Mingus o Trane. Algunos, como Stub mismo, en realidad lo hizo. La mayoría, sin embargo, tenía que abrirse camino en la estela del götterdämmerung de los años setenta, cuando muchos de los viejos verdades y posturas heroicas de jazz sucumbieron a los imperativos de Postmodernidad. Amina Claudine Myers, que conoció a Stub cuando era estudiante universitaria en Arkansas, fue tranquilizador en su tributo, aprovechando la rica profundidad de ella Alma gospel con su propia composición, "Todo es ahora". "Nadie puede Haz eso como ella ", se maravilló de Muhal, mientras Amina se lanzó a" Dino ", una pieza Ese stub había escrito para ella. Otro gran pianista, Donal Fox, presentó un Piece del amado William Grant de Stub todavía. El baterista Billy Hart jugó con casi todos presentes. La gente subiría al escenario y anunciaría: "¿Dónde está Billy Hart?" Querían aprovechar esta oportunidad para actuar con uno de los verdaderos músicos de nuestro tiempo. Stub fue un producto del experimentalista AACM, y ese legado fue traído al púlpito por Henry Threadgill, quien recordó el oído

Times de Lier en Chicago cuando él y Stub competirían para ver quién podría Escriba la mayor cantidad de música en una semana, una anécdota que iluminó la larga relación de los dos artistas con la estética centrada en el compositor de AACM, que Para Henry, fue "fundada en la búsqueda, el aprendizaje y el avance". Este tipo de práctica experimental, como Dick Griffi n observó en sus comentarios que la tarde, requirió la tenacidad emblemática de una persona a la que Dick bromeó en broma referido como "John Terce Eld". Henry luego señaló otro aspecto que era perfectamente congruente con un valor central de AACM, no estético espiritualismo, pero rango estético y diversidad. Stub "cruzó muchas líneas. diferentes géneros, como dicen ", comentó Henry. Esto parecía una introducción ideal a la música de Andrew Cyrille y Oliver Lake, cuyo intrincado y la improvisación pensativa libre, la noche, dirigida a un blues, imbuido Performance de "Baby Man" de Stub, una pieza que alguna vez se había realizado por un viejo amigo de su familia, la gran pianista y compositora Mary Lou Williams. Thurman Barker mencionó la presencia de Stub con él en Joseph Jarman grabación clásica de AACM, como si fuera las estaciones, antes de continuar con un Performance de tambor en solitario "En memoria de John, quien me dio mi primer concierto en Nueva York." Fue un trabajo ritual con la claridad formal y la sutileza timbral de una cucaracha máxima. El juego de Thurman me llevó a reflexionar que gran parte de Lo que uno puede lograr como artista depende de las amabilidades de los amigos, colegas e incluso extraños que aman el sonido, un lugar para quedarse, una palabra de consejo, un número de teléfono, una introducción. Entonces, a modo de conclusión, Después de llamar a John Stubblefi Eld "un gran historiador", Muhal Richard Abrams anunció que jugaría "dos acordes para John", tal vez en respuesta A los tributos musicales a menudo largos que habían estado fuera de Ered, algunos superan mucho la asignación nominal de minuto a la que todos habían acordado. En realidad, la actuación minimalista de Muhal comprendía tres de su firma Chordal fl ourishes, el tercero de los cuales repitió el primero. James Jabbo Ware y me volví el uno al otro y simultáneamente dije: "A- B- Una forma". A mediados de noviembre de ese año, se presentó el capítulo de Nueva York de la AACM La música en solitario y de conjunto de Muhal como parte de su cuadragésimo aniversario de la celebración. El capítulo había estado haciendo una temporada de cuatro conciertos durante los últimos años, presentando no solo las obras de los miembros de AACM, sino también las de colegas compatibles, como el bajista Mark Dresser y el saxofonista Oliver Lago. A partir de la temporada de otoño de 2003, los conciertos se mudaron de la Sociedad para la Cultura Ética en West 64th Street en Manhattan a la Iglesia Comunitaria de Nueva York en East 35th Street. Ambos espacios eran espaciosos, Lugares sonicamente generosos y agradables para escuchar música. Ahora, como en 1965,

El objetivo de la serie de conciertos de AACM era el mismo:

"Proporcionar una atmósfera que sea propicio para la música seria y la realización de nuevos no registrados composiciones; Esperamos crear una atmósfera espontánea que sea única a nuestra herencia y al artista escénico. Nuestro objetivo es universal en su atractivo y es necesario para el avance, el desarrollo y la comprensión. de nueva música. "7

Esa noche, la pieza de piano en solitario de Muhal era inusualmente pensativa, duradera unos treinta yendo minutos y aprovechando una forma de atmósfera de rendimiento que había estado desarrollando en los últimos años que para Falta de un mejor adjetivo, voy a llamar a su manera "trascendental". Después de un intervalo, apareció un conjunto de supermusicianos con sede en Nueva York: Bob de Bellis, Marty Ehrlich, Enrique Fernández, Aaron Stewart y Howard Johnson, saxofones y vientos de madera; Al Patterson, Art Baron, Jack Jeffers, Trombones; Bob Milligan, Cecil Bridgewater, Jack Walrath, Eddie E. J. Allen, trompetas; Bryan Carrott, Vibes; Saadi Zain, bajo; Andrew Cyrille, batería. El conjunto realizó una serie de poemas de tono bellamente orquestados de Muhal, algunos recientes, algunas décadas de edad. Las piezas no dibujaron sobre "la gama completa de la tradición del jazz", una entidad quimérica que no es Solo imposible de delimitar, pero con demasiada frecuencia se hace referencia a cualquier cosa Pero un cliché. En cambio, lo que estaba a la vista era la gama completa de la extraordinaria imaginación de Abrams, buscando los rincones ocultos de la conciencia. Ruminativo y exuberante por turnos, el conjunto provocó dos ovaciones de pie en el clima a menudo implacable de la ciudad de Nueva York en esto, el fortaleza Año de la AACM.

Chicago en reflexión El sábado 7 de mayo y el domingo 8 de mayo de 2005, el aniversario real del Primera reunión organizacional que condujo a la formación de la AACM, otra El festival de aniversario de AACM se llevó a cabo en el Museo de Chicago de Arte contemporáneo. Antes de una audiencia, con sede en Chicago, con sede en Chicago AACM Músicos, incluidos Edward Wilkerson, Douglas Ewart, Nicole Mitchell, Isaiah Jackson, Ann Ward y el cantante Dee Alexander, presentados La cara de la AACM en 2005. La recién formada "Gran música negra Conjunto ", dirigido por Mwata Bowden y comprende músicos de Fty-Plus, mostró cómo las posibilidades de la nueva música improvisada en una verdadera orquestal La escala depende críticamente de la construcción de nuevas comunidades. Eso Estas comunidades imaginadas tienen importantes consecuencias musicales en El corazón de lo que la AACM significaba tanto para los músicos como para la audiencia. Cómo el AACM extrae gran parte de su sustento espiritual de este

El destino central para la gran migración puede explorarse útilmente con referencia a la iglesia negra. De hecho, sigue siendo una fuente de curiosidad que A pesar de las fuertes raíces de muchos miembros de AACM en las tradiciones religiosas afroamericanas, pocos relatos históricos o críticos conectan la AACM o Otras músicas experimentales negras con esta institución comunitaria negra de importancia crítica. Por ejemplo, el famoso artículo de Amiri Baraka, "El Cambiar lo mismo (R&B y nueva música negra) "teoriza que" fue el Iglesias más negras emocionales de las que la gente de los blues era miembros, en lugar de las iglesias de clase más blanca y de clase media, la gente del jazz fue a. "8

Anteriormente en el ensayo, Baraka afirmó que "la nueva gente de jazz suele ser Mucho más preocupado conscientemente por "Dios" que la gente de R&B. Pero la mayoría de las personas de R&B estaban realmente en la iglesia a la vez y cantaban allí primero, solo para derivarse o salir corriendo más tarde. "9 Esto afirmó binario, sin embargo, parece un poco fuera de lugar dado el hecho inconveniente de que muchos radicales negros Músicos de la época, incluida la mayoría de los músicos de AACM de la generación, vino abrumadoramente de la clase laboral, en la iglesia, que tiene un stock temorario de Dios, y creció con una comprensión profunda de la cultura musical popular negra. Ciertamente, en la década de 1940, Bronzeville, donde las raíces de tantos de la generación más temprana de miembros de AACM estaban tradicionalmente los asuntos espirituales. tomado con la máxima seriedad. Los favores de Malachi se les ocurrió a su padre y tío en el relativamente estricto Denominación pentecostal conocida formalmente como la Iglesia de Dios en Cristo (Cogic), fundada en 1897 por el visionario religioso afroamericano Charles Harrison Mason. Mason era un ex ministro bautista, originalmente con sede en Arkansas, quien fue expulsado de su iglesia y el estado Asociación Bautista por su creencia en la doctrina metodista wesleyana de santifi. La secta de Mason finalmente se convirtió en no solo una de las mayores denominaciones pentecostales en los Estados Unidos, pero una Iglesia con más de 8.7 millones de miembros en más de los dos países a partir de 1995. Más de 5 millones de estos están solo en los Estados Unidos, lo que convierte a Cogic en la denominación pentecostal más grande del país. Mason persiguió su visión original de una congregación multirracial en parte a través de su orden de ministros blancos, muchos de los cuales se separan de Cogic en 1914 para organizar una denominación de todos los blancos, las Asambleas de Dios, ahora La denominación pentecostal blanca más grande. Esto está en consonancia con los favores comprensión propia de la historia de la iglesia: "Dijeron que en algún momento blanco La gente pertenecía, pero los blancos se separaron. . . . Pero en los últimos años Querían compañerismo de nuevo ". 10

La iglesia prohibió el uso de nicotina y alcohol, y había estricto Límites, particularmente para las mujeres, en la vestimenta, el deporte y el maquillaje. Allí fueron relativamente pocas restricciones a las expresiones abiertas del Espíritu, sin embargo, y la iglesia se acredita ampliamente con la popularización de "testimonio", la introducción de exclamaciones espontáneas de fervor emocional y espiritual Durante los servicios de adoración. El propio Mason se refirió a la exclamación "Sí, ¡Caballero!" como "La Iglesia de Dios en Cristo Himno nacional". 11. Los jóvenes favores crecieron con la historia que su familia había sido presente al comienzo de la iglesia. Sus padres habían emigrado a Chicago desde Lexington, Mississippi, en la década de 1930. Su tío tío había sido establecido en Chicago durante algún tiempo, y el padre de Favores finalmente se convirtió en el pastor de una iglesia que comenzó en la calle 37, y luego se mudó algunos Bloqueos hacia el norte a 35º. Favores recuerda la música como una integral y crítica aspecto importante de la adoración en la iglesia de su padre:

La iglesia de Dios en Cristo trajo consigo en su alabanza el uso de todos instrumentos musicales. Pandereta, guitarra, lo que sea. También en el alabanza Hubo testificar, cantar, bailar, gritos, aplausos de las manos, hablar en lenguas y grandes elogios congregacionales. Podrías tocar cualquier instrumento que quisieras. La mayoría de las otras iglesias no tenían nada más que el órgano o piano. Durante el servicio de testimonio, cualquiera puede levantarse y expresar sus comunicaciones espirituales con Dios, o pueden levantarse y cantar. Cualquier persona que canta una melodía, después de que también puedan testificar. Y algunos de los mejores bailarines que he visto en mi vida fueron en la iglesia.

Favores recuerda que la hermana Rosetta Tharpe, la gran cantante de gospel, fue miembro de la iglesia pastoreada por el tío de Favores. En la iglesia, "Tocó su guitarra de acero, y su madre tocó el ukelele". Como tharpe Sin embargo, se hizo famoso: "Cantando en el mundo, como lo llamaron", según Favores, uno de los familiares de Favores fue al final del escenario después de una presentación en el Regal Theatre y le dijo al cantante: "Deberías estar avergonzado de tú mismo, aquí como este, haciendo este tipo de trabajo para el diablo ". Con la práctica religiosa, así centrada en la vida de su familia, favores pasaría varias noches por semana en los servicios de adoración que involucran Trance y Glossolalia, un principio central de la visión de Charles Harrison Mason, y uno que dividió la iglesia en sus primeros años. Favores recuerda que otro Los niños se burlarían de su madre y su padre como "santos rodillos", pero para los favores y su familia se trataba de cómo la gente "se mudó en el espíritu." Los favores vieron el espíritu comunitario de la iglesia como "más o menos un africano

Puede tradición, no exactamente como estar en África, sino en el Espíritu. Si escuchas Para un predicador negro, es como el Griot, canta su mensaje ". De acuerdo a a los favores, el obispo Louis Henry Ford, el obispo presidente de las iglesias de Dios en Cristo desde 1990 hasta su fallecimiento en 1995, declarado en el momento de su muerte que "fue inspirado por Dios a través de la Biblia para continuar algunos Más de nuestras tradiciones africanas de alabanza al creador ". A principios de febrero de 2004, me estaba preparando para pasar desde San Diego a Chicago para el servicio conmemorativo para Malachi favorece Maghostut. Había hablado con Malachi solo la semana anterior, cuando escuché que había entrado en el hospital con un "virus estomacal" que resultó ser pancreático inoperable Cáncer de un tipo particularmente agresivo. Parecía estar en el teléfono desde el hospital, y en un momento habló sobre su servicio militar, un hecho que había escapado de nuestra entrevista para el libro. Las fechas que dio por su El servicio lo habría colocado en la Guerra de Corea, lo cual era poco probable para alguien que, como siempre afirmó, nació en 1937. La tendencia de los favores a Disimular sobre su edad era una fuente de alegría bien conocida para otros músicos de su generación, que con frecuencia le dijeron a quien escuchara que escucharía que Favores era "más antiguo que la suciedad". Cuando mencioné la discrepancia, favores bromeó: "Aah, no vas a sacar eso de mí". El servicio se celebró el 4 de febrero de 2004 en la comunidad de amor Iglesia de Dios en Cristo en el sur de Chicago. Favores fue universalmente conocido en Chicago como un hombre de raza, un lejos llorar de sus primeros días como un gangbanger (estilo de la década de 1940), pero totalmente de mantenimiento Con la historia de muchos de esos delincuentes adolescentes, como Malcolm X, o, más cerca de casa, Ernest Dawkins, Ameen Muhammad y Muhal Richard Abrams. El viejo conjunto de arte de Favors, amigo y colega Famoudou Don Moye tuvo problemas para mantener la compostura durante su discurso particularmente conmovedor y ver el dolor genuino en los rostros de Chuck Nessa, John Litweiler y Terry Martin me hicieron darme cuenta de cómo se pueden reparar las dislocaciones de la raza, la clase, el género y la profesión, aunque solo sea por un Breve momento, en presencia de pérdida o la posibilidad de renacimiento. El elogio fue entregado por el sobrino de Favors, el reverendo E. M. Walker, quien tomó como su mensaje de texto inspirador un curioso encuentro con su tío. "Puede saber", reveló el pastor Walker, "que el hermano Favors realizó un tipo de música que no está sancionada por la Iglesia de Dios en Cristo. En esos momentos ", continuó el pastor," el hermano favorece y yo acepté

Que simplemente no hablaríamos de eso ". De alguna manera, el ministro tejó este tema de tolerancia a un texto moral fascinante, que fue precedido por la línea de blues obsesivamente repetida y dolorosa de Roscoe Mitchell en Alto Saxofón: como hemos aprendido de Henry Threadgill, el único saxofón para la gente de la iglesia. Una compañía de bateristas inspirados en africanos, organizado por Moye, aparentemente no se le permitió tocar dentro de la iglesia misma, aunque al final del servicio, parecía ocurrir una recesión de la batería. De todos modos, a pesar de la proscripción de la iglesia. Al final del servicio, decidí seguir a Douglas Ewart y Lester Lashley, junto con el pastor Walker y su cohorte, al sitio del entierro, donde los favores fueron enterrados con honores militares. Como Pastor Walker completó Su oración, un viento amargamente frío giró alrededor de los presentes. De repente, Sin previo aviso, Lashley sacó un conjunto de "pequeños instrumentos", cuyos favores conceptuales habían sido fundamentales para iniciar. Pasó los instrumentos a Douglas y algunos otros, y aquellos de nosotros sin instrumentos aplaudidos, gritado y cantado como el ataúd de los favores yacía en el suelo, al aparente discombro del contingente religioso, que se apresuró, dejándonos, su colegas y amigos, para celebrar otro lado de los favoritos de Malachi. A las 10 a.m. del 5 de agosto de 2005, respondí el "llamado a la adoración" en Trinity Iglesia Unida de Cristo, donde se estaba llevando a cabo un "servicio de origen" para el saxofonista y compositor Vandy Harris, que era parte de el AACM cuando me uní en 1971. Había actuado con Vandy en numerosos Ocasiones durante esos primeros años, y su trabajo de firma de esos años fue "valle de los huesos secos", una especie de oratorio situado en el Tradición afroamericana del uso de textos bíblicos como medios alegóricos de elevar la conciencia negra. Cuando el gran conjunto de música negra de la AACM, dirigida para la ocasión por Ernest Dawkins, entró en las cepas de apertura de la pieza, me volví hacia el saxofonista David Boykin, un músico todavía en su treinta, y comentó que mi generación, como la suya, aprendió a jugar por Tocando la música de Vandy. Él sonrió. El gris aparentemente inevitable del Aacm a cuarenta estaba siendo prevenido justo ante mis ojos por el gran negro Music Ensemble, donde los músicos de los años sesenta y más allá, como Pete Cosey, actuó junto a músicos en sus veintes e incluso más jóvenes, todo al servicio de una noción continuamente renovable de gran música negra en que el conjunto demográfico parecía agregar otro significado a El eslogan corolario del conjunto de arte, "Antiguo al futuro". Art "Turk" Burton habló gravemente y finalmente sobre la contribución de Vandy a la comunidad, después de lo cual el obituario se leyó en silencio:

Vandy Harris, Jr.- Educador, multiinstrumentalista, compositor, arreglista, Vocalista, director coral de jazz y líder de banda cuya carrera musical activa abarcó cuatro décadas: nació el 25 de julio de 1941 en Wisner, Louisiana a Vandy Harris, Sr. y Elmaree Daniels Harris (ambos fallecidos). En 1946 La familia se mudó a Chicago. Vandy fue bautizado en el monte Eagle Baptist Iglesia en 1969. Desde 1998, él y su esposa Izabel han sido miembros de Trinity United Church of Cristo.¹³

El reverendo Quiller Harris, un caballero mayor de ser serio, como Vandy mismo dio una oración sobre Vandy durante el servicio. Me di cuenta que había conocido solo a otra persona llamada Quiller, mi abuelo materno. Más tarde, mi tío Lonnie, cuyo padre era mi abuelo, se sorprendió al escuchar a otra persona llamada Quiller, evidentemente un nombre con Las raíces negras del sur profundas, de las cuales ambos estábamos solo vagamente conscientes.

Cuando tenía 12 años, la familia consiguió un piano y Vandy comenzó lecciones. Cuando Escuchó un saxofón tenor, estableció su sueño en tocar ese instrumento. Luego tocó varios instrumentos, especializándose en el saxofón. Vandy obtuvo un B.A. De Chicago Teachers College (1966) (ahora Chicago Universidad Estatal). Poco después, aunque es un objetor de conciencia, fue reclutado y enviado a Vietnam, donde sirvió dos años, y regresó Inicio un soldado decorado con una descarga honorable en 1969.¹⁴

Cuando leí ese pasaje, pensé en la experiencia de Rasul Siddik con intento de objeción concienzuda. Probablemente fue por esa época que Vandy se unió a la AACM, justo antes de que yo llegue en 1971. El pastor de Trinity, El reverendo Jeremiah Wright, era conocido como un cambio de marca FI altamente articulado, Quizás en la tradición de Albert Skeage y los ministros radicales negros quien desarrolló su propia versión de Black Liberation Theology.¹⁵ Pastor Las "palabras de comodidad" finales de Wright no decepcionaron. Eligió un texto bíblico que me duele recordar ahora; Todo lo que puedo recordar es que el El pastor dejó en claro a todo lo que él, como Vandy, estaba desplegando un texto bíblico en el servicio de una alegoría inquietante. Wright enmarcó las diferencias contemporáneas de los Estados Unidos en Irak como símbolo de una arrogancia sobre en los niveles más altos de potencia para los cuales uno podría tener un precedente obvio en Escrituras: líderes inevitablemente a la pregunta de por qué una cultura política que afirmaba ser dirigido por la Biblia no pudo divinar las implicaciones de tales un texto.

Al perseguir su música, Vandy tocó con muchos músicos de jazz bien conocidos y fue activo en la Asociación para el Avance de Creative Músicos (AACM) y el Instituto de Jazz. Con su propio grupo, el frente Burners, produjo dos CD: "Pure Fire" (1996) y "The Lighthouse Keeper" (1999). También creó el Obade Ensemble (grupo vocal). 16

El comportamiento de Vandy siempre fue agradable y abierto, su saxofón jugando virtuoso, con mucho altísimo, como si fuera el Dr. J jugando por encima del borde. Sus composiciones eran técnicamente exigentes, y era personalmente intenso y serio, una vez exigente en una reunión de AACM (a la que asistí) que los músicos que no cumplieron con sus obligaciones con respecto al trabajo para la organización estarían sujetos al castigo corporal. No hace falta decir que esa moción no pasó, pero estoy seguro de que muchas personas que recuerdan esa reunión de asombro (al menos jocoso) lo que podría haber sido en ese sentido.

De 1979 a 2001, enseñó en las Escuelas Públicas de Chicago, en el jardín de infantes hasta la escuela secundaria. Mientras obtiene una maestría en composición musical en la Universidad Estatal de Governors (1979), Vandy fue con el jazz de esa escuela Banda en una gira de 1976 a Brasil, donde en Sao Paulo conoció a su futura esposa, Maria Izabel Leme; se casaron en 1994. Cuando su salud se deterioró en 2001, Vandy decidió mudarse a Brasil, un país que amaba. Él hizo su Transición el 24 de julio de 2005, el día anterior a su 64 cumpleaños.

Una gran cantidad de pequeños signos durante estos servicios me hicieron considerar la posibilidad de que a pesar de que la congregación multirracial presente en los servicios de Chicago podrían haberse parecido a los de San Pedro en algunos aspectos, la comunidad musical profesional cosmopolita, con sede en Manhattan, en Nueva York, fue desterritorializada, relativa a mi perspectiva, en una forma en que la comunidad musical negra de Chicago nunca será. Recuerdo la alegría de Vandy al conocer al bellamente gentil Izabel, y cuando el pianista Koco Calvin Brunson y el bajista Cecile Savage, una francesa que dejó raíces musicales permanentes en la comunidad negra del lado sur muchos años hace, interpretó al clásico "Insensatez" de Antonio Carlos Jobim, Izabel lloró en silencio, mientras escuchaba en compañía de Larayne Black y Doris Whalum, dos de los seguidores más firmes de la AACM. "Larayne era como una madre para el AACM", dijo Muhal Richard Abrams, y para los que vinieron más tarde, Doris, con su brillantez legal y amor por la fotografía, era igualmente influyente. En el espacio desterritorializado, me aventuré a mí mismo, el hogar es donde el funeral

es. Género que la quiebra llega tan lejos, y luego el hogar se hace cargo, donde se hace evidente en cuanto a quién es su verdadera comunidad, la que tomará Cuídate de ti pase lo que pase. Ese sentido ciertamente estaba a la vista en los servicios para los cuarenta y nueve años Ameen Muhammad en febrero de 2003. La gran cantidad de personas que Llegó a una capilla del lado sur para marcar uno de los pases más trágicos en el Historia reciente de la AACM escuchó musical de Erings por el colectivo, como así como homenajes de los más cercanos a él: Ernest Dawkins y Bonita McCall, actriz, pianista y hermana del fundador de AACM Steve McCall. Los portadores de Ameen eran casi todos los miembros de Chicago AACM: Ernest Khabeer Dawkins, Dushun Mosley, Edward Wilkerson, Mwata Bowden, Douglas Ewart, El trombonista Steve Berry y el cantante Taalib'din Ziyad. Tradicionalmente, africano Los funerales estadounidenses se concluyen con una comida de comida, generalmente conocida Como el "Repast". Esta reparación se celebró en Northeastern College en Chicago South Side, un centro para el estudio de temas políticos y culturales negros. Según un informe que encontré en la web, el evento incluyó música de Ziyad, Ann Ward, Isaiah Jackson, Douglas Ewart, trompetista Bob Griffi n, y violinista Savoir Faire.¹⁸

También contribuyó al servicio de Ameen la banda familiar, Un conjunto fundado por el pianista y compositor AACM Evod Magek, cuya sola grabación publicada, a través de Love to Freedom, presentó el Tarde de Oscar Brown III y yo, Duke Payne, Koco Calvin Brunson, y Curtis Prince.¹⁹ Nació en David Maggard en Indianápolis en 1926, Magek (a quien sus compañeros de banda llamaron "el jefe") dijo que el creador asignó él su nombre: "Evod (paloma por la paz) y Magek (porque para nosotros el espíritu es como la magia) ". 20 Magek vivió la mayor parte de su vida en Chicago, donde en la década de 1970 Asistió a la escuela AACM, y finalmente se convirtió en presidente de la AACM durante ese período. Un veterano de la Segunda Guerra Mundial, durante un período de encarcelamiento se enseñó a sí mismo la música con la ayuda de intercambios de letras con Eddie Harris, un viaje que se relató en un conjunto de revistas de prisión compilado y mantenido con él durante toda su vida. Magek era único y Fiñera muy respetada en la comunidad afroamericana de Chicago, conocida por su intenso e inquebrantable amor por los negros. Cuando él mismo Falleció en octubre de 2005, los homenajes de rendimiento en su "hogar" Vinió del cofundador de AACM Kelan Phil Cohran, pianista Robert Irving III y miembros del Muntu Dance Theatre. Ambos dos bandas familiares y un gran conjunto del AACM dirigido por Mwata Bowden realizó un suite de sus composiciones. Para Rita Warford, la AACM es "una organización muy respetada en el

comunidad negra ", incluso si" la comunidad negra nunca le importó totalmente la música tanto ". Al mismo tiempo, ella sintió que "en cualquier entorno Habrá, si no mucha gente, al menos algunas personas que Como lo que estás haciendo ". En última instancia, Warford sintió que el efecto "saludable" que la AACM tenía en la comunidad negra estaba mejor simbolizada por un historia que Joseph Jarman le trajo.

El conjunto de arte, estaban en el corazón de la comunidad, antes Comenzaron a viajar a Europa y todo. Podría haber estado abajo en el 43 ° e Indiana o algo así. Había un tipo que solía Entra y siéntate en la barra y come un pastel de camote. Finalmente le dijo Una noche, dijo, sí, solía estar disparando drogas y bebiendo toda la noche, pero como todos ustedes han estado jugando aquí, solo me siento en el bar y come este pastel de camote.

La vida y el trabajo de Evod ejemplifican una tensión importante dentro del AACM. músicos que, en lugar de tratar de ser conocidos en el internacional Arena que se supone que es un objetivo universal, en cambio, buscó sostenerse y apoyar a su comunidad local. De hecho, este objetivo general, apoyado por el Los miembros con sede en Chicago del colectivo han jugado un papel crucial para mantener el AACM vivo como una institución comunitaria negra desde la partida de la mayoría de sus miembros originales a fines de la década de 1970, hace casi treinta años. Al final, Algunos de los músicos a los que algunos de los miembros más antiguos de AACM llaman "el Los miembros más jóvenes "son de hecho los propios abuelos.

J'ai Deux Amours. . . Cuando regresé a Nueva York en 2004, después de vivir en California en todo momento En la década de 1990, tuve la suerte de ser recibido muy amablemente por muchas personas. Él me hizo sentir bien para tener a mi viejo amigo y asociado musical John Zorn Dime, más o menos, "Sal de San Diego y vuelve a casa", o que Joan Logue, David Behrman y Terri Hanlon pregunten cómo se sintió estar en casa; o reflexionar sobre las palabras de J. D. Parran sobre mencionar a su hijo como un New Yorker, como lo estoy haciendo ahora con mi hijo. Al servicio de Stub, vi tantos músicos que conocía, muchos de los cuales tenía Jugó con: Leroy Jenkins, Brian Smith, Reggie Workman, Steve Slagle, Mark Helias, Joe Lovano, Victor Lewis, Eli Fountain, Bill Lowe, Maxine Gordon, Ted Daniel, Kunle M'wanga, Salim Washington, E. J. Allen, Rufus Reid, Warren Smith, Patience Higgins, Hilton Ruiz, Clifton Anderson, Michelle Rosewoman, Cecil Bridgewater y Bill Saxton, entre otros. Soy

consciente de que para algunos en la comunidad de jazz, tengo la imagen del pródigo hijo, pero de alguna manera, la vigilancia de género posterior a la década de 1980 parece terriblemente poco importante. En estos momentos, como la comunidad de los músicos simplemente te da la bienvenida a casa. De hecho, para mí, la comunidad del artista de Nueva York es el hogar y, sin embargo, AACM Los conciertos en Chicago también son homecomings de un tipo muy diferente. En última instancia, las razones por las cuales la AACM se ha vuelto integral a la identidad cultural de Chicago son relativamente prosaicas y pueden enumerarse en mayor o menor longitud. La pregunta más profunda y desafiante de por qué, A pesar del Purvie Multigenre Intervaracional de AACM, Purvie Multigenre, intermedio de AACM, El crisol de Chicago sigue siendo parte integral de la identidad de AACM, solo puede ser insinuado en una narrativa como esta.

Mientras espera el inicio del seminario del compositor Alvin Singleton en el Juilliard School of Music, Henry Threadgill y yo comenzamos a hablar sobre Ajaramu, quien había fallecido en Detroit en diciembre de 2006. "Déjame mostrarte algo", le dije, abriendo mi computadora portátil a un pdf fi le Había hecho del obituario de Ajaramu. Al ver la imagen, comentó Henry, "Eso se parece a Ajaramu, pero ¿quién es Joseph A. Shelton, Jr.?" "Ese es Ajaramu, su verdadero nombre". "¿Qué pasó con" Jerol Donavon "?" Henry preguntó, incrédulo. "Esa es solo una de las muchas sorpresas que he recibido al escribir este libro", Yo dije. "Nunca te lo dije, y nunca me lo dije". "Tal vez estaba en algún tipo de problemas. Lo hemos visto antes", Henry aventurado. "Sea lo que sea, definitivamente lo guardó para sí mismo", observé. "Ahora, Henry, no tienes ninguna sorpresa para mí, ¿verdad?" "Nos reímos corazón ily.²¹

En la mañana del 24 de febrero de 2007, Henry llamó por teléfono para decir que Joseph Shelton se convirtió en Jerol Donavon a instancias de Gene Ammons, quien sugirió que necesitaba un nombre artístico más emocionante. Henry luego informó Yo que Leroy Jenkins había fallecido esa mañana. Estaba aturdido. Había llamado a Leroy en el hospital menos de una semana antes, y parecía optimista sobre su pronóstico. Sí, tuvo cáncer en Un pulmón, dijo, pero estaba recibiendo visitas diarias y llamadas telefónicas, y fue Ir a casa ese día. Otro amigo suyo me dijo que incluso había sido palear nieve unos días antes. Se celebró un servicio privado en la ciudad adoptada de Leroy en la ciudad de Nueva York, en la Iglesia Judson en West 4th y Thompson. Las dos hermanas y sobrino de Leroy Vení de California, y me pidieron que sirviera como compera. Varias formas

de agradecimiento, hablado, bailado y jugado, vino de Muhal Richard Abrams, Alvin Singleton, Henry Threadgill, Kunle M'wanga, Jerome Cooper, Anthony Braxton, Felicia Norton, Mary Griffi N, Brandon Ross, John Blake, Larry Fink y el reverendo Shaku Joseph Jarman. Los asistentes al El servicio, de Ornette Coleman a la tiranía del gen "Azul", reflejó un corte transversal multiétnico complejo de la escena musical experimental de Nueva York, y La encarnación de toda la vida de Leroy de esos ideales. Alguien que estaba al lado de Leroy la noche antes de su fallecimiento le dijo yo que en un momento, de repente se despertó y anunció a todos Lo que quería en su monumento: "improvisación ... y caballos blancos". El Pausado para el efecto. Luego, al ver a un grupo de rostros curiosos, agregó, riendo, "solo broma". Más tarde, se despertó nuevamente y exclamó: "Bueno, estoy listo para ir, ¿dónde están ¿Los caballos? "

After Word

El camino del arreglista Hace unos años, el saxofonista y el músico electrónico Steve Coleman estaba en constante comunicación con mi graduado de UCSD estudiantes. Uno de sus correos electrónicos para ellos contenía el recordatorio de que en Evaluación del impacto de un movimiento musical (o tal vez cualquier movimiento), uno estaba obligado a considerar no solo lo que hizo el movimiento, Pero también lo que intentó (y tal vez falló) hacer. Como hemos visto, uno Lo importante que los músicos de AACM "intentaron hacer" fue sobrevivir y incluso prosperar mientras (a) perseguir su arte y (b) controlar los medios de su producción. Estos objetivos están, de hecho, entrelazados con otro objetivo importante: el de afinar los discursos que rodean y mediando la actividad del artista afroamericano. De hecho, es probable que ninguno de estos objetivos se realice sin perseguir a los demás, y me gustaría invocar el ensayo influyente de James Cliff Ord "Sobre la autoridad etnográfica" como una piedra de toque para establecer mi Método de trabajo para una evaluación provisional del legado del colectivo. "Una forma cada vez más común de manifestar la producción colaborativa de conocimiento etnográfico", escribe Cliff Ord, "es citar regularmente y extensamente a los informantes".

Pero tales citas siempre son organizadas por la cita y tienden a Servir simplemente como ejemplos o testimonios de conflicto. Mirando

Más allá de la cita, uno podría imaginar una polifonía más radical. . . pero Esto también solo desplazaría la autoridad etnográfica, todavía confiaría la Filal, virtuoso Orquestación de un solo autor de todos los discursos en sus o su texto.1

De hecho, no puedo dejar de admitir mi presencia a lo largo de este libro como Orchestrator, un arreglista de historias confiadas (y a veces conflictivas). Sin embargo, lo que está en ER en las pocas páginas de esta historia de la La asociación para el avance de los músicos creativos es una polifonía inestable de voces citadas, una especie de reunión virtual de AACM muestrada de Las muchas reflexiones de autodescritura que escuché en mis entrevistas con mis colegas y amigos en el colectivo. El AACM a menudo cambió su crítica ojo en sí mismo, a veces sin comprender que las realizaciones de los radicales Los proyectos a menudo no alcanzan lo que se soñó. Todas las fiestas a esto La discusión virtual, imagino, reconocería el modo de crítica como típicamente AACM, incluso si algunas de las partes en la discusión nunca se han conocido, y otros solo contribuyeron con sus rastros ancestrales a la empresa. De nuevo después de Cliff Ord, admito abiertamente mi premio de Pouvoir en esta etapa de la producción de la narrativa. Aquí, quería usar el medio narrativo para imaginar cómo podría ser una reunión de AACM con todos los presentes, vivos y ancestrales. Sin embargo, lo hago con la esperanza de que este poder He tomado podría ser devuelto y compartido en un momento diferente de la vida. del texto. El objetivo de la narración del esclavo no siempre era la reivindicación, sino Muy a menudo, una súplica moral por la crónica responsable. Subyacente todo es el convicción de que si te escribes de una historia en la que estabas muy Evidentemente presente, puedes volver a escribirte.

El individuo "No puedes decir:" ¿De dónde vino la música AACM? "" El tono de Muhal fue contundente. "¡El AACM es una colección de individuos!" "Tienes el original, y luego tienes este deseo constante de recrear el original ", observó Roscoe." Ahora, en algún lugar que realmente se riega abajo. El AACM estaba más dirigido a crear un individuo que una línea de ensamblaje ". "¡Pero tenemos algo en común!" Muhal estaba emocionado ahora. "Por ejemplo, estamos de acuerdo en que deberíamos desarrollar nuestra música". 2

"El propósito de [la AACM] era que los músicos se unieran y desarrollar música y tener libertad para interpretar nueva música, en un creativo entorno ", declaró Thurman." Esos son los propósitos que están en

La carta de la organización, pero esos propósitos, para mí, son muy reales aquí. "Formamos el AACM para tener una base de poder desde la que podríamos jugar Nuestra música ", dijo Muhal," pero también asumimos otras vibraciones, algunas de las que no habíamos anticipado cuando comenzamos. . . . Déjame darte un ejemplo. El séptimo ítem [en los propósitos de AACM] es 'aumentar la mutua Respeto entre artistas creativos y comerciantes musicales, agentes de reserva, gerentes, promotores y fabricantes de instrumentos ". En ese departamento, descubrimos que la única forma de crear respeto mutuo entre artistas y comerciantes musicales era que nos convertimos tanto en los artistas como en el comerciantes. "3

"No creo que nadie haya anticipado que funcione por treinta años ", Marveled Jodie." Tal vez unos meses, o un año más o menos. Tal vez alguien imaginó eso, pero yo no era uno de ellos. No soy un visionario ".

Biblia "Si quieren la historia real", dijo Lester Bowie a George, "tu libro Dar más información. El libro del conjunto de arte da una idea de cómo los gatos realmente pensar. Por eso queríamos hacerlo de esa manera ". "Esa fue una razón por la cual Muhal dijo que alguien en la organización debería escribir el libro", señaló Jodie. "Porque entonces realmente podrías hablar de ello a ellos. Cuando la gente me llamaba para hablar, los refié a Alguien más, porque realmente no quería hablar de eso con ellos. No Piensa que habrían entendido lo que estaba tratando de decir, o tenía miedo que lo llevarían a otro lugar ". "Nunca tendría un escritor haciendo mi autobiografía", continuó Lester. "No sabrían qué hacer con él. No lo tendrían hacia abajo a la derecha. Ni siquiera podía decirles la mierda que podría decirte. Yo no lo haría quiero decirles la mierda que te diría ". "[El libro] es parte de los tipos de situaciones que usted y yo y mucho Los gatos han hablado de muchos años ", dijo Wallace," una situación sobre un colectivo que debería haber estado ahorrando este tipo de negocios y años de negocios atrás. . . . Cuando miramos a su alrededor, hay personas que tienen más documentos en nosotros que nosotros tenemos en nosotros mismos ".

Expansión y sacrificio Joseph señaló con orgullo a "toda nuestra gente que salió de allí que se dedican a la academia de clase mundial. A pesar de que están trabajando para estas instituciones y ellos tienen límites, y tienen las políticas del

instituciones para adherirse, subconscientemente, todavía están presionando que AACM Ideal de libertad de expresión e imaginación, de búsqueda. Descubre lo que es Continuando, no tengas miedo de experimentar. Le están diciendo a todos sus alumnos Esto, y de eso se trataba la AACM. Estos estudiantes, incluso si tener solo uno de cada mil, subconscientemente que uno de cada mil Va a llevar los propósitos, o la esencia de la causa de esta organización, y así sucesivamente. Entonces nunca va a morir ". "Solíamos ir por la casa de Muhal, y puedo recordar que Roscoe dijo: Bueno, si no pudiera hacerlo tocando música, entonces no iba a hacer it ", recordó Sparx." Todos sus gatos tuvieron que apretar sus cinturones. Trabajé para el Edison Company durante varios años, y solía mirarlos a los gatos y me pregunto cómo lo hicieron, porque tuvieron muchos años delgados, tú ¿saber?" "Cuando la AACM comenzó a obtener un nombre, ciertos tipos de celos estalló de la comunidad blanca, que no teníamos blancos allí ", Henry observó. "La razón era que podían escuchar que la música era cruzando a su mierda. Sabían que íbamos a estar en su mierda, en cualquier momento. Y tenían razón. Tan pronto como empezamos a Haz algo que no caiga bajo el encabezado de SO- llamado jazz, lo haría Ven: "¿Qué están haciendo ustedes? No tienes ningún blanco allí ". "Bueno, muchas personas blancas no podían entrar en la AACM", señaló Fred afuera. "Ken Vandermark, todos sus gatos que salen del movimiento de Hal Russell. Creo que muchos muchachos sintieron que no querían que estas personas [blancas] controlarlo. No querían que el hombre controlara las cosas ". "Por un tiempo", recordó Ann a todos, "la escuela AACM tenía profesores y estudiantes blancos, lo cual fue considerado problemático por algunos miembros". "Pero tienes que seguir expandiéndose, y hay otros músicos", Rasul respondió. "Lo que se trata de protegerlo es que se han tomado tantas cosas lejos de nosotros ". "Personalmente no quería tratar con personas blancas en el jazz", dijo Kelan. "Es mi pensamiento que la música es el lenguaje de un pueblo, y estaba interesado en lo que el idioma podía hacer por los negros. No me interesaba lo que podría hacer por los blancos ". "Desde el principio, ha habido partidarios de la organización que son caucásicos ", señaló Douglas." Como clientes o como audiencia, allí siempre han sido personas blancas allí, incluso como miembros de la junta, y el cielo No cayó, y no nos desintegramos como un grupo negro. Ellos no prestaron Solo su apoyo moral y apoyo intelectual, prestaron su financiación apoyo."

"No tenía nada contra los blancos", respondió Kelan. "No me gustó el idea de que aquí estamos aquí, trabajando para reunirnos y el La escena se había secado. No se secó para los músicos blancos. No tenían que ir a Nueva York. Se había secado para los negros, porque habían decidido tomar Nuestra música y ellos cortan eliberadamente lo nuestro ". "Nuestra idea de reunir a la AACM era controlar nuestro destino como un pueblo ", dijo Sparx," en lugar de depender de los lugares que fueron Abierto a ellos en ese momento. Es obvio lo que nos ha pasado históricamente, Por lo tanto, fue una especie de movimiento en esa dirección, principalmente para la música negra como tal. Eso se basó en lo que ha sucedido en el pasado a muchos artistas, en términos de sus creaciones, y lo que obtuvieron de eso materialmente ". "Los sacrificios que los fundadores tuvieron que pasar y aún así pasar, Eso sigue siendo válido ". Maia era pensativa. Tenemos Más oportunidades de alguna manera y tenemos menos de otras maneras ". "La organización ha existido como un medio para sostenerse, la cultura de uno", respondió Douglas. "Ha sido una institución importante para los negros. Hemos sido una fuente de música, de empleo, de educación. Hemos estado Un sistema de apoyo, emocional, intelectual y espiritual. Eso no quiere decir que no podía hacer una transformación, pero ciertamente cambiaría el Naturaleza de lo que es el AACM ". "Creo que es importante tener organizaciones que sean todos hombres y organizaciones que son todas mujeres, debido a la naturaleza de lo que el propósito de Esas organizaciones son ", respondió Maia." No tengo ningún problema con esas cosas. Tengo un problema con no poder relacionarme. Ser fible exible. Allá son formas de incorporar otras nacionalidades en la organización ". "Pero en la sociedad en general", dijo Douglas, "la razón por la cual la organización fue fundada, para mí, todavía existe. Es decir, las personas negras aún no tienen un muchas estructuras que les permiten trabajar como artistas en cierto nivel, y poder determinar su propio destino ". "La razón por la que se fundó así desde el principio, no Sepa lo suficiente, excepto por lo que puedo ver desde el exterior ", dijo Maia. "Lo que veo desde el exterior es que las personas negras no tenían suficientes oportunidades para tener control sobre lo que hacemos, lo que sacamos, lo que se considera música válida. No veo que se cambie cien por ciento, Por lo tanto, puede ser importante ". "Para mí, como alguien que realmente se ve a sí mismo como universalista y abierto, yo Piense que tengo mi propia consternación de que se abran la cosa ", Douglas se sintió. "¿Por qué? Porque para qué se fundó la organización, hemos no pudo lograr eso. Tal vez nunca podamos lograrlo ".

"Pero no dijo que la asociación para el avance de Creative Black Músicos ", respondió Fred." Si éramos responsables de encontrar La idea como negros, cualquiera podría contribuir a la causa. Ellos han tenido Gente blanca marchando con Martin Luther King ". Janis estuvo de acuerdo. Volver a los fines, ninguno de ellos dijo que estamos aquí para crear originales Música para el disfrute total y exclusivo de los afroamericanos ". "La música es para todos", dijo Rasul simplemente. "Vives y aprendes que No puedes discriminar a las personas de donde sea que sean. Son seres humanos. Tenemos que ser más humanos. Aprendo a ser más humano y más tolerante a medida que envejezco, y parte de tu filosofía de la forma en que nosotros fueron mencionados cambios, a medida que envejeces. Mientras maduras, ves que nosotros Todos necesitan ser más tolerantes el uno del otro como personas, como humanidad ". Después de un largo silencio, Joseph habló. "Creo que el AACM siempre fue un poco miedo a la integración, inconscientemente, debido a lo que le hizo a la sociedad en general ", observó suavemente." Fui a una escuela secundaria integrada y una escuela gramática integrada también, pero cuando la sociedad en general era Integrado, puso a los negros en segundo lugar nuevamente, aunque ellos tenía la ilusión de estar en igual lugar. Causó mucho más dolor que la separación había causado, porque la comunidad negra comenzó a perder su identidad." "En este momento", comenzó Anthony, "podemos hablar de una comunidad global de músicas globales. Parte del significado de la improvisación abierta La música ha sido su capacidad para proporcionar un foro para experiencias interactivas para personas de diferentes partes del planeta, que se presta a transglobal, Experiencias transvibratorias ". "Trabajo con músicos de todas partes, de todas las diferentes partes del El mundo, y el problema de color no es un problema ", dijo Rasul, expresando la realidad de su larga experiencia como residente de París." Pero el AACM. . . eso es uno difícil, porque el problema de color todavía existe aquí, en los Estados Unidos, diferente de lo que lo hace en otros lugares. Todavía estamos bastante segregados, más que otros lugares del mundo ". "Hemos tenido tales experiencias globales", se aventuró Anthony, "que no podemos Entonces de repente separarnos de nuestra experiencia e intentar volver El lado sur de Chicago y mira las cosas desde esa perspectiva. Deseo Podría, pero no puedo ". "Así es", dijo Rasul. "Mucha gente no ha podido ir a otros países, y no ven la humanidad en la gente de todos Lugares en el mundo. Después de viajar, muchas de estas cosas, tienes que tirarlo por la ventana, hombre ".

"Este problema va a estar en curso hasta que pase la primera generación", dijo Joseph. "La cuarta generación revisará las leyes y habrá una organización del arco iris. La tercera generación no puede hacerlo, pero la cuarta generación puede. Estos son muy jóvenes que están madurando, pero en veinte años serán responsables y tendrán que decidir, porque La primera y segunda generación, noventa y ocho por ciento se habrá ido. En orden para que la organización sobreviva, esa tercera generación tendrá que Tome las decisiones necesarias sobre cómo avanzar ". "Pero todos en el grupo tienen cuarenta o más", entró Dushun. "Nos No tenga a dónde pasar esto, y no conocemos nuestra historia ". "Espera un minuto", dijo George. "¿Qué pasa con Matana Roberts, Corey Wilkes, Dee Alexander, Jeff Parker? Chad Taylor, Savoir Faire, Darius Savage? Además, tienes personas que han existido por un tiempo, como Robert Griffi n, Ike Jackson, Steve Berry, Yosef Ben Israel, Avreeayl RA, Taalib'din Ziyad, Y personas como Ari Brown que se han reconectado, proporcionando su experiencia. Entonces, tienes al hijo de Mwata, Khari B con su "discopoética", y Los hijos de Maia y Phil, que formaron esa banda y fueron a Nueva York. Todo lo que tienes que hacer es aparecer en Velvet Lounge y hablar con Fred. Él Parece ser el mentor central ahora. Todos lo admiran. "4

"Al entrar en nuevo, sin embargo, sientes que quieren que hagas muchas cosas, Pero es como una brecha de generación ", dijo Nicole." La gente aquí en Chicago, de la generación antes que yo, tenga todos sus viejos problemas de basura con cada Otro, como una antigua familia. Han estado trabajando juntos durante mucho tiempo tiempo, y es difícil para las nuevas personas realmente encontrar un lugar en la organización ". "Aún así, lo que tenemos que hacer en la AACM en este momento es traer un todo nueva cosecha ", respondió Dushun." Estamos llegando a ser las panteras grises en un minuto ", bromeó Ernest." Creo que va a ser un problema real. Es por eso Estamos intentando reclutar nuevos miembros. Tenemos que hacerlo ". "Creo que debería propagarse en todo el mundo", dijo Rasul con prontitud, haciéndose eco de un frase Lester Bowie a menudo se usa sobre la AACM. Emilio Cruz, que estaba visitando la reunión como representante de la bolsa, se puso de pie y prestó su perspectiva como anciano. "Ser sofisticado, funcionar en el mundo", comenzó gravemente, "en cada vía en la que te encuentres, Existe paradoja. Lo que hace que una persona sea ingenua es que no tiene una comprensión de la paradoja. La idea de tener una organización totalmente negra tiene mucha vitalidad, y cuando está luchando por crear un identidad y oportunidad que no existirán en ningún lado, lo que tienes que hacer es para lanzar tu cubo donde estás. Tienes que tomar los recursos

que son necesarios. Esa idea en sí misma no es una mala idea. En eso, construyes tu fuerza. "Pero en términos de reconocer cómo se trata de manera realista del mundo, el camino que tomas para mejorar, para darte cuenta de tus sueños, no puede ser uno que sea una reacción directa a la brutalidad que se ha colocado sobre tú. Estás haciendo esto porque es una cuestión de autodefensa. La auto defensa es siempre razonable. Pero entonces tengo que saber claramente qué es lo que estoy defendiendo yo mismo en contra. Me estoy defendiendo contra la injusticia. Eso no significa que para defenderme contra la injusticia, me convierto en un perpetrador de injusticia. "No quiero ser como mi enemigo. Quiero ser mejor que mi enemigo. Cada vez que puedo ser como mi enemigo, termino uniéndome a mi enemigo y me uno mi enemigo contra mí. "Todas estas cosas", Emilio se sentó cansadamente, "implica un reconocimiento de que La vida es muy complicada ".

Boxeo con tradición "¿Es importante que los nuevos miembros se deriven de la tradición del jazz?" George preguntó. "¿Qué pasa con las personas que hacen otros tipos de música negra?" "Eso no es necesariamente importante, que se deriven de la tradición del jazz, Pero siempre ayuda ", dijo Ernest." Ahora, si quieren entrar y ser un Parte de la AACM y toca esta música, esa es una historia diferente. Mientras Expresan el deseo de entrar y tocar esta música, creo que podemos trabajar con ellos. Pero probablemente sea el más adecuado para alguien que cita ha venido de la llamada tradición de jazz ". "Pero el problema es como lo que Duke dijo una vez", señaló George. " 'Él se está volviendo cada vez más difícil decidir dónde comienza el jazz o dónde se detiene ". 5

"El jazz, para mí, era una forma que abordaba muchas cosas diferentes". Antonio Analítico encerado. "Pero lo más importante para mí es que el jazz expresado las aspiraciones intelectuales, esotéricas, vibratorias, espirituales y emocionales que siempre han existido desde una perspectiva tricéntrica en una unidad de pensamiento africana o afrocéntrica. "Por otro lado", continuó, "jugando con Evan Parker en ese Contexto, ¿sigue siendo jazz? Diría que es jazz y no es jazz. Una vez La gente comienza a jugar lo que quieran jugar, se vuelve un poco complejo. Estoy tocando mi música y la estoy acercando a mi SO- llamado Aesthetic Y la psicología, pero estoy jugando con una persona que tiene diferentes experiencias que en una improvisación abierta, pueden expresar eso como puedo. No

Piense que puedo llamar a eso "jazz" sin violar a esa persona en algún nivel, Porque todos tienen música ". "Es por eso que la gran música negra es un término tan grande", dijo Lester, "porque si pueden reconocer que nos están dando respeto y son En realidad expediendo por llamarlo jazz. En realidad se están liberando. Ellos Reconozca que es grande, lo reconocen como negro y todos conocen su musicalidad. Si pueden relacionarse con el jazz, pueden relacionarse con Gran música negra. Si pueden relacionarse con Blues, pueden relacionarse con Great Black Música. Mientras digan "Jazz", realmente no se disculpan. Cuando ellos Diga "Gran música negra", eso significa "Pido disculpas" y todo puede moverse adelante de eso ". "Realmente, la gran música negra es un aspecto del Espíritu Santo, para nosotros como Gente ", observó Ameen." Es la música la que nos llevó a existir. La gran música negra es una de las bendiciones que vinieron con nosotros de pie para un mundo blanco y diciendo que vamos a hacer lo que queremos hacer, a pesar de Lo que intentas hacernos. La gran música negra es el resultado de que tengamos el coraje de usar nuestra gran negrura y darnos cuenta de que este es nuestro único poder ".

Remordimientos "Es bastante desconcertante para mí", comenzó Janis, "ver a la organización llegar Su treinta aniversario y todavía no había obtenido su edificio físico. Él Todavía no ha tenido su propia propiedad ". "Bueno, muy pocos colectivos de músicos tienen su propio edificio, no para mencionar bandas ", se aventuró George." No creo que Duke haya tenido un edificio para su orquesta. A veces podemos ser bastante duros con nosotros mismos ". "El AACM tenía un fondo de construcción, por lo que la AACM debería haber tenido un edificio", razonó Fred directamente. Jodie estuvo de acuerdo: "Cualquier organización que tenga treinta años, eso es lo menos que deberían esperar. La razón por la que no lo hacen tener un espacio es porque los músicos no se han unido ". "No se puede decir que no teníamos las ideas y los planes, pero nuestro enfoque en La música como individuos tomaron nuestro tiempo ", observó Muhal." Hablamos sobre obtener nuestro propio edificio e incluso establecer un fondo de construcción. Hablamos sobre hacer nuestra propia grabación. Pero fuimos consumidos por nuestro individuo logro como músicos, y no le dimos suficiente tiempo al otro ". "Esa pregunta nos ha planteado un par de veces", respondió Ernest. "¿Desea operar como organización y desarrollar estas cosas? En una institución, ¿o quieres ser esta banda de músicos que se unen libremente para producir sus propios conciertos, etc., etc.? Tenemos

ha estado operando como una organización impulsada por miembros, que es genial, y el Los miembros individualmente han hecho grandes pasos, pero la organización no ha sido puesto en un lugar para que funcione para los miembros. Necesitamos obtener el Organización a un lugar donde ayuda a los miembros, todos los miembros. Nosotros quiere moverse a las etapas financieras de dónde debe estar, que es la verdadera etapa institucional ".

"Deberíamos haberlo hecho", reflexionó Anthony, "pero no podríamos haberlo hecho porque todavía había un estrato de confianza que no pudimos cruzar". "Una de las razones por las que no hemos logrado más de lo que tenemos es por falta de unidad", sintió Douglas. "La forma en que se ha desarrollado nuestra sociedad, Esto es algo muy difícil de obtener ". La observación de Ernest se convirtió en esto punto. "Todos entran con su propio concepto de lo que el AACM es, que es genial ", dijo Ernest," pero entonces, tal vez la organización no moverse en la dirección en la que necesita moverse porque todos tienen la suya concepto de lo que es ". "Ciertamente hay muchos conceptos válidos", respondió Roscoe. "El El problema se produce cuando se fija demasiado en un concepto como el único concepto. No tiene que tirar un concepto para probar otro ". Anthony estuvo de acuerdo. No se trataba de Un estilo del que todos podrían tararear y ser parte. Fue un proceso de pensamiento. Fue un reconocimiento de la dinámica transformal, de una plataforma global emergente, y todo lo que implicaría en términos de un desafío a las definiciones de identidad." "Supongo que eso tiene mucho sentido", dijo George, "pero recuerdo haber leído en algún lugar sobre cómo llamaste a la gran idea de la música negra" racista ". 6

"Dejé el AACM varias veces", dijo Anthony, "pero de hecho, al final, yo Veo todo eso como irrelevante ". Ameen estuvo de acuerdo con mucho. prevalecer sobre todas las cosas: discrepancias ambientales, discrepancias personales, todas esas pequeñas diferencias tribales ". "Lo que ha mantenido viva a la organización fue lo que quería mantener vivo", dijo Jodie. "La esposa de mi hijo menor me llamó. Ella dijo, ¿sabes alguna ¿Lugar donde dan lecciones de piano? Pensé, el AACM, eso es lo que ellos hacer. Si eso alguna vez muere, entonces el AACM muere. Eso es lo que lo mantiene unido. Esa, para mí, es la columna vertebral de la AACM. "Todos estos grupos que vienen históricamente antes de la AACM, su agenda era a menudo la motivación de su propio arte ", señaló Wadada." Nuestro nuestro La agenda no fue solo para motivar nuestro propio arte, sino que notas que una cláusula En nuestras leyes, claramente nos conectó con el servicio a una comunidad. Para entrar en El colectivismo expresado en el diseño de la organización no ha

se ha logrado totalmente, pero el tipo de logro nos ha hecho saber que esto es el futuro correcto ".

Supervivencia "De alguna manera . . ." Edward hizo una pausa para enfatizar. "De alguna manera, decidimos que La organización tuvo que vivir para siempre. ¿Es eso realmente necesario? Hemos aceptado que la organización siempre debe estar cerca. Nadie ha considerado que tal vez habrá una última reunión de AACM algún día ". Fred's La respuesta fue amablemente, pero firm. "El nombre del juego aquí es la supervivencia, Y de cualquier manera que puedas, mantienes tu música y mantienes todo en funcionamiento ", dijo con precisión. " Tienes que poder maniobrar a través de este sistema, porque todos sabemos lo que está sucediendo ". "Aquellos que sobrevivieron probablemente no tienen idea de cuánto tiempo llevaría a Entrar en ti mismo ", dijo Henry. " Tuvieron éxito porque era Una rara combinación de personas únicas que fueron techadas, un montón de hard-nose, dure-ass, determinados individuos que tenían algo en ellos creativos y musicalmente ". "Volvamos a la Blues y antes de que el Blues, antes de que existiera esa palabra, volvamos a los campos de algodón. La supervivencia se presentó allí mismo", Muhal ", Muhal dijo gravemente. "La forma de sobrevivir es dejar de tratar de ser como otras personas. Y solo sigue la idea de quién eres ". 7

"Eso requería un cierto tipo de personaje", dijo Henry. "Estas personas todavía están aquí, y seguían estirando sus propios límites, a pesar de la adversidad, y con gran tenacidad de bulldog, han falsificado cuando había Sin día de pago, durante todos estos años, y no ha caído en el camino hacia obscuridad, o en una posición permanente en el subsuelo ". "El AACM sobrevivirá porque todavía estamos sobreviviendo", declaró Rasul. "Creo que a cualquiera que realmente se preocupara por eso y estuvo directamente involucrado en Lo mantendrá vivo, mantendrá vivo el espíritu. Eso es lo que trato de hacer en mi viajes. Hablo de la AACM, mis experiencias con él y la necesidad de ello, Y en la música que hacemos también. Es una parte directa de mi afirmación con él ".

Contemplando el continuo postjazz En 1977, Muhal Richard Abrams predijo que la influencia de la AACM Empoderar a otros músicos y grupos. "Mucha gente se detendrá en el ejemplo y hacerlo muy bien con eso ", dijo Abrams. " Muchas personas que son no aacm gente. Ahora a quién esas personas estarán a un par de años de Ahora, ¿quién sabe? "8 Esta predicción demostró ser profética como movimientos de música experimental de Nueva York que surgieron a fines de la década de 1980, como el movimiento

Ments of Downtown II y "Totalism", adoptaron el lenguaje de la diversidad.⁹ Improvisador y compositor John Zorn, posiblemente el artista más conocido Para emerger del centro de II, conectó esta articulación de la diversidad directamente con la AACM, una influencia importante en su trabajo. Al descubrir Braxton y el conjunto de arte, Zorn notó que "el tipo [Braxton] Tengo una gran cabeza, está escuchando toda esta música diferente. Todo está conectado Up. Para romper todas estas jerarquías: la idea de que la música clásica es mejor que el jazz, Ese jazz es mejor que el rock. No pienso de esa manera ". ¹¹

Artistas del centro de II, que nunca fueron sometidos a los discursos de canonización y "raíces" que se estaban utilizando para vigilar el trabajo de negro Los músicos experimentales, pudieron aprovechar al máximo su pariente Libertad del arbitraje cultural. Así, comentario contemporáneo en Zorn y otros artistas del centro de II celebraron esta diversidad de Sonic y referencia cultural en su trabajo, incluso como los efectos comparables por negros Los experimentadores estaban siendo condenados rutinariamente. En 1988 John Rockwell No encontró ninguna diferencia particular al declarar que Zorn no solo "trasciende categorías; Mejor, ha hecho una carrera notable que los estrelló y molerlos al polvo. "12 Por el contrario, una pieza de Rockwell de 1982 podría insistir en Anthony Braxton que "por mucho que pueda resistir las categorías, los antecedentes del Sr. Braxton están en jazz, lo que significa una tradición improvisadora", una evocación en una sola oración del poder eugenicista de la regla de una sola caída que revocó, en lugar de celebrar, la movilidad de Braxton.¹³

Finalmente, a diferencia de los artistas negros que los precedieron e inflieron, Los artistas del centro de II fueron enmarcados rutinariamente como una raza trascendente, así como género. Para 1989, un revisor del New York Times podría declarar que el repertorio del proyecto "Naked City" de Zorn

refleja una sensibilidad típicamente moderna, en la que la cultura de nuestro Los abuelos, ya sea definidos por raza, religión o nacionalidad, es abandonado, o al menos templado, a favor de las posibilidades de información interminable. El eclecticismo no es simplemente una posición para algunos compositores: es el Solo posición. Es la única cultura que tiene sentido para ellos, que pueden Depende de una cultura de alfabetización musical.¹⁴

La codificación de prensa del centro II como blanca, sin embargo, no solo estaba en desacuerdo con esta imagen de trascendencia, sino que parecía tener poca base en ya sea la geografía de la ciudad de Nueva York o las aflicciones musicales. Afroamericano La observación mordaz del saxofonista Greg Osby encapsuló perfectamente el problema:

"Jugué con todos los gatos del centro, pero nadie me llamó el centro gato ": una declaración de que algunos miembros de AACM podrían haber hecho veinte años antes.¹⁵

El crítico de jazz, Bill Shoemaker, ha mostrado los contornos de una red de música postjazz y nueva de postjazz ya emergente para la música improvisada que se mueve Más allá de las autoridades de guardia, apuntando hacia la creación de un entorno donde los pronunciamientos canonizantes no tienen poder y no tienen sentido. Para Shoemaker, la vieja idea de la "vanguardia" como un "estilo" de jazz se ha quedado en el camino en el curso de social, colegio, tecnológico, y desarrollos económicos. De hecho, la afirmación de Shoemaker es que Jazz y Los avantes se están convirtiendo, en efectivo, se convierten en entidades separadas: "Es un error al Concluir que la música avant-garde ha sido asimilada en un jazz que se derrite olla. Por el contrario, la vanguardia ha avanzado, y el jazz es el más pobre Por eso, como ahora poco más que consideraciones comerciales y la inercia de un La historia compartida de Blemished evita el jazz y lo que afirma como su vanguardia de ruptura irrevocablemente ". ¹⁶

Hay mucho que recomendar esta opinión; De hecho, no hay razón para ver La tradición del jazz como de alguna manera exenta de la fragmentación y la inestabilidad que ha sido endémica con la condición de la posmodernidad, particularmente Cuando, como señala Shoemaker, "Ondas sucesivas de músicos - Proponentes de la idea articulada de la música creativa, la escena experimental del centro de Nueva York, la red de música improvisada en gran parte europea y Otros fueron cada vez más enfáticos en disociarse de Jazz ". ¹⁷

Además, a raíz de la apuesta de 1969 de AACM en París y La emancipación europea de improvisación libre, era evidente que, en palabras de Shoemaker, "los movimientos generados en Amsterdam, Berlín, Chicago y Londres ha vuelto a dibujar el mapa, eliminando Nueva York del centro de El mundo de la vanguardia. Como era de esperar, los colectivos de artistas se fijan prominentemente En la mayoría de estos movimientos: la AACM, Amsterdam's BIM, Londres Colección de músicos [sic]. . . " ¹⁸ Para Shoemaker, el Technoscape, representado por la World Wide Web, Electronic Mail y Listservs, ha sido un factor críticamente importante en la globalización de la vanguardia, también Como la panoplia de las nuevas etiquetas de artista que acompañaron la desaparición de Fabricación de vinilo relativamente costosa a favor de la reproducción de CD barata. En Europa, por ejemplo, muchas de estas etiquetas se unen a través de Internet En las páginas europeas de improvisación libre.¹⁹

Esta comunidad emergente y globalizada de música nueva necesitaría aprovechar la mayor gama de tradiciones, sin estar vinculado a ninguna uno. Quizás, como lo tendría Attali, tal música existiría "en un múltiple

El tiempo facetado en el que los ritmos, los estilos y los códigos divergen, las interdependencias se vuelven más pesadas y las reglas se disuelven ", un" nuevo ruido ". 20. Sin embargo, lo que no producirá un nuevo ruido es la tendencia continua a marco como canónico lo que he llamado a otra parte "una construcción compuesta de una estética experimental pan-europea basada en la blancura que enmarcaría como axiomático la marginación permanente de African Agencia estadounidense ". 21 Este es el peligro que Morgan Craft señaló cuando él escribió a la revista British Wire: "Estoy constantemente alimentado con esta corriente constante de futuras personas de pensamiento de Alemania, Japón, Reino Unido, Noruega, etc., pero cuando Se trata de América, todo lo que escucho es el genio que es gente libre o si es Negro debe ser hiphop, jazz o muerto largo. Cuantos artículos más en Albert Ayler ¿Realmente necesitamos?"²²

De hecho, si el jazz, la "vanguardia" y otros movimientos musicales tienen convertirse en parte de una red más grande en la que ninguna escena es dominante, resistencia a los impulsos esencializantes que bloquean discursivamente formando libremente Los flujos conceptuales, financieros, sociales y culturales son críticamente importantes. En al mismo tiempo, Craft no ve el problema basado únicamente en racializado dislocaciones de discurso y poder. Además, señala la suposición de responsabilidad y agencia por artistas experimentales afroamericanos Tan crucial para la aparición del nuevo ruido:

¿Qué hace el músico estadounidense negro ahora con el espacio que tiene? ha sido dado? Hiphop, jazz y blues existían. La improvisación y el ingenio están presentes. La conciencia de las tradiciones europeas y asiáticas informa nuestros enfoques. La tecnología está al alcance. La exageración del La interconexión de los individuos está aquí. ¿Qué hace el estadounidense negro? ¿Con todo esto? ¿Qué hacemos ahora que la cultura de la muestra es tan prominente y el éxito se produce antes de un período de gestación real con nuestros materiales? ¿En qué está trabajando el estadounidense negro en términos de tomar sonido? ¿adelante? ¿Dónde está la próxima generación dispuesta a profundizar y volver ¿Con los nuevos planos que necesitamos desesperadamente? 23

Mi entrevista de 1999 con Edward Wilkerson afirmó algunos de los peligros a los que los músicos creativos podrían estar expuestos cuando no nos involucramos Este tipo de diálogo radicalmente abierto y auto crítica:

No creo que la organización esté tan expuesta musicalmente como solía ser. I No piense que los gatos son tan conscientes como de tanta música como solía Be cuando empecé a dar la vuelta a la AACM, consciente de lo que está pasando

en musicalmente alrededor del mundo. La gente está más preocupada por pagar Los proyectos de ley, sus trabajos. El AACM se ha vuelto más insular, más como un Grupo de la iglesia ahora. Estoy hablando principalmente de aquí [Chicago].

Si uno está de acuerdo o no con esta evaluación, su franqueza resuena con la voluntad de los miembros de AACM para enfrentar ambos éxitos y los fracasos del movimiento. De hecho, se están realizando nuevos ruidos en una base continua, y al escribir el shoemaker, estos incluían "John Zorn's Hardcore Entente y su facción de cultura judía radical, David S. Ware y Las respuestas de Matthew Shipp con etiquetas indie rock y campeones Al igual que la jóvenes de Sonic, Thurston Moore ". 24 Por supuesto, muchos más ruidos nuevos han surgido desde entonces, y parecería evidente que muchos de Estos, como señala el zapatero, tienen "una audiencia creciente que tiene poco o nada Connection con la corriente principal del jazz. "25

El Shoemaker de Red describe se puede ver en los mismos términos que los utilizados por los teóricos Michael Hardt y Antonio Negri para discutir el Movimiento de antiglobalización, que para ellos constituye una nueva forma de desafío a la autoridad centralizada. Para Hardt y Negri, el movimiento "No está definido por ninguna identidad, pero puede descubrir la comunidad en su Multiplicidad. "26 Del mismo modo, Muhal Richard Abrams declaró más de veinte Hace años, "Primero hacemos para nosotros mismos una atmósfera, en la que podemos sobrevivir, a pesar de este entorno, simplemente a través de lo que tenemos en común. ¡Tenemos algo en común! Por ejemplo, estamos de acuerdo en que debemos desarrollar nuestra música. Cualquier otra cosa que hagamos fuera de nuestro desarrollo central, no dejaremos que este desarrollo central ser destruido. "27

En última instancia, la apuesta de la AACM puede verse como apuntando el camino hacia un experimentalismo móvil y de cruce de límites que ejemplifica estas nociones de comunidad en multiplicidad e individualidad dentro del agregado. El ejemplo de la AACM ha sido fundamental para la próxima canonización, no de una nueva estética musical con fronteras definidas, sino de un nuevo tipo de músico que trabaja en todos los géneros con fluidez, gracia, discernimiento y Trenquancy. Después de casi cuarenta años de una presencia viva de AACM, la importancia de lo que estos nuevos músicos han hecho hasta ahora, así como qué Podrían crear en el futuro, solo ahora está comenzando a entenderse.

Atmósferas "El AACM me ayudó a sentir que salí de algo, una generación o un área, que la gente conoce", dijo Thurman suavemente. "Probablemente

jugó más un papel en mí sintiéndome con confianza en este negocio. Ha jugado una parte muy importante en ayudarme a sentir que yo era parte de algo que era más grande de lo que me di cuenta. Conocería gente aquí, en Europa o donde sea, Y me recordarían lo genial que era la música ". "Damos por sentado el poder de lo que realmente es la música", acordó Nicole. "No se trata de tratar de ganar unos pocos dólares en algún concierto. No es Acerca de, tenemos una multitud, o tengo una imagen, o tengo, cito lo hizo. " "El AACM me enseñó amor a mis compañeros músicos", continuó Alvin. "Siento que puedo hacer música con cualquiera, con un niño o con el Los músicos más consumados ". "Me abrió para ser más abierto sobre la música y todos sus diferentes enfoques", dijo Stub. "No está reglamentado, sino tan disciplinado como el La organización fue, reflejó la disciplina en mi vida personal. Superó el yo individual en el reino de la sinceridad, de entonces hasta ahora. Soy muy emocional al respecto ". "Mientras hablaba con Peggy [Abrams] el otro día", comenzó Joseph, "ella ella comentó que a pesar de que no nos vemos tan a menudo como nos gustaría, o aunque no nos comunicamos tan a menudo como nos gustaría, ese enlace es todavía ahí. Hay una energía psíquica que une a todas estas personas. La energía es circular. Sigue dando vueltas y vueltas y también se está expandiendo ". Ann Ward siguió con una pequeña historia. "Un día AJ [Ajaramu] vino en la reunión, y dije, ¿por qué alguien querría ser parte del AACM? Me dio un discurso que le traería lágrimas a los ojos. Dijo, ¿qué quieres decir? ¿Sabes de qué tipo de historia estamos hablando aquí? Lo puso a la esencia de que es más grande que todos nosotros, o cualquiera de nosotros Lo será, no importa cuán exitosos tengamos. Dijo que esta música, esta colectivo, nació de una fe y una fortaleza y una creencia en la creatividad que tiene milenios de antigüedad, esta es nuestra cultura, de África. Dijo que era Más grande que cualquiera de nosotros porque era un colectivo, éramos todos. Si nosotros No podría estar todo allí, no era AACM ". "También se trata de independencia", agregó Nicole. "Se trata de cada persona Sabiendo que tienen el poder de crear su propia realidad a través del mundo de la música, y que deberían hacer eso, en lugar de seguir lo que se haya hecho antes, y al mismo tiempo, estar basado en la tradición, pero realmente tratando de llegar a sí mismos para crear, es como crear Otro universo, de verdad ". "El AACM sacó la creatividad en mí", reflejó Amina. "Fue

allí todo el tiempo, pero yo era tan ingenuo. Era una forma de abrirme al hecho de que tenía algo para salir. El AACM me mostró quién era yo como persona, y me abrió a todo tipo de posibilidades. Fue una gran cosa suceder; No sé si alguna vez volverá a suceder ". "El AACM ha sido la mejor experiencia musical en mi vida", Alvin declarado a la membresía. "He vivido mi vida según los estándares de AACM. Me ha preparado jugar con Kidd [Jordan], para estar cerca de Billy Higgins, para vernel Fournier. Me ha permitido jugar con lo que quiero jugar Sin compromiso. No comprometes la música. Dejaría primero ".

Futuros En 1982, Fred Anderson, sin desanimarse después de su complicado experiencia de 1977 con su espacio de rendimiento de la casa de pájaros, se hizo cargo del Velvet Lounge, un Ancient Bar en Indiana Avenue, cerca de Cermak Road, y lo transformó en Un centro internacionalmente conocido por la música improvisada. Cuando el edificio Alojamiento El terciopelo fue condenado finalmente en medio de la especulación inmobiliaria salvaje en el área, Fred simplemente movió el terciopelo a la vuelta de la esquina a 67 E. Cermak Road, donde abrió en 2006. "La innovación no se puede detener", Muhal comentó. "Se puede desviar, manipular de un millón de maneras diferentes, pero no se puede evitar que llegue a su posición legítima Según lo que ha generado. Puede ser yo, tú, tus hijos o incluso sus hijos. No tiene que pasarme a mí ". "Como lo veo", dijo George, "la organización probablemente sobrevivirá a la gente que lo comenzó. Creo que eso da miedo para algunas personas ". Nicole Mitchell, Siempre mentalidad comunitaria, fue uno de los primeros partidarios y recaudadores de fondos para el nuevo terciopelo, que logró en medio de una floreciente carrera internacional y su nueva posición como copresidenta del AACM junto con Douglas Ewart, la primera vez que una mujer había tenido el Posición principal de liderazgo y servicio en el colectivo. "Veo el AACM como un movimiento, parte de todo el movimiento de las artes negras, parte de un movimiento para elevar a un pueblo, para ayudarnos a curarnos como pueblo ", dijo Nicole. "Ese era el propósito de la música". "Los secretos impregnan el continente africano en muchos niveles diferentes", entonó Braxton, "y siento que AACM consiste en un grupo de personas que, en Una forma extraña, son los heredadores existenciales de la posibilidad de construir Nuevos sistemas espirituales y procesales. El AACM es una reaparición del Musics e información esotérica, y cada una de las personas principales evolucionarse hasta el punto en que cada uno tiene una llave. En algún lugar del Tercer milenio, creo que la AACM será un punto de defensa para

aquellas personas que desean encontrar lo que se activó cada clave. El El efecto de suma de las doce claves cumplirá algún componente esotérico relacionado con algo de algo cósmico. Eso hará evidente que nuestro grupo existió en este período de tiempo, y que el trabajo que estábamos haciendo era serio trabajar." "Las personas que llamaron a algunos de los charlatanes, muchas de esas personas son muerto ", comentó Threadgill." Muchos de ellos no quieren que recuerdes que incluso dijeron estas cosas ". "Creo en algo que es más grande que yo como músico", Muhal acordado. "Soy optimista y confía completamente que mi participación en el El proceso llevará a los humanos a comprender cuán grande puede ser su contribución individual ". "Pienso en uno de los consignas al principio: poder más fuerte que En sí mismo ", reflexionó Jones suavemente." Eso podría ser absolutamente una verdad ". Jarman acordado. "Independientemente de lo que hemos pasado, todavía somos parte de la poder que es más fuerte que en sí mismo. Aunque todos los elementos principales puede cambiar, e incluso tal vez algún día cambia el nombre, todavía está allí para siempre, Está en, enchufado a la historia ". "Nunca nos preocupaba cómo iba a salir", Muhal dijo con un aire definitivo. "Nos preocupamos por el hecho de que nosotros lo íbamos a hacer, y que iba a suceder. Lo que sea que ocurra Allí, eso es todo. No hay nada que pueda salir mal, porque hay Nada para compararlo.

Apéndice A

Entrevistas realizadas por el autor

Abrams, Muhal Richard. Chicago, Illinois, 26 de diciembre de 1997; Ciudad de Nueva York, 23 de junio de 1998; 24 de junio de 1998; 25 de junio de 1998; 29 de octubre de 1998; 19 de julio de 1999; 29 de julio de 1999. Ajaramu. Chicago, Illinois, 12 de julio de 1998. Alexander, Martin "Sparx". Chicago, Illinois, 31 de diciembre de 1997. Anderson, Fred. Chicago, Illinois, 8 de julio de 1998; 9 de febrero de 1999. Barefi ELD, A. Spencer. Detroit, Michigan, 14 de octubre de 2000. Barker, Thurman. Jeff Eersonville, Nueva York, 24 de octubre de 1998. Berry, Fred. San Mateo, California, 6 de febrero de 1999. Negro, Larayne. Chicago, Illinois, 15 de febrero de 1999. Bluiett, Hamiet. San Diego, California, 5 de marzo de 2000. Bowden, Mwata. Chicago, Illinois, 18 de junio de 1999. Bowie, Lester. Ciudad de Nueva York, 22 de julio de 1999. Braxton, Anthony. Middletown, Connecticut, 27 de junio de 1998; 23 de octubre de 1998. Burton, Art Turk. Chicago, Illinois, 28 de junio de 1999. Carroll, Baikida. La Jolla, California, 8 de abril de 2000; Woodstock, Nueva York, 1 de julio, 2000. Christian, Jodie. Chicago, Illinois, 10 de junio de 1998. Cohran, Kelan Phil. Chicago, Illinois, 14 de febrero de 1999. Colson, Iqua y Adegoke Steve Colson. Montclair, N.J., 21 de octubre de 1998. Cranshaw, Emanuel. Chicago, Illinois, 11 de febrero de 1999. Cruz, Emilio. Ciudad de Nueva York, 24 de julio de 1999. Dawkins, Ernest Khabeer. Chicago, Illinois, 24 de junio de 1999.

Difda, Kalaparusha Ahrah. Bronx, Nueva York, 22 de julio de 1999.
 Dinwiddie, Flo y Gene. La Puente, California, 8 de julio de 1999.
 Ehrlich, Marty. Ciudad de Nueva York, 20 de julio de 1999. El'zabar,
 Kahil. Chicago, Illinois, 4 de febrero de 1999. Ewart, Douglas.
 Chicago, Illinois, 26 de diciembre de 1997; Oakland, California, 7 de
 febrero, 1999. Ewart, Douglas. Entrevista telefónica. 3 de marzo de
 2004. Favorece Maghostut, Malachi. Chicago, Illinois, 12 de julio de
 1998. Fielder, Alvin. Nueva Orleans, Louisiana, 16 de agosto de
 2003. Freeman, Chico. Ciudad de Nueva York, 24 de julio de 1999.
 Gordon, Frank. Maplewood, N.J., 19 de octubre de 1998. Jarman,
 Shaku Joseph. Brooklyn, Nueva York, 26 de junio de 1998; 22 de
 octubre de 1998. Jenkins, Leroy. Brooklyn, Nueva York, 25 de junio
 de 1998; 27 de octubre de 1998. Jones, Leonard. Ratingen,
 Alemania, 18 de septiembre de 1998. Lago, Oliver. Montclair, N.J.,
 18 de octubre de 1998; 25 de julio de 1999. Lane-Ewart, Janis.
 Chicago, Illinois. 21 de junio de 1999. Lashley, Lester. Chicago,
 Illinois, 7 de agosto de 2005. Lashley, Marilyn. San Diego,
 California, 16 de agosto de 2003. Litweiler, John. Chicago, Illinois,
 13 de febrero de 1999. Magek, Evod. Chicago, Illinois, 11 de
 febrero de 1999. Maia. Chicago, Illinois, 25 de junio de 1999.
 McMillan, Wallace Laroy. Chicago, Illinois, 18 de junio de 1999.
 Mitchell, Nicole. Chicago, Illinois, 9 de septiembre de 1999. Mitchell,
 Roscoe. Madison, Wisconsin, 27 y 28 de diciembre de 1997.
 Simulacro, rey. Amsterdam, Países Bajos, 22 de septiembre de
 1998. Mosley, Dushun. AACM School, Chicago, Illinois, 13 de
 febrero de 1999. Moye, Famoudou Don. Chicago, Illinois, 10 de
 febrero de 1999; 21 de junio de 1999. Muhammad, Ameen.
 Chicago, Illinois, 10 de febrero de 1999. Myers, Amina Claudine.
 Ciudad de Nueva York, 26 de junio de 1998; 27 de octubre de
 1998. Nicholson, Reggie. Ciudad de Nueva York, 19 de octubre de
 1998. Nurullah, Shanta. Chicago, Illinois, 14 de febrero de 1999.
 Parker, Jeff. Chicago, Illinois, 3 de septiembre de 1999. Parran, J.
 D. Nueva York, 19 de abril de 1999. Robinson, Troy. North Hills,
 California, 7 de julio de 1999. Siddik, Rasul. Los Ángeles, California,
 7 de octubre de 1998. Smith, Wadada Leo. Fillmore, California, 20 y
 21 de diciembre de 1997; Sespe, California. 21 de diciembre de
 1997; La Jolla, California, 7 de marzo de 1999. Stubblefi Eld, John.
 Ciudad de Nueva York, 22 de octubre de 1998. Thompson, Malachi.
 Entrevista telefónica, 15 de agosto de 2005. Threadgill, Henry.
 Ciudad de Nueva York, 24 de junio de 1998; 18 de octubre de
 1998. Toyozumi, Rochelle y la Sra. Willa McCall, Chicago, Illinois.
 22 de junio de 1999. Uba, M'Chaka. San Diego, California, 16 de
 marzo de 1999.

Ward, Ann. Chicago, Illinois, 15 de febrero de 1999.
Ware, James Jabbo. Ciudad de Nueva York, 20 de julio de 1999. Warford, Rita. Ciudad de Nueva York, 1 de noviembre de 1999. Wilkerson, Edward. Chicago, Illinois, 11 de febrero de 1999. Willis, Reginald. Chicago, Illinois, 20 de junio de 1999.

Apéndice B

Grabaciones de AACM seleccionadas

8 almas en negrita. 8 almas en negrita. Sessoms, 1987. ———.
Granja de hormigas. Arabesque Recordings, 1994. Disco compacto.
———. Última opción. Thrill Jockey Records 071, 1999. Disco
compacto. Abrams, Muhal Richard. 1– oqa+19. Black Saint
120017-2, 1978. Disco compacto. ———. Niveles y grados de luz.
Delmark DS- 413, 1967. Disc de vinilo. Hacer del mar DD- 413,
1967. Discos compactos. ———. Lifea Blinec. Arista Novus
AN3000, 1978. Disc de vinilo. ———. Una línea, dos vistas. New
World Records 80469-2, 1995. Disco compacto. ———.
Spihumonesty. Black Saint 120032, 1980. Compact Disc. ———.
Las cosas que vienen de aquellos que ahora se han ido. Delmark
De- 430, 1972. Disco compacto. ———. La Orquesta de Jazz Umo
toca la música de Muhal Richard Abrams. CD de golpe 506, 1999.
Disco compacto. ———. La visibilidad del pensamiento. Música
mutable MM17502-2, 2001. Disco compacto. Abrams, Muhal
Richard y Amina Claudine Myers. Dueto. Black Saint 120051, 1993.
Disco compacto. Abrams, Muhal Richard, George Lewis y Roscoe
Mitchell. Transmisión. PI Recordings Pi 22, 2006. Disc de compacto.
Aire. Lore Air. Arista Novus AN3014, 1980. Disc de vinilo. ———.
Ataque aéreo. Trio Records Pa- 7156, 1979. Disc de compacto.
———. Canción aérea. Trio PA- 7120, 1975. Discos compactos.
———. Tiempo de aire. Nessa N- 12, 1978. Disc de vinilo. ———.
Tiempo de aire. NESSA NCD- 12, 1996. DISCO COMPACT.
Anderson, Fred. Otro lugar. Moers Music 01058, 1978. Vinyl Disc.

———. Fred Anderson Quartet vive en Velvet Lounge. Volumen 2. Asian Improvir Air 0054, 2000. Disc COMPACT. ———. Vive en el Velvet Lounge. OKKADISK OD12023, 1998. Disco compacto. ———. Timeless: Vive en el Velvet Lounge. Delmark DVD 1568, 2006. DVD-Video Disc. Anderson, Fred, Marilyn Crispell y Hamid Drake. Destino. Okkadisk OD12003, 1994. Disco compacto. Conjunto de arte de Chicago. A.A.C.M. Gran música/mensaje negro para nuestra gente. Punto 549, [1969] 2004. Discos compactos. ———. A.A.C.M. Great Black Music: Reese y The Smooth Ones (byg- actual get 329, 1969). Disco de vinilo. ———. El conjunto de arte de Chicago en concierto. EFOR FILMS 2869005, [1981] 2004. DVD Video Disc. ———. El conjunto de arte de Chicago con fontella bajo. Verve 067865, 1971. Disco compacto. ———. Conjunto de arte de Soweto. DIW 52954, 1992. Disco compacto. ———. El conjunto de arte: 1967/68. Nessa NCD- 2500 A/B/C, 1993. Tres discos compactos. ———. Chi- Congo. Varese Sarabande (EE. UU.) VSD 3020615282, [1970] 2005. Compact Disc. ———. Volver a casa Jamaica. Atlantic/WEA, 1998. Compact Disc. ———. Un Jackson en tu casa. Affi Nity Aft 752, [1969] 1989. Compact Disc. ———. Les Stances à Sophie. EMI Pathe CO62 11365, 1970. Disco compacto. ———. Vive en Mandel Hall. Delmark De- 432, 1972. Disco compacto. ———. Vivir en París. Fuel 2000 302 061 383 2, [1969] 2004. Discos compactos. ———. Gente en tristeza. Nessa N- 3, 1969. Disc de vinilo. ———. Swim: una aventura musical. Video de Kultur D4009, 2005. DVD- Video Disc. Barker, Thurman. Fuerza de ataque: el quinteto de percusión de Thurman Barker. Producciones Uptee, 2004. Disc COMPACT. Bowie, Lester. Avant Pop. ECM 13326, 1986. Disco compacto. ———. Gittin 'para conocerlos. MPS 15269,15038, 1970. Disco de vinilo. ———. Números 1 y 2. Nessa N- 1, 1967. Discos compactos. Braxton, Anthony. B- xo / n- o- 1- 47a. Get Back Get 315, 1969. Disco compacto. ———. Composición no. 247. Leo Records LR 306, 2001. Disco compacto. ———. Creative Orchestra Music 1976. Arista AI4080, 1976. Disc de vinilo. ———. Para Alto. Delmark De- 420, 1969. Disco compacto. ———. Para cuatro orquestas. Arista A3L 8900, 1978. Tres discos de vinilo. ———. Para trío. Arista AB 4181, 1978. Disc de vinilo. ———. Los conciertos de Montreux/Berlín. Arista AI 5002, 1976. Dos discos de vinilo. ———. Nueva York, otoño de 1974. Arista AL 4032, 1975. Disc de vinilo. ———. Esta vez. Get Back Get 347, 1970. Disco compacto. ———. Tres composiciones de New Jazz. Delmark DD- 415, 1968. Disco compacto. ———. Ayuntamiento (Trio y Quintet) 1972. Hatart 6119, 1972. Compact Disc. ———. Trillium R, Composición no. 162 (ópera en cuatro actos): Shala teme a los pobres. Braxton Casa Bh- 008, 1999. Cuatro discos compactos. ———. Trío y dueto. Sackville 3007, 1974. Disc de vinilo.

Braxton, Anthony y George Lewis. Elementos de sorpresa. Moers Music 01036, 1977. Disco de vinilo. Brown, Ari. Venus. Delmark De-504, 1998. Discos compactos. Christian, Jodie. Fuente del alma. Delmark De- 498, 1997. Disco compacto. Círculo. París- Concierto. ECM 1018, 1971. Disco compacto. Cohran, Philip y el conjunto del patrimonio artístico. En la playa. Chicago: Zulu Records, 1967. Disc de vinilo. Colson, Steve e Iqua. Esperanza de amor. Silver Sphinx, 2003. Discos compactos. Colson Unity Troupe. Sin reserva. Black Saint 120043, 1980. Disc de vinilo. ———. ¡Triunfo! Silver Sphinx, 1978. Disc de vinilo. Empresa de construcción creativa. Empresa de construcción creativa. Volumen 1. Muse Records Mr 5071, 1975. Disco de vinilo. ———. Empresa de construcción creativa. Volumen 2. Muse Records Mr 5097, 1976. Vinyl Disc. Dawkins, Ernest y el conjunto de New Horizons. 30 años de gran música negra: Chicago Ahora. Volumen 1. Silkheart SHCD140, 1995. Disco compacto. ———. 30 años de gran música negra: Chicago ahora. Volumen 2. Silkheart SHCD141, 1997. Disco compacto. ———. Después de que el amanecer ha aumentado: en vivo en Leverkusener Jazztage. Mentas abiertas/sonido Aspectos, 1992. Disco compacto. ———. Ciudad del Cabo Shuffl E: Vive en Hothouse. Delmark DG- 545, 2003. Disco compacto. ———. Jump de Jo'burg. Delmark De- 524, 2000. Disco compacto. Drake, Hamid y Peter Brötzmann. La rata seca. DISCO OKKA OD 120004, 1994. Disco compacto. Igual interés. Igual interés. Omnitone 12001, 1999. Disco compacto. Conjunto de patrimonio étnico. Ka-real. Silkheart SHCD150, 2000. Disco compacto. ———. Tres caballeros de Chicago. Moers Music 1076, 1981. Ewart, Douglas. Meditaciones de bambú en Banff. Aarawak 003, 1994. Disco compacto. ———. Colinas rojas. Aarawak 001, 1983. Audiocassette. ———. Canciones de la vida del sol: dentro del Didjeridu. Innova 594, 2003. Disc de compacto. Ewart, Douglas e Invenciones (Coro Clarinet). Ángulos de entrada. Aarawak 004, 1996. Disco compacto. Fontaine, Brigitte. Comme à la radio. Saravah SHL1018, 1970. Disco compacto. Freeman, Chico. Chico. Navegación de la India en 1031, 1977. Disc de vinilo. ———. Vive en Ronnie Scott's. DRG Records S1425, 1986. Disco compacto. ———. Sabrás cuando llegues allí. Black Saint 120128, 1988. Disco compacto. Freeman, Chico, con Arthur Blythe. Enfocar. Contemporary, 1995. Disco compacto. Freeman, Chico y Von Freeman. Freeman y Freeman. Navegación de la India en 1070, [1981] 1989. Disco compacto. Gordon, Frank. Clarion se hace eco. Soul Note 121096, [1985] 1993. Disc de compacto. Harris, Vandy. Fuego puro. Autor publicado, 1996. Compact Disc. Isótopo 217. Utonian_automatic. Thrill Jockey 063, 1999. Disco compacto. Jarman, Joseph. Como si fueran las estaciones. Delmark DD- 417, 1968. Disco compacto.

———. Pachinko Dream Track 10. Music & Arts 1040, 1999. Disco compacto. ———. Canción para. Delmark DD- 410, 1967. Disco compacto. Jarman, Joseph y Famoudou Don Moye. Egwu-anwu (Sun Song). Navegación de la India, 1978. Disco de vinilo. Jenkins, Leroy. Solo para jugadores. JCOA LP 1010, 1975. ———. Driftwood de Leroy Jenkins: el arte de la improvisación. Música mutable 17523-2, 2005. Disco compacto. ———. La picadura de Leroy Jenkins: Urban Blues. Black Saint 120083, 1984. Disco compacto. ———. Quinteto mixto. Black Saint 120060, 1979. Disco compacto. ———. Mentes espaciales, nuevos mundos, supervivencia de América. Tomato Tom-2032, [1978] 2003. Disco compacto. ———. Temas e improvisaciones en el blues. CRI CR663, 1994. Disco compacto. Lewis, George. Cambiando con los tiempos. New World Records 80434-2, 1993. Disco compacto. ———. Chicago Dance lento. Lovely Music LP 1101, 1977. Disc de vinilo. ———. Grito sin fin. Tzadik 7054, 2000. Disco compacto. ———. El récord de trombón en solitario George Lewis. Sackville 3012, 1976. Compact Disc. ———. Homenaje a Charles Parker. Black Saint 120029, 1980. Disco compacto. ———. Secuela (para Lester Bowie): una composición para los improvisadores cibernéticos. Intakt CD 111, 2006. Disc COMPACT. ———. La serie Shadowgraph: composiciones para la orquesta creativa. Línea de spool 13, 2001. Disco compacto. Lewis, George y Douglas Ewart. George Lewis/Douglas Ewart. Black Saint 120026, 1979. Disco compacto. Magek, Evod. A través del amor a la libertad. Volumen 1. Black Pot Records, 1998. Compact Disc. Maia. Introducción. . . Maia. M'Ladiah Productions MBM 105, 2000. Disc de compacto. McIntyre, Kalaparusha Maurice. Humildad a la luz del creador. Delmark DD- 419, 1969. Disco compacto. ———. Canción de la mañana. Delmark DG- 553, 2004. Disco compacto. ———. Paz y bendiciones. Black Saint 120037, 1979. Disco compacto. ———. La carrera de Ram. Cadence CJR1009, 1982. Disc de vinilo. McIntyre, Kalaparusha Maurice y la luz. Sudeste. CIMP 247, 2002. Compacto desct. Mitchell, Nicole. Nicole Mitchell/Black Earth Ensemble: Afrika Rising. Dreamtime 004, 2002. Disco compacto. ———. Nicole Mitchell/Black Earth Ensemble: Vision Quest. Dreamtime Records, 2001. Disco compacto. Mitchell, Roscoe. Congliptious. Nessa N- 2, 1968. Disco compacto. ———. L-r-g; El laberinto; SII Ejemplos. NESSA NCD- 14, 1978. DISCO COMPACT. ———. Nonaah. Nessa 9/10, 1977. Disc de vinilo. ———. Cuarteto con Muhal Richard Abrams. Sackville 2009, 1975. Compact Disc. ———. Los conciertos de saxofón en solitario Roscoe Mitchell. Sackville 2006, 1974. Disc de vinilo. ———. Solo [3]. Música mutable 17515, 2004. Tres discos compactos. ———. Sonido. Delmark DD- 408, 1966. Disco compacto.

Mitchell, Roscoe y Muhal Richard Abrams. Duetos y solos. Black Saint 120133, 1993. Disco compacto. Mitchell, Roscoe y el conjunto de sonido. 3 x 4 ojo. Black Saint 120050, 1994. Compacto desct. MJT +3. Daddy- O presenta MJT+3. Cadet LP 621, 1957. Disco de vinilo. Moye, Famoudou Don y Enoch Williamson. Canción afrikan. AECO/ Southport 3009, 1998. Disco compacto. Murray, Diedre y Fred Hopkins. Stringología. Black Saint 120143, 1993. Disco compacto. Myers, Amina Claudine. Amina Claudine Myers saluda a Bessie Smith. Leo Records, 1980. Disco compacto. ———. Saltando en el azúcar. Música menor, 1984. Disco compacto. ———. Mujeres en (e) movimiento. Tradition und Moderne T&M 102, 1993. Discos compactos. Nicholson, Reggie. Concepto en solitario. Registros abstractos 02, 2005. Disco compacto. Conjunto revolucionario. La psique. Música mutable 17514-2, [1975] 2002. Compact Disc. Russell, Hal. Hal Russell NRG Ensemble. Nessa NCD- 21 (1981). Disco compacto. Samana. Samana. Storywiz, 1996. Disc de compacto. Smith, Leo. Catcher espiritual. Nessa N- 19, 1979. Disc de vinilo. Smith, Wadada Leo. Golden Quartet: El año del elefante. Pi Recordings PI 04, 2002. Disco compacto. ———. Kabell años 1971–1979. Tzadik TZ 7610-4, 2004. Cuatro discos compactos. ———. Tao-Njia. Tzadik 7017, 1996. Disco compacto. Palos y piedras. Palos y piedras. 482 Música, 482-1012, 2002. Disco compacto. Stubblefi Eld, John. Canción de la mañana. EnJA ENJ- 8036-2, 1993. Discos compactos. Thompson, Malachi. El trapo de Buddy Bolden. Delmark De- 481, 1995. Disco compacto. Threadgill, Henry. Zooid de Henry Threadgill: Up apareció los dos labios. Pi Recordings Pi 02, 2001. Disco compacto. Threadgill, Henry y hacen un movimiento. La boca de todos es un libro. Pi Recordings Pi 01, 2001. Disco compacto. ———. ¿Dónde está tu taza? Columbia 67617, 1996. Disco compacto. Wildfl Owers: The New York Loft Jazz Sessions. Vol. 1–5. Casablanca/Douglas NBLP 7045, 7046, 7047, 7048, 7049, 1977. Discos de vinilo. Wildfl Owers: The New York Loft Jazz Sessions. Vol. 1–5. KnitClassics 3037, 2000. Compacto discos. Wilkerson, Edward y Shadow Vignettes. Nacimiento de una noción. Sessoms, 1985.

PREFACI

1. Muhal Richard Abrams y John Shenoy Jackson, "Asociación para el Avance de los músicos creativos ", Black World, noviembre de 1973, 72.
2. Ken Burns, "Jazz: A History of America's Music, Episodio 10" (2000).
3. "Die Bedeutung und der Nur aus ihrer ef Ektivität im Organizatorischen, Sondern vor Allem AUCH AUS ihrem musikalischen ertrag, der aus der bezeichnung aacm así etwas wie ein Gütezeichen für eine kreative musik ersten ranges machte ". Ekkehard Jost, Sozialgeschichte des Jazz en Den USA (Frankfurt am Main: Wolke-Verlag, 1991), 215. Un relato de la persona primero de la AACM se encuentra en Anthony Braxton, Triaxium Escritos, vol. 1 (Dartmouth: Synthesis/Frog Peak, 1985). Otras cuentas del La actividad temprana, las filosofías y los enfoques musicales de AACM se encuentran en Ekkehard Jost, Free Jazz (Nueva York: Da Capo Press, [1975] 1994); John Litweiler, El Principio de la Libertad: Jazz después de 1958 (Nueva York: Da Capo, 1984); Benjamin Looker, Bolsa: "Punto desde el cual comienza la creación": The Black Artists Group of St. Louis. (Calle. Louis: Missouri Historical Society Press, 2004); Ronald M. Radano, nuevo musical Figuraciones: la crítica cultural de Anthony Braxton (Chicago: Universidad de Chicago Press, 1993); Valerie Wilmer, tan seria como tu vida: la historia del nuevo jazz (Londres y Nueva York: Serpent's Tail, [1977] 1992). 4. Sidney W. Mintz y Richard Price, El nacimiento de la cultura afroamericana: una Perspectiva antropológica (Boston: Beacon Press, 1992), 40. 5. Lydia Goehr, The Imaginary Museum of Musical Works: An Ensay in the Philosophy of Music (Oxford: Oxford University Press, 1992), 243. 6. Mintz y Price, El nacimiento de la cultura afroamericana, 43. énfasis en el original.

7. Lincoln T. Beauchamp, Jr., ed., *Art Ensemble of Chicago: Great Black Music; Antiguo a The Future* (Chicago: Art Ensemble of Chicago, 1998), 56. Cursos en el original. 8. John Szwed, "Josef Skvorecky y la tradición de la literatura de jazz", *Literatura mundial Hoy* 54, no. 4 (1980): 588. 9. Samuel A. Floyd, Jr., *El poder de la música negra: interpretando su historia de África a Estados Unidos* (Nueva York: Oxford University Press, 1995), 228. 10. Eileen Southern, "Investigación musical y la estética negra", *Black World*, noviembre de 1973, 5. 11. *Ibid.*, 5–6. 12. *Ibid.*, 6. 13. George E. Lewis, "Poste de" música improvisada después de 1950 ": The Changing Lo mismo "y" música improvisada después de 1950: perspectivas afrológicas y eurológicas ", ambos En el otro lado de la nada: jazz, improvisación y comunidades en el diálogo, ed. Daniel Fischlin y Ajay Heble (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004). 14. Ver, por ejemplo, el tema con improvisación en la edición de noviembre de 2000 de *Musiktexte* (Heft 86/87), que, en lugar de ser excepcional, simplemente constituye uno de Los ejemplos recientes más atroces. 15. Las historias más nuevas del período a menudo recapitulan sin crítica la Cuento con apoyo corporativo contado por la serie Ken Burns Jazz de Ken Burns muy financiada, una historia que va algo como esto: John Coltrane se volvió loco en 1965, y un misterioso virus que él y otros llevaban a cientos de músicos hasta que llegó Wynton Marsalis 1983, con un poderoso mojo desde el lugar de nacimiento del jazz que puso al germen mortal y sus portadores para fluir.

EXPRESIONES DE GRATITUD

1. Ver Ajay Heble, aterrizando en la nota incorrecta: jazz, disonancia y práctica crítica (Nueva York: Routledge, 2000); Mike Heffl EY, *Northern Sun*, Southern Moon: Europe's Re invención del jazz (New Haven: Yale University Press, 2005); Eric Porter, ¿qué es esto? Llamado jazz? Músicos afroamericanos como artistas, críticos y activistas (Berkeley: University of California Press, 2002). 2. Ver Herman S. Gray, *Movimientos culturales: afroamericanos y la política de representación* (Berkeley: University of California Press, 2005); Deborah Anne Wong, *hable itla HOURY: Asian Americans Making Music* (Nueva York: Routledge, 2004). 3. Ver Daniel Fischlin y Ajay Heble, eds., *El otro lado de la nada: jazz, improvisación y comunidades en diálogo* (Middletown: Wesleyan University Press, 2004); Robert G. O'Meally, Brent Hayes Edwards y Farah Jasmine Griffi N, Eds., *Conversación de Uptown: The New Jazz Studies* (Nueva York: Columbia University Press, 2004). 4. Charlie Parker y John McLellan, *Entrevista con Charlie Parker*, 13 de junio de 1953 (Consultado el 17 de noviembre de 2005); Disponible en <http://www.plosin.com/mileshead/BirdInterviews.html#530600>. 5. Para una teoría del "Maverick americano" que parece ubicar poco sustantivo lugar para música afroamericana, ver Michael Broyles, *Mavericks y otras tradiciones en American Music* (New Haven: Yale University Press, 2004). Un hilo común en la beca sobre la música estadounidense se basa en los tropos occidentales o fronterizos que suponen la blancura como

un elemento constitutivo. Ver, por ejemplo, Beth E. Levy, "' La esperanza blanca de los estadounidenses Música'; O cómo Roy Harris se convirtió en occidental ", *American Music* 19, no. 2 (2001). 6. Muhal Richard Abrams, Entrevista con el autor, Nueva York, 19 de julio de 1999.

INTRODUCCIÓN

1. F. Richard Moore, *Elementos de la música informática* (Englewood Cliff S, N.J.: Prentice-Hall, 1990). 2. Joseph Jarman, "Historia de AACM: Entrevista con Leo Smith", grabación de cinta, 2 de enero de 1981, ciudad de Nueva York, colección de Shaku Joseph Jarman. 3. Excepto como se señaló, las citas y las narrativas de Jodie Christian en adelante provienen de Jodie Christian, Entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 10 de julio de 1998. 4. Muhal Richard Abrams, Entrevista con el autor, Nueva York, 29 de octubre, 1998. 5. Whitney Balliett, "Jazz: New York Notes", *New Yorker*, 20 de junio de 1977, 92. 6. Charles T. Davis y Henry Louis Gates, Jr., *Narrativa del esclavo* (Oxford y NUEVO York: Oxford University Press, 1985); Sarah Louise Delany y A. Elizabeth Delany, con Amy Hill Hearth, teniendo en cuenta: los primeros 100 años de las hermanas Delany (Nueva York: Kodansha Internacional, 1993); Alex Haley, *Roots* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1976); James Weldon Johnson, editado con una introducción de William L. Andrews, la autobiografía de un Ex Man Colored (Nueva York: Penguin Books, [1912] 1990); Malcolm X, con la ayuda de Alex Haley, *La autobiografía de Malcolm X* (Nueva York: Ballantine Books, 1973). 7. Jon Michael Spencer, *Los nuevos negros y su música: el éxito del Harlem Renaissance* (Knoxville: University of Tennessee Press, 1997). 8. Burton W. Peretti, "Historias orales de músicos de jazz: las transcripciones de NEA como textos en contexto ", en *Jazz entre los discursos*, ed. Krin Gabbard (Durham: Duke University Press, 1995), 122. 9. Ver James Cliff Ord, "Sobre la autoridad etnográfica", *Representaciones* 2 (1983). 10. Ver Amiri Baraka, "Jazz and the White Critic", en *The Jazz Cadence of American Culture*, ed. Robert G. O'Meally (Nueva York: Columbia University Press, 1998). 11. Arthur Taylor, *Notes and Tones* (Nueva York: Da Capo Press, [1977] 1993). 12. Leo Smith, *Notes* (8 piezas) Fuente A New World Music: Creative Music (auto publicado, 1973). Leo Smith, "(M1) American Music", *Black Perspective in Music* 2, no. 2, (otoño 1974). 13. Ver Amiri Baraka, *Blues People: The Negro Experience in White America and the Music Que se desarrolló a partir de él* (Nueva York: Morrow Quill Paperbacks, 1963); Anthony Braxton, *Escritos de triaxio*, vols. 1–3 (Dartmouth: Synthesis/Frog Peak, 1985); John Cage, *silencio* (Middletown: Wesleyan University Press, 1961); Karlheinz Stockhausen, *Texte Zur Musik* (Köln: M.D. Schauberg, 1963); Derek Bailey, *improvisación: su naturaleza y práctica en la música* (Ashbourne: Moorland Publishing, 1980). 14. Stanley Dance, *revisión de representar al jazz y el jazz entre los discursos*, de Krin Gabbard, *Jazz Times*, noviembre de 1995, 75. 15. Para juzgar por ti mismo, vea a Krin Gabbard, *Jazz entre los discursos* (Durham: Duke University Press, 1995); Krin Gabbard, *que representa a Jazz* (Durham: Duke University Press, 1995). 16. Radano, *nuevas figuraciones musicales*.

17. Morgan Craft, "Hacia una nueva conciencia", *Wire* 260, octubre de 2005. 18. Fred Moten, en el descanso: la estética de la tradición radical negra (Minneapolis: Universidad de Minnesota, 2003), 32. 19. Jacques Attali, traducido por Brian Massumi, *Noise: The Political Economy of Music* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 140. 20. *Ibíd.*, 133.

Resúmenes de capítulos

1. Joseph Jarman, Entrevista con el autor, Brooklyn, Nueva York, 28 de junio de 1998. 2. Farah Jasmine Griffin, "¿Quién te puso fluyendo?": La narrativa de migración afroamericana (Nueva York: Oxford University Press, 1995). 3. Estoy usando el término "avant-garde" en el sentido de que Peter Bürger y Renato Poggioli lo hicieron uso en sus libros separados sobre el tema, en lugar de en el jazz-histórico sentido de la palabra como denota una red particular de músicos o la presencia o ausencia de prácticas musicales específicas. Para un relato crítico del uso canónico de jazz de El término, ver Salim Washington, "Todas las cosas que podrías ser ahora": Charles Mingus Presenta Charles Mingus y los límites de Avant-Garde Jazz", en *Uptown Conversation: The New Jazz Studies*, ed. Robert G. O'Meally, Brent Hayes Edwards y Farah Jasmine Griffin (Nueva York: Columbia University Press, 2004). Para los usos sin jazz del término, Ver Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, traducido del italiano por Gerald Fitzgerald (Cambridge: Belknap Press de Harvard University Press, 1968). 4. Babatunde Olatunji, con Robert Atkinson, asistido por Akinsola Akiwowo, *el ritmo de My Drum: An Autobiography* (Filadelfia: Temple University Press, 2005). 5. La propia tradición del colectivo generalmente reconoce a Abrams, Christian, Cohran y McCall como cofundadores. De mi investigación, rastrego este reconocimiento del papel jugado Por estos músicos en la organización de las primeras reuniones y reclutar músicos para las filas del colectivo. Fuera de la organización, Fred Anderson se representa con frecuencia en publicidad no AACM como fundador de la AACM. En nuestra entrevista de 1998, sin embargo, la respuesta de Anderson a mi pregunta directa sobre este tema señaló a dos de los cuatro reconocidos Fundadores, en lugar de para sí. "Muhhal fue el primero que me lo mencionó", respondió. "Jodie estaba hablando de eso". Fred Anderson, entrevista con el autor, 8 de julio, 1998 y 9 de febrero de 1999. 6. Smith, notas (8 piezas) Fuente una nueva música mundial. 7. E. Franklin Frazier, *Bourgeoisie Black: El surgimiento de una nueva clase media en los United Estados* (Nueva York: Collier Books, [1957] 1969). 8. Ver George E. Lewis, "Gittin' para saberlos": von improvisherter Musik, vom TREFF EN DER KULTUREN UND VON DER "Imaginación racial", "en Jazz und Gesellschaft: SOZIALGESCHICHTLICHE ASPEKTE DES JAZZ, ed. Wolfram Knauer (Hofheim: Wolke- Verlag, 2002). 9. Para un relato de esta recepción en Francia, ver Stephen H. Lehman, *te amo con Un asterisco: compositores experimentales afroamericanos y The French Jazz Press, 1970–1980* (2004 [consultado el 22 de noviembre de 2005]); Disponible en [http:// repository.lib.uoguelph.ca/ OJS/ Index.php](http://repository.lib.uoguelph.ca/OJS/Index.php), 2005, 38–53. 10. Buscador, bolsa: "Punto desde el cual comienza la creación". 11. Ver Leroi Jones, "New York Loft y Coff Ee Shop Jazz", *Down Beat*, 9 de mayo de 1963.

Capítulo 1

1. Para una extensa cuenta de estos y otros problemas que enfrentan posibles migrantes, Ver Leon F. Litwack, *Trouble In Mind: Southerners negros en la era de Jim Crow* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1998). 2. James R. Grossman, *Land of Hope: Chicago, Southerners negros y la gran migración* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 17. Este tipo de acaparamiento de tierras apenas se limitó al sur. Una serie de tres partes de Los Angeles Times de 2001, "Torn From the Land", documentó cómo los estadounidenses negros en todo Estados Unidos perdieron tierras familiares que están ahora vale millones de dólares. Se vendió un sitio tomado de una familia negra a la LOS Equipo de béisbol de los Dodgers de Angeles. Ver Dolores Barclay, Todd Lewan y Allan G. Breed, "La prosperidad convirtió a los negros en un objetivo para los acaparadores de tierras; Historia: Spectre of Lynching Boosted Impacto de las amenazas menores ", Los Angeles Times, 9 de diciembre de 2001; Todd Lewan y Dolores Barclay, "" Cuando roban su tierra, roban su futuro "; Historia: Detalles del estudio Pérdidas de los propietarios de tierras negras, que ahora valen millones ", Los Angeles Times, 2 de diciembre de 2001. 3. Excepto como se señaló, citas y narraciones de Kelan Phil Cohran en adelante de Kelan Phil Cohran, entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 14 de febrero de 1999. 4. Excepto como se señaló, citas y narraciones de Jerol Donavon (Ajaramu) en adelante Venga de Ajaramu Jerol Donavon, entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 12 de julio, 1998. 5. Carl E. Baugher, *Turning Corners: La vida y la música de Leroy Jenkins* (Redwood, N.Y.: Cadence Jazz Books, 2000), 1–2; Excepto como se señaló, las citas y narraciones de Leroy Jenkins en adelante provienen de Leroy Jenkins, entrevista con el autor, Brooklyn, Nueva York, 25 de junio de 1998. 6. Arnold R. Hirsch, *haciendo el segundo gueto: carrera y vivienda en Chicago, 1940–1960* (Chicago: University of Chicago Press, [1983] 1998), 4. 7. St. Clair Drake y Horace R. Cayton, *Metrópolis Black: un estudio de la vida negra en un Northern City* (Chicago: University of Chicago Press, [1945] 1970), 12. 8. Ibid, Grossman, *Land of Hope*, 185. 9. Drake, *Metrópolis Negro*, 383. 10. Ibid., 379–80. 11. El novelista Richard Wright describió la economía de la cocina en una narrativa de 1941 acompañada de una serie de imágenes conmovedoras de los habitantes. Wright descrito la cocina como "nuestra prisión, nuestra sentencia de muerte sin juicio, la nueva forma de la mafia Violencia que asalta no solo al individuo solitario, sino a todos nosotros ". Richard Wright, *12 millones de voces negras* (Nueva York: Thunder's Mouth Press, [1941] 1988), 106. 12. Baugher, *girando las esquinas*, 2; Entrevista de Jenkins. 13. Hirsch, *haciendo el segundo gueto*, 18. 14. Arna Bontemps y Jack Conroy, *cualquier lugar que no sea aquí* (Nueva York: Hill y Wang, 1966), 329. 15. Excepto como se señaló, en adelante citas y narraciones de Rochelle Toyozumi y Willa McCall, proviene de Rochelle Toyozumi y Willa McCall, entrevista con el Autor, Chicago, Illinois, 22 de junio de 1999. 16. Excepto como se señaló, en adelante citas y narraciones de Muhal Richard Abrams Viene de Muhal Richard Abrams, entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 26 de diciembre de 1997.

17. Los favores tenían la costumbre de posticarse a sí mismo, y la mayoría de las biografías y diccionario Las entradas siguen su ejemplo para colocar su año de nacimiento como 1937. Como Famoudou Don Moye advirtió Yo en nuestra entrevista de 1999, "¿Favores te dio su fecha adecuada? Porque él solía agregar Diez años [risas]. Es '27, no '37. Para el registro, es 1927 ". Excepto como se señaló, en adelante, Citas y narrativas de Famoudou Don Moye provienen de Famoudou Don Moye, Entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 21 de junio de 1999. 18. Excepto como se señaló, en adelante citas y narraciones de Malachi favorece Maghostut Viene de Malachi favorece Maghostut, entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 12 de julio de 1998. 19. Hirsch, haciendo el segundo gueto, 26–27. 20. Ibid., 25. 21. Drake, Metrópolis Negro, 112; Dempsey J. Travis, una autobiografía de Black Chicago (Chicago: Urban Research Press, 1981), 47. 22. Leroy Jenkins, Entrevista con el autor, Brooklyn, Nueva York, 27 de octubre de 1998. 23. Administración de progreso de obras, un empleo de New Defeppression New Deal programa. 24. Rufus Schatzberg y Robert J. Kelly, Crimen organizado africano americano: un social Historia (New Brunswick: Rutgers University Press, 1996), 10. 25. Wilmot Alfred Fraser, "Jazzología: un estudio de la tradición en la que los músicos de jazz aprenden a improvisar" (Disertación de doctorado, Universidad de Pensilvania, 1983). 26. Darlene Clark Hine, "Migración negra al medio oeste urbano", en la gran migración en perspectiva histórica, ed. Joe William Trotter (Bloomington: Universidad de Indiana Press, 1991), 134. 27. Entrevista de Jenkins. 28. Ver Carol Oja, Making Music Modern: Nueva York en la década de 1920 (Nueva York: Oxford University Press, 2000). 29. Kathryn Talalay, Composición en blanco y negro: la vida de Philippa Schuyler (Nuevo York: Oxford University Press, 1995), 111. 30. Baugher, girando las esquinas, 2–4, Jenkins. Uno de los violín un poco más antiguos de Frederick Los estudiantes fueron Ellas McDaniel, más tarde conocido como Bo Diddley. Ver Nadine Cohodas, girando Blues Into Gold: The Chess Brothers y Legendary Chess Records (Nueva York: St Martin's Presionar), 101. 31. Bell Hooks, "Práctica de rendimiento como un sitio de oposición", en Let's Get It On: The Política de Black Performance, ed. Catherine Ugwu (Seattle: Bay Press, 1995). 32. Para las discusiones de los dos directores de banda, ver Dempsey J. Travis, una autobiografía de Black Jazz (Chicago: Urban Research Press, 1983). 33. Ted Panken, entrevista por radio con Eddie Harris (WKCR- FM, Ciudad de Nueva York, 24 de junio de 1994 [consultado el 1 de diciembre de 2005]), transcripción, disponible en <http://www.Jazzhouse.org/Biblioteca/>. 34. Ted Panken, entrevista por radio con Richard Davis (WKCR- FM, Ciudad de Nueva York, [Consultado el 18 de agosto de 1993]), Transcripción, disponible en <http://www.jazzhouse.org/biblioteca/>. 35. La afirmación de John Szwed de que "muchos de los jugadores clave" en la AACM eran Dyett Los estudiantes parecen considerablemente exagerados, aunque al menos tres de los casi treinta Los músicos de Fi Rst Wave AACM aparecieron bajo la tutela de Dyett. Ver John F. Szwed, espacio

Es el lugar: *The Lives and Times of Sun Ra* (Nueva York: Pantheon Books, 1997), 87. Joseph Jarman estaba activo como percusionista en DUSable, y mientras Dyett estaba impresionado con el El joven Leroy Jenkins, el programa de la banda no pudo soportar el rendimiento de las cuerdas, por lo que Jenkins tocó saxofón, clarinete y fagot. Más tarde, Henry Threadgill y Second-Wave Los miembros de AACM Mwata Bowden y James Johnson estudiaron con Dyett, así como al baterista no AACM Jerome Cooper, un nativo de Chicago que luego cofundó el conjunto revolucionario con Leroy Jenkins y el bajista Sirone. 36. Frances Stonor Saunders, *La Guerra Fría Cultural: la CIA y el mundo de las artes y Letras* (Nueva York: New Press, 1999). 37. Clovis E. Semmes, "La dialéctica de la supervivencia cultural y el artista comunitario: Phil Cohran y el Teatro Aff Ro-Arts", *Journal of Black Studies* 24, no. 4 (1994): 451. 38. Semmes, "La dialéctica de la supervivencia cultural", 451. 39. Paul Berliner, *Thinking in Jazz: The Infi Nite Art of Improvisation* (Chicago: Universidad de Chicago Press, 1994); Fraser, "Jazzología". 40. Beauchamp, *Art Ensemble of Chicago*, 28. 41. Ted Panken, entrevista por radio con Von Freeman (WKCR- FM, Ciudad de Nueva York, 7 de junio de 1987 [Consultado el 30 de noviembre de 2005]), Transcripción, disponible en <http://www.Jazzhouse.org/biblioteca/index.php3?Sel=Entrevistas>. 42. Ralph Ellison, "Sobre el pájaro, la observación de pájaros y el jazz", en *Living With Music: Ralph Los escritos de jazz de Ellison*, ed. Robert G. O'Meally (Nueva York: Modern Library, [1962] 2001), xxviii. 43. Excepto como se señaló, en adelante citas y narraciones de Martin "Sparx" Alexander provienen de Martin "Sparx" Alexander, entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 31 de diciembre de 1997. 44. Entrevista de Donavon. Entre los muchos músicos activos en la escena estaban von, George y Bruz Freeman, Victor Sproles, Chris Anderson, John Young, Willie Pickens, Billy Wallace, John Gilmore, Nicky Hill, Rafael Garrett, Ira Sullivan, Wilbur Campbell, King Fleming, William Jackson, Gene Ammons, Johnny Griffi N, Sonny Stitt, Ike Day, Tom Archia, Henry "Hen- Pie" Prior, Red Saunders, Pat Patrick, Julian Priester, Sun RA, Walter Perkins, Eddie Buster, Andrew Hill, Ahmad Jamal, George Coleman, Paul Serrano, Booker Little, Harold Mabern, Frank Strozier, Richard Davis, Charles Davis, Cliff Ord Jordan, Wilbur Ware, Leo Blevins, Leroy Jackson, Eddie Harris, Claude McLin, Larry Jackson, Phil Thomas, Vernel Fournier. Por supuesto, incluso esta lista relativamente larga de Los músicos activos en el lado sur en la década de 1950 están lejos de ser exhaustivos. 45. Ted Panken, entrevista por radio con Alvin Fielder, Transcripción, 1 de julio de 2002, WKCR- FM, Ciudad de Nueva York, colección de Ted Panken. 46. Ibid. 47. Wilbur Ware, *The Chicago Sound* (Riverside OJCCD- 1737-2, 1957), disco compacto. 48. Jost, *Sozialgeschichte des Jazz in Den USA*, 86. 49. Scott Deveau, *The Birth of Bebop: A Social and Musical History* (Berkeley: University of California Press, 1997), 203. 50. El crítico Leonard Feather's *Inside Jazz*, que apareció en 1949 como *Inside Bop*, proporciona un resumen de alfabetización musicalmente de formas bebop que proporciona algún índice de cómo Mucha estandarización ya se había desarrollado a principios de la década de 1950. Leonard Feather, por dentro Jazz (Nueva York: Da Capo Press, [1949] 1976).

51. Deveaux, El nacimiento de Bebop, 207. 52. Ralph Ellison, "La Edad de Oro, Time Past", en *The Jazz Cadence of American Culture*, ed. Robert G. O'Meally (Nueva York: Columbia University Press, 1998), 454. 53. Porter, ¿qué se llama jazz?, 81. 54. *Ibíd.*, 82. 55. Arthur C. Cromwell, "La meca del jazz: un estudio etnográfico del sur de Chicago Comunidad de Jazz Side "(PhD Dissertation, Ohio University, 1998), 101. 56. Ellison, "La edad de oro, tiempo pasado", 454. 57. Citas y narrativas de Emanuel Cranshaw a lo largo de este libro provienen de Emanuel Cranshaw, Entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 11 de febrero de 1999. 58. Donald Spivey, *Union and the Black Musician: The Narrative of William Everett Samuels y Chicago Local 208* (Lanham: University Press of America, 1984), 9-10. 59. *Ibíd.*, 46. 60. *Ibíd.*, 53. 61. *Ibíd.*, 93. 62. Jost, *Sozialgeschichte des Jazz in Den USA*, 109. 63. "Strictly Ad lib: Chicago [anuncio del fallecimiento de Nicky Hill]", *Down Beat*, 1 de agosto de 1963. 64. Cohran, Semmes, "La dialéctica de la supervivencia cultural", 451. 65. Ted Panken, entrevista por radio con Johnny Griffi N, Transcripción, 18 de abril de 1990, WKCR- FM, Ciudad de Nueva York, Colección de Ted Panken. 66. Hine, "Migración negra al Medio Oeste urbano", 129-30. Según Hine, "el El techo en las oportunidades de trabajo de las mujeres negras fue apretado por la oposición de White mujer. . . . Empleadores que buscan evitar huelgas amenazadas, desaceleraciones y violencia cediendo a las objeciones de las mujeres blancas a trabajar además o, en particular, compartir Instalaciones de baños e inodoros con mujeres negras ". 67. *Ibíd.*, 140. 68. Excepto como se señaló, las citas y las narrativas de Fred Anderson provienen de Fred Anderson, Entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 8 de julio de 1998. 69. "Biografía de William Brimfi Eld", con fecha del 15 de abril de 1975, colección de Muhal Richard Abrams. 70. *Ibid.* 71. Deveaux, El nacimiento de Bebop, 298.

Capítulo 2

1. Daniel Belgrad, *La cultura de la espontaneidad: improvisación y las artes en la América de la posguerra* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), 5. 2. Ronald Sukenick, *Down and in: Life in the Underground* (Nueva York: William Morrow, 1987), 58. 3. Belgrad, *La cultura de la espontaneidad*, 194–95. 4. *Ibíd.*, 195. 5. Sukenick, *abajo y en*, 84. 6. Eric Lott, "Doble V, Doble Time: Bebop's Politics of Style", en *el Jazz Cadence*

de la cultura estadounidense, ed. Robert G. O'Meally (Nueva York: Columbia University Press, 1998), 464. 7. Moten, en el descanso, 32. 8. Baraka, *Blues People*, 231. 9. Sally Banes, *Greenwich Village 1963: actuación de vanguardia y el cuerpo eficaz* (Durham: Duke University Press, 1993), 146. 10. *Ibid.*, 111. 11. Jon Panish, *The Color of Jazz: Raza y representación en la cultura estadounidense de la posguerra* (Jackson: University of Mississippi Press, 1997), 19. 12. Banes, *Greenwich Village 1963*, 146. 13. Panish, *The Color of Jazz*, 18. 14. Sukenick, *abajo y en*, 86. 15. Leroi Jones, "Tokenismo: 300 años por cinco centavos", en *el hogar: ensayos sociales* (nuevos York: William Morrow, 1966). Para otras perspectivas autobiográficas e históricas sobre Artistas afroamericanos progresivos que trabajan en Nueva York en este momento, ver Rashidah Ismaeli Abu Bakr, "Ligeramente autobiográfico: la década de 1960 en el Bajo East Side", *africano American Review* 27, no. 4 (1993); Calvin Hernton, "Umbral: un recuento personal", *Afroamerican Review* 27, no. 4 (1993); Mike vende, *actuación de vanguardia y los límites de Crítica: acercarse al teatro vivo, los acontecimientos/flujo y el movimiento de las artes negras* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005); Lorenzo Thomas, "Los hijos de Alea: el Avant- Garde en el Lower East Side, 1960–1970", *Afroamerican Review* 27, no. 4 (1993). 16. "Jazzy Beat Poet conocido por las" vidas de pájaros "Graffi Ti, muere", *New York Times*, 18 de mayo, 2003. 17. Hettie Jones, *Cómo me convertí en Hettie Jones* (Nueva York: E. P. Dutton, 1990), 47. 18. Belgrad, *La cultura de la espontaneidad*, 210. 19. Sukenick, *Down and in*, 20. 20. Amiri Baraka, *La autobiografía de Leroi Jones* (Chicago: Lawrence Hill Books, 1984), 186–87. 21. *Ibid.*, 187. 22. *Ibid.*, 255–56. 23. Banes, *Greenwich Village 1963*, 147. 24. *Ibid.*, 146. 25. *Ibid.*, 110–11. 26. *Ibid.*, 158. 27. *Ibid.*, 111. 28. *Ibid.*, 110. 29. *Ibid.*, 111. 30. Baraka, *La autobiografía de Leroi Jones*, 262. 31. Esto no quiere decir que los años 60 de los años 60, Nueva York, van por completo. Contacto con perspectivas o problemas negros. La cuenta de Banes enumera una serie de compromisos de artistas blancos con el movimiento de derechos civiles, como los "dos domingos por la noche para Mississippi ", así como el trabajo del pintor James Rosenquist, Fluxus Musician Dick Higgins, y el trabajo político de Jackson MacLow y Philip Corner. Banes, *Greenwich Village 1963*, 154–55. Aunque no se puede decir que este tipo de actividades jueguen un gran o

Generalmente discutido por el papel en la historia del período, los Banes deben ser felicitados por Al menos planteando problemas que la mayoría de los otros historiadores y críticos que trabajan en la vanguardia No pude ver en absoluto. 32. "Eventos/Comentarios: ¿Se usa nueva música para fines políticos o sociales?" Fuente: Música de la Garde Avant 3, no. 2 (6) (1969): 7. 33. Ibid., 90. 34. Ibid., 91. 35. Ibid. 36. Ibid., 9. 37. Ibid. 38. Banes, Greenwich Village 1963, 156. 39. Ibid., 157. 40. Ibid., 156. 41. Ibid., 158. 42. Michael Kimmelman, "The Dia Generation", New York Times, 6 de abril de 2003. 43. incursiones de artistas de otros sectores al mundo turbio del club de jazz, como La actuación de "Hit" Village Gate de "Hit" de 1958 de Greenwich Village de su "Poème Électronique" de 1958, Hit "de su" Poème Électronique ", fueron excepciones que demostraron la regla predominante. Pocos classicistas de vanguardia blanca tomaron la sugerencia entusiasta del crítico de conciertos que los compositores deberían "convertir las mesas en los jazzmen e invadir los clubes nocturnos, como jazz invadió la sala de conciertos ". H. B. Lutz, "Varese en la puerta: breve pero potente", Village Voice, 19 de noviembre de 1958. 44. Sukenick, abajo y en, 221. 45. Baraka, La autobiografía de Leroi Jones, 187. 46. Para un relato directo de las luchas de los artistas negros contra el borrado del rock Historias, ver Maureen Mahon, Right to Rock: The Black Rock Coalition and the Cultural Politics of Race (Durham: Duke University Press, 2004). 47. Bill Coss, "La lucha de Cecil Taylor por la existencia", Down Beat, 26 de octubre de 1961, 20. 48. Para un tratamiento más detallado de las técnicas musicales que se exploran durante este Tiempo, ver Michael J. Budds, Jazz en los años sesenta: La expansión de los recursos y técnicas musicales: una edición ampliada (Iowa City: University of Iowa Press, 1990); Roger Dean, nuevo Estructuras en jazz y música improvisada desde 1960 (Milton Keynes y Filadelfia: Open University Press, 1992). 49. Para un relato de cómo la música intercultural pan-afrofricanista, que data de la década de 1940, tuvo profundas consecuencias para el experimentalismo estadounidense en general, Ver Jason Stanyek, "Transmisiones de una intercultura: jazz pan-africano e intercultural Improvisación ", en el otro lado de la nada: jazz, improvisación y comunidades en Diálogo, ed. Daniel Fischlin y Ajay Heble (Middletown: Wesleyan University Press, 2004). 50. Para el análisis de Gunther Schuller de la forma motivada en Rollins, ver Gunther Schuller, "Sonny Rollins y el desafío de la improvisación temática", en Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller (Oxford: Oxford University Press, [1958] 1986). Por un Reciente reconsideración de la estructura en Coleman, ver Eric Charrý, "Libertad y forma En las primeras grabaciones del Atlántico de Ornette Coleman ", Revisión anual de estudios de jazz 9 (1997-1998).

51. Jost, *Free Jazz*, 21–23. 52. New York Art Quartet, *New York Art Quartet* (ESP Records, 1964). 53. Frank Kofsky, *Nacionalismo negro y la revolución en la música* (Nueva York: Pathfinder, 1970), 228. 54. "Quatre Musiciens Qui Sont Parmi Les plus IMPORTANTES DU MONDE CONTemporaïne Dans la Domaine du Jazz" (transcripción y énfasis del autor). La introducción y La actuación se puede escuchar en John Coltrane, *A Love Supreme: Deluxe Edition* (Impulse 314 589 945-2, [1964] 2002), dos discos compactos. 55. "John Coltrane Interpretará Un tema ... en Fait, Une Composition en Plusieurs Mouvements" (transcripción, traducción y énfasis del autor). Ibid. 56. Ibid. 57. Incluso los analistas simpatizantes tendieron a asumir una ausencia de marcos armónicos En el trabajo de artistas como Ornette Coleman. En este sentido, los críticos pueden haber sido seducido por las declaraciones de los nuevos músicos. En un artículo del *New York Times* de 1960, Coleman dijo: "Antes de comenzar a jugar ... no tenemos ninguna idea de lo que el resultado final será. Cada jugador es libre de contribuir con lo que siente en la música en cualquier momento. No comenzamos con una noción preconcebida sobre qué tipo de efecto lograr." John S. Wilson, "Jazz tocó en un saxo de plástico", *New York Times*, 31 de julio de 1960. Como El etnomusicólogo Eric Charny ha demostrado, sin embargo, elementos preestructurados, incluidos Formas de AABA y Blues de estilo antiguo, abundan en actuaciones grabadas de los primeros Ornette Grupos de Coleman: con la notable excepción de la grabación del doble cuarteto de jazz gratis. No obstante, las declaraciones de los artistas como Coleman, mientras que a veces apócrifa (como con Declaraciones sobre la "espontaneidad de improvisación" de la indeterminación Cage), inspiró a innumerables aspirantes a experimentadores a asumir que las ideas detrás de ellos eran realmente haciendo ahora y, por lo tanto, podría extenderse y revisarse en el futuro. Ver Charny, "Libertad y forma en las primeras grabaciones del Atlántico de Ornette Coleman". 58. Ver Charles Ives, *Ives Plays Ives* (CRI CD 837 DDD, 1999), disco compacto; Lennie Tristano, *Intuición* (Capitol Jazz CDP 7243 8 52771 2 2, 1949), disco compacto. 59. Ver Joe Harriott, *Abstract* (Polygram/Redial 538183, 1962), disco compacto; Joe Harriott, *Forma libre* (Polygram/Redial 538184, 1961), disco compacto. Para una discusión sobre el trabajo de Harriott como un "mensaje olvidado" presagiando el surgimiento del jazz libre europeo, ver Ekkehard Jost, *Europas Jazz, 1960–80* (Frankfurt Am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1987). 60. Jost, *Jazz Free*, 11–12. 61. Scott Deveau, "Construyendo la tradición del jazz", en la cadencia de jazz de los estadounidenses Cultura, ed. Robert G. O'Meally (Nueva York: Columbia University Press, 1998), 502. 62. Jost, *Sozialgeschichte des Jazz in Den USA*, 180–81. 63. Nat Hentoff, "El nuevo jazz: negro, enojado y difícil de entender", *Nueva York Times Magazine*, 23 de diciembre de 1966, 34. 64. Ibid. 65. Ibid., 34–35. 66. Ingrid Monson, diciendo algo: improvisación e interacción de jazz (Chicago: University of Chicago Press, 1996). 67. Baraka, *La autobiografía de Leroy Jones*, 257. 68. Jones, *Cómo me convertí en Hettie Jones*, 172. Para los relatos periodísticos de las afirmaciones de la década de 1960 entre los artistas abstractos de Greenwich Village y músicos como Cecil Tay-

Lor, Charles Mingus, Randy Weston, Thelonious Monk, así como una descripción del local Los clubes nocturnos del pueblo como Five Spot Café y The Half Note, ver John S. Wilson, "' Village "se convierte en un punto focal para el jazz moderno: Five Spot Café y The Half Note estimulan el Muévete en el centro ", New York Times, 27 de octubre de 1960. 69. Baraka, La autobiografía de Leroi Jones, 262. 70. *Ibíd.*, 265. 71. Hentoff, "The New Jazz:," 36. 72. Wilmer, tan serio como su vida, 258. 73. "Der Bebop Guerra en Gewissem Sinne Sehr Romantisch. Er Sprach über Heroische Aktionen, über dinge, die politisch und musikalisch zu tun seien; aber er tat sie nicht. Soy Grunde ging es imbop eher um die idee desessen, era zu tun sei, als darum, tatsächlich Etwas zu tun. Wir tun es jetzt ". Citado en Jost, Sozialgeschichte des Jazz en Den USA, 92. La versión en inglés original está en Robert Levin, "El surgimiento de Jimmy Lyons", en Música y política, ed. John Sinclair y Robert Levin (Nueva York y Cleveland: World Publishing, 1971), 90, que no he podido presentar. 74. Deveaux, "Construyendo la tradición del jazz", 502. 75. Hentoff, "The New Jazz", 34. 76. Baraka, La autobiografía de Leroi Jones, 261. 77. *Ibíd.*, 266–67. 78. Deveaux, "Construyendo la tradición del jazz", 503. 79. Hentoff, "The New Jazz", 34. 80. *Ibid.* 81. Leroi Jones, holandés, en etapas políticas: obras de teatro que dieron forma a un siglo, ed. Emily Mann y David Roessel (Nueva York: aplausos de teatro y libros de cine, [1964] 2002), 157. 82. Jon Cruz, Culture on the Margins: The Black Diáspora y el surgimiento de la interpretación cultural estadounidense (Princeton: Princeton University Press, 1999), 43. 83. *Ibid.*, 47. 84. Don Demicheal, "John Coltrane y Eric Dolphy responden a los críticos de jazz", Down Beat, 12 de abril de 1962, 22. 85. Dan Morgenstern, "Atrapado en el acto: Titans of the Tenor Sax", Down Beat, 7 de abril de 1966, 36. 86. "Fue der großen konservativen fraktion der jazzkritik der 60er jahre außerordentlich gelegen kam, guerra, daß mit anbruch des jazz free die solidarität des Schweigens Unter den Jazzmusikern Ein Ende Fand. Hätten es früher die musiker meist Sorgfältig Vermieden, Vor Einem Mann von der Presse Oder Sonst Einem Außenseiter etwas negativos über einen kollegen zu äußern, así que Öff nete der Free Jazz Alle Schleusen Der Zurückhaltung. Altere Musiker Bezeichneten Jüngere als Scharlatane, Die Ihr Handwerk Nicht Verstünden, Die Mutwillig den Jazz Zerstörten, Nicht Swingen Würden ". Jost, Sozialgeschichte des Jazz en Den USA, 182. Las traducciones en todo el libro son de autor a menos que se indique lo contrario. 87. Leonard Feather, "La prueba de los ojos vendados: Ruby Braff", Down Beat, 21 de enero de 1960. 88. Leonard Feather, "La prueba de los ojos vendados: Miles Davis", Down Beat, 18 de junio de 1964. 89. *Ibid.*

90. Leonard Feather, "La prueba de los ojos vendados: Benny Carter", Down Beat, 23 de noviembre, 1961. 91. Sonny Rollins, nuestro hombre en jazz (BMG 7 4321 19256-2, 1962). 92. "Strictly Ad Lib [Anuncio de rendimiento de Sonny Rollins]", Down Beat, 6 de junio, 1963. 93. Leonard Feather, "Sonny Rollins: Test de los ojos vendados, segunda parte", Down Beat, 16 de agosto, 1962. 94. Charles Mingus, "Otra vista de Coleman", Down Beat, 26 de mayo de 1960. "Symphony Sid" Torin (1909–84) fue un importante jockey de disco de jazz en Boston y más tarde nuevo York, durante los años cuarenta, fiestas y sesenta. 95. Ronald M. Radano, "The Jazz Avant-Garde and the Jazz Community: Action and Reacción ", en Revisión anual de Jazz Studies 3, ed. Dan Morgenstern, Charles Nanry y David A. Cayer (New Brunswick: Transaction Books, 1985), 71. 96. *Ibíd.*, 74. 97. *Ibíd.*, 75. 98. Kofsky, Nacionalismo negro y la revolución en la música. 99. Radano, "The Jazz Avant-Garde y la comunidad de jazz", 76. 100. *Ibíd.*, 74. 101. Ver Don Demicheal, revisión de Ornette Coleman Recording, esta es nuestra música, Down Beat, 11 de mayo de 1961. 102. Martin Williams, "El espectador", Down Beat, 10 de mayo de 1962. 103. John Tynan, "Take 5", Down Beat, 23 de noviembre de 1961. 104. Leonard Feather, "Feather's Nest", Down Beat, 15 de febrero de 1962. 105. Demicheal, "John Coltrane y Eric Dolphy responden a los críticos de jazz", 21. 106. *Ibíd.*, 23. 107. *Ibid.* 108. Radano, "The Jazz Avant-Garde y la comunidad de jazz", 74. 109. Demicheal, revisión de Ornette Coleman Recording, esta es nuestra música. 110. John Tynan, Revisión de Ornette Coleman Recording, Free Jazz, Down Beat, 18 de enero de 1962. 111. Morgenstern, "atrapado en el acto", 35. 112. "Sie Würde Nichts Anderes Zu Tage Fördern als Die Ignoranz und - Möglicherweise sinfame - Infamie Grosser Teile der Amerikanischen Jazzkritik und ihren Leichtsin IM UMGANG MIT DEN Elementärsten regeln ihres Handwerks. Natürlich Gab es Auch Eine Reihe von kritikern, die dem neuen jazz mit sympathie gegenüberstanden, sei es aus Immanent Musikalischen Gründen, Sei es auch nur aus ideologischen. Jedoch Waren Sie en Der Minderheit und Publizierten Selten en den Massgeblichen Journalen ". Jost, Sozialgeschichte des Jazz en Den USA, 182. 113. Radano, "The Jazz Avant-Garde y la comunidad de jazz", 77. 114. *Ibíd.*, 76. 115. Leroi Jones, "Jazz and the White Critic: un ensayo provocativo sobre la situación de Crítica de jazz ", Down Beat, 15 de agosto de 1963. Reimpreso como Baraka, "Jazz and the White Crítico." 116. Jones, "Jazz and the White Critic" 16.

117. *Ibíd.*, 17. 118. *Ibíd.*, 16. 119. De hecho, el argumento de Jones de que en la música, "cada nota significa algo además de la notación musical" era muy sospechoso en el campo de la musicología en ese momento su apareció la pieza. La opinión de Jones está más cerca de la noción de "música en cultura" que había sido Desarrollando en lo que se llamaba "la antropología de la música", "Comparativo musicología "o" etnomusicología ". Ver *ibíd.*, 17. 120. *Ibíd.*, 34. 121. *Ibid.* 122. Bontemps y Conroy, en cualquier lugar que no sea, 323. 123. Según Grossman, la universidad incluso creó su propia comisión "independiente" para "crear un vecindario económicamente mejorado y predominantemente blanco. Si la homogeneidad racial del área ya no se pudiera mantener, la clase aún podría ser Se usa para asegurar la "calidad" de aquellos que no se permiten permanecer ". Esta estrategia, de Curso, encontró una rotura considerable. Por ejemplo, sociólogo negro y académico St. Clair Drake, el cronista más destacado de *The Black Belt's Rise*, se le negó el oportunidad de comprar una casa en un área "restringida" de Hyde Park; Ver Grossman, *tierra de esperanza*, 136–37, 184. 124. Hirsch, *haciendo el segundo gueto*, 41. 125. Mary Lui, Entrevista con Jamil B. Figi, Transcripción (Chicago Historical Society, Chicago, Illinois, 29 de octubre y 6 de noviembre de 1998), 18-19. 126. *Ibíd.*, 16–17. 127. *Ibíd.*, 17-18. 128. "Strictly ADIB: Chicago [Informe sobre Ira Sullivan - Roland Kirk Quintet]", *Down Beat*, 29 de septiembre de 1960. 129. Don Demicheal, "Ira Sullivan: Legend in The Making", *Down Beat*, 15 de septiembre, 1960, 18. 130. Ver Gene Lees, *no puedes robar un regalo* (Lincoln y Londres: Universidad de Nebraska Press, 2001), 31. 131. Gene Lees, *Cats of Any Color: Jazz en blanco y negro* (Nueva York: Oxford University Press, 1994). 132. Gene Lees, "Informe sobre Chicago", *Down Beat*, 18 de febrero de 1960, 19. Por el turno del nuevo siglo, Lees se sentía más cómodo con la terminología de la negrura y blancura, admitir con cautela en un libro de 2001 que "la ciudad tendía a dividirse en dos, el lado norte, cuya población era blanca y el lado sur, cuya población era negro "(Lees, *no puedes robar un regalo*, 31). Por otro lado, su recuerdo en el mismo párrafo que los locales segregados en la Unión de Músicos de Chicago habían sido abolidos Cuando llegó a la ciudad es incorrecto; El *Black Local* 208 y el *White Local* 10 fusionado en 1965. 133. Lees, "Informe sobre Chicago", 19. 134. *Ibíd.*, 10. 135. *Ibíd.*, 20. 136. "ADIB: Chicago [Informe sobre el trío Richard Abrams]", *Down Beat*, 21 de julio de 1960. 137. Lees, "Informe sobre Chicago", 21.

138. Eddie Harris, *Exodus to Jazz* (coleccionables 7145, 1960), Disc Compact. 139. Lees, "Informe sobre Chicago".

Capítulo 3

1. Szwed, el espacio es el lugar, 83. 2. Szwed, el espacio es el lugar, 111. 3. Ibid., 94. 4. Ibid., 111. 5. Panken, entrevista por radio con Alvin Fielder. 6. Szwed, el espacio es el lugar, 183. 7. John S. Wilson, "Space Age Jazz carece de refuerzos: Cosmic Group no puede orbitar Propulsión rítmica ", *New York Times*, 19 de febrero de 1962. "El sol también se eleva ", *abajo Beat*, 29 de marzo de 1962. 8. Szwed, el espacio es el lugar, 176. 9. Peter Shapiro, "Blues and the Abstract Truth: Phil Cohran", *Wire*, mayo de 2001, 29. 10. Paramahansa Yogananda, un maestro espiritual indio de la influencia mundial, Fundó la "Comunidad de auto realización" en 1920. Ver Paramahansa Yogananda, *Autobiography of a Yogi* (Los Ángeles: Comunidad de Autondeización, [1946] 1981). 11. Entrevista de Abrams. Ver también Robert L. Campbell, Robert Pruter y Armin Büttner, *The King Fleming Discography* (consultado el 25 de noviembre de 2005); Disponible en [http:// Hubcap.clemson.edu/~campber/fl_eming.html](http://Hubcap.clemson.edu/~campber/fl_eming.html). 12. MJT+3, *Daddy- O presenta MJT+3* (Cadet LP 621, 1957), Disc de vinilo. 13. La pieza pasó a llamarse "Great Life" en una grabación de 1995 por el rey Fleming Trío. ¡Escucha al rey Fleming, rey! *The King Fleming Songbook* (Southport Records SSD 0041, 1995), disco compacto. 14. Henry Cowell, *Nuevos recursos musicales* (Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, [1930] 1996). 15. Edwin Black, "For the Record: Charles Stepney", *Down Beat*, 26 de noviembre de 1970. 16. Entrevista de Abrams. 17. Ver hechos sobre Berklee (consultado el 3 de julio de 2006); Disponible en [http:// www.berklee .edu/acerca de/facts.html](http://www.berklee.edu/acerca de/facts.html). Para un breve ensayo sobre la conexión entre Schillinger y Berklee, ver Ted Pease, *The Schillinger/Berklee Connection* (consultado el 3 de julio de 2006); disponible desde [http:// www.berklee.edu/bt/122/connection.html](http://www.berklee.edu/bt/122/connection.html). Gracias a John Litweiler por llamando esto a mi atención. 18. Olivier Messiaen, *Técnica de Mon Langage Musical* (París: A. Leduc, 1944); Olivier Messiaen, *la técnica de mi lenguaje musical*, trans. John Satterfi ELD (París: A. Leduc, 1956). 19. Xenakis compuso *Achoripsis* en 1956–57 y documentó sus métodos en 1963 *Volumen del idioma francés sobre "músicas formal"* (musicales Formelles). Ver Iannis Xenakis, "Musiques Formelles", *LA Revue Musicale* 253–54 (1963). Los artículos más tarde aparecieron en forma de libro. Ver Iannis Xenakis, *Música formal: pensamiento y matemáticas en composición* (Bloomington: Indiana University Press, 1972). 20. Joseph Schillinger, *El Sistema Schillinger de Composición Musical* (Nueva York: Da Capo Press, [1941] 1978), x.

21. Ibid. 22. Joseph Schillinger, *La base matemática de las artes* (Nueva York: filosófica Biblioteca, [1948] 1966). 23. Entrevista de Toyozumi. 24. John Litweiler, "Air: poco común emoción de las calles de Chicago", *Chicago Reader*, 17 de diciembre de 1976; Entrevista de Toyozumi. 25. Philippe Carles, Andre Clergeat y Jean-Louis Comolli, eds., *Dictionnaire du Jazz*, Nouvelle Édition Augmentée (París: Robert Laffont, 1994). Entrevista de Toyozumi. 26. John B. Litweiler, "Air: Impossible to Pigeonhole", *Down Beat*, 16 de diciembre de 1976. Entrevista de Toyozumi. 27. Deveaux, *El nacimiento de Bebop*, 212. 28. Panken, entrevista por radio con Eddie Harris. 29. Ibid. 30. Al mismo tiempo, por la cuenta de Charles Walton, había más en estas artes patrocinio que el oído: "A Chuck fácilmente no le importa si había clientes en El club porque estaba tratando en todo tipo de cosas ilegales en las instalaciones del club. Este subsidiaba la música. Escuché que una persona podía comprar cualquier cosa en el sótano de C&C. Algunos años después, Chuck fue acusado de traficante de drogas y asesino. Murió antes de fue a la corte ". Charles Walton, Dr. William "Bill" Fielder: trompetista y improvisador de jazz (2004 [consultado el 25 de noviembre de 2005]); Disponible en <http://www.jazzinchicago.org/Internal/Articulos/Tabid/43/CTL/Articuloview/Mid/522/Articuloid/115/DrwilliambillFielderTrumpeterandJazzImprovisor.aspx>. 31. Panken, entrevista por radio con Eddie Harris. 32. Excepto como se señaló, citas y narraciones de Roscoe Mitchell a lo largo de esto El libro proviene de Roscoe Mitchell, entrevista con el autor, Madison, Wisconsin, 27 de diciembre de 1997. 33. Drake, *Metrópolis Negro*, 380; Entrevista de Mitchell. 34. Excepto como se señaló, citas y narraciones de Shaku Joseph Jarman a lo largo de esto El libro proviene de las entrevistas del autor con Jarman en Brooklyn, Nueva York, 26 de junio, 1998 y 22 de octubre de 1998. 35. La información sobre los artistas negros en la televisión nacional de EE. UU. En este capítulo es Encontrado en J. Fred MacDonald, *Blacks and White TV: Afroamericanos en televisión desde 1948*, 2ª ed. (Chicago: Nelson- Hall Publishers, 1992). 36. Ibid., 70. 37. Lipsitz, citado en Belgrad, *The Culture of Spontaneity*, 300. 38. Robin D. G. Kelley, "Dig They Freedom: Meditations on History and the Black Avant- Garde", *Lenox Avenue: A Journal of Interartistic Investy* 3 (1997): 18. 39. Jarman, "AACM History: Entrevista con Leo Smith". 40. Entrevista de Jarman. 41. Richard Wang, "Conferencia del Dr. Richard Wang" (Documento presentado en el comercio Cuatro: Jazz y su entorno, Universidad de Chicago, 11 de mayo de 2001). 42. Terry Martin, "Soplando en Chicago: Roscoe Mitchell", *Down Beat*, 6 de abril, 1967, 21.

43. Panken, entrevista por radio con Alvin Fielder. 44. Alvin Fielder, Entrevista con el autor, Nueva Orleans, Louisiana, 16 de agosto, 2003. 45. Panken, entrevista por radio con Alvin Fielder. 46. Ibid. Una cinta no publicada de la música de Mitchell, de la que Roscoe Mitchell sale 1962, parece corroborar la cuenta del fildeador. Roscoe Mitchell, "Grabación de cuarteto" Grabación de cinta inédita, 1962, colección de Roscoe Mitchell. 47. Panken, entrevista por radio con Alvin Fielder. 48. John Litweiler, "La escena de Chicago", Coda, mayo de 1967, 38. 49. Roscoe Mitchell, Nonaah (Nessa 9/10, 1977), Disc de vinilo. 50. Citas y narrativas a lo largo de este libro de Gene Dinwiddie provienen de Gene y Flo Dinwiddie, Entrevista con el autor, La Puente, California, 8 de julio de 1999. 51. Citas y narrativas a lo largo de este libro de Flo Dinwiddie vienen de Gene y Flo Dinwiddie, Entrevista con el autor, La Puente, California, 8 de julio de 1999. 52. Excepto como se señaló, citas y narraciones a lo largo de este libro de Troy Robinson provienen de Troy Robinson, entrevista con el autor, North Hills, California, 7 de julio de 1999. 53. Excepto como se señaló, citas y narraciones a lo largo de este libro de Thurman Barker viene de Thurman Barker, entrevista con el autor, Jeff Eersonville, Nueva York, 24 de octubre de 1998; Entrevista de Robinson. 54. Excepto como se señaló, citas y narraciones a lo largo de este libro de Henry Threadgill, provienen de Henry Threadgill, entrevista con el autor, Nueva York, 24 de junio, 24 de junio. 1998 y 18 de octubre de 1998. 55. Para una cuenta de los primeros estudios de Still con Edgard Varese, ver Gayle Murchison, "" Decano de compositores afroamericanos "o" Harlem Renaissance Man ": el nuevo negro y la poética musical de William Grant todavía ", en William Grant Still: A Study in Contradictions, ed. Catherine Parsons Smith (Berkeley: University of California Press, 2000). 56. Excepto como se señaló, citas y narraciones a lo largo de este libro de Leonard Jones Venga de Leonard Jones, entrevista con el autor, Ratingen, Alemania, 18 de septiembre, 1998. 57. "Chicago Exodus: AACM Miembros en París", Down Beat, 26 de junio de 1969. 58. Saxofonista Abshalom Ben Shlomo, Né Virgil Pumphrey, fue uno de los primeros AACM Músicos. 59. Ver James W. Loewen, The Mississippi Chinese: entre blanco y negro (prospecto Alturas: Waveland Press, 1988). 60. Excepto como se señaló, citas y narraciones a lo largo de este libro de M'Chaka Uba Venga de M'chaka Uba, entrevista con el autor, San Diego, California, 16 de marzo, 1999. 61. Ted Panken, Entrevista por radio con Thurman Barker (WKCR- FM, Ciudad de Nueva York, 15 de febrero de 1995 (consultado el 1 de diciembre de 2005), transcripción, disponible en <http://www.Jazzhouse.org/Biblioteca/>. 62. "ADIB: Chicago [anuncio de la banda experimental]". Down Beat, 9 de mayo de 1963; J. B. Figi, "Chicago/cebollas salvajes", Change 2 (Primavera/Verano 1966): 21.

Capítulo 4

1. Drake, *Metrópolis Negro*, 794. 2. Leslie B. Rout, Jr., "Reflexiones sobre la evolución del jazz posterior a la guerra", *Negro Digest*, Febrero de 1969, 96. 3. Ver Thomas Aldridge Newsome, "¿Es después del fin del mundo! No lo sabes Que todavía? Músicos creativos negros en Chicago, 1946–1976 "(Disertación de doctorado, Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill, 2001). Una ley similar que rige los lugares de entretenimiento de la ciudad de Nueva York fue presentado como inconstitucional en la década de 1980; Ver Paul Chevigny, *Gigs: Jazz and the Cabaret Laws* en la ciudad de Nueva York (Londres y Nueva York: Routledge, 2005). 4. Drake, *metrópoli negra*. 5. Bontemps y Conroy, en cualquier lugar que no sea, 329. 6. *Ibid.*, 322. 7. *Ibid.*, 331. 8. Schatzberg y Kelly, *Crimen Organizado Africano Americano*, 201. 9. Asociación para el avance de músicos creativos, programa, veintiún años Festival de aniversario, 1990. 10. Terry Martin, "Chicago: The Avant Garde", *Coda*, diciembre-enero de 1966–67. 11. Pete Welding, "Atrapado en el acto: Charlie Parker Memorial Concert", *Down Beat*, 23 de mayo de 1963. 12. Figi, "Chicago/cebollas salvajes", 21. 13. *Ibid.* 14. Para las cuentas de las actividades y objetivos del club del Clef, ver Reid Badger, *una vida en Ragtime: una biografía de James Reese Europe* (Nueva York: Oxford University Press, 1995); Ted Vincent, *Keep Cool: Los activistas negros que construyeron la Edad del Jazz* (Londres: Plutón Press, 1995). 15. Raoul Abdul, *Negro en la música clásica: una historia personal* (Nueva York: Dodd, Mead, 1977), 217–19; Samuel A. Floyd, Jr., "Música en el Renacimiento de Harlem: una descripción general" en *Música negra en el Renaissance de Harlem: una colección de ensayos*, ed. Samuel A. Floyd, Jr. (Knoxville: University of Tennessee Press, 1990), 17. 16. Paula Marie Seniors, "Más allá de Lift cada voz y cantar: la cultura de la elevación, Identidad y política en el teatro musical negro "(Disertación de doctorado, Universidad de California, San Diego, 2003), 43. 17. *Ibid.*, 17. 18. Citado en *ibid.*, 20. 19. Jost, *Sozialgeschichte des Jazz in Den USA*, 221. 20. Citado en Noal Cohen y Michael Fitzgerald, *Rat Race Blues: La vida musical de Gigi Gryce* (Berkeley: Berkeley Hills Books, 2002), 166. 21. Citado en *Ibid.*, 169. 22. Citado en *Ibid.*, 167. También vea la autobiografía de Bruce Wright, *Black Justice in a White World* (Nueva York: Barricade Books, 1996). 23. Citado en Cohen, *Rat Race Blues*, 167. 24. Kofsky, *Nacionalismo negro y la revolución en la música*, 228. 25. *Ibid.*, 229. 26. Nat Hentoff, *The Jazz Life* (Nueva York: Dial Press, 1961). Para otro periodístico

Cuenta de los "Rebeldes de Newport", ver John S. Wilson, "2 Festivales de Jazz Open en Newport", New York Times, 1 de julio de 1960. La grabación de Mingus que documenta la iniciativa y su El componente intergeneracional se puede escuchar en Charles Mingus, Newport Rebels (sincero CCD 79022, 1960), disco compacto. 27. Gene Lees, "Newport Jazz Festival: The Trouble", Down Beat, 18 de agosto de 1960, 44. 28. Ibid. Se proporciona un relato histórico en Frank Kofsky, "Nacionalismo negro en el jazz: Los precursores resisten la represión del establecimiento, 1958-1963 ", Revista de Estudios Ethnic 10, No. 2 (1982). 29. Citado en Rob Backus, Fire Music: A Political History of Jazz (Chicago: Vanguard Libros, 1976), 71. Para el relato de Olatunji de la asociación, ver Olatunji, el ritmo de Mi tambor. 30. Backus, Fire Music, 72. 31. Ibid. Una grabación de un concierto de Coltrane en el centro de la cultura africana, producida por el triunvirato, fue liberado. Ver John Coltrane, The Olatunji Concert: The Last Live Registro (Impulse 314 589 120-2: [1967] 2001), Disc COMPACT. 32. Rout, Jr., "Reflexiones sobre la evolución del jazz posterior a la guerra", 96. 33. Frank Kofsky, "Horace Tapscott", Jazz & Pop, diciembre de 1969, 16. Horace Tapscott El relato de longitud de libro de Ummaa se publicó como Horace Tapscott, canciones de The Unsung: The Musical and Social Journey of Horace Tapscott, ed. Steven Isoardi (Durham: Duke University Press, 2001). 34. Robert Levin, "The Jazz Composers Guild: una afirmación de dignidad", Down Beat, 6 de mayo de 1965, 17. 35. Ibid., 18. 36. Attali, ruido, 138. 37. Dan Morgenstern y Martin Williams, "La revolución de octubre: dos puntos de vista de The Avant-Garde en acción ", Down Beat, 19 de noviembre de 1964. 38. The Down Beat Review de un segundo concierto de Grand Guild en diciembre de 1964, escrito por un crítico que a menudo fue presentado como simpatizado con la nueva música y, a través de su Las actividades propias como músico, una voz autorizada, fueron generalmente despectivas, colocando a los nuevos músicos en lo que Milton Babbitt una vez llamó "competencia con Los productos históricamente certificados del pasado ":" Con las excepciones de Taylor, Bley y Posiblemente SHEPP y SUNRA, rara vez hicieron una voz en esta serie abordó el nivel artístico de Jugadores de los años 40: Charlie Parker, Dizzy Gillespie, J. J. Johnson, Bud Powell, Kenny Clarke, etc. En lo que respecta al desarrollo de la interpretación "gratuita", no escuché más de uno o dos coros que obtuvieron cualquier beneficio del "liberación" armónica o rítmica. 39. Jean Levin, "Au Profit des Panthères: Concert Au Profit des Black Panthers", Jazz 181, septiembre de 1970, 11. 40. Jost, Sozialgeschichte des Jazz in Den USA, 212. 41. Paul Bley, con David Lee, Tiempo de detención: Paul Bley y la transformación del jazz (Montreal: Vehicule Press, 1999), 91. 42. Will Menter, "La fabricación de jazz y música improvisada: cuatro colectivos de músicos en Inglaterra y EE. UU." (Disertación PhD, Universidad de Bristol, 1981), 190. 43. Bley, tiempo de parada, 92.

44. Menter, "The Making of Jazz y Music improvisado", 191. 45. Levin, "The Jazz Composers Guild", 17. 46. Ibid. 47. Ibid. 48. Menter, "The Making of Jazz y Music improvisado", 193. 49. Ibíd., 183. 50. Levin, "The Jazz Composers Guild", 18. 51. Bley, tiempo de parada, 92. 52. Ibíd., 97. 53. Citado en Jost, Sozialgeschichte des Jazz en Den USA, 214. "Die Musiker Haben es en der Gesellschaft nicht nur mit der kunst zu tun. Sie Sind Selbst Die Gesellschaft, Auch Wenn Sie sich nur y ihrer periferie befi nden. Entweder Aktiv Oder Unwewußt Lehnen Sie Sich Gegen Eine Bizarre Gesellschaft auf. Ich Glaube, Die Guild Hat Nicht überlebt, Weil Die LEUTE, DIE SICH DAMIT BEFAßT Haben, Nicht Genügend Soziales Bewußtsein Aufbrachten; sie haben todos das vernachlässigt, fue für den menchen, der heute en Nueva York lebt und der Nicht Nur Seinen Lebensunterhalt Verdienen, Sondern Sich Dabei Auch Noch Ehrlich Ausdrücken Will, Zum Alltag Gehört ". 54. Citado en Ibid. "Wir Haben Eine Möglichkeit Verpatzt. Aber Wir Haben Wenigstens Etwas untomen. . . . Aber All Dies War Trotzdem Nicht Vergebens. Wir sind da ein Bißchen Schlauser Draus Hervorgangen ". 55. Kofsky, Nationalismo negro y la revolución en la música, 229. 56. Para una crítica de este y otros tropos explicativos estándar que rodean a los grandes Migración, ver Griffi n, quien te puso fluyendo. 57. Attali, ruido, 139–40. 58. Asociación para el avance de músicos creativos, programa, veintiún años Festival de aniversario, 1990. 59. Aparentemente no se ha encontrado ninguna copia de la postal original, pero la discusión como Se produjo continuamente referido a su contenido. Las discusiones se escucharon en AACM General Body Meeting, Audiotape, 8 de mayo de 1965, Chicago, Illinois, colección de Muhal Richard Abrams; AACM General Body Meeting, Audiotape, 15 de mayo de 1965, Chicago, Illinois, Colección de Muhal Richard Abrams. Las transcripciones son del autor y han sido ligeramente editado para mayor claridad y flujo narrativo. 60. Aquellos cuyas voces fueron escuchadas en las cintas de las reuniones del 8 y 15 de mayo. incluidos los bajistas Charles Clark, Betty Dupree, Melvin Jackson, Malachi Favors (más tarde Maghostut) y Reggie Willis; Drummers Jerol Donavon (más tarde Ajaramu) y Steve McCall; Cantantes Floradine Geemes, Sandra Lashley y Conchita Brooks; trompetista Fred Baya; Saxofonistas Troy Robinson, Eugene Easton, Ruben Cooper, Jimmy Ellis, Maurice McIntyre (más tarde Kalaparusha), Joseph Jarman (más tarde Shaku), Roscoe Mitchell y Gene Dinwiddie; Los trombonistas Julian Priester y Lester Lashley; y los pianistas Jodie Christian, Willie Pickens, Claudine Myers (más tarde Amina), Bob Dogan, Ken Chaney y Richard Abrams (más tarde Muhal). AACM Reunión del Cuerpo General, 8 de mayo; AACM General Body Meeting, 15 de mayo. 61. Excepto como se señaló, las citas y las narrativas en esta sección provienen de la forma de audio AACM General Body Meeting, 8 de mayo. 62. Floyd, el poder de la música negra.

63. Belgrad, La cultura de la espontaneidad, 191. 64. Citado en Robert P. Morgan, *Música del siglo XX: una historia de estilo musical en Modern Europe and America* (Nueva York: W. W. Norton, 1991), 197. 65. *Ibíd.*, 197–98. 66. Bill Quinn, "The AACM: A Promise", *Down Beat Music* '68, 1968, 46. 67. Excepto como se señaló, citas y narraciones de la reunión del 15 de mayo provienen de Reunión de cuerpo general de AACM, 15 de mayo, Chicago, Illinois. 68. Sandra Lashley era cantante, y el cónyuge del trombonista y bajista Lester Lashley. 69. Excepto como se señaló, las citas y las narrativas en esta sección provienen de: AACM Board Reunión, Audiotape, 20 de mayo de 1965, Chicago, Illinois, colección de Muhal Richard Abrams. 70. Aquellos familiarizados con los eventos de AACM pueden haber notado que los músicos a menudo "se enfrentan el este", observar un momento de silencio antes de actuar. Cuando llegué al colectivo en 1971, frente al este se había convertido en un hecho; no había ninguna explicación. 71. Por cierto, las cuotas AACM todavía eran un dólar por semana a partir de 2004. 72. S. B. Fuller fue un empresario de Chicago que, en el desarrollo de una variedad de exitosas Las empresas, incluidas una Fírm de cosméticos y una cadena de periódicos, se convirtieron en un ícono nacional para los negocios negros. 73. Este fue un sueño continuo de la AACM: provocar y/o alentar a los impulsos filantrópicos, a fomentar el apoyo a las artes experimentales entre los empresarios en La comunidad afroamericana. Debe decirse que, por una variedad de razones, la naturaleza y el propósito de la filantropía negra aún no se ha explorado completamente en términos de las artes. Este puede ser un artefacto de la noción generalmente mal desarrollada de un espacio no comercial para la producción cultural negra. 74. Excepto como se señaló, las citas y las narrativas en esta sección provienen de: Reunión de la Junta Ejecutiva de AACM, Audiotape, 27 de mayo de 1965, Chicago, Illinois, colección de Muhal Richard Abrams. 75. Attali, ruido, 138. 76. Muhal Richard Abrams, Comunicación personal, 11 de febrero de 2006. 77. Excepto como se señaló, las citas y las narrativas en esta sección provienen de: AACM General Body Meeting, Audiotape, 29 de mayo de 1965, Chicago, Illinois, colección de Muhal Richard Abrams. 78. Respondiendo a la llamada Roll Fu Betty Dupree, Gene Easton, Philip Cohran, Arthur Reed, Jerol Donavon, Bob Dogan, Steve McCall, Ken Chaney, Sandra Lashley, Henry Gibson (más tarde "Master Henry"), Floradine Geemes, Richard Abrams, Jodie Christian, Martin Alexander, Peggy Abrams (cónyuge de Richard Abrams), Roscoe Mitchell, Favores de Malachi, John Koger y Thurman Barker. Llegando después de la llamada de la lista Joseph Jarman y Charles Clark. 79. Excepto como se señaló, las citas y las narrativas en esta sección provienen de la forma de audio de la reunión general del cuerpo general del 29 de mayo: Reunión de Cuerpo General de AACM, 29 de mayo, Chicago, Illinois. 80. Stokely Carmichael y Charles V. Hamilton, *Black Power: The Politics of Liberation In America* (Nueva York: Vintage Books, 1967), 40. énfasis en el original. 81. *Ibíd.*, 46.

82. Ver comité de coordinación no violenta estudiante, "Documento de posición sobre negro Power [1966], "en *Modern Black Nationalism*, ed. William Van Deburg (Nueva York: Nuevo York University Press, 1997). 83. Menter, "The Making of Jazz y Music improvisado", 185. 84. Ibid. 85. Levin, "The Jazz Composers Guild". 86. Al comienzo del siglo XXI, con estrategias políticas articuladas Por comunidades construidas e imaginadas de etnia, raza, género y orientación sexual se han convertido en un lugar común, esta noción de solidaridad política y económica Entre los grupos marginados y subordinados fue mucho menos controvertido que en 1965. De hecho, muchas de estas nuevas comunidades de defensa aparecieron a raíz del Movimientos de poder negro y derechos civiles, y se basó directamente en los ejemplos de All-Black Organizaciones en la década de 1960.

Capítulo 5

1. "Estado de Illinois, Asociación para el Avance de los Músicos Creativos, Chicago, Illinois ", 5 de agosto de 1965, copia en la colección de George E. Lewis. 2. Porter, ¿qué se llama jazz?, 70–71. 3. Alan Merriam y Raymond Mack, "The Jazz Community", *Social Forces* 38 (1960): 215. 4. Ibid. 5. Ibid., 216. 6. "Estado de Illinois, Asociación para el Avance de los Músicos Creativos, Chicago, Illinois "; "Showcase de conciertos de artistas patrocinadores de músicos creativos ", Chicago Defensor, 7 de agosto de 1965. 7. AACM Memo interno, sin fecha, probablemente 1966. 8. Richard Abrams y Ken Chaney, comunicado de prensa para Fi Rst AACM Event, 1965, Archivos de la AACM, Chicago, Illinois. En la copia de este manuscrito en mi poder, el Las palabras "nueva música" están parcialmente tachadas, con "música contemporánea" escrita en el margen como el reemplazo previsto. El texto del original se reproduce esencialmente en La versión publicada, "Los músicos creativos patrocinan el escaparate de conciertos de artistas". 9. "Músicos creativos patrocinan a los artistas de los conciertos de conciertos". 10. Programa de concierto, Joseph Jarman Quintet, 16 de agosto de 1965, en el Jamil B. Figi Donación, Chicago Jazz Archive, Universidad de Chicago. 11. Programa de concierto, Joseph Jarman Quintet, 25 de agosto de 1965, en el Jamil B. Figi Donación, Chicago Jazz Archive, Universidad de Chicago; "Músicos creativos presentes Conjunto del patrimonio artístico ", Defensor de Chicago, 11 al 17 de agosto de 1965. Según Cohran, No menos personaje que el Capitán Walter Dyett estuvo presente, "Porque muchos de sus alumnos estaban en eso. Se acercó por la trompeta, y dijo que le gustaba mi composiciones ". 12. Porter, ¿qué se llama jazz? 71. 13. "Strictly Ad LB [Anuncio de la formación AACM]", *Down Beat*, 9 de septiembre, 1965.

14. "Strictly Ad LB [Anuncio de la serie de conciertos AACM]", *Down Beat*, 7 de octubre de 1965. 15. Una entrevista en 2006 con Muhal Richard Abrams y yo, realizada por el escritor Howard Mandel, proporcionó una visión del proceso mediante el cual la información sobre La música inusual ingresa a los medios de comunicación. Mandel comenzó su carrera profesional como escritor A mediados de la década de 1970, Chicago, con piezas en conciertos de AACM y muchos otros eventos musicales que apareció en *Down Beat* and the *Reader*, un artículo gratuito, así como en el periódico convencional, *The Chicago Daily News*. "Había toda esta música que pensé que era muy significativo ", recordó Mandel sobre su particular interés en la AACM durante su período en el ahora desaparecido diario. "La única persona que escribía fue John Litweiler, y él no estaba en los periódicos diarios. Pensé que si puedo tener mucho cuidado con lo que digo, no Diga cualquier cosa más de lo que puedo retroceder, luego hay un nicho aquí que puedo hacer. . . . Yo era una copia empleado allí y asistente editorial, y sabían que me gustaba la música y me preguntaron si me gustaría Haz eso, y eso era exactamente lo que quería hacer. . . . Tuve que cubrir Chicago [la banda de jazz rock originalmente conocida como la "Autoridad de Tránsito de Chicago"], Cat Stevens, y luego Braxton. Fui el tercer escritor de música de cadena, tratando de cubrir todo lo principal. no estaba interesado en ". Le pregunté a Mandel: "¿Tuviste que convencerlos de que valía la pena escribir? ¿O te dijeron, ser libre, escribir sobre lo que quieres? " "Es un poco de ambos", respondió. "Tuve que interesarlos en el tema para empezar. Entonces dirían, si crees que esto es lo suficientemente interesante, ok. Pero siempre tuve que ir a er Las cosas por las que tenían un punto de referencia. "¿Pero qué punto de referencia tenían para Braxton?" Me pregunté. "Muy poco. Pero eso fue porque confiaron en mí, pensaron que estaba haciendo relevante material." Howard Mandel, Entrevista con Muhal Richard Abrams y George Lewis, Ciudad de Nueva York, 3 de agosto de 2006. 16. Reunión de cuerpo general de AACM, Audiotape, 2 de octubre de 1965, Chicago, Illinois, colección de Muhal Richard Abrams. 17. Cromwell, "Jazz Meca". 18. Citas de reuniones en esta sección, a menos que se indique lo contrario, provienen de AACM General Reunión del cuerpo, 2 de octubre. 19. Entrevista de Cohran. 20. Quinn, "The AACM", 48. 21. Shapiro, "Blues and the Abstract Truth", 30. 22. Programa de conciertos, conjunto de patrimonio artístico. Los artistas incluyeron a Easton, Saxo tenor, fl ute; Sue Denmon, vocalista; compositor; Charles J. Williams, saxo alto y clarinete; Maestro Henry Gibson, Congas, Bongos y Timbales; Betty Dupree, bajo; y Cohran, Cornet, Zither, Harp, Frankiphone, compositor. También actuaba el bailarín y la coreógrafa Darlene Blackburn, la prima de Clifton Blackburn, más tarde conocida como Kahil El'zabar. 23. Quinn, "The AACM", 48. 24. Cromwell, "Jazz Meca", 111. 25. Quinn, "The AACM", 48. 26. A menos que se indique lo contrario, citas y narraciones de Amina Claudine Myers

En adelante, viene de Amina Claudine Myers, entrevista con la autora, Nueva York, 25 de junio de 1998. 27. John Litweiler, "Altoists y otros Chicago", Coda, marzo de 1967, 29. 28. Entrevista de Jarman. 29. Ibid. 30. Pete Welding, revisión del evento Joseph Jarman/John Cage, Down Beat, 13 de enero, 1966, 35. 31. Richard Kostelanetz, *Conversando con Cage* (Nueva York: Routledge, [1987] 2003), 225. A medida que avanza la entrevista, los músicos negros se alistan como grist para una renovada Instanciación del tropo estándar de "crítica del jazz". Ya he comentado extensamente en otro ensayo sobre la forma en que tales críticas se basan en tropos de blancura como autoridad, y nada en el relato de Cage de su experiencia de Chicago socava esa tesis en lo más mínimo. Ver Lewis, "Afterword a" Música improvisada después de 1950 "; Lewis, "Música improvisada después de 1950". 32. El DVD de Medium Cool de Haskell Wexler, un documental de Cinema Verité sobre La Convención Democrática de 1968, incluye comentarios para cada escena del director y sus asociados que (por sin darse cuenta) muestran un sentido similar de los incrédulos. En una escena, aparentemente filmado en un apartamento en algún lugar de la comunidad negra de Chicago, El Fi Lmaker nos dice que algunos de los actores son "verdaderos militantes negros" a quienes ellos fueron introducidos por el escritor y locutor de Chicago Studs Terkel. De hecho, entre el Los "militantes" son Muhal Richard Abrams, el trompetista AACM John Shenoy Jackson y Jeff Donaldson, uno de los fundadores del movimiento de arte de Africobra, así como varios otros personas asociadas con la escena artística afroamericana más progresiva de A mediados de la década de 1960 Chicago. Wexler y los demás, hablando muchos años después, todavía no tenían idea Quiénes eran estas personas, pero estaban asombrados por su increíble capacidad para improvisar su partes de habla. La realidad era que estas eran personas que pudieron haber tenido más experiencia en el rendimiento y los mundos visuales que los propios mmmakers. Uno podría Digamos que Terkel, a quien nunca he conocido, parece ser un niño. Ver Haskell Wexler, Medium Cool (DVD- Video, Paramount 06907, 2001). 33. Rebecca Y. Kim, "Experimentos de sonido en Chicago: John Cage e improvisación" (Documento entregado en la 32ª Conferencia Anual de la Sociedad de Música Americana, Chicago, Illinois, 16 de marzo de 2006). 34. Soldadura, revisión del evento Joseph Jarman/John Cage, 35. 35. Ibid. 36. Soldadura, revisión del evento Joseph Jarman/John Cage, 35–36. 37. Para información sobre el festival Once, ampliamente considerado como una de las señales Actividades de la avant de la jaula de la jaula, ver Richard S. James, "Una vez: microcosmos de El musical y multimedia de la década de 1960 avant, ", American Music 5, no. 4 (1987). Una compilación de grabaciones de la música del período por una vez compositores Robert Ashley, David Behrman, George Cacioppo, Gordon Mumma, Pauline Oliveros, Roger Reynolds, Donald Scavarda, Robert Sheff y otros está contenido en la música del festival Once, 1961–1966 (New World Records 80567). 38. Roscoe Mitchell, Congliptious (Nessa N- 2, 1968), disco compacto; Conjunto de arte de Chicago, People in Sorrow (Nessa N- 3, 1969), Disc de vinilo. 39. Pete Welding, Revisión del concierto de Roscoe Mitchell, Down Beat, 19 de mayo de 1966, 44.

40. Ibid., 45 41. Esta información está tomada de los flores producidos por AACM en la colección Jamil B. Figi, Chicago Jazz Archive, Universidad de Chicago. 42. "Strictly Ad LB [Anuncio de Amina Claudine Myers/Jerol Donavon Club reservas] "Down Beat, 6 de octubre de 1966. 43. "Grupo de músicos de jazz en Chicago Growing", Down Beat, 28 de julio de 1966. 44. Menter, "The Making of Jazz y Music improvisado", 110. 45. Ibid. 46. Ibid., 112. 47. Ibid., 110. 48. Ibid., 109. 49. John Litweiler, "AACM de Chicago", Sounds and Fury, junio de 1966. 50. "Strictly Ad Lib [AACM Concerts en Lincoln Center]", Down Beat, 11 de agosto de 1966. La información sobre los artistas participantes también se obtuvo de los flujos producidos por AACM en el Jamil B. Figi Collection, Chicago Jazz Archive, Universidad de Chicago. 51. "Strictly Ad LB [Jam Session con Lester Bowie y Leroy Jenkins]", Down Beat, 25 de agosto de 1966. 52. El término "conducción" fue acuñado a fines de la década de 1980 por el compositor del trompetista Lawrence "Butch" Morris para referirse a su sistema de práctica desarrollado como una improvisación Director de conjuntos de improvisores. Escuche a Lawrence D. "Butch" Morris, Testamento: Colección de acondicionamiento (New World Records 80478, 1995), conjunto de 10 discos compactos. 53. Beauchamp, Art Ensemble of Chicago, 35. 54. Lester Bowie, Entrevista con el autor, Brooklyn, Nueva York, 22 de julio de 1999. 55. Ibid. 56. Kelley, "Dig They Freedom", 18. 57. Entrevista de Bowie. 58. Ibid. 59. Beauchamp, Art Ensemble of Chicago, 38. 60. Entrevista de Bowie. 61. Beauchamp, Art Ensemble of Chicago, 38. 62. Ibid. Recordando su experiencia en la Universidad de Lincoln en 1999, Bowie sintió firmemente que Las principales instituciones postsecundarias negras habían perdido por completo el bote cultural: "Estas Las putas universidades negras deben ser Meccas para el arte. Me refiero a todas las artes, fotografía, pintura. La gente vendría de todo el maldito mundo para estudiar en un Fisk o un Tuskegee si tuvieran los malos hijos de puta que enseñaban la puta música y mierda. Ese es nuestro contribución a la sociedad, nuestro arte ". 63. Entrevista de Bowie. 64. Una biografía sustancial de bajo, incluida una entrevista que abarca el curso De su carrera, se puede encontrar en Cheryl Andryco, "Fontella Bass: Circle Circle Full" (Tesis de Ma, Universidad Estatal de Michigan, 1996). 65. Bowie. 66. Beauchamp, Art Ensemble of Chicago, 40. 67. Entrevista de Bowie.

68. Beauchamp, Art Ensemble of Chicago, 40. 69. Entrevista de Bowie. 70. Excepto como notas, en adelante citas y narraciones de Maurice McIntyre y Kalaparusha provienen de Kalaparusha Ahrach Difda, Bronx, Nueva York, 22 de julio de 1999. 71. Roscoe Mitchell, Sound (Delmark DD- 408, 1966), disco compacto. 72. Chuck Nessa, "New Music Report", Coda, octubre/noviembre de 1966. 73. "Strictly ADIB [Anuncio de la sesión de grabación de Roscoe Mitchell]", Down Beat, 22 de septiembre de 1966. 74. Martin, "Chicago". 75. Joseph Jarman, Canción para (Delmark DD- 410, 1967), Compact Disc. 76. Steve Silverstein, "Historia de grabación: The AACM y Chicago Avant-Garde Escena de jazz de mediados de los años sesenta ", Tape Op, Invierno 1998/99, 56. 77. Ibid. 78. Ibid., 57. 79. Ibid. 80. Entrevista de Fielder. 81. Silverstein, "Historia de grabación", 57. 82. Ibid. 83. Entrevista de Fielder. 84. Silverstein, "Historia de grabación", 58. 85. "Pague el último homenaje a Gaddy, 74", Chicago Defender (Big Weekend Edition), 4 de septiembre de 1971. 86. "Bar final [fallecimiento de Christopher Gaddy]", Down Beat, 18 de abril de 1968. 87. Bud Spangler, "The Home Front", Change 2 (Primavera/ Verano 1966). Ted Panken, Entrevista con George Lewis y Leo Smith (WKCR-FM, Ciudad de Nueva York, 12 de septiembre, 1995 [consultado el 22 de noviembre de 2005]), transcripción, disponible en <http://www.jazzhouse.org/biblioteca/>. 88. Litweiler, "La escena de Chicago". 89. Joseph Jarman, "Nueva York", Change 2 (primavera/ verano 1966): 10. 90. Martin, "Sopling en Chicago", 48; Nessa, "Nuevo informe musical". 91. Litweiler, "Altoistas y otros Chicago", 28. 92. Braxton ha sido escrito más ampliamente que cualquier otro miembro de AACM o grupo, y las diversas biografías de Braxton son variadas en sus enfoques para sus sujeto. Para una cuenta sin igual de la AACM y su efecto en Braxton, ver Radano, Nuevas figuraciones musicales. En su serie de entrevistas, Graham Lock profundiza mucho en Filosofías de cultura de Braxton; Ver Graham Lock, Fuerzas en movimiento: la música y Pensamientos de Anthony Braxton (Nueva York: Da Capo Press, 1988). Análisis musical extenso, Combinado con una vista profunda de la estética y simbolismos de Braxton, aparece en Mike Heffl Ey, La música de Anthony Braxton (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996). El fallecido musicólogo suizo Peter Niklas Wilson Descripción general del idioma alemán de la carrera y el trabajo de Braxton está contenido en Peter Niklas Wilson, Anthony Braxton: Sein Leben, Seine Musik, Seine Schallplatten (Waakirchen, Suiza: Oreos Verlag, 1993). Por un Narrativa que vincula Braxton con compositores canónicos europeos y euroamericanos, como

Como Arnold Schoenberg, John Cage y Karlheinz Stockhausen, ver Alun Ford, Anthony Braxton: Creative Music Continuum (Exeter, Gran Bretaña: Stride Publications, 1997). 93. Para los relatos de los disturbios, que equivalían a un pogromo contra el africano de Tulsa Comunidad Americana, ver Scott Ellsworth, con un prólogo de John Hope Franklin, Muerte en una tierra prometida: el disturbio de la carrera de Tulsa de 1921 (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1982). Ver también James S. Hirsch, Riot and Recording: la peor carrera de Estados Unidos Riot y su legado (Nueva York: Houghton Mifflin, 2002). 94. A menos que se indique lo contrario, citas y narraciones de Anthony Braxton en adelante Venga de Anthony Braxton, entrevista con el autor, Middletown, Connecticut, 27 de junio de 1998 y 23 de octubre de 1998. 95. El reverendo Clay Evans fue el conocido pastor de uno de los South Side's Instituciones religiosas más grandes, la Iglesia Bautista Misionera de Comunidad. Evans también fue Una celebridad local como intérprete gospel, especialmente con una portada del éxito de 1951 de Stuart Hamblen Canción, "No es ningún secreto (lo que Dios puede hacer)". 96. Para una cuenta de las tensiones interétnicas y económicas que acompañaron Transformación del vecindario que rodea CVS, ver Louis Rosen, el lado sur: La transformación racial de un vecindario estadounidense (Chicago: I. R. Dee, 1998). 97. Richard Abrams, niveles y grados de luz (Delmark DS- 413, 1967), vinilo; (Delmark DD- 413, 1967), disco compacto. 98. Escucha a Eddie Harris, The Electrizing Eddie Harris (Atlantic 1495, 1967), disco de vinilo; Eddie Harris, Plug Me In (Atlantic 1506, 1968), disco de vinilo; Eddie Harris, la tormenta tormenta (Atlantic 1478, 1966), disco de vinilo. 99. Ron Welburn, "El imperativo estético negro", en Black Aesthetic, ed. Addison Gayle, Jr. (Nueva York: Doubleday, 1971), 149. 100. Negro, "Para el registro". 101. Welburn, "El imperativo estético negro", 148. 102. Miles Davis, Bitches Brew (Sony 65744, 1970), dos discos compactos. 103. Welburn, "El imperativo estético negro", 149. 104. Aimé Césaire, cuaderno de un regreso a la tierra nativa, trans. y ed. Arcilla Eshleman y Annette Smith (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2001), 34. En el original:

ô Fraiche Source de la Lumière Ceux qui n'ont
inventé ni la poudre ni la boussole Ceux Qui
N'ont Jamais Su Dompter la Vapeur Ni L'Électricité
Ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel Mais
Ceux Sans Qui la Terre Ne Serait Pas la Terre

Aimé Césaire, Cahier d'un Retour Au pays Natal (París: Présence Africaine, 1971), 115. 105. Aimé Césaire, Cahier d'un Retour Au pays Natal, 2nd ed., Ed. Abiola Irele (Columbus: Ohio State University Press, 2000), 117. 106. Norman Mailer, citado en Michele Wallace, Black Macho y el mito del Superwoman (Londres y Nueva York: Verso, 1978), 46. Ver Norman Mailer, Existential Errands (Nueva York: Nueva Biblioteca Americana, 1973). Más recientemente, Ripostes a este encuadre del compromiso negro con la tecnología se puede encontrar en el creciente cuerpo de Afrofuturist

literatura. Ver el trabajo de Mark Dery, generalmente acreditado con la introducción del concepto del afrofuturismo en las guerras de llamas: el discurso de la cibercultura (Durham: Universidad de Duke Press, 1995). Vea también Alondra Nelson, "Introducción: Textos futuros", *Text Social* 71, vol. 20, No. 2 (2002). 107.

Silverstein, "Historia de grabación", 58. 108. John Litweiler, "The New Music", *Coda*, julio de 1968; Jack Cooke, revisión de Lester Bowie Recording, *Números 1 y 2*, *Jazz Monthly* 162, agosto de 1968. 109. Lawrence Kart, Revisión de la grabación, niveles y grados de luz de Richard Abrams, *Down Beat*, 14 de noviembre de 1968; A. B. Spellman, "Revolución en el sonido: Black Genius crea una nueva música en el mundo occidental", *Ebony*, agosto de 1969, 89. El tema de la reverberación aparentemente Atrapado en los craws de algunos durante muchos años. Un lanzamiento de disco compacto posterior del álbum logró eliminar la reverberación, dañando seriamente la integridad musical de la grabación. Particularmente en "The Bird Song", el efecto de reverberación había sido parte integral del forma de la pieza en sí. El lavado de sonido era emocionalmente revelador y dramático, como el Las palabras de la poesía están oscurecidas en una ola de colectividad, con llamadas de pájaros que se mezclan con Armónicos de Arco Bass y Violin. El hecho de que los oyentes de CD ahora puedan escuchar el Las palabras para "The Bird Song" no mitigaron la arco de la pieza; sin el Reverbe, el drama del trabajo se pierde en gran medida. Ver Abrams, niveles y grados de luz. 110. Martin, "Sopling en Chicago", 20. 111. *Ibid.*, 21. 112. *Ibid.*, 47. 113. *Ibid.* 114. *Ibid.*, 21–22. 115. Entrevista de Jarman. 116. Litweiler, "Altoistas y otros Chicago", 29. 117. Leslie B. Rout, Jr., "AACM: Nueva música (!) Nuevas ideas (?)", *Journal of Popular Culture* 1 (1967): 129. 118. Jarman, "AACM History: Entrevista con Leo Smith". 119. Litweiler, "La nueva música", 34. 120. Jarman, "AACM History: Entrevista con Leo Smith". 121. *Ibid.* 122. Litweiler, "La nueva música", 34. 123. Bill Quinn, "Atrapado en el acto: Joseph Jarman", *Down Beat*, 9 de marzo de 1967, 28. 124. *Ibid.* 125. *Ibid.* 126. Quinn, "The AACM", 48. 127. John Litweiler, "Richard Abrams: un hombre con una idea" de Chicago, *Beat*, *Down Beat*, 5 de octubre de 1967, 23. 128. *Ibid.*, 26. 129. *Ibid.* 130. *Ibid.* 131. Litweiler, "La escena de Chicago", 36. 132. Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 39.

133. Jost, Sozialgeschichte des Jazz en Den USA, 216. "Daß Jedoch Diese für den vom Star Syndrom Bestimmten Amerikanischen Jazz Ganz y Gar Unttypische Formform gerade im Chicago der 60er Jahre und gerade im Rahmen der AACM besondere Geltung Erfuhr, War Natürlich Kein Zufall, Sondern Ausdruck des Gesellschaftlichen Bewußtseins der AACM Leute ". 134. Litweiler, "La escena de Chicago", 37. 135. Quinn, "The AACM", 47. 136. Allan Chase, Sun RA y AACM (1992 [consultado el 23 de noviembre de 2005]), disponible desde <http://www.dpo.uab.edu/~moudry/articles/ra&aacm.htm>. 137. Szwed, el espacio es el lugar. 138. Terry Martin, "The Chicago Avant-Garde", Jazz Monthly 157, marzo de 1968, 13. 139. Lock, Fuerzas en movimiento, 154. 140. John Corbett, Liner Notes, Sun RA Recording, Angels and Demons at Play/The Nubians of Plutonia (evidencia ECD-22066-2, 1993). 141. Martin, "The Chicago Avant-Garde", 13. 142. Chase, Sun Ra y el AACM 143. Corbett, Notas de revestimiento, grabación Sun RA, ángeles y demonios. 144. Martin, "The Chicago Avant-Garde", 13. 145. Martin, "Soplando en Chicago". 146. Bert Vuisje, De Nieuwe Jazz: Entrevistas de Twintig Door Bert Vuisje (Baarn: Bosch & Keuning, 1978), 196. 147. Litweiler, "Richard Abrams de Chicago", 23. Advertencia de anécdota: en 1975 jugué Un concierto en el lado norte cercano de Chicago liderado y producido por el saxofonista tenor John Neely, tocando su música basada en Bebop con Bill Brimfi ELD en la trompeta, Steve McCall en la batería, Thomas "Tiaz" Palmer en el bajo y un pianista cuyo nombre I No te recuerdes del todo. En el intermedio, Muhal entró, y mientras todos estábamos hablando, Sun Ra entró, vestidos como los que estaban familiarizados con él podrían esperar, de una manera A los que todos estábamos acostumbrados, altamente congruentes como su guardarropa con los residentes más orientados a afrocéntricamente del lado sur de Chicago. No recuerdo si hablaron sobre música o no, pero con tanta historia común entre RA, Steve, Muhal y Neely, ciertamente no hubo fallas en la discusión. Recuerdo que no dije cualquier cosa en absoluto. 148. Abrams. 149. Harold Bloom, La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía (Nueva York: Oxford University Press, 1973). 150. Ted Panken, Entrevista con Lester Bowie y Don Moye (WKCR- FM, NUEVO Ciudad de York, 22 de noviembre de 1994 [consultado el 22 de noviembre de 2005]), transcripción, disponible desde <http://www.jazzhouse.org/library/>. 151. Ibid. 152. Szwed, el espacio es el lugar, 179. 153. Moondog, Jazztime U.S.A.: Rimshot; Improvisación en 4/4; Improvisación en 7/4 (Brunswick BL54001, 1953). 154. Chase, Sun Ra y el AACM. 155. Ibid.

156. Ibid. 157. Vijay Iyer, Sun RA: Una música llena de África (consultado el 25 de noviembre de 2005); disponible desde <http://www.cnmat.berkeley.edu/~vijay/mbase2.html>.

Capítulo 6

1. John Litweiler, "Atrapado en el acto: varios artistas", *Down Beat*, 19 de octubre, 1967, 47. 2. Martin, "The Chicago Avant-Garde", 18. 3. Figi, "Jazz: una familia para la nueva música", 21. 4. Programa de conciertos, conjunto del patrimonio artístico. 5. Semmes, "La dialéctica de la supervivencia cultural", 455–56. 6. Semmes, "La dialéctica de la supervivencia cultural", 456. 7. Ibid., 457. 8. Ibid., 449. 9. Ibid., 457. 10. Ibid., 458. 11. Ibid. Vea también Shapiro, "Blues y la verdad abstracta". 12. Jeff Donaldson, "El ascenso, la caída y el legado del movimiento del muro del respeto", *Revisión internacional del arte afroamericano* 15, no. 1 (1998): 22. 13. Ibid. 14. Ibid. 15. Para un relato de la relación artística entre Abrams, Donaldson, OBAC, y el AACM, así como una reproducción de color de la pintura de Donaldson, ver George Lewis, "Patrón del propósito: Jeff Donaldson, Muhal Richard Abrams y la multidominancia de la conciencia", *Lenox Avenue* 5 (1999). 16. Donaldson, "El ascenso, la caída y el legado del movimiento del muro del respeto", 22. 17. Ibid., 25. 18. Ibid., 23. 19. Ibid. 20. J. Edgar Hoover, "Memorando a Agente Especial a cargo, Albany, Nueva York", ", En *Nationalismo Negro Moderno*, ed. William Van DeBurg (Nueva York: Universidad de Nueva York Press, [1967] 1997). 21. Donaldson, "El ascenso, la caída y el legado del movimiento del muro del respeto", 23. 22. Semmes, "La dialéctica de la supervivencia cultural", 458. Según una Nueva York de 1980 Artículo de Times, el "Escuadrón Rojo" del Departamento de Policía de Chicago, uno de varios de varios Unidades municipales en todo el país dedicadas a la vigilancia encubierta, "Infiltradas y utilizadas Vigilancia electrónica contra más de 800 organizaciones ", incluida la liga de Mujeres votantes, el Consejo Mundial de Iglesias y organizaciones activistas en negro como la organización comunitaria de Kenwood-Oakland, la Asociación Nacional para El avance de las personas de color y la operación de la operación del reverendo Jesse Jackson. Ver Nathaniel Sheppard, Jr., "Cómo el escuadrón rojo de Chicago sabotó a los disidentes de los 60", *Nueva York Times*, 2 de diciembre de 1980, Sec. B, p. 12, col. 1.

23. El álbum de 1971 originalmente autoproducido por los faraones se ha emitido recientemente. Ver los faraones, *The Awakening* (Ubiquity/Luv n 'Haight, 1972). 24. Semmes, "La dialéctica de la supervivencia cultural", 458. 25. Ver Jerry Demuth, "Chicago Jazz patear el ataúd y se vuelve" creativo ", " Chicago Sun-Times, octubre de 1967. 26. "Down Beat Critics Poll", Down Beat, 24 de agosto de 1967, 17. 27. excepto como se señaló, citas y narraciones de Wadada Leo Smith en este capítulo Viene de Wadada Leo Smith, entrevista con el autor, Sespe, California, 21 de diciembre de 1997. 28. El Cuerpo de Conservación Civil fue un programa de depresión. 29. A menos que se indique lo contrario, en adelante citas y narrativas de John Stubblefi Eld Come de John Stubblefi Eld, Entrevista con el autor, Nueva York, 22 de octubre de 1998. 30. La escuela es ahora la Universidad de Arkansas en Pine Bluff. 31. Pharoah Sanders, solo años más antiguos que Stubblefi ELD, también era nativo de Little Roca. 32. Para una descripción de las hermandades y fraternidades de las cartas griegas negras, ver Lawrence Otis Graham, nuestro tipo de gente: *Inside America's Black Upper Class* (Nueva York: HarperCollins, 1999), 89–100. 33. A menos que se indique lo contrario, en adelante, citas y narrativas alrededor de Wallace Laroy McMillan proviene de Wallace Laroy McMillan, entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 18 de junio de 1999. 34. Ibid. 35. Philip Cohran y el conjunto del patrimonio artístico, en la playa (Chicago: Zulu Records, 1967). 36. Para una descripción etnográfica del discurso del "exterior" entre Músicos de jazz gratis de la década de 1990, ver David tal, *avant- Garde Jazz Músicos actuando Por ahí* (Iowa City: University of Iowa Press, 1993). 37. Ted Panken, entrevista por radio con Von Freeman (WKCR- FM, Ciudad de Nueva York, 7 de junio de 1987 [Consultado el 30 de noviembre de 2005]), Transcripción, disponible en <http://www.Jazzhouse.org/Biblioteca/>. 38. Quinn, "The AACM", 49. 39. Creative Construction Company, Creative Construction Company, vol. 1 (musa Records Mr 5071, 1975), Disc de vinilo. 40. Reunión de AACM, 2 de octubre. 41. Douglas Ewart, Comunicación por correo electrónico, 29 de diciembre de 2005. Abrams recuerda que Aunque enseñó clases en el Lincoln Center en 1967, la escuela no se organizó formalmente hasta 1968. Abrams. 42. Quinn, "The AACM". 43. Algo que bien puede ser una sorpresa para muchos es el recuerdo de Mitchell que "No creo que haya clases de improvisación". 44. Menter, "La fabricación de jazz y música improvisada", 113. 45. Ibíd., 112. 46. Ibid.

47. Dominicando de Lerma, ed., "El impacto de la AACM en el vigésimo Century: un panel de discusión "(Transcripción, Centro de Investigación de Música Negra, Chicago, Illinois, 1990), 13. 48. Rout, Jr., "AACM", 138. 49. *Ibíd.*, 129. 50. *Ibíd.*, 136. 51. *Ibíd.*, 131. 52. *Ibíd.*, 129. 53. *Ibíd.*, 134. 54. *Ibíd.*, 136. 55. *Ibid.* 56. *Ibíd.*, 137–38. 57. *Ibíd.*, 137. 58. *Ibid.* 59. Amina Claudine Myers, "Un día en la vida ... sin copa, colección de Amina Claudine Myers, 1967 [?]. 60. Joseph Jarman, *Black Case*, Vols. 1 y 2, regreso del exilio (Chicago: Art Ensemble de Chicago Publishing Company, 1977), 76. 61. Muhal Richard Abrams, *The Dream*, Audiotape, 1968, Colección de Muhal Richard Abrams. 62. *Ibid.* Transcrito por el autor. 63. Joseph Jarman, como si fueran las estaciones (Delmark DD- 417, 1968), disco compacto. 64. Una de esas sesión presentó a McCall, Lester Bowie, Roscoe Mitchell y bajista Scotty Holt: Nick Gravenites, entero Lotta Soul/ Borrachen Boat (fuera de la vista Registros, 1965), disco de vinilo. Ver Dan Plonsey, *Roscoe Mitchell Discography* (preliminar) (2003 [accedido 4 de julio de 2006]); Disponible en <http://www.plonsey.com/beanbenders/roscoedisco.html>. Según Plonsey, esta grabación fue la primera de Mitchell. 65. John Litweiler, "Atrapado en el acto: Roscoe Mitchell", *Down Beat*, 25 de julio, 1968, 30. 66. Ted Panken, Entrevista por radio con Roscoe Mitchell (WKCR- FM, Ciudad de Nueva York, 5 de diciembre de 1995 [consultado el 30 de noviembre de 2005]), transcripción, disponible en <http://www.Jazzhouse.org/Biblioteca/>. Para un relato del movimiento de improvisación asiáticoamericana, ver Wong, hable más fuerte. 67. Litweiler, "La nueva música", 35. 68. "Potpourri [anuncio de Steve McCall en Alemania]", *Down Beat*, 14 de noviembre de 1968. 69. Maurice McIntyre, "The A.A.C.M.", *Nuevo régimen* 1, no. 1 (1968): 2. 70. McIntyre, "The A.A.C.M.", 1. 71. Lester Bowie, "Una palabra del escritorio", *nuevo régimen* 1, no. 1 (1968): 5. 72. *Ibid.* 73. *Ibid.* 74. *Ibid.* 75. Henry Threadgill, "¿Dónde están nuestros críticos?" *Nuevo régimen* 1, no. 1 (1968): 11.

76. *Ibíd.*, 12. 77. Anthony Braxton, "24–70 °", nuevo régimen 1, no. 1 (1968). 78. *Ibíd.* 79. Joseph Jarman, "En preguntas que me hacen Jerry Figi sobre nuestra música", nuevo Régimen 2 (1968): 18. 80. Cooke, revisión de la grabación de Lester Bowie, números 1 y 2, 12. 81. Martin, "The Chicago Avant-Garde", 12. 82. *Ibíd.*, 17. 83. *Ibíd.*, 14. 84. Radano, nuevas figuraciones musicales, 25. 85. Lawrence Kart, revisión de Roscoe Mitchell Recording, Congliptious, Down Beat, 6 de febrero de 1969, 26. 86. Max Harrison, Revisión de Roscoe Mitchell Recording, Congliptious, Jazz Monthly 171, Junio de 1969, 28. 87. *Ibíd.*, 29. 88. *Ibíd.*, 28. 89. Will Smith, Revisión de Roscoe Mitchell Recording, Congliptious, Jazz & Pop, Agosto de 1969, 26. 90. Lester Bowie, Números 1 y 2 (Nessa N- 1, 1967), disco compacto. Transcripción por el autor. 91. *Ibíd.* 92. A pesar de ser lanzado a nombre de Bowie, el álbum presentó dos composiciones de Roscoe Mitchell, según Mitchell. 93. Michael James, revisión de Lester Bowie Recording, Números 1 y 2, Jazz Monthly 160, Junio de 1968, 16. 94. *Ibíd.* La teoría estética bien conocida de Susanne K. Langer de la "forma significativa" es funcionó en su opus de 1942, filosofía en una nueva clave: un estudio sobre el simbolismo de la razón, *Rite y Art* (Cambridge: Harvard University Press, 1942). La teoría se desarrolló aún más en Susanne K. Langer, *Sentimiento y forma: una teoría del arte*. . . (Nueva York: Scribner, 1953). 95. Cooke, revisión de la grabación de Lester Bowie, números 1 y 2. 96. *Ibíd.* 97. Jack Cooke, Revisión de la grabación de Richard Abrams, niveles y grados de luz; y Joseph Jarman Recording, *Song For*, Jazz Monthly 166, diciembre de 1968, 12. 98. Michael Robinson, "La asociación: la" cosa nueva "es lo suyo", *Chicago Tribune*, *Sunday Magazine*, 24 de noviembre de 1968. 99. Quinn, "The AACM", 46. 100. *Ibíd.* 101. *Ibíd.*, 48. 102. *Ibíd.*, 46. La diversidad mencionada en el artículo incluía mujeres solo a una limitada medida. El artículo menciona a los vocalistas Sandra Lashley y Sherri Scott, y una violonchelista, Caroline Revis. Curiosamente, no se menciona Claudine Myers, que estaba activa en este momento. 103. *Ibíd.*

104. Richard Abrams, Programa, concierto del septeto de Richard Abrams, 24 de mayo de 1967, Northwestern University, en la donación de Jamil B. Figi, Chicago Jazz Archive, Joseph Biblioteca Regenstein, Universidad de Chicago. 105. Quinn, "The AACM", 46. 106. Rout, Jr., "AACM", 132–33. 107. *Ibíd.*, 135. 108. En nuestra entrevista, Cranshaw consideró con el desapego divertido algunos de los más retórica calentada que emanó de la AACM en sus primeros años: "Joseph Jarman, ellos, ellos Usé esa cita un millón de veces, solía ser un negro de ghetto de cadera y todo eso. Yo dije, Espera un minuto, Joseph Jarman nunca fue un hombre de ghetto moderno, nooo. 109. Rout, Jr., "AACM", 138. 110. *Ibid.* 111. Muhal Richard Abrams, cosas que vengan de los que ahora se han ido (Delmark De- 430, 1972), disco compacto. 112. Marilyn Lashley, Entrevista con el autor, San Diego, California, 16 de agosto de 2003. 113. Wallace, Black Macho y el mito de la Superwoman, 10. 114. Farah Jasmine Griffi n, si no puedes ser libre, sea un misterio: en busca de Billie Holiday (Nueva York: Free Press, 2001), 179. 115. *Ibid.* 116. *Ibid.* 117. Citado en *Ibid.* 118. Wallace, Black Macho y el mito de la Superwoman, 172. 119. Haki R. Madhubuti, del plan del planeta: estudios de vida; La necesidad de mentes afrikan y Instituciones (Chicago: Third World Press, 1973), 77. 120. Wallace, Black Macho y el mito de la Superwoman, 14. 121. Myers. 122. Taylor, Notas y tonos, 184. 123. Madhubuti, del plan al planeta, 78. 124. Patricia Hill Collins, Palabras de lucha: Black Women and the Search of Justice (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 168. 125. "Bar final [pase de Charles Clark]", Down Beat, 29 de mayo de 1969. Fred Hopkins, El importante bajista experimentalista de Chicago fue uno de los principales receptores del Beca a principios de la década de 1970. 126. Ted Panken, entrevista por radio con Joseph Jarman, Transcripción, 15 de febrero de 1987, WKCR- FM, Ciudad de Nueva York, Colección de Ted Panken. 127. Beauchamp, Art Ensemble of Chicago, 73. 128. Litweiler, El Principio de la Libertad, 183. 129. McCoy Tyner, Asante (Blue Note 7243 4 93384 2 5, 1970), disco compacto. 130. Para una declaración de propósito y filosofía del fundador del grupo, ver Ben Ammi, Dios, el hombre negro y la verdad (Chicago: Communicators Press, 1982). También ver Los israelitas hebreos africanos de Jerusalén: un pueblo de paz (consultado el 1 de diciembre de 2005); Disponible en <http://www.kingdomofyah.com/ourstory.htm>. Para un periodista Cuenta de su llegada temprana y cuestiones de aceptación en Israel, ver Danielle Haas, "Negro Los hebreos luchan por la ciudadanía en Israel ", San Francisco Chronicle, 15 de noviembre de 2002.

131. Barry Giff Ord, "Chicago: la música" nueva ", Jazz & Pop, enero de 1969, 40. 132. Andrew Ross, No respeto: intelectuales y cultura popular (Londres: Routledge, 1989), 93. 133. Amiri [Leroi Jones] Baraka, Black Music (Nueva York: William Morrow and Company, 1968), 125. 134. *Ibíd.*, 126. 135. *Ibíd.*, 127. 136. *Ibíd.*, 118. 137. *Ibíd.*, 125. 138. Abram Kardiner y Lionel Ovesey, La marca de la opresión: exploraciones en el Personalidad del negro estadounidense (Cleveland: World Publishing Company, [1951] 1962). 139. Howard S. Becker, Forasteros: Estudios en la sociología de la desviación (Nueva York: gratis Press, [1963] 1973); Merriam y Mack, "La comunidad de jazz". En un entorno en que la pobreza negra fue representada como "conmovedora" y "auténtica", quizás el mero hecho de ser clase media puede haber sido suficiente para que un afroamericano sea clasificado como "desviado". 140. Frazier, Black Bourgeoisie, 187. 141. Ver Scott Deveau, Jazz en América: ¿Quién está escuchando? (Carson, California: Seven Locks Press, 1995). 142. Paul DiMaggio y Francie Ostrower, "Participación en las artes de Black y Americanos White ", Social Forces 68, no. 3 (1990). 143. *Ibid.* 144. Kobena Mercer, Bienvenido a la jungla: nuevas posiciones en estudios culturales negros (nuevo York: Routledge, 1994), 62. 145. *Ibíd.*, 65. 146. DiMaggio, "Participación en las artes de los estadounidenses blancos y negros", 774. 147. *Ibid.* 148. Baraka, música negra, 130. 149. *Ibíd.*, 125. 150. Ron Karenga, "Nationalismo cultural negro", en Black Aesthetic, ed. Addison Gayle, Jr. (Nueva York: Doubleday, 1971), 33. 151. *Ibíd.*, 33–34. 152. Bell Hooks, "Una estética de negrura: extraña y opositora", en el anhelo: Raza, género y política cultural (Boston: South End Press, 1990), 107–8. Tal falta de El reconocimiento, por ejemplo, lleva a Karenga a la dudosa declaración sobre el Blues que "hoy no son funcionales porque no nos comprometen con la lucha de hoy y mañana, pero manténganos en el pasado ". Karenga, "Nacionalismo cultural negro", 38. 153. Hooks, "una estética de negrura". 154. *Ibid.*, P. 108. 155. *Ibíd.*, 110. 156. *Ibíd.*, 108–9. 157. Hooks, "Una estética de negrura", 109. 158. Otras actuaciones de Jarman fueron igualmente provocativas. Una actuación de 1968 con

bailarín Kim an wong en la escuela Francis Parker, basado en el libro tibetano del Dead, fue patrocinado por el longitud de AACM y la ex bailarina Larayne Black y su esposo, el arquitecto de Chicago John Black. Como Down Beat notó la materia, de hecho, La actuación "fue detenida por los oficiales de la escuela cuando los bailarines se desnudaron". "Estrictamente anuncio Lib [Performance de Joseph Jarman y Kim an Wong] ", Down Beat, 13 de diciembre de 1968. 159. Lock, Fuerzas en movimiento, 47. 160. Radano, nuevas figuraciones musicales, 97–99. 161. Menter, "The Making of Jazz y Music improvisado", 115. 162. Kalaparusha Ahrah Difda, Entrevista con el autor, Nueva York, 22 de julio de 1999. 163. Cromwell, "Jazz Mecca", 109. 164. Vuisje, de Nieuwe Jazz, 199.

Capítulo 7

1. Semmes, "La dialéctica de la supervivencia cultural", 447.
2. Ibid., 448. 3. Ibid., 449. 4. Ibid. 5. Beauchamp, conjunto de arte de Chicago, 45. 6. Ibid. 7. Martin, "Soplando en Chicago", 48. 8. Beauchamp, Art Ensemble of Chicago, 47. énfasis en el original. 9. Citas de la madre y la hermana de Steve McCall, Rochelle Toyozumi Toyozumi. 10. Claude Delcloo, "Letter to the AACM", en New Régimen (Chicago: Asociación para El avance de los músicos creativos, 1968). 11. Beauchamp, Art Ensemble of Chicago, 28. 12. Ibid. 13. Anthony Braxton, Tres composiciones de New Jazz (Delmark DD- 415, 1968), discos compactos. 14. "Chicago Exodus". 15. Por ejemplo, uno de los libros mejor conocidos, "Paris Noir" de Tyler Stovall, prácticamente borra esta presencia. Ver Tyler Stovall, París Noir: Afroamericanos en la Ciudad de la Luz (Boston: Houghton Miffl en, 1996). Una de las pocas historias que menciona la clase de trabajo Experimentistas afroamericanos que fueron muy prominentes en París durante la década de 1960, 1970 y 1980 son Michel Fabre y John A. Williams, una guía callejera para los afroamericanos en París (París: Cercle d'Etudes Afro-Americaines, 1996). 16. Bennetta Jules-Rosette, "París negro: simulación turística", Annals of Tourism Investigación 21, no. 4 (1994): 689. 17. Ibid., 680. 18. Uno se siente tentado a especular que el mismo problema puede estar activo entre un Número de historiadores de estadounidenses negros en París. 19. Jules- Rosette, "Black Paris", 679. 20. Beauchamp, Art Ensemble of Chicago, 81.

21. "Flashes (anuncio de las grabaciones AACM Nessa y Delmark)", Jazz Hot 250, Mayo de 1969, 12. 22. Beauchamp, Art Ensemble of Chicago, 73. 23. Entrevista de Moye. 24. Daniel Caux, "Le Délire et La Rigueur de L'Art Ensemble de Chicago", Jazz Hot 252, Julio a agosto de 1969, 8. 25. Ibid. 26. "ILS SONT NEIRS. Lorsqu'on S'Aventure Dans Leur Antre, Au Lucernaire, Rue d'Odessa, en Croit Assister à un Rite Magique: Avec Recueillement et Sérieux, Quatre Hommes Explorent Une Jungle d'Anstuments Baroques: des cuivres, cordes et percussions de toutes clases. Tour à Tour Austère, ET Violent, Religieux, et Déchaîné, Tel est L'Aacm de Chicago, Lequel Depuis Juillet Présente Un des Spectacles de Free- Jazz Parmi Les Plus Fantastiques Qu'on Puisse Imaginer ". David Nijinski, "La Musique à Bout de Bras: Nota del programa, Concierto del Art Ensemble of Chicago, Théâtre du Lucernaire", en Larayne Black Collection, Sociedad Histórica de Chicago (1969). 27. "En Dirait Bien du Xénkis - Tiens, Voilà Stockhausen Pulsation en Plus - ICI Un Passage Pop - Là en S'ennuie Un Peu - Mélodie de Timbres - etc., etc. L'Aacm S'sen revendedor. . . . En participante au lucernaire, asistente a la que à ce l' on vous fasse les poches: Vous y Serez Rueé de Coups, Détroussé, Puis Insulté, et Renvoyé Tout Nu et Pleurnichant à votre mère. Mais Surtout ne Returner pas chez vous. . . . Si vous avez su écouter l'aacm De Chicago, Vous Deviendrez Tout- à- Coup Un terrorista Subversif. . . . Vous Verrez Combien il est enivrant de rapter boulez, de faire la peau à bério ou de pasador à tabac xénkis ". Ibidem. 28. Citado en David Harvey, La condición de la posmodernidad: una investigación sobre los orígenes del cambio cultural (Cambridge, Mass: Blackwell, 1993), 51. 29. Programa, Concierto del Art Ensemble of Chicago, Association-Maison de la Culture d'Angers, Francia, 1970, Larayne Black Collection, Chicago Historical Society. 30. Beauchamp, Art Ensemble of Chicago, 74. 31. Ibid. 32. "ILS Travaillent Au Moins Pends Cinq Heures Par Jour, Cinq Heures Passées à Rechercher des Sonorités Nouvelles, à faire dire aux instruments ce qu'ils n'ont pas vraiment l'hobitude de dire ". Nijinski, "La Musique à Bout de Bras". 33. "Flashes (anuncio de llegada de músicos AACM en París)", Jazz 168, julio de agosto de 1969, 14. 34. Para la parte de Braxton, "La llamada rivalidad entre mí y Roscoe Mitchell es inexistente." 35. "Ils Créèrent Un Alucinante Climat Onirique: Confettis, Serpentins et Surtout fumigènes (en ne se voyait más à un mètre), musiciens se déplaçant dans la salle, émergarant brusquement de la fumée ". Daniel Caux, "L'Été au Lucernaire", Jazz Hot 253, septiembre de 1969, 15. 36. Excepto como se señaló, citas y narraciones de Wadada Leo Smith en este capítulo Viene de Wadada Leo Smith, entrevista con el autor, La Jolla, California, 7 de marzo, 1999. 37. Entrevista de Smith. 38. Beauchamp, Art Ensemble of Chicago, 42.

39. Ted Panken, Entrevista por radio con Leroy Jenkins (WKCR- FM, Ciudad de Nueva York, 12 de octubre de 1993 [consultado el 1 de diciembre de 2005]), transcripción, disponible en <http://www.Jazzhouse.org/Biblioteca/>.

40. Programa, Concierto del Art Ensemble de Chicago, Association-Maison de la Culture d'Angers, Francia. 41. Joseph Jarman, "Gens en Peine: L'Art Ensemble de Chicago Vous Off Re Cette Musique Pour Noël ", Le Monde, 24 de diciembre de 1969. 42. Notas del programa, conciertos del conjunto de arte de Chicago en Lille y Arras, Francia, 3 al 4 de noviembre de 1969, Larayne Black Collection, Chicago Historical Society, desembalado. 43. Philippe Carles, "Les Nouvelles Têtes de la Nouvelle Musique", Jazz 171, octubre de 1969, 23–25. 44. "Free Jazz Sur Seine", Jazz 169–70, septiembre de 1969, 19. 45. *Ibíd.*, 21. 46. *Ibíd.*, 21–22. Otras grabaciones realizadas durante este maratón de grabación paroxisma Incluya Art Ensemble of Chicago, Live in Paris (Fuel 2000 302 061 383 2, [1969] 2004), disco compacto; Art Ensemble of Chicago, A Jackson in Your House (affinity aff 752, [1969] 1989), disco compacto; Arte Ensemble de Chicago, A.A.C.M. Gran música/mensaje negro para Nuestra gente (Spot 549, [1969] 2004), disco compacto; Arte Ensemble de Chicago, A.A.C.M. Excelente Música negra: Reese y los suaves (Byg-actuel get 329, 1969), vinilo; Anthony Braxton, B- xo/n- o- 1–47a (Get Back Get 315, 1969), disco compacto; Anthony Braxton, esto Tiempo (Get Back Get 347, 1970), disco compacto. Para obtener información más detallada, consulte Plonsey, Roscoe Mitchell Discography; y Jason Guthartz, Anthony Braxton Discografía (accedido 8 de marzo de 2007); Disponible en <http://reestructures.net/braxdisco/braxdisco.htm>. 47. Archie Shepp, Yasmina, una mujer negra (Byg-actuel 529304, 1969). 48. "Que ce soit dans leur musique o dans la vie, en la membres de Tromera Chez Les l'aacm une nette Défi ance de tout coge de la personnalité au perfi t de l'esprit coleccionif ". Daniel Caux, "A.A.C.M. Chicago", Jazz Hot 254, octubre de 1969, 16. 49. Beauchamp, Art Ensemble of Chicago, 28. 50. Caux, "A.A.C.M. Chicago", 17. 51. "Si, en Employant le Mot" Populaire ", Vous Pensez à l'Argent, Alors là non, l'aacm NE RAPPORTE PAS ENNORMÉMENT D'Argent. . . Mais L'Assiation est Bien Connue des Milieux Musicaux, Tous les Musiciens en entendu Parler ". *Ibíd.* 52. Nous Avons Bien essayé de Joindre Les Gens de New York Mais, Aparario, IL y Y Un des diffi cultos. . . . Cepended, ILS SONT CONCEPTENS DE L'IXIPENCE DE L'ACM; Un Mouvement A été fait vers eux. Nous ne Voulons passreser Les Gens ni leur Dictier ce qu'ils Doivent Faire. Nous asistentes Toujours. . . peut- être un jour se manifesteront- ils et Pourrons- nous établir un programa en comunión ". *Ibíd.* 53. "Votre Démarche Nous Radicalement Diff Érente". *Ibíd.*, 18. 54. "Lorsque J'étais Militaire, [Sun Ra] était Eff ectivement à Chicago Mais Quand Je Suis Rentré, Il Était à New York ". *Ibíd.* 55. "Sius Sommes Influencés Par Sun RA, Nous Le Sommes, Autant Par Tout Ce Que nous vivons, ce que no dudas, ce que noes écoutons, ce que nous edons. Aucune fuerza, aucune influye n'est prédominante. Dans le Cours de Ma Vie, Johnny Griffi n a pu AVOIR TOUT AUTANT D'IRGUS VERTO MOI QUE SUN RA ". *Ibíd.*

56. "Il faut dire que lorsqu'il quitta Chicago, il n'était pas encore le sun ra que no Connaissons Dans Heliocéntricos Mundos, Le Sun Ra New-Yorkais. Son Évolution et La Nôtre Se SONT FAITES ENSUITE SANS SE RECOUPER ". Ibidem. 57. "À Nos Yeux, Les Héros, Idoles, Y Maîtres, N'Existent Pas. Nous Aimons et respectons Chaque Musicien, Qu'il Soit du Passé, de l'Avenir ou ... qu'il n'Existe pas. comme nous intéresse tout autant le chant des oiseaux. . . . Être ici en Train de Boire du Coca-Cola Peut Influencer le processus de création musicale aussi bien que n'importe quoi. " Ibidem. 58. "... se rattache malgré tout à ce qu'on apele una nueva cosa o le free jazz ... Que significaba la tradición de la tradición, le blues, par? " Ibidem. 59. "Nous Jouons le blues, nous jouons le jazz, le rock, la musique espagnole, gitane, Africaine, La Musique Classique, La Musique Européenne Contemporaine, Vaudou. . . revendedor Ce que vous Voudrez. . . Parce Que, Filement, C'est 'La Musique' Que Nous Jouons: Nous Créons des Sons, Un Point C'est Tout ". Ibid., 18. 60. "Étranger aux Dessesins de l'Aacm". Ibid., 17. 61. "La musique est une réponse à ces problèmes: c'est-à-dire que lorsque les gens l'Entendent, Ils Peuvent Percevoir un écho de ces Problèmes. Grâce à la Musique, Ils Peuvent Devenir à Leur Tour Plus Actifs et más responsabilidades ". Ibidem. 62. "Il est Dangereux d'Enfermer un Musicien dans Une Défi nition, D'Affi rmer Qu'il Joue De Telle Manière et Que Cette Manière Sera Surtout Apruebiée Par Telle Ou Telle Couche du público. Nous condamnons ce género de actitud. Le Public est Parteut. . . . Nous utilizones TOUT CE QUI PEUT SERVIR NOS OBJETIFS, Nos Désirs. Il ne doit pas y avOir de limite ". Ibid., 18. 63. "II FAUT, EFF EFT, QUE LA PRESSE SPECIALISÉE DANS LE JAZZ RÉÉVALUE CE QUI SE PASSE ACTULEMENT DANS MUSIQUE ... Parler des elige, DécouVir Toute Cette Vie Dans Sa Nouveauté. Vous Aussi, Cela Sera Profi Table Parce Que C'est de la Vie Qu'il S'Agit ". Ibid., 19. 64. "Nous visons à instalador l'aacm Parteut, à tous les Coins de l'iv. Une Telle Ambition nécessite un sérieux Travail d'Anument ". Ibid., 17. 65. Beauchamp, Art Ensemble of Chicago, 29. 66. Cómo tomaron las estrellas y rayas del Centro Americano de París: el Bohen y Mellon Foundations y la muerte de una institución cultural (consultado en 1996); disponible desde <http://www.capitalresearch.org/crc/fw/fw-0396.html>. 67. Ibid. 68. Hasta este punto, el relato del Centro Americano se extrae de Ibid. 69. Beauchamp, Art Ensemble of Chicago, 73. 70. Ibid., 29. 71. Estos incluyeron al trombonista Grachan Moncur III; Organista Shirley Scott; pianistas Bobby pocos, Mal Waldron, Dave Burrell, Burton Greene y Cecil Taylor; trompetistas Cliff Ord Thornton y Jacques Coursil; Saxofonistas Archie Shepp, Jimmy Lyons, Dewey Redman, Kenneth Terroade, Don Byas, Arthur Jones, Steve Lacy, Robin Kenyatta, Byard Lancaster, Noah Howard y el reverendo Frank Wright; bateristas Muhammad Ali, Andrew Cyrille y Sunny Murray; y los bajistas Alan Silva y Earl Freeman. 72. Beauchamp, Art Ensemble of Chicago, 74. 73. Radano, nuevas figuraciones musicales, 140.

74. Art Ensemble of Chicago, *Les Stances à Sophie* (EMI Pathe CO62 11365, 1970), disco compacto. 75. Moshe Mizrahi, "Les Stances à Sophie (" Sophie's Ways ") " (1970). 76. R. Szyfmanowicz, "Brigitte Fontaine, Areski et l'Art Ensemble de Chicago à la Fac Dauphine ", *Jazz Hot* 262, junio de 1970, 6. 77. Una de las piezas incluso apareció como un registro de 45 rpm. Ver *ibid*. Según Smith, La compañía discográfica reemplazó su nombre con el de Lester Bowie con fines comerciales. "El conjunto de arte estaba en el apogeo de su popularidad", recordó Smith, "Y querían empaquetar el trato como un registro de conjunto Brigitte Fontaine -Art". No obstante, como señala Smith, "Brigitte hizo una pieza para mí llamada Leo's Tune, que fue todo un tributo ". Ver Brigitte Fontaine, *Comme à la Radio* (Saravah SHL1018, 1970). 78. "C'est Le Mec Avec Qui Je Vivais à Ce Moment- là, Un Caméraman Américain Qui habhait en Francia. Nous Jouions, Areski et Moi, Dans Un Théâtre où l'Art Ensemble de Chicago était Programmé à une Autre Heure. Comme c'était un género de espectáculo improvisé, ils pashaient de temps en temps joer un petit truc, à deux ou trois à la fois. Et Donc le MEC A EU Cette Idée que l'On Fasse Un Spectacle et Un Disque Ensemble, Avec L'semble ". Philippe Katerine, Entrevista con Brigitte Fontaine (2003 [consultado el 23 de noviembre de 2005]); 79. "Areski et elle n'ont d'utre ambition que d'imer un espectáculo où le jazz est Seulement Convié, Elemento de Mise en Scène Au Même Título que Les Mimes, Les Attitudes, LA CAPE NOIRE OU LE CAPEAU MELON DE LA CHANTEUSE ". Gabriel Dumetz, "Brigitte et l'art Conjunto ", *Jazz* 177, abril de 1970, 13. 80. "Atención, Pour Moi l'Art Ensemble of Chicago, Ce ne sont pas des Musiciens De Jazz, Juste des Musiciens. Je n'aime pas le jazz, je déteste le jazz, j'exècre le jazz, je Vomis le jazz. À Parte Bien Entendu les Grands, Ceux de Quand le Jazz était Vivant, C'est- à dire Quand J'étais Très Petite: Thelonious Monk, Charlie Parker, Coltrane. . . . Mais verter Moi, Mantenente, Le Jazz ça Ne Veut Plus Rien Dire ". Katerine, entrevista con Brigitte Fontaine. 81. Offi Ce de Radiodiff Uision Télévision Française (ORTF) fue el público francés Monopolio acusado de coordinar la televisión y la radio entre 1964 y 1974. 82. Ver la entrada de Baraka en Carles, et al., *Dictionnaire du Jazz*, Nouvelle Édition Augmentée. 83. Para una excelente adición a la literatura sobre la recepción francesa de la música experimental negra, ver Lehman, te amo con un asterisco. 84. "Musique Inventée et Jouee Par les Noirs Mais Culturellement etcronomiquemation colonisée par les blancs. Philippe Carles y Jean-Louis Comolli, *Free Jazz/Black Power* (París: Gallimard, [1971] 2000), 48. 85. "Avec le Free Jazz, On Ayore à Une Véritable Mise en Place Politique de la Musique, par la convergence des préoccupations directores militantes, et de leur influence, directe aussi, sur la conception même de la musique et sur les recherches esthétiques ". *Ibid.*, 71. 86. "Un cierre universitario Léxico sans Cesse Sollicité (" collages ", " Mélanges ", " Emprunts "...) Que les Inventaires Scrupuleux de " Citas "ou" références "no les dige croniques de desesque ou conciertos libres sont tisés. Francis marmande," trávina: la cicataña: la cicataña de la lavail de la lavandera de los conciertos libres. *Espace ruptura* ", *Jazz* 194, noviembre de 1971, 16. 87. Carles y Comolli, *Free Jazz/Black Power*, 83. "LA Critique Européenne a Joue - Au

Plan Culturel Sinon Dirección de Au Comercial: un rôle relativement más importante que la crítica américaine ". Traducción de Chadwick Jenkins.

88. "Car Colonization Économique du Jazz Par Le Capitalisme Américain n'est Que l'un des aspectos de la colonización, de l'exploitation économique des noirs par le même Système: la premio de conciencia du caractère intolérable de cette explotación amène les Música Commhe Les Masses à la Nquisessité de la Révolution. Ce n'est donc pas un hasard si l'semble de la crítica de jazz (à l'ception des critiques noirs A. B. Spellman et Leroi Jones) A - Pudiquemación - Passé Sous Silence Ou Minimisé Au Nom du Purisme Esthétique, Dans SES HISTOIRE ET COMMENTAIRES, LA GRAVITÉ DE L'SPLOITAR CAPITALISTE DU jazz." Ibid., 84. 89. "La crítica de jazz, qui se constitue à la même époque en Amérique et en Europa, Relève Ces Caractéristiques Dominantes ET, Avec Une Belle Inconscience, Les Élit Commé Valeurs Transhistoriques du Jazz: S'aveuglant Sur Leurs Déterminations et Leur Contingence Historiques, Sociales, Idéologiques, Elle Les propose Comme Références et Modèles aux músicos ". Ibid., 88. 90. "El objetivo del jazz es la reproducción mecánica de un momento regresivo, un simbolismo de castración." Renuncia a tu masculinidad, déjate castrarse " Sound of the Jazz Band tanto simulan y proclama, 'y serás recompensado, aceptado en una fraternidad que comparte el misterio de la impotencia contigo, un misterio revelado en el momento del rito de iniciación ". Theodor Adorno, "Moda perenne: jazz", en Prisms, ed. Samuel Weber y Sherry Weber (Cambridge: MIT Press, [1953] 1981), 129. 91. "Le jazz n'est pas une musique œCuménique, mais une musique de divisions, de Tensiones No Résuées et de Blessures no referenciales ". Carles y Comolli, jazz gratis/negro Poder, 109. 92. "Affiats Explicites De la Nouvelle Conciencia Noire, Qui Prolongent l'Action "Négrifi Ante" du Hard Bop ". Ibid., 339. 93. Ibid., 81, nota 2. 94. Ver Vinko Globokar, "Refly Exionen über Improvisation", en Improvisation Und Neue Musik: Acht Kongressreferate, ed. Reinhold Brinkmann (Mainz: Schott, 1979). 95. Alfred Willener, La acción de acción de la sociedad: sobre politización cultural, trans. SOY. Sheridan Smith (Londres: Tavistock Publications, 1970), 256. 96. Ibid., xiii - xiv. 97. Ibid., 230. 98. Ibid. 99. Ibid., 236. 100. Ibid., 258. 101. Ibid., 259. Más tarde teóricos con raíces en los eventos de mayo de 1968, como Jacques Attali también cita la importancia del jazz y la improvisación gratuitos como creando las condiciones para el surgimiento de un nuevo orden social. Attali cita una declaración de Malcolm X como presagiando el tipo de organización que fue deseado fervientemente por estos artistas. El cita, que valoriza la improvisación como la clave para crear las condiciones para el cambio, señala algo de la mentalidad que estaba surgiendo en la comunidad negra a mediados de década, poco antes del asesinato de Malcolm en 1965: "El músico blanco puede atascar si es Tengo algo de partitura frente a él. Puede atascarse en algo que ha escuchado atascado antes. Pero ese músico negro, recoge su bocina y comienza a soplar algunos sonidos

que nunca antes pensaba. Él improvisa, crea, viene de adentro. Es su alma; Es esa música soul. . . Él improvisará; Lo traerá desde sí mismo. Y Esto es lo que tú y yo queremos. Usted y yo queremos crear una organización que nos dé Mucho poder podemos sentarnos y hacer lo que queramos ". Citado en Attali, ruido, 139–40. 102. Willener, *The Action- Image of Society*, 234. 103. *Ibid.*, 230. 104. Notas del programa, conciertos del conjunto de arte de Chicago en Lille y Arras, Francia. 105. Willener, *The Action- Image of Society*, 246. 106. La cita es de un artículo de Comolli de 1966, citado en *ibid.*, 244. 107. Beauchamp, *Art Ensemble of Chicago*, 75. 108. Levin, "Au Profit des Panthères". 109. En 1971, Thornton fue arrestado por la policía francesa después de ingresar al país en su forma de realizar. Según una cuenta en la revista *Down Beat*, "Se le mostró una carta del ministro del interior, fechado el 8 de diciembre de 1970, que proscribió su entrada porque de su "sospecha de membresía en el Partido Pantera Negra". Se le negó el derecho a Hacer llamadas telefónicas, y seis horas después, se puso en un avión a Nueva York. Ver "Barras de Francia Thornton como Panther "sospechoso", *Down Beat*, 29 de abril de 1971, 8. 110. Valerie Wilmer, "Atrapado en el acto: Art Ensemble of Chicago", *Down Beat*, 25 de junio de 1970, 26. 111. *Ibid.* Para un ejemplo de la obra de bajo con el conjunto de arte, escucha arte Conjunto de Chicago, *The Art Ensemble of Chicago con Fontella Bass* (Verve 067865, 1971), disco compacto. 112. "Distancias prennent Souvent Leurs Vis- à-vis du swing". Caux, "l'ite au Lucernaire ". 113. "Ayant Complètement Déstructuré Le Jazz, Ils le Reconstituent Suivant des Lois Peu orthodoxes faisant la partie belle à une concentration des Sons et surtout à une discontinuité, un découpage du temps tout à fait habituel. . . . En aurait tort de rejeter cette Musique à la Fois Désinvolte et Obstinée Qui, Reglant Tout Lyrisme, Démystifie en Même Temps la Musique Sérieuse Occidentale - Secteur Tabou - et al 'vrai jazz' aux limites arbitrairement Défi ". *Ibidem.* 114. Hentoff, "The New Jazz". 115. Arrigo Polillo, "Adesso C'è la" New Thing ": Discordante, Aspra, Furibonda", *Epoca* 1969. 116. "Dai Giovani Concosatori di Mezza Europa". *Ibidem.* 117. "Paradosalmente, Infatti, La Loro Musica Non è Compresa Dalla Maggior Parte Dei Negri, Che ad Essea preferiscono il più facile e divertente ritmo y blues. . . E Non è Naturalmente Amata Dai Bianchi, Che Ne Avvertono L'Osstità ". *Ibidem.* 118. "Dove la Loro Predicazione en Musica, Molte Volte Acompagnata da Dichiarazioni Programmatiche, ha trovato ardenti proseliti fra i giovani, e en particolare fra quelli convinti che il mondo Debba essere Buttato All'aria al più presto ". *Ibidem.* 119. Beauchamp, *Art Ensemble of Chicago*, 29. 120. Mientras que mucho se ha escrito sobre los campamentos de las personas desplazadas establecidas por el Fuerzas de ocupación aliadas en Alemania Después del final de las hostilidades de la Segunda Guerra Mundial, Internet se ha convertido en un sitio para el intercambio de recuerdos menos accedidos desde el Dwin-

El número de personas que todavía están vivas todavía con experiencia en los campamentos. Aquí hay uno Tal reminiscencia con respecto a los disturbios de Ludwigsburg, que el correspondiente data Octubre y noviembre de 1945: "La comida fue desesperadamente corta: los disturbios de los alimentos que mencioné arriba fueron provocados por comida pésima en el campamento, cuando nuestras quejas fueron finalmente Investigado, se descubrió que el comandante del campamento, un offi del ejército de los EE. UU. Y varios Los compañeros habían estado transmitiendo la comida en el mercado negro. Creo que fue enviado de regreso al Estados en desgracia, probablemente por ser atrapados ". Ver George Carrington, Personas desplazadas: DP Camps en Alemania (consultado el 24 de septiembre de 2006); Disponible en <http://www.dpcamps.org/dpcampsgermanyf.html>. 121. Excepto como se señaló, las citas de Famoudou Don Moye en esta sección provienen de Moye. 122. Lester Bowie, Amina Claudine Myers y Leroy Jenkins, entre otros, todos tenían experiencias similares. 123. Beauchamp, Art Ensemble of Chicago, 59. 124. Ibid. 125. Ibid., 29. 126. "Eine Exotische Pflanze auf Kargem Boden ... Die Ebenso Bizarre Erscheinen Mußte Wie Britischer Flamenco ". Jost, Europas Jazz, 1960–80, 11. 127. Wolfram Knauer, "Emanzipation Wovon? Zum Verhältnis des Amerikanischen und des deutschen jazz in den 50er und 60er Jahren ", en jazz en Deutschland: Darmstädter Beiträge Zur Jazzforschung, vol. 4, ed. Wolfram Knauer (Hofheim: Wolke Verlag Hofheim, 1996), 156. 128. Ver Grandeo Christian, "Adorno versus Berendt Revisited: fue Bleibt von der Kontroverse im Merkur 1953? En Jazz und Gesellschaft: Sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz, ed. Wolfram Knauer (Hofheim: Wolke Verlag, 2002). 129. Ver Max Harrison, "Donaueschingen 1957: uno de los" Rollos del Mar Muerto "de Jazz", Jazz Journal International, diciembre de 1977. 130. "Der Kritiker K. H. Ruppel Meinte, Dieses Konzert Sei' für den Durchbruch des jazz auf den konzertpodien Europas, así que wichtig wie benny goodman carnegie Hall Concert 1938 Für Das Konzertleben der USA ". Donaueschingen 1954–1994: Versuch Eines Rückblicks ", en Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen, Chronik- Tendenzen- Werkbesprechungen, ensayos del MIT von Joachim- Ernst Berendt Und Hermann Naber, ed. Josef Häusler (Kassel: Bärenreiter- Verlag, 1996), 409. 131. "König Jazz Entthront König Zwölften". Citado en ibid. 132. "Wir Müssen Aufpassen, daß das, worauf es uns eigentlich ankommt, nicht in den Hintergrund Gedrängt Wird Durch Dinge, Die Wir Zwar Auch Lieben, Die Aber Nicht Im Mittelpunkt Dessen Stehen, fue WIR in Donaueschingen Wollen ". Citado en ibid. 133. Ibid. 134. "Den Esten Versuch, Die Erfahrungen des Freien Jazz Auf Die Komposition Eines Modernen Orchesterstückes Anzuwenden ". Ibid., 411. 135. Joachim-ernst Berendt, Ein Fenster Aus Jazz: Essays, retratos, Refly Exionen (Frankfurt Am Main: S. Fischer Verlag, 1977), 222. Quizás el relato histórico más completo de La actividad europea de jazz libre se puede encontrar en Jost, Europas Jazz, 1960–80. Para un conjunto de ensayos críticos influyentes sobre música europea improvisada, ver Bert Noglik, Klangspuren: Wege Improvisierter Musik (Frankfurt Am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990). Noglik's

Las entrevistas con improvisadores europeos, publicadas originalmente en la República Democrática alemana antes de la reunión de la reunión, están contenidas en un volumen anterior, Bert Noglik, *Jazz- Werkstatt International* (Berlín y Hamburgo: Verlag Neue Musik y Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1982). En los últimos años, varios tratamientos extendidos bien investigados de europeo libre de jazz e improvisación gratuita han surgido. Para un resumen pan-europeo (desde la perspectiva de un erudito estadounidense) de las ideas recientes en la música libre europea, ver Heffl Ey, *Northern Sun, Southern Moon*. El guitarrista británico Derek Bailey, un exponente principal de improvisación libre, es el tema biográfico de Ben Watson, *Derek Bailey y el Historia de improvisación gratuita* (Londres y Nueva York: Verso, 2004). Un libro importante sobre La conexión entre el jazz libre y la composición de la alta cultura en los Países Bajos es ser encontrado en Kevin Whitehead, *New Dutch Swing* (Nueva York: Billboard Books, 1998). Un El tratamiento extendido de la escena británica se encuentra en John Wickes, *Innovaciones en británico Jazz*, vol. 1, 1960–1980 (Londres: Soundworld, 1999). Para obtener más información sobre el discurso de "Emanzipation", ver Knauer, "¿Emanzipation Wovon?" Ver también Ekkehard Jost, "Die Europäische Jazz- Emanzipation ", en *That's Jazz: Der Sound des 20. Jahrhunderts*, ed. Klaus Wolbert (Darmstadt: Verlag Jürgen Häusser, 1997). 136. Gunter Hampel, el 8 de julio de 1969 (nacimiento 001, 1969). 137. "Je Suis Désolé, Mais Tout ça C'est de la Merde. La Musique se Suffi t à Ellemême. En n'a pas besoin de voir coltrane ou ornette. Ces Gens se servent de l'esthétique avec La Musique: Ce n'est pas Interessant et C'est Pourquoi Je n'Aime pas l'A.A.C.M. S'ils ne Brûlaient pas d'igen et ne se peignaient pas la fi Gure, Leur Musique Serait Triste. . . . Illinois n'est pas nécessaire de faire le payaso vert baire accepter une musique, sinon c'est qu'on Sait Qu'elle ne se suffi t pas à ellemême. Et alors, il Vaut Mieux Faire Carrément la Putain ¡Et Gagner de L'Argent! " Gérard Badini, Georges Locatelli, Jacques Thollot y René Thomas, "Les Musiciens Ont La Parole", *Jazz Hot* 259, marzo de 1970, 14. 138. Para una cuenta más completa de este evento, así como las conexiones entre el AACM y el movimiento europeo, ver Lewis, "" Gittin "para conocerlos". El idioma inglés La versión es George E. Lewis, *Gittin 'para conocerlos: música improvisada, interculturalismo y el Imaginación racial* (2004 [consultado el 22 de noviembre de 2005]); Disponible en <http://repositorio.lib.uoguelph.ca/ojs/vis/siewarticle.php?Id=28&Layout=html>, 2005, 1–33. 139. Lester Bowie, *Gittin 'para conocerlos* (MPS 15269,15038, 1970), Disc de vinilo. 140. "Das Bietet Baden- Baden IM Winter: Das Free Jazz Treff en des swf", *Jazz Podium* 19, no. 2, febrero de 1970. 141. "Sonderten Sich AB, Bildeten Eine Clique, Deren Unzugänglichkeit en Kontrast Zu Bowies Sicher Ehrlich Gemeintem Kontaktstück Stand Und Den Sonst So Erfrischend Familiären Charakter, Der Diese Treff en Auszeichnet, Etwas Störte. . . . Das schwarz- weiß Problema Breitere Sich Wie Ein Schatten über Das Geschehen ". "Das Bietet Baden- Baden Soy invierno ", 56. 142. "Strictly Ad Lib. Informe sobre la presentación del Festival de Jazz de Newport por Misha Mengelberg", *Down Beat*, 8 de septiembre de 1966. 143. Wolfgang Dauner, "MIT Jazz en Südamerika (Fortsetzung von Heft 12/68)," *Jazz Podio* 1969; Wolfgang Dauner, "MIT Jazz en Südamerika: Eindrücke und erlebnisse von der vom goethe- Institut Durchgeführten Tournée Der Deutschen All Star Band "Jazz Podio, diciembre de 1968. 144. Para un relato del apoyo militar estadounidense para la música experimental estadounidense y europea en Alemania, ver Amy C. Beal, *Nueva música, Nuevos Aliados: American Experimental*

Música en Alemania Occidental desde la hora cero hasta la reunificación (Berkeley: University of California Press, 2006). Para una cuenta de actuaciones de jazz del Departamento de Estado. En Europa durante la década de 1960, ver Penny M. von Eschen, *Satchmo Blows Up the World: Jazz Los embajadores juegan la Guerra Fría* (Cambridge: Harvard University Press, 2004). 145. Ver Saunders, *La Guerra Fría Cultural*. 146. Ver Lewis, "Afterword to" *Music improvisado después de 1950* "; Lewis, "Improvisado Música después de 1950 ". 147. "Die Betonung des Sound Eine Flucht Vor Solistischer Virtuosität ist, Die Sie Noch nicht besitzen ". Gudrun Endress, "Aacm: Die Dritte Generation des Free Jazz", *Jazz Podio* 19, no. 3, marzo de 1970, 97. 148. Un compositor AACM (ME) se incluyó en el libro de entrevistas de Endress 1980. Ver Gudrun Endress, *Jazz Podium: Musiker über Sich Selbst* (Stuttgart: Deutsche Verlags- Anstalt, 1980). 149. Beauchamp, *Art Ensemble of Chicago*, 43. 150. *Ibíd.*, 60. 151. *Ibíd.*, 42. 152. Val Wilmer, *mamá dijo que habría días como este: mi vida en el mundo del jazz*. Londres: Women's Press, 1980), 192. 153. *Ibíd.*, 60. 154. Programa, *Concierto del Art Ensemble of Chicago, Association-Maison de la Cultura de Angers, Francia*. 155. Cromwell, "Jazz Meca".

Capítulo 8

1. Entrevista de Jones. 2. Beauchamp, *Art Ensemble of Chicago*, 60. 3. Las citas de Emilio Cruz en esta sección provienen de Emilio Cruz, entrevista con El autor, Nueva York, 24 de julio de 1999. Julian Beck y Judith Malina fundaron el Importante compañía de teatro experimental, *The Living Theatre*, en 1947; para una cuenta temprana, Ver Renfreu Neff, *The Living Theatre: U.S.A* (Indianápolis: Bobbs- Merrill, 1970). Durante el Finales de la década de 1960, la Iglesia Judson en el Greenwich Village de Nueva York se convirtió en un centro para Baile, incluida la práctica emergente de la improvisación de contacto promulgada por Steve Paxton, Nancy Stark Smith y otros; Ver Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Teatro, 1962–1964* (Durham: Duke University Press, 1993). Para una cuenta reciente, uno de El primer que coloca estos movimientos en contexto con los experimentales afroamericanos del período, ver Sells, *Avant-Garde Performance y los límites de las críticas*. 4. George Lipsitz, Entrevista con Julius Hemphill, 31 de julio de 1994. 5. Para una cuenta que detalla el ascenso y la caída de Laclede Town, ver John M. McGuire, "Adiós a Utopia: Laclede Town", *Everyday Magazine*, *St. Louis Post-Dispatch*, 12 de febrero de 1995. 6. La lista de ex alumnos de Sumner proviene de Bowie. 7. Las citas de Oliver Lake en esta sección se toman de Oliver Lake, entrevista con El autor, Montclair, Nueva Jersey, 21 de octubre de 1998. 8. George Lipsitz, "como una hierba en un lote vacante: el grupo de artistas negros en St. Louis", "

En descomposición: actuación post-disciplinaria, ed. Sue-Ellen Case, Philip Brett y Susan Foster (Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 2000), 55. 9. Ibid. 10. Entrevista de Lipsitz con Julius Hemphill. 11. Las citas de Julius Hemphill en esta sección son de Ibid. 12. En mi entrevista con Lake, sostuvo que originalmente no había "s" o apóstrofe en la parte del "artista" del nombre. 13. Ver Andryco, "Fontella Bass". Citas de Baikida E. J. Carroll en esta sección Viene de Baikida E. J. Carroll, Entrevista con el autor, La Jolla, California, 8 de abril, 2000. 14. Los miembros incluyeron a Cathy Allen, Liz Carpentier, Roswell Darby, Robert Edwards (A Trombonista conocido como "Happy Tooth"), Carl Flowers, Stanley Hanks, Darryl Harris, Ricky Curtis, Portia Hunt, Pat Mountjoy, Muthal Naidoo, Victor Reef, Carl Richardson, Leroi Shelton, Joseph Steward, Valerie Williams y Vincent Terrell. Miembros "en general" incluyó a Hamiet Bluiett, John Hicks, Danny Trice, David Hine, Richard Martin, Joseph Bowie, Leonard Smith (entonces también conocido como Abdellah Yacub); Jerome "Scrooge" Harris, Manuel Hughes, K. Curtis Lyle, Lester Bowie y Phillip Wilson. Grupo de artistas negros, Un teatro negro para St. Louis: una propuesta de edificio para el grupo de artistas negros (St. Louis: Black Artists Group, 1970). 15. Ibid. 16. Bluiett se mudó a Nueva York en 1969 y se unió al Mingus Ensemble en 1972, Según Looker, Bag: "Punto desde el cual comienza la creación". 17. Grupo de artistas negros, "Un teatro negro para St. Louis". 18. Lipsitz, "como una hierba en un lote vacante", 56. 19. John B. Litweiler, "Atrapado en el acto: Oliver Lake/Julius Hemphill", Down Beat, 12 de junio de 1969, 35. 20. Lipsitz, "como una hierba en un lote vacante", 57. 21. Ibid. 22. En 1972, Pruitt-Igoe fue dinamitado, recordando el enigma de la antigua era de Vietnam: "Tuvimos que destruir la ciudad para salvarla". 23. Lipsitz, "como una hierba en un lote vacante", 57. 24. Ibid., 57–58. 25. Citado en Ben Looker, "" Poetas de acción ": el grupo de artistas negros de San Luis, 1968–1972, "Gateway- Heritage, The Quarterly Magazine of the Missouri Historical Society 22, No. 1, Summer (2001): 25. 26. Looker, bolsa: "Punto desde el cual comienza la creación", 206. 27. Entrevista de Carroll. 28. Baikida E. J. Carroll, Tgares de pescado naranja (Palm, 1975), Disc de vinilo. 29. Looker, bolsa: "Punto desde el cual comienza la creación", 194. 30. Radano, New Musical Figurations, 142. Es probable que Braxton mismo fuera El principal informante de Radano a este respecto. En un artículo de 1971 en Jazz Hot, Braxton fue Públicamente crítico de lo que vio como una tendencia a los músicos de AACM en París hacia Competencia poco saludable entre ellos: "Tuvimos muchos problemas, aunque el A.A.C.M. podría haberse convertido en una tremenda ayuda para obtener música contemporánea aceptada en el

planeta, también hubo mucha disensión, incluso entre los músicos miembros y Incluso si todo no terminó como un completo fracaso, el resultado sigue siendo bastante decepcionante, es realmente una pena ". ("Avons Nous Eu des Tas d'Annuis - Pourtant L'A.A.C.M. Aurait PU Devenir un Soutien Formidable Pour Faire Accepter la Musique Contemporaine Sur la Planète, Mais il y a eu aussi un tas de disensions même entre les musiciens membres, et si le tout ne s'est pas soldé par un completo échec, le résultat est néanmoins assez décevant, c'est bien dommage.) François Postif, "Kfç- 4/6f", Jazz Hot, abril de 1971, 15. 31. Entrevista de Barker. 32. DiFDA, Donavon y Myers Entrevistas. 33. "ADIB: anuncio de Chicago, rendimiento de los faraones", Down Beat, 2 de marzo de 1972, 36; Mike Bourne, revisión de Faraón LP, Awakening, Down Beat, 17 de agosto de 1972. 34. Las citas en esta sección provienen de Douglas Ewart, entrevistas con el autor, Chicago, Illinois, 26 de diciembre de 1997; y Mills College, Oakland, California, 7 de febrero, 1999. 35. En 1983, Derek Bailey reconectó a Douglas con Rodríguez, cuando todos nos conocimos en La casa de Bailey en Hackney, Londres. 36. Bontemps y Conroy, en cualquier lugar que no sea, 322. 37. Ahora pianista y compositor Carolyn Wilkins Ritt. 38. La Big Band AACM había estado actuando allí desde al menos finales de 1970. Ver "Ad Lib: Chicago", Down Beat, 7 de enero de 1971. 39. "El grupo de músicos aquí le da a Avant Garde Recital", Chicago Defender (Daily Edition), 19 de octubre de 1971. 40. "Down Beat Critics Poll", Down Beat, 20 de agosto de 1970. 41. "35a encuesta anual de lectores de Down Beat", Down Beat, 24 de diciembre de 1970. 42. Entrevista de Threadgill. Los carteles que anuncian estos eventos están a la vista en J. B. Figi Colección, Chicago Jazz Archive, Regenstein Biblioteca, Universidad de Chicago. 43. "ADIB: Chicago. Anuncio del rendimiento de Eddie Harris y Richard Abrams ", Down Beat, 8 de junio de 1972. 44. "ADIB: Chicago. Anuncio, rendimiento del conjunto de la galería", Down Beat, 2 de marzo de 1972. 45. Entrevista de Jarman. Ver también Menter, "La fabricación de jazz y música improvisada". Si bien la ética de las actividades de Jackson podría verse como cuestionable por algunos, en Otro punto de vista, este tipo de ingreso estable no estaba disponible en gran medida para los experimentadores negros, mientras que los experimentadores blancos se beneficiaron de una variedad de fuentes de generosidad, incluido el acceso a subvenciones de fundaciones privadas, residencias universitarias, donantes privados, académicos publicaciones y conexiones familiares. Ver, por ejemplo, Catherine M. Cameron, dialéctica en el Arts: The Rise of Experimentalism in American Music (Westport, Conn.: Praeger, 1996). 46. Citas de Chico Freeman en esta sección son de Chico Freeman, entrevista con el autor, Nueva York, 24 de julio de 1999. 47. Para una cuenta reciente que proporciona corroboración histórica y contexto teórico para Las experiencias de los miembros de AACM educados en el noroeste, ver Sarah Susannah Willie, Acting Black: College, Identity y The Performance of Race (Nueva York y Londres: Routledge, 2003). El Capítulo 5 es de particular relevancia. 48. "Negroes protesta en Northwestern", New York Times, 4 de mayo de 1968.

49. "La protesta negra termina en Northwestern U.", New York Times, 5 de mayo de 1968. 50. Para un ensayo contemporáneo de los estudiantes negros en sus temas, ver John H. Bracey, Jr., August Meier y Elliott Rudwick, eds., "Estudiantes negros de la Universidad Northwestern: si nuestras demandas son imposibles, entonces la paz entre nosotros también es imposible", en *Nacionalismo negro en América* (Indianápolis y Nueva York: Bobbs- Merrill, 1970). 51. Ver Fred M. Hechinger, "La demanda crece para" Estudios negros ", New York Times, 23 de junio de 1968; Darlene Clark Hine, "El movimiento de los estudios negros: afrocéntrica tradición Lista-paradigmas feministas para la próxima etapa ", Black Scholar 22 (1992). 52. Las citas de Iqua Colson y Adegoke Steve en esta sección son de Iqua Colson y Adegoke Steve Colson, entrevista con el autor, Montclair, Nueva Jersey, 21 de octubre de 1998. 53. Robert B. Stepto, *Blue AS The Lake: A Personal Geography* (Boston: Beacon Press, 1998). 54. Frazier, *Black Bourgeoisie*. 55. The Links Cotillion ha sido un evento anual de debutante de la Sociedad Negra desde el mediados de la década de 1950. 56. Para un primer relato de la persona de las sesiones de von Freeman, ver George Lewis, "Enseñar música improvisada: una memoria etnográfica", en *Arcana: músicos sobre música*, ed. John Zorn (Nueva York: Granary Books, 2000). 57. Panken, entrevista por radio con Von Freeman. 58. "Reader's Heavy sesenta", Chicago Reader, 29 de septiembre de 1972. 59. J. B. Figi, "Sigue siendo demasiado extraño: la cocaína metálica de Fred Anderson Quartet Bebop ", Chicago Reader, 20 de octubre de 1972. 60. Jerry Demuth, "Atrapado en el acto: el festival Ann Arbor Blues and Jazz", Down Beat, 9 de noviembre de 1972. 61. Jane Welch, "La respuesta de Europa a Woodstock: The First Actual Festival Paris Music Festival ", Down Beat, 22 de enero de 1970, 16. 62. Lawrence Kart, "Maurice McIntyre", Down Beat, 16 de abril de 1970. Escucha Kalaparusha Maurice McIntyre, *Humility a la luz del Creador* (Delmark DD- 419, 1969), Compact desc. 63. John B. Litweiler, "Atrapado en el acto: Kalaparusha y la luz", Down Beat, 18 de julio de 1974. 64. Herb Nolan y Ray Townley, "Ann Arbor Blues and Jazz Festival", Down Beat, 25 de octubre de 1973, 30. 65. Steve Metalitz, "El estado de un mercado no existente", Chicago Reader, 26 de mayo, 1972. 66. Ibid. 67. Ray Townley, "Hice and Visit: Richard Abrams", Coda, enero de 1973. 68. Down Beat News, "McCall encoge dos discos nuevos; informa que el sexteto es un éxito en Berlín", Down Beat, 31 de enero de 1974. 69. "Zwischen den Chaaskollektiven, Pastoralteilen und afrikanischen Percussionsklängen Gab es Allerdings von den Saxophonisten zu Viele solis, Deren Nun Schon Konventelles Genudel Durch Durch Durge Undynamik und Die Beibehaltun

Nahezu Gestaltlos Wurde ". Ulrich Olshausen, "Von Blues bis Free- Jazz: Alles Dran: Berliner Jazztage 1973 War Ein Voller Erfolg", Jazz Podium, diciembre de 1973, 22. 70. La referencia al rock, una forma musical destinada por involucrar el sonido eléctrico, tal vez explicó la disposición de este crítico de entretener al menos la posibilidad de que La reverberación extrema fue, de hecho, una parte esencial del impacto del trabajo. "La Première Intuition Sensorielle que Provoque L'Hudition de Bird Song Est, irrésistiblement, l'Image Puissante d'une Imense et Haute Volière ". Aquí, la reverberación representó un Situación en la que "L'Irrion de Bourdonnement, de Bruissement est Longtemps mantenida". Ver Marc Bernard, "Richard Abrams et l'A.A.C.M.", Jazz 209, marzo de 1973, 21. Para Este autor francés, The Electronics no hizo que las palabras de David Moore "ininteligible"; De hecho, el escritor tradujo cuidadosamente el poema al francés. 71. "Vierta une gran parte à l'Origine des Travaux de Roscoe Mitchell, Lester Bowie, Anthony Braxton, individualités Remarquables no Les éxito Européens Pourraient Faire OUBULIER qu'ils ne sont pas tout l'a.c.m ". Ibid., 20. 72. "Les activités et DrenTrisements des Chicagoans Soient Limités à des Locaux Bien Chauffés. . . . Le Froid Serait Même un Facteur decisivo: L'Isports des Phénomènes 'Thermodynamiques' dans le blues de Chicago correspondiente. . . au besoin des prolétaires Noirs de Pallier l'Absence de Chauff Edad Central ". Philippe Carles y Daniel Soutif, "Chicago", Jazz 212, junio de 1973. 73. "Malgré Les Tentatives Integrationnistes de Quelques- Uns", observó Carles, "Les Barrières Sociales/Raciales qui Divisent La Ville Semblent n'avoir rien perdu leur efficacité ". Ibidem. 74. "Pour une dizaine de clientes, et nous sommes lesuls blancs". Ibidem. 75. "Le Seul Lieu Où, Véritablement, Noirs et Blancs Semblent Avoir Queles Chance de Se Rencontrer. " Carles, "Chicago". 76. "Dans La Salle: La Famille y Les Amis des Musiciens. Droit d'Etrée: Une participation facultativa aux Frais". Ibidem. 77. "Avant de Jouer, Les Musiciens, Dos au Público, Restante Inmobiles Postes Quelques minutos. Puis ils se tournent et s'Approchent de leurs instrumentos: tous portent un Masque de Caoutchouc digne d'un fi lm 'd'Horreur". Peu à Peu, à Force de Petites Percussions, de Sifflets et d'Arstuments- Jouets, l'Espace Devient Une STTE D'Mense Volière. Les 'Oiseaux' dispar, une masa de percussions se Developpe Sur Fond de Gong. Durée de Premier Morceau: Une Demieure ". Ibidem. 78. "Le Silence est Valorisé, Les Moindres Modifi Cations du Son Deviennent Décisives". Ibidem. 79. "L'Arviation et La Transcription de Toutes les Musiques Font Aussi Partie de Notre programa. . . Mais Si l' on Veut Se Donner les Moyens de Réussir, Dans n'importe quel Domaine, il est esentiel de Venir de là où en est. . . Nous Sommes Embarquées sur le Même Bateau ". Philippe Carles, "La Terre Promise Selon Abrams", Jazz 212, junio de 1973, 10. 80. "L'Afrique ... est Un Mélange de Tas de Spelle, Surtout Après Avoir Traverse La Periode Coloniale ... L'M'Enting n'est pas Un Retour Physique Mais Mental". Ibid., 11. 81. "L'Art Ensemble A TooUjours ensayé de cambiador les Rapports avec les organisateurs, Les agentes, etc. Nous Refusones Sean cierto dolores del parto. . . . Si Les Gens Refusente NOS Principios, Nous Refusons Les Leurs. Nos Vies Sont Plus

IMPORTANTE. À Paris, nous devrions Jouer dans des Endroits Comme l'Opéra, là où ont Lea Les Concerts de Grand Musique. Les Clubs, Le Quartier Latin, C'est Très Marrant, Mais Ce n'est plus là que ça doit se transeúnte. . . . Je Pense Que l'Art Ensemble de Chicago existersa aussi longtemps que nous vivrons ". Philippe Carles, "Joseph Jarman", Jazz 215, septiembre de 1973, 39. 82. Potpourri, "Anuncio sobre el conjunto de arte", Down Beat, 19 de diciembre, 1974. 83. Ray Townley, "Lester ... ¿quién?" Down Beat, 31 de enero de 1974, 11. 84. City Scene: Chicago, "Anuncio del evento de Fred Anderson, Chico Freeman, y George Lewis ", Down Beat, 10 de octubre de 1974; City Scene: Chicago," Anuncio de evento de Muhal Richard Abrams ", Down Beat, 25 de abril de 1974. 85. "Heavy 75: Who's Who in Chicago Alternative Culture", Chicago Reader, 27 de septiembre de 1974, "Poll pop de lector 1973", Chicago Reader, 1 de marzo de 1974. 86. Ray Townley, "Profi le: Muhal Richard Abrams", Down Beat, 15 de agosto de 1974. 87. Philippe Carles y Francis Marmande, "Montreux", Jazz 225, septiembre de 1974. 88. Down Beat News, "Ellington Fellowship Program Set for Yale", Down Beat, 12 de octubre de 1972. También vea Dan Morgenstern, "Conservatorio de Yale sin paredes", Down Beat, 7 de diciembre de 1972. Para una cuenta más completa de la filosofía detrás del programa del profesor Ruff, ver su autobiografía, Willie Ruff, A Call to Assembly: The Autobiography of a Musical Storyteller (Nueva York: Viking, 1991). 89. Entrevista de radio Panken con George Lewis y Leo Smith. 90. Leo Smith, Rhythm (auto publicado, 1976). 91. Smith, notas (8 piezas) Fuente una nueva música mundial. 92. Smith, "(M1) Música estadounidense". Para un análisis extendido de los escritos de Smith, ver Porter, ¿qué se llama jazz? 93. Bill Smith, "Leo Smith", Coda, noviembre de 1975, 6. 94. Derek Bailey, Improvisación: su naturaleza y práctica en la música (Ashbourne: Moorland Publicación, 1980). 95. Robert Farris Thompson, "Mambo Minkisi: La mente y la música de Leo Smith", Coda, noviembre de 1975, 11. 96. Citas de Edward Wilkerson a lo largo de este libro están tomadas de Edward Wilkerson, Entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 11 de febrero de 1999. 97. Al momento de escribir este artículo, Williams es presidente del Departamento de Cine y Televisión de la Universidad de Howard. 98. Art Ensemble of Chicago, en vivo en Mandel Hall (Delmark De- 432, 1972), Compact Disc. 99. Las citas de Rasul Siddik en esta sección están tomadas de Rasul Siddik, entrevista con el autor, Los Ángeles, California, 8 de octubre de 1998. 100. Esta fue una evaluación precisa del nivel de tierra, ya que en 1966 el New York Times informaron que los soldados negros eran el 22 por ciento de todas las muertes de combate de Vietnam. En esto El tiempo, los afroamericanos comprendían aproximadamente el 10 por ciento de la población de los Estados Unidos. Ver "Extractos de un informe al Presidente por el Panel de Asesoría Nacional sobre Servicio Selectivo", New York Times, 5 de marzo de 1967. Siddik, como otros jóvenes negros de los período, ya había recibido una poderosa corroboración por su punto de vista de Martin Luther King, Jr., quien en 1967 había recomendado evitar el servicio militar por parte de los negros que

estaban en contra de la guerra, y por Muhammad Ali, que había rechazado la inducción de ese mismo año. King observó que el borrador estaba llevando a los afroamericanos "en extraordinariamente altas proporciones en relación con el resto de la población. Estábamos tomando a los jóvenes negros que habían sido paralizados por nuestra sociedad y enviándoles a ocho mil millas de distancia a garantizar libertades en el sudeste asiático que no habían encontrado en el suroeste de Georgia y East Harlem ". Martin Luther King, "Beyond Vietnam", en voces de la historia de un pueblo de Estados Unidos, ed. Howard Zinn y Anthony Amove (Nueva York: Seven Stors Press, 2004), 424.

101. En mi entrevista con Gordon Emanuel Cranshaw, la cuestión de su falta de surgió el servicio militar. "¿Cómo escapaste de ese?" Yo pregunté. "De la misma manera que Muhal lo hizo, Al actuar como un tonto ", se rió Cranshaw." Te hicieron una pregunta como, ¿usas drogas? Y diríamos, awwwwwohhh [gemidos incoherentemente]. Dirían, bueno, Sr. Cranshaw, no Creo que serías la influencia correcta en torno a nuestros niños, haciendo que nuestro país. Dije, aww [simulacro de decepción]. Solo tendré que vivir con eso [risas] ". Entrevista con Emanuel Cranshaw, Chicago, Illinois, 11 de febrero de 1999.

102. Un grupo de discusión en línea produjo este testimonio del periodista y activista Ken Lawrence: "Los resistentes de borradores blancos fueron tratados con bastante gentil. Estado de objetor concienzudo y servicio alternativo, aunque bastantes miembros de Los resistentes al draft del área de Chicago fueron a prisión. Se negaron las resistencias de draft negras a la CO opción, aparentemente porque no podían reclamar legítimamente la oposición religiosa a la guerra, y fueron sentenciados rutinariamente a largos períodos de prisión ". Ken Lawrence, Noam Chomsky en Kosovo (FWD) (1999 [consultado el 22 de noviembre de 2005]); Disponible en [http:// mailman.lbo-talk.org/1999/1999-marzo/005970.html](http://mailman.lbo-talk.org/1999/1999-marzo/005970.html). 30 de marzo de 1999. También ver Ken Lawrence, Treinta años de racismo de servicio selectivo (Chicago: National Black Draft Counselors, 1971). Para un informe de un plan de servicio selectivo para pasar estos "nuevos" no religiosos. Los objetores, que eran principalmente negros y/o pobres, en campos de trabajo, ver Ken Lawrence, "The C.O.' Camps ", Nation, 28 de junio de 1980.

103. La Universidad de Iowa Electronic Music Studios: Alumni (consultado el 22 de noviembre de 2005)]; Disponible en [http:// theremin.music.uiowa.edu/alumni.html](http://theremin.music.uiowa.edu/alumni.html). Los ex alumnos de McCreARY incluyeron al compositor de música electrónica Charles Dodge.

104. The Awakening, Hear, Sense and Feel (Black Jazz BJQD- 9, 1972).

105. Dick Washburn, "El solo" Kera's Dance "de Frank Gordon, Down Beat, 26 de abril, 1973, 33.

106. Art T. Burton, Black, Buckskin y Blue: Scouts y soldados afroamericanos en el Western Frontier (Austin: Eakin Press, 1999); Art T. Burton, negro, rojo y mortal: negro y Indian Gunfi Ghters of the Indian Territories, 1870–1907 (Austin: Eakin Press, 1991).

107. Las citas de Art Turk Burton en esta sección provienen de Art Turk Burton, entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 28 de junio de 1999.

108. Un exponente de esta tradición fue Otha Turner (1907–2003), el líder de la estrella en ascenso Fife y Drum Band.

109. MacDonald, Blacks and White TV, 70.

110. City Scene: Chicago, "Anuncio del evento en la galería de nombre, Chicago", Down Beat (1974).

111. Roberto Terlizzi, "Steve McCall", Coda, diciembre de 1974, 7.

112. Douglas Ewart, entrevista telefónica de George Lewis, 3 de marzo de 2004.

113. Citas en todo el libro de Rita Warford provienen de Rita Warford, Entrevista con el autor, Nueva York, 1 de noviembre de 1999. 114. Hooks, "Práctica de rendimiento como un sitio de oposición", 211. 115. Ibid. 116. Ibid. 117. Más tarde, Murray se convirtió en Atu Harold Murray. Una referencia a su asociación con Sun ra aparece en Szwed, el espacio es el lugar, 205. Como sucede, Murray, como el primero Herman Blount, aclamado de Birmingham, Alabama. 118. Libro del programa de décimo aniversario de AACM, 1975, Colección de George E. Lewis. 119. John B. Litweiler, "El décimo aniversario de AACM: una entrevista con Muhal Richard Abrams, fundador y figura paterna ", Chicago Reader, 9 de mayo de 1975; John B. Litweiler, "El décimo aniversario de AACM: nuevas voces en el desierto", Chicago Reader, 9 de mayo de 1975. 120. Neil Tesser, "El décimo aniversario de AACM: un símbolo de excelencia comprometida" Lector de Chicago, 9 de mayo de 1975, 14. 121. Litweiler, "El décimo aniversario de AACM", 13. 122. Washington, "" Todas las cosas que podrías ser ahora ". 123. Neil Tesser, "¿Dónde el vanguardista?" Lector de Chicago, 7 de febrero de 1975, x1. 124. Ibid. 125. Ibid., X2. 126. Neil Tesser, "Guía del lector del jazz", Chicago Reader, 26 de septiembre de 1975, 36. 127. John B. Litweiler, "Roscoe Mitchell: Una cosa divertida sucedió en el camino a Perfección ", Chicago Reader, 31 de septiembre de 1975, 36. 128. Libro del programa del décimo aniversario AACM. 129. Litweiler, "Roscoe Mitchell". El presagio de "caso inferior" es más evidente Sobre el trabajo "SII Ejemplos" de Roscoe Mitchell, l- r-r; El laberinto; Ejemplos SII (Nessa NCD- 14, 1978), disco compacto. 130. Escuche la versión grabada de la pieza en Mitchell, Nonaah. 131. Litweiler, "Roscoe Mitchell". 132. Roscoe Mitchell, The Roscoe Mitchell Solo Saxophone Concerts (Sackville 2006, 1974). George Lewis, The George Lewis Solo Trombone Record (Sackville 3012, 1976), discos compactos. Anthony Braxton, Trio y Duet (Sackville 3007, 1974), Disc de vinilo. 133. Mitchell, los conciertos de saxofón en solitario Roscoe Mitchell. 134. John Shenoy Jackson, administrador de AACM, había compilado un desglose de Gastos, enumerados en John Shenoy Jackson, "Memorando intra-ofi para todos los miembros de AACM: ingresos del festival y gastos actuales", 1975, Archives of Evod Magek. De acuerdo a A las cuentas de Jackson, varios miembros habían prestado las sumas pequeñas de AACM (si personalmente significativas) de diez a veinte dólares, que Jackson describió como "deudas de buena fija" debidas por la asociación. La implicación era que una factura telefónica por \$ 46.86, presentada por uno Miembro y debidamente anotado por Jackson, contado como una "deuda no bonita".

Capítulo 9

1. Bret Primack, "Leroy Jenkins: Gut-Rucking Revolutionary", Down Beat, 16 de noviembre de 1978, 24, 50. 2. Robert Palmer, Liner Notes to Recording, Creative Construction Company, vol. 1, musa

Records MR 5071 (1975), Disc de vinilo (la grabación del concierto incluyó un segundo volumen: Creative Construction Company, Creative Construction Company, vol. 2 [Muse Records Sr. 5097, 1976], disco de vinilo); Primack, "Leroy Jenkins". Para obtener más antecedentes sobre Kunle M'wanga, ver Wilmer, mamá dijo que habría días como este, 191. 3. Donal Henahan, "La música nueva y más nueva no impresiona en Tully", Nueva York Times, 27 de enero de 1973, 20. 4. Carla Bley, escalera mecánica sobre la colina: una cronotransducción (JCOA registra JCOA/EOTH 839 310-2, 1971), disco compacto. 5. "Potpourri: anuncio de conciertos de la Asociación de Orquesta de Compositores de Jazz", Down Beat, 11 de mayo de 1972, 11. 6. Joe H. Klee, "Atrapado en el acto: Don Cherry and the Jazz Composers Orchestra", Down Beat, 10 de mayo de 1973, 33. 7. Roger Riggins, "Atrapado en el acto: el conjunto revolucionario", Down Beat, 26 de octubre de 1972, 34. 8. "ADIB: Nueva York. Anuncio de rendimiento del Revolucionario Ensemble", Down Beat, 30 de marzo de 1972, 36. 9. Anthony Braxton, para Alto (Delmark De-420, 1969), disco compacto. 10. Leonard Feather, "La prueba de los ojos vendados: Phil Woods", Down Beat, 14 de octubre de 1971, 33. 11. Braxton, escritos de triaxio, vols. 1–3. 12. Circle, París- Concert (ECM 1018, 1971), disco compacto. 13. "Vous remarquerez que je n'emploie pas le mot 'jazz' pour l de ma musique. Pourtant, J'aime le Mot "Jazz", il a UNE Bonne Consonance, C'est Une Magnifi Trovaille en tant que terme, mais je ne me considère comme un Musicien de jazz - et même je Suis en Train de Me Demander Se Je Suis Seulement Un Musicien ". Postif, "KFQ- 4/6f". 14. "Down Beat News: New York Musicians Stage Festival", Down Beat, 14 de septiembre de 1972, 9. 15. Diane Weathers, "Los artistas negros colectivos", Black World 23, no. 1 (1973): 72–74. 16. "Potpourri: anuncio del simposio de los artistas negros colectivos", Down Beat, 11 de mayo de 1972, 11. 17. Robert D. Rusch, "Down Beat News: la Conferencia CBA busca Unity of Black Artists", Down Beat, 20 de julio de 1972, 11. 18. Ibid. 19. Ibid. 20. Robert Palmer, "Pop: Newport Newcomers", New York Times, 10 de junio de 1973, 30. 21. Scott Albin, "Atrapado en el acto: Art Ensemble of Chicago", Down Beat, 4 de diciembre de 1975, 34. 22. Ibid. 23. Samuel Gilmore, "Coordinación y Convención: la organización del mundo del concierto", Symbolic Interaction 10, no. 2 (1987): 213. 24. Los términos "Downtown I" y "Downtown II" fueron creados por Michael Dessen Y yo mismo. Para una colección reciente de los escritos de artistas asociados con el centro II, ver John Zorn, ed., Arcana: Músicos sobre música (Nueva York: Granary Books, 2000). 25. John Rockwell, "La cara del jazz está cambiando visiblemente", New York Times, 4 de junio de 1974, 33. 26. Ibid.

27. "Guggenheim a Mingus; protesta en Foundation", *Down Beat*, 27 de mayo de 1971, 8. 28. "Jazz Grants", *Down Beat*, 25 de octubre de 1973, 46. 29. "\$ 407,276 en subvenciones para ir a compositores", *New York Times*, 11 de febrero de 1974, 75. Según un artículo de *Village Voice* de 1978, la NEA desembolsó \$ 6,650,000 para *Symphony orquestas*, \$ 3,400,000 para ópera, \$ 310,000 para "rendimiento contemporáneo de nuevo música ", \$ 475,000 para "compositores y libretistas "(excluyendo los compositores de " jazz "), y \$ 640,000 para todas las formas clasificadas como jazz, de las cuales \$ 80,000 fueron para "composición de jazz" y \$ 100,000 para "Performance de jazz". Ver Gary Giddins, "Bird Weather: Money American Money Para la música estadounidense ", *Village Voice*, 2 de enero de 1978, 68. No es sorprendente, NEA " clásica " Las subvenciones de la composición musical y las tareas del panel de música tendían a rotar entre un pequeño Coterie de académicos blancos. Ver Jann Pasler, "Musique et Institution aux états-unis", *Inmarmoniques 2*, mayo de 1987, 104–34. Además, en 1987, "Minorías" - Africanos Americanos, Los nativos americanos, los asiáticoamericanos y los latinoamericanos combinados, recurrieron el 6.3 por ciento de todas las subvenciones para la música. Ver Samuel Gilmore, "Minorías y equidad distributiva en el National Endowment for the Arts ", *Journal of Arts Management, Law and Society* 23, No. 2 (verano 1993): 137–73. Muchos músicos negros en Nueva York, como el importante El bajista Reggie Workman de los artistas negros colectivos, vio estas discrepancias como una forma de discriminación racial. Ver Weathers, "Los artistas negros colectivos", 72–74. 30. Rockwell, "Face of Jazz está cambiando visiblemente". 31. Para una extensa colección de artículos de voz en el centro de I, vea a Tom Johnson, *The Voice of New Music: New York City 1972–1982* (París: Ediciones 75, 1989 [consultado el 8 de noviembre de 2005]), disponible en [http://homepage.mac.com/javiruiz/english/booksenglish .html](http://homepage.mac.com/javiruiz/english/booksenglish.html). Esta colección de artículos estaba originalmente disponible en forma de libro (Eindhoven: Het Apollohuis, 1989). 32. Para el relato más completo del Estudio de Música Creativa, ver Robert E. Sweet, *Music Universe, Music Mind: Revisiting The Creative Music Studio*, Woodstock, Nueva York (Ann Arbor: Arborville Publishing, 1996). 33. Kalaparusha Ahrah Difa. Resulta que también formé parte de esta gira. 34. Griffi n, quien te puso fluyendo. 35. La Sección 8 es un programa de subsidio de vivienda administrado por el Departamento de EE. UU. Vivienda y desarrollo urbano (HUD). Aunque sin duda ha habido algunos cambios en la relación del edificio con el programa, a partir de 2002, el acuerdo Entre los desarrolladores de Manhattan Plaza, la ciudad de Nueva York y HUD, estaban los 10 El porcentaje de los inquilinos pagaría alquileres de mercado completo por sus apartamentos, mientras que el resto Recibiría un subsidio de alquiler vinculado a sus ingresos. De estos inquilinos restantes, 30 El porcentaje era elegible para el subsidio si originalmente eran residentes de la cocina del infierno que vivían en viviendas de calidad inferior, o eran ancianos o discapacitados. Los otros, incluido el AACM y otros músicos eran elegibles para el subsidio si pudieran demostrar que al menos la mitad de sus ingresos se derivaron del empleo o el autoempollar en el desempeño letras. En mi recuerdo, los inquilinos incluyeron a Dexter Gordon, Tennessee Williams y Charles Mingus. Ver Nahma Sandrow, "Vivir en el escenario central, en el balcón", *Nueva York Times*, 9 de junio de 2002. 36. Sin lugar a dudas, la convergencia de los músicos AACM con Manhattan Plaza fue Muy fortuito. En 2002, uno de los desarrolladores del edificio recordó que solo un año Después de que se abrió el complejo de apartamentos, se había vuelto "más difícil entrar que Harvard". Ver Sandrow, "Center-Stage Living, en las rentas del balcón".

37. Ver Tapscott, Canciones del Unsung. 38. Palmer, "Pop". 39. Gary Giddins, "Inside Free Jazz: The AACM in New York", Village Voice, 30 de mayo, 1977, 46. 40. *Ibíd.*, 48. 41. Litweiler, "Air: imposible de encasillarse"; Charles Mitchell, "Atrapado en el acto: El sexteto de Fred Anderson ", Down Beat, 3 de junio de 1976; Bob Ness, "Profile: Leo Smith ", Down Beat, 7 de octubre de 1976; Arnold Jay Smith, "Profile: John Stubblefield", Down Beat, 29 de enero de 1976. 42. Chuck Berg, Revisión de la grabación de Creative Construction Company, Down Beat, 20 de mayo de 1976; Creative Construction Company, Creative Construction Company, Vols. 1 y 2; Jenkins, solo para jugadores. 43. John B. Litweiler, "Von Freeman: subestimado pero sin desanimarse", Down Beat, 4 de noviembre de 1976. Neil Tesser, "Von y Chico Freeman: Tenor Dynasty", Down Beat, Julio de 1980. 44. Fred Bouchard, "Las maniobras de Steve Backer de Arista en la línea del frente", Down Beat, Marzo de 1980. 45. Lock, Fuerzas en movimiento, 131. 46. Ver Anthony Braxton, The Montreux/Berlin Concerts (Arista AI 5002, 1976), 2 vinilo discos. 47. William Grant Still, "Una orquesta sinfónica negra", Opportunity, septiembre de 1939, 267, 286–287. 48. Anthony Braxton, Nueva York, otoño de 1974 (Arista AI 4032, 1975), Disc de vinilo. 49. "Après George Lewis, en Ne Pourra Plus Jouer du Trombone Comme Avant". Laurent Goddet, "La Fête de la Biore", Jazz Hot, julio a agosto de 1976, 41. 50. "Une Compréhension Diabolique Entre les Deux Hommes". *Ibidem*. El concierto Goddet revisado fue lanzado como Anthony Braxton y George Lewis, Elements of Surprise (Moers Music 01036, 1977), Disc de vinilo. 51. Scott Albin, revisión de Anthony Braxton Quartet y Tashi, Down Beat, 25 de marzo, 1976, 41. 52. Chuck Berg, "Newport '76", Down Beat, 12 de febrero de 1976, 25. Para un excelente Análisis de los discursos de los medios estadounidenses sobre la versión de Braxton del experimentalismo negro, ver Radano, nuevas figuraciones musicales. Para un análisis detallado de la recepción francesa, ver Lehman, Te amo con un asterisco. 53. Anthony Braxton, para cuatro orquestas (Arista A3L 8900, 1978), tres discos de vinilo; Braxton, los conciertos de Montreux/Berlín. 54. Lock, Fuerzas en movimiento, 134. 55. *Ibíd.*, 132. 56. Art Lange, Revisión de Anthony Braxton Recording, para cuatro orquestas, Down Beat, 7 de junio de 1979. 57. Lock, Fuerzas en movimiento, 131. 58. *Ibid.* 59. Jean-loup Bourget, "Muhai Richard Abrams: Entretien Avec l'Os des principales Inventes des nouveaux Venus de Chicago ", Jazz, julio-agosto de 1977, 22.

60. Francis Marmande, "Kalaparusha, alias Maurice McIntyre", Jazz, diciembre 1977, 33. 61. Valerie Wilmer, "Amina Claudine Myers", Coda 169, 1979, 6. 62. Ibid., 5. 63. Robert Palmer, "WKCR comenzará 90 horas seguidas de jazz esta noche", Nueva York Times, 14 de mayo de 1977, 34. 64. Estos incluyeron percusionistas Ajaramu, Thurman Barker y Kahil El'zabar; Saxofonistas Douglas Ewart, Edward Wilkerson, Mwata Bowden y Wallace McMillan; pianista Adegoke Steve Colson; los bajistas Felix Blackmon, Leonard Jones y Brian Smith; Cantantes Iqua Colson y Bernard Mixon; Fagó de James Johnson; trompets Frank Gordon y John Shenoy Jackson; Y yo y Martin "Sparx" Alexander como trombonistas. Entre los miembros que se habían establecido en Nueva York, estaba el trío Air (Henry Threadgill, Fred Hopkins y Steve McCall), así como el trío de Anthony Braxton, Leo Smith y Leroy Jenkins. 65. Balliett, "Jazz", 96. 66. Ibid., 92. 67. Jerry Demuth, "Las bandas de AACM en Europa hacen fests, LPS, clubes", Down Beat, septiembre de 1979, 14. 68. Ver Franco Bolelli, Musica Creativa: Forme Espressioni E Problematiche del "Nuovo Jazz". (Milán: Squilibri Edizioni, 1978). 69. La actuación de Charing Cross se registró en privado, y un estudio posterior Session fue lanzada como Compañía, Fables (Incus 36, 1980). 70. Participé en varias semanas de compañía y grabaciones durante años sucesivos, pero Quizás lo más interesante en términos de la mezcla de personalidades fue la gira que nos llevó a Gales en 1981. El evento incluyó a Misha Mengelberg, otro músico con quien, como resultado de esta gira, desarrollé una relación de larga data, casi familiar, así como John Zorn y Steve Lacy. Derek nos estaba pidiendo que creáramos combinaciones de músicos para cada noche, y una vez se dio cuenta de que Steve, a pesar de toda su apertura, fue Teniendo dificultades para obtener por qué John estaba desarmando su saxofón, la gente comenzó colocándolos juntos para actuaciones, esperando que se besen y se inventen, que nunca hicieron. Este intento equivocado del resto de nosotros en la música, la diplomacia interpersonal probablemente contabilizó en parte el comentario atribuido a Zorn que "era" odiar tanto la gira ". Ver Watson, Derek Bailey y la historia de la improvisación gratuita, 231. 71. "Ils on Débarqué! Si l'En Passé LE Festival de Moers témoigna des musiques improvisées européennes, cette année il fut incontestablement le théâtre d'une off ensive en ense Règle de la Parte de la Nouvelle Génération Américaine. Issus Pour la Plupart de L'A.A.C.M., Tous Ces Musiciens Résident à Nueva York. ILS On Superbement Dérmontré à quel Point la Musique qui est en Train de se Faire Là- bas, est tout à la fois vivante, locie et multiforme ". Alex Dutilh, "Ils Ont Débarqué", Jazz Hot 339-340, verano de 1977, 16. 72. "Il en Existe Mantenente de Taille Raisonnable Qui M'ont fait l'Irrion d'El être Très Rapides. Je Suis Connaincu Qu'il est Possible de Met en Pied Un Programa Permettant à l'ordinateur de diálogo avec leu les improvisateurs. . . . Je n'ai pas l'Irrtion qu'il SOIT SI Diffi Cile Que l'En Pense de Dominer CET Instrument Nouveau. . . . En réalité, nous Savons Bien que Derrière l'ordinateur se preocupación un homme. . . . Pourquoi ne pas être cet Homme et ne pas se servir de cet instrument à des fi ns musicales ". Laurent Goddet, "Le Grand George ", Jazz Hot 351-352, verano de 1978, 22-23. Traducción del autor.

73. "A Moers, Tuttavia, La sua actuación, en el dúo Ha Lasciato Perplessi: Lewis Ha Utilizzato en Concierto una Strumentazione Elettronica Piuttosto Completa, Che consisteva en especialización en una base prerregistrada su nastro ed in Alcune apparecchiature che modifi cavano il timbro naturale del trombón ". Luca Cerchiari, "Un quattr'occhi con George Lewis ", Musica Jazz 34, Nos. 8-9, agosto - septiembre de 1978, 17. Una versión de cuarteto del El trabajo apareció en 1980 como George Lewis, homenaje a Charles Parker (Black Saint 120029, 1980), disco compacto.

74. "L'Idée était en Gestation Depuis Longtemps. Cette Année, Qu'elle Nous est apargée Comme Une Nquisessité. IL Fallait Absolument Consacrer Un Numéro Spécial à L'A.A.C.M. . . . Les Formes Les Plus Avancées de la Musique Improvisée Sont Toutes, Sur Un ou Plusieurs Aspects, Redevables à L'A.A.C.M. TOUT COME L'EST la Sauvegarde de la tradición Culturelle Nègro-Américaine, à Laquelle Contribue Activement L'Assiation de Chicago. Par ailleurs, si New York est reedicienne depuis deux ou TROIS ANS LE LUAD D' UNE ACTIVITÉ Musicale Débordante de Créativité, ONU Champ d' Expérience sans doute aussi dense qu'à l' époque du be bop, elle le doit également en grande à Son Invasion par les Musiciens de l'A.A.C.M ". Alex Dutilh, editorial, Jazz Hot, diciembre de 1978 a enero de 1979, 11. 75. "... Apporter Aux Jeunes Noirs Une Musique Qui est La Leur et Que ne Leur Délivrent Pas Les Média Ni Les Institutions Culturelles Officielles. La Démarche est riche de potencialidades, auto elle s'adresse à des jeunes dépourvus de références chez lesquels les notions de " Avant- Garde " ou de " Musique Expérimentale " ou " créative " perdent leur sens". Alex Dutilh, "L'Aacm Ou L'Ardeur Collective", Jazz Hot, diciembre de 1978 a enero de 1979, 14. 76. "... à la diffusion de la ' Guild ' fondée par Cecil Taylor et rongée par des Problèmes de personnes, Ou de l'Arkestra de Sun Ra qui fonctionne de manière introvertie et centriste, L'A.A.C.M. un su se préserver de ces écueils. En pratiquant Systématiquement le Brassage Entre Tous Ses Membres, Elle a Évité Le Premier, Posant en Principe le respect mutuel des Musiciens. Tous ses membres ont ainsi, à un moment ou à un Autre, Ponctuellement ou régulièrement, Joué la (les) musique (s) des Autres ". Ibidem. 77. "En Dernière Analyse, La Seconde Constante de L'A.A.C.M. C'est Son Refus Catégorique d'une Constance ... Aperches Harmoniques, Rythmiques ou Compositionnelles, Les Rapports Aux Autres Arts, Aux Autres Musiques, Aux Autres Musiciens, à Ceux Qui Font Partie de L'Association. . . revendeur Cela (Et D'Autres Éléments) se Veut Résolument Pluriel ". Ibid., 15. 78. "IL Concierto Che Ci è Stato Donato (è Il Caso di Dirlo) en Quella occasione è stato Sicuramente uno dei più straordinari avvenimenti musicali a cui negli ultimi anni ci sia Accaduto di Assistere in Italia ". Valerio Tura, "Muhàl, Il Primo", Musica Jazz 34, no. Abril de 1978, 14. 79. "Non Ho Inventato niente. Non Avrebbe Potuto nascere l'A.A.C.M. Senza la Collaborazione Ed Anche A Volte Il Sacrificio Cio di Tutti ed in Ogni Caso Senza una Grande Volontà E determinazione. Solo, Ecco, Se Le Cose Che Abbiamo Fatto Vanno Avanti, Allora Vuoi Dire Che Erano Giuste, Buone; Ci Sono Decine Di Giovani Musicisti Di Grande Valore Che Voi Nemmeno Conoscete di Nome Qui in Europa, Che Sono Cresciuti, fin da ragazzini, si può Dire, Con Noi, Ed Ora Sono Degli Ottimi Musicisti da Ogni Punto di Vista ". Ibidem. 80. Para una cuenta estándar de este movimiento interdisciplinario lejos del tradicional espacios, ver Roselee Goldberg, Performance Art: From Futurism to the Present (Nueva York: Harry N. Abrams, 1988).

81. Scott Deveaux, "The Emergence of the Jazz Concert, 1935–1945", *American Music* 7, no. 1 (1989): 25. 82. Jones, "New York Loft y Coff Ee Shop Jazz", 13, 42. El artículo también aparece en un Número de ediciones posteriores de Baraka, *música negra*, 92–98. 83. Gary Giddins, "Bird Weather: Up from the Saloon: Lofts celebra alternativa Jazz ", *Village Voice*, 7 de junio de 1976, 82. 84. Un relato útil del período del loft aparece en Jost, *Sazialgeschichte des jazz en den EE. UU.*, 224–25. 85. Ver Wildfl Owers: *The New York Loft Jazz Sessions*, Vols. 1–5 (Casablanca/Douglas NBLP 7045, 7046, 7047, 7048, 7049, 1977), discos de vinilo; Wildfl Owers: *The New York Loft Sesiones de jazz*, vols. 1–5 (KnitClassics 3037, 2000), discos compactos. Otros nuevos artistas Incluyó al pianista Anthony Davis, el guitarrista Michael Gregory Jackson, el baterista Paul Maddox (ahora Pheeroan Ak Laff) y el saxofonista David Murray. Esos recién llegados fueron aumentado por miembros de la escena existente de improvisación experimental de Nueva York, como el pianista Dave Burrell; trombonistas Grachan Moncur III y Roswell Rudd; Drummers Jerome Cooper, Andrew Cyrille, Barry Altschul y Sunny Murray; saxofonistas Sam Rivers, Byard Lancaster, Ken McIntyre, Marion Brown, Frank Lowe, Jimmy Lyons, y David S. Ware; Los trompetistas Olu Dara, Ahmed Abdullah y Ted Daniel; guitarrista Bern Nix; y el vibrafonista Khan Jamal. 86. Stanley Crouch, "New York Jazz Notes", *Players*, julio de 1977, 6. 87. Hubert Saal y Abigail Kufl Ik, "¡El jazz regresa!" *Newsweek*, Edición de los Estados Unidos, 8 de agosto de 1977, 51. 88. Estos incluidos los pianistas Michelle Rosewoman y Marilyn Crispell; saxofonistas JeMeel Moondoc, Daniel Carter, Marty Ehrlich y Charles Tyler; trombonistas craig Harris y Ray Anderson; Los bateristas John Betsch y Ronald Shannon Jackson; Los guitarristas James "Blood" Ulmer, Jean- Paul Bourelly y James Emery; Los bajistas Mark Dresser, Jerome Harris, John Lindberg, Wilber Morris, William Parker y Mark Helias; El clarinetista John Carter; El violonchelista Diedre Murray; Los violinistas Jason Hwang y Billy Bang; y el vibrafonista Khan Jamal. 89. Tesser, "Von y Chico Freeman", 28. 90. Kevin Whitehead, "Fred Hopkins", *Coda* 196, 1984, 24. 91. Gary Giddins, "Bird Weather: Goings On About Town", *Village Voice*, 29 de agosto, 1977, 76. 92. Ibid. 93. Ver Peter Keepnews, "Dominio público", *Soho Weekly News*, 27 de septiembre de 1979, 23–24, 50. 94. Gary Giddins, "Weather Bird: Riffi ng sobre la música", *Village Voice*, 3 de febrero, 1975, 106. 95. Air, *Air Lore* (Arista Novus AN3014, 1980), disco de vinilo; Aire, *aire del aire* (Nessa n- 12, 1978), disco de vinilo; Aire, *Air Time* (Nessa NCD- 12, 1996), disco compacto. 96. Fred Anderson, otro lugar (*Moers Music* 01058, 1978), Disc de vinilo; Anthony Braxton, *Creative Orchestra Music* 1976 (Arista AI4080, 1976), Disc de vinilo; Sharon Friedman y Larry Birnbaum, "Fred Anderson: el secreto más grande de AACM", *Down Beat*, 8 de marzo de 1979, 20–21, 48.

97. Valerie Wilmer, "Lester Bowie: Extendiendo la tradición", *Down Beat*, 29 de abril, 1971, 30. 98. Bob Rusch y Hillary J. Ryan, "William Parker", *Cadence*, diciembre de 1990, 6. 99. *Ibíd.*, 6–7. 100. Jimmy Stewart, "Introducción a la estética negra en la música", en *Black Aesthetic*, ed. Addison Gayle, Jr. (Nueva York: Doubleday, 1971), 94. 101. Linda Prince, "Betty Carter: Bebopper respira fuego", *Down Beat*, 3 de mayo de 1979, 14. 102. Stewart, "Introducción a la estética negra en la música", 94. 103. Tal, músicos de jazz de vanguardia que actúan allí, 75–92. 104. Rusch, "William Parker", 7. 105. Peter Occhiogrosso, "Anthony Braxton se explica a sí mismo", *Down Beat*, 12 de agosto, 1976, 49. 106. Gary Giddins, "El imperativo territorial de Leroy Jenkins", *Village Voice*, 24 de abril, 1978, 68. 107. Rafi Zabor, "Divertido, te ves como un músico de jazz", *Village Voice*, 2 de julio de 1979, 73. 108. Ludwig Van Trikt, "Leroy Jenkins", *Cadence*, noviembre de 1997, 6. 109. Pete Lascala, "Acordes y Discords: Carta al Editor", *Down Beat* (1979); Chip Stern, Review of Muhal Richard Abrams Recording, *Lifea Blinac*, *Down Beat*, 5 de octubre, 1978, 9. 110. Gary Giddins, "The ABCS of Muhal's Life Line", *Village Voice*, 19 de junio de 1978, 63; Peter Occhiogrosso, "No detengas el carnaval, solo manténgalo fuera del aula", *Soho Noticias semanales*, 21 de septiembre de 1978, 111. 111. Attali, ruido, 138. 112. Vuisje, de *Nieuwe Jazz*, 196. 113. Gunther Schuller, "Third Stream", en *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller* (Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1986), 115. 114. Kofsky, *Nacionalismo negro y la Revolución en la música*, 240. 115. Hal Foster, *Recodos: arte, espectáculo, política cultural* (Seattle: Bay Press, 1985), 13. 116. Rockwell, "La cara del jazz está cambiando visiblemente", 33. 117. Ben Ratliff, "Un agradable baño con Gunther Schuller, el hombre que nombró el Tercera transmisión", *New York Times*, 20 de marzo de 2001, E1. 118. Para una cuenta de la "crisis del oyente" y propuestas soluciones relacionadas con Jazz, ver Henry Pleasants, *la agonía de la música moderna* (Nueva York: Simon and Schuster, 1955). ¿Ves también Henry Pleasants, *Death of a Music? El declive de la tradición europea y The Rise of Jazz* (Londres: Jazz Book Club, 1962). Como sucede, Pleasants, cuyos libros defendió a Jazz como la música estadounidense del futuro, había servido como estación de la CIA Jefe en Bonn en la década de 1950. Ver Douglas Martin, "Henry Pleasants, 89, espía que sabía Su música", *New York Times*, 14 de enero de 2000. 119. AACM General Body Meeting, 15 de mayo. 120. Por ejemplo, mientras que John Hammond reconoció que Ellington, con su extendido El trabajo, el negro, el marrón y el beige, estaba "tratando de lograr algo de mayor signo", El productor claramente sintió que se necesitaba algo más del compositor: "Nadie puede criticarlo justamente por esto si mantiene la calidad de su música para bailar".

Ver Mark Tucker, ed., *The Duke Ellington Reader* (Nueva York: Oxford University Press, 1993), 173. 121. El compositor afroamericano William Banfi Eld ha publicado un set perspectivo de diálogos con una variedad diversa de compositores sobre estos y muchos otros problemas. Ver William C. Banfi ELD, *paisajes musicales en color: conversaciones con negro americano Compositores* (Lanham, MD: Scarecrow Press, 2003). Para un compendio de las obras de los Compositores Afrodiaspóricos, ver Samuel A. Floyd, Jr., ed., *Diccionario internacional de compositores negros* (Chicago y Londres: Fitzroy Dearborn, 1999). 122. En un ensayo de 1979 composición contrastante con improvisación, el musicólogo Carl Dahlhaus resume al primero como una estructura autónoma e internamente consistente, completamente resuelto y escrito, y diseñado para ser realizado por un artista en un proceso separado del del trabajo en sí. Ver Carl Dahlhaus, "¿Fue la improvisación de Heisst?" En *Improvisation und Neue Musik: Acht Kongressreferate*, ed. Reinhold Brinkmann (Mainz: Schott, 1979), 9. 123. Sidney Bechet, *Una introducción a Sidney Bechet: sus mejores grabaciones (Best of Jazz 4017, 1994)*, disco compacto. 124. Jarman, *caso negro*, 75. 125. Hardja Susilo, "Cambio de estrategias para la experiencia intercultural karawitana: una perspectiva de cuarto de siglo". (Ensayo: 1986), 9. 126. Kostelanetz, *conversando con jaula*, 222. 127. Escucha Anthony Braxton, esta vez (*Byg-actuel 529 347, 1970*), Disc de vinilo. 128. Muhal Richard Abrams, 1- Oqa+19 (*Black Saint 120017-2, 1978*), disco compacto; Muhal Richard Abrams, *Lifea Blinac* (Arista Novus AN3000, 1978), disco de vinilo; Antonio Braxton, para Trio (Arista AB 4181, 1978), Disc de vinilo. 129. Air, *Lore Air*; Chico Freeman, *Chico* (navegación de la India en 1031, 1977), disco de vinilo; George Lewis, *Chicago Slow Dance* (Lovely Music Lp 1101, 1977), disco de vinilo; Lewis, homenaje a Charles Parker; Mitchell, *I-r-g; El laberinto; Ejemplos sii*; Leo Smith, *Spirit Catcher* (Nessa N- 19, 1979), disco de vinilo. 130. Smith se refiere a una presentación de Berlín de un concierto doble de Braxton, en que Braxton y yo realizamos como solistas. Se lanzó una grabación de la actuación En Braxton, los conciertos de Montreux/Berlín. 131. Joachimérnst Berendt, traducido por Barbara y Helmut Bredigkeit, "Albert Mangelsdorff: Big Noise de Frankfurt ", *Down Beat*, 10 de febrero de 1977, 34. Una revisión posterior de la grabación vio la orquestación del trabajo como exhibiendo "color gratificante y complejidad." Ver Neil Tesser, *Review of the Montreux/Berlin Concerts*, *Down Beat*, 20 de octubre de 1977, 23. 132. Tucker, ed., *The Duke Ellington Reader*, 326. 133. Amiri Baraka y Amina Baraka, *The Music: Reflections on Jazz and Blues* (Nuevo York: William Morrow, 1987), 260. 134. Southern, "Investigación musical y la estética negra", 6. 135. Ross, *sin respeto*, 97. 136. Baraka, *The Music*, 177. 137. Baraka, *música negra*, 180–211. 138. Vuisje, *de Nieuwe Jazz*, 199.

139. Beauchamp, Art Ensemble of Chicago, 43. 140. Ekkehard Jost, *Jazzmusiker: Materialien Zur Soziologie der Afro-Amerikanischen Musik* (Frankfurt Am Main: Ullstein Materialien, 1982), 122: "Etwas, fue Mich an Vielen Leuten Irritiert, Die Hier über Jazz Schreiben, Ist Die Tatsache, Daß Sie Glauben, Wenn Man Eine Musik lobt Dann Muß Man muere Andere Runtermachen. Das mag ich gar nicht! Denn das ist Völlig unnötig. 141. George Coppins, "Lester Bowie", *Coda* 164–65, 1979, 14. 142. Baraka, *la música*, 260. 143. Coppins, "Lester Bowie", 14. 144. Baraka, *Blues People*, 177. 145. Oja, *haciendo música moderna*, 295. 146. *Ibíd.*, 296. 147. *Ibíd.*, 295–96. 148. Alain Locke, *The Negro and His Music* (Nueva York: Arno Press and the New York Times, 1969), 2. 149. *Ibíd.*, 95. 150. *Ibíd.*, 89. 151. Oja, *haciendo que la música sea moderna*, 304. 152. Henry Cowell, ed., *American Composers on American Music: A Symposium* (nuevo York: Frederic Ungar Publishing, 1933), 128. 153. Henry Cowell, *Programa de conciertos*, 1931, Ayuntamiento, Ciudad de Nueva York, en Henry Cowell Collection, Box 54, Biblioteca Pública de Nueva York. 154. Henry Cowell, "Carta de Henry Cowell a Charles Ives" (sin fecha), en el Colección Henry Cowell, Box 17, Carpeta 516, Biblioteca Pública de Nueva York. 155. Floyd, "Música en el Renacimiento de Harlem", 3. 156. Locke, *el negro y su música*, 130. 157. Paul Burgett, "Vindicación como principio temático en los escritos de Alain Locke Sobre la música de los estadounidenses negros "en *Black Music in the Harlem Renaissance: una colección de Ensayos*, ed. Samuel A. Floyd, Jr. (Knoxville: University of Tennessee Press, 1990), 36. 158. Locke, *el negro y su música*, 99. 159. Oja, *haciendo música moderna*, 305. 160. *Ibíd.*, 314. 161. Citado en *Ibíd.* 162. Citado en Levy, "" La esperanza blanca de la música estadounidense ", 152. 163. Baraka, *Blues People*, 193–94. 164. Ted Gioia, *The Imperfect Art: Reflections on Jazz and Modern Culture* (Nueva York: Oxford University Press, 1988), 71–72. 165. Parker y McClellan, entrevista con Charlie Parker. 166. Deveaux, "Construyendo la tradición del jazz", 500. 167. Ver Verna Arvey, *en una vida* (Fayetteville: University of Arkansas Press, 1984), 65–73. Arvey, la viuda de Still, proporciona una cuenta de la lucha del compositor para escapar La influencia de Varese. Para un excelente ensayo que aborde este tema, ver Murchison, "" Decano de Compositores afroamericanos ". "

168. Gioia, *The Imperfect Art*, 71–72, Porter, *¿Qué se llama Jazz?*, 75.
 169. Parker y McClellan, entrevista con Charlie Parker. 170. Oja, haciendo que la música sea moderna, 331–32. 171. Porter, *¿qué se llama jazz?*, 77. 172. Baraka, *Blues People*, 137. 173. *Ibíd.*, 38. 174. Deveaux, "Construyendo la tradición del jazz", 345. 175. Baraka, la música, 177. 176. Ellison, "Sobre el pájaro, la observación de pájaros y el jazz", 69. 177. Deveaux, "El surgimiento del concierto de jazz, 1935–1945", 26. 178. Citado en *Ibíd.*, 26n5. 179. Ver Pleasants, la agonía de la música moderna. 180. Catherine M. Cameron, "Luchando con palabras: comentarios de los compositores estadounidenses sobre su trabajo", *Estudios comparativos en la sociedad y la historia* 27, no. 3 (1985): 436–40. 181. Ver Cameron, *Dialéctica en las artes*; Johnson, la voz de la nueva música; Richard Kostelanetz, ed., *Dictionary of the Avantdardes* (Chicago: A Cappella Books, 1993); Miguel Nyman, *Música experimental: Cage and Beyond*, 2ª ed. (Nueva York: Schirmer Books, 1999). Cuentas algo más inclusivas se encuentran en Kyle Gann, *música estadounidense en el Twen Tieth Siglo* (Nueva York: Schirmer Books, 1997); Nathan Rubin, *John Cage y el Veintiséis pianos: Fuerzas en la música estadounidense de 1940–1990* (Moraga, California: Sarah's Books, 1994). 182. Cage, *Silence*, 67–75. 183. Locke, el negro y su música, 97. 184. Ver, por ejemplo, las importantes entrevistas con improvisadores afroamericanos Publicado como Taylor, notas y tonos. 185. Oja, haciendo que la música sea moderna, 362. 186. William Appleman Williams, *Los contornos de la historia estadounidense* (Nueva York: W. W. Norton, 1988). 187. Locke, el negro y su música, 95–96. 188. Cage, *Silence*, 73. 189. Esta tesis se desarrolla en detalle en Lewis, "Música improvisada después de 1950", 131–62. 190. David W. Noble, *Muerte de una nación: cultura estadounidense y fin del excepcionalismo* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), 199. La discusión de Noble sobre la música clásica estadounidense del siglo XX en el contexto de las construcciones de subjetividad racialmente codificadas en la cultura estadounidense tiene pocas contrapartes en la literatura histórica musical sobre la literatura histórica sobre la sujeto, que tiende a evitar discutir las conexiones entre la raza y el poder. Además El trabajo de Carol Oja, para otras excepciones saludables, ver Lisa Barg, "Voces negras/blanco Sonidos: raza y representación en los cuatro santos de Virgil Thomson en tres actos ", *American Music* 18, no. 2 (verano de 2000); John Corbett, "Experimental Oriental ", en el oeste *Música y sus otros: diferencia, representación y apropiación en la música*, ed. Georgina Nacido y David Hesmondhalgh (Berkeley: University of California Press, 2000); Exacción, "" La esperanza blanca de la música estadounidense ""; Lloyd Whitesell, "White Noise: raza y borrado en la vanguardia cultural", *American Music* 19, no. 2 (verano de 2001). 191. Cage, *Silence*, 72.

192. Ron Welburn y Ralph Ellison, "Ralph Ellison's Territorial Vantage", en *Living with Music: Ralph Ellison's Jazz Writings*, ed. Robert G. O'Meally (Nueva York: moderno Biblioteca, [1976] 2001), 30. 193. Una excepción importante a la regla de falta de compromiso con los afroamericanos Forms fue compositor y "antiguo trompetista de jazz" Conlon Nancarrow, cuyo uso idiosincrásico de los pianos del jugador como medio de rendimiento, articulado a partir de la relativa seguridad de la Ciudad de México, encajó con su presciente incorporación proto-posmoderna de elementos de los blues y corridos mexicanos. Uno debe tener en cuenta aquí que el tropo del "antiguo músico de jazz", común en la literatura sobre compositores blancos de esta generación, a menudo afirma una doble reflexión: el compromiso en sí no tiene cargos de elitismo, mientras que el discurso enmarca la participación con el jazz como una forma de indiscreción juvenil. 194. Citado en Belgrad, *The Culture of Spontaneity*, 253. 195. John Holzaepfel, *David Tudor y la actuación de la música experimental estadounidense, 1950–1959* (disertación de doctorado, Universidad de la Ciudad de Nueva York, 1993), 196. Según el compositor Sean Griffi n, se ha emitido el desempeño de al menos uno de esos puntajes secundarios Como la versión grabada de Tudor de la "Intersección 3" de Morton Feldman de 1953. Ver Morton Feldman, *Nuevas direcciones en la música 2: Morton Feldman* (Columbia/Odyssey MS 6090, 1969), Vinyl Disc., Para la versión grabada del trabajo. Para un análisis que compare el registrado Trabajar con el puntaje privado de Tudor, ver Sean Griffi N (*Examen de calificación de PhD*, Universidad de California, San Diego, 2001). 196. Frank O'Hara, "Nuevas direcciones en la música: Morton Feldman", en *Give My Ass. a la calle Octava: escritos recolectados de Morton Feldman*, con un posdo de palabras de Frank O'Hara, ed. B. H. Friedman (Cambridge, Mass.: Exact Change Press, 2000), 213. 197. George Lipsitz, "Escuchar a aprender y aprender a escuchar: cultura popular, teoría cultural y estudios estadounidenses", *American Quarterly* 42, no. 4 (1990): 621. 198. Howard Becker, *Art Worlds* (Berkeley: University of California Press, 1982), 132–33. 199. "... Außerhalb der Offi Ziell anerkannten und daher apresuración subventionen und stipendien gefördten kultur. Es bedurfte noch vieler jahre und erheblicher anstrengunguen von Seiten Dieser Neuen Generation von Jazzmusikern, den verengten kulturbegriff des etablierta bildungssystems así que aufzubrechen, daß nicht nur John Cage, Sondern Auch Cecil Taylor Davon Profi Tieren Konnte - En Geringerem Maße, Versteht Sich ". Jost, *Sozialgeschichte des Jazz en Den USA*, 183. 200. Cage, *Silence*, 73. 201. Ver Cameron, *Dialéctica en las artes*. 202. Cameron, "Luchando con palabras", 432–33. Según el escenario de celebración bastante de Cameron, este nuevo patrocinio era "abierto, en el sentido de que no se restricciones Ponga la dirección que los artistas pueden elegir. . . . El experimentalismo se realizó en El entorno libre y sin restricciones de la universidad (432). Al mismo tiempo, su muestra representativa de cuarenta y dos compositores experimentales, que representan tres generaciones, es todo blanco (435). Además, aquellos que se complacen en creer que el jazz es especialmente El mundo del arte masculinista en relación con muchos otros podría querer notar que todos menos uno de los Cuarenta y dos compositores enumerados por esta investigadora son hombres. 203. Rout, Jr., "Reflexiones sobre la evolución del jazz posterior a la guerra", 96–97. 204. Ver Hentoff, "The New Jazz", 38–39.

205. Leonard Feather, "Nido de Feather: The New Esthetic", *Down Beat*, 15 de junio, el 15 de junio, 1967, 15. 206. Ver Rhys Chatham, "5 generaciones de compositores en la cocina", en la cocina Cumple de veinte años: una antología retrospectiva, ed. Lee Morrissey (Nueva York: Centro de cocina, 1992). En la segunda edición de su historia canónica de música experimental, Michael Nyman es particularmente a la defensiva, incluso una defensa, sobre el hecho de que la segunda edición no hizo ningún efecto para reparar la falta de diversidad cultural y étnica en el primero edición. Mientras admite que una secuela de su libro "tendría que ser menos etnocéntrico", Nyman sostiene que escribió la primera edición hoy, "no lo haría de manera diferente". Nyman, *Música Experimental*, 2ª ed., XVIII. 207. Attali, ruido, 140. 208. John Rockwell, "New Music in America", *Journal of American Culture* 4, no. 4 (1981): 136. 209. John Rockwell, "Un nuevo director musical llega a la cocina de vanguardia", *New York Times*, 14 de septiembre de 1980. 210. Tom Johnson, "The Kitchen Provides", *Village Voice*, 24-30 de septiembre de 1980. 211. *Ibid.* Para estimaciones similares del presupuesto de 1980 de la cocina, ver Rockwell, "Un nuevo El director musical llega a la cocina de vanguardia". 212. Información compilada de los anuncios de conciertos de la cocina impresos durante mi período como curador de música (entre septiembre de 1980 y junio de 1982) muestra que el Programa de música de Kitchen presentado, entre otros, Tom Hamilton, John Zorn, Bertram Turetzky, Rae Imamura, Carles Santos, Derek Bailey, Evan Parker, Takehisa Kosugi, Stuart Dempster, William Hellermann, Eliane Radigue, Julius Hemphill, Anthony Davis, Julius Eastman, Michael Byron, William Hawley, Amina Claudine Myers, Arnold Dreyblatt, Gerry Hemingway, Robert Moran, Glenn Branca, Dick Higgins, Jackson MacLow, Ned Sublette, John Morton, Arlene Dunlap/Daniel Lentz, Jamaican Music Festival, John Morton, Carl Stone, Trans Museq (Davey Williams y Ladonna Smith), Roscoe Mitchell, Peg Ahrens, Defunkt, Tona Scherchenhsiao, el conjunto de patrimonio étnico (Kahil El'zabar, Edward Wilkerson y Joseph Bowie), Frederic Rzewski, Rhys Chatham, Ingram Marshall, Douglas Ewart, Muhal Richard Abrams, Robert Ashley, Diamanda Galas, Anthony Braxton, Gerald Oshita y Joan Labarbara. 213. Gregory Sandow, "¿Pero es arte?" *Voz del pueblo*, del 4 al 10 de marzo de 1981. 214. Por ejemplo, la tradición de la voz de una columna regular y escrita por compositor sobre nuevo La música fue fundada a principios de la década de 1960 por el compositor afroamericano Carman Moore. 215. Sweet, *Music Universe*, *Music Mind*. 216. Susan McClary, *Sabiduría convencional* (Berkeley: University of California Press, 2000), 148. 217. Richard Teitelbaum, "World Band", In *Soundings* 1, ed. Peter Garland (auto publicado, 1972). 218. Iris Brooks, *New Music America Historia: ¿Una oruga o una mariposa?* (Valencia y Santa Mónica: Instituto de Artes de California/High Performance Books, 1992), 10. 219. Anuncio para New Music America Festival, *Ear*, febrero - marzo de 1981. 220. Tom Johnson, "Nueva música, Nueva York, nueva institución", *Village Voice*, 2 de julio, 1979. 221. *Ibid.*

Capítulo 10

1. Las citas de Mwata Bowden a lo largo de este libro provienen de Mwata Bowden, Entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 18 de junio de 1999. 2. Entrevista de Wilkerson. 3. La lista de participantes de la reunión se elimina de un memorando interno AACM que describe la reunión y una forma de audio de la reunión misma. Citas de la reunión en Este capítulo proviene de la forma de audio y fueron transcritas por mí: AACM Conference, Audiotape, agosto de 1977 (fecha exacta desconocida), colección de Joseph Jarman; "Camarilla Resultados ", 1977 (fecha desconocida), Archivos de la AACM. 4. Laurent Goddet, "Kahil El'zabar: The Predicer", Jazz Hot, octubre de 1978, 26. 5. Veá Lipsitz, "como una hierba en un lote vacante"; Buscador, bolsa. 6. "Und der Einzige Grund, Weshalb Wir es Schwarze Musik Nennen, ist, Um es von All Den Musikalischen Scheusslichkeiten Abzugrenzen, Die es Hier Gibt. Andersfalls Würden wir es gar nicht schwarze musik nennen, wir würden es einfach nur musik nennen. Denn das ist es ja Schliesslich. Es ist Musik, die vom universum ausgeht. Genau das ist es! Ojo Können Ebenso todos Anderen Namen Nehmen, MIT Denen Irgend Jemand Diese Musik bezeichnet; Wir Können All Diese namen nennen und sie auf den mist werfen und sie dort Liegen Lassen ". Jost, Jazzmusiker, 192. 7. Jimmy Carter, Entrevista, Playboy, noviembre de 1976. 8. "Nea otorga a Jazz para '80", Down Beat, julio de 1980. 9. Conferencia AACM, agosto de 1977. 10. "Resultados del caucus". 11. Ibid. 12. Entrevista de Abrams. 13. Las citas de Dushun Mosley a lo largo de este libro son de Dushun Mosley, Entrevista con el autor, AACM School, Chicago, Illinois, 13 de febrero de 1999. 14. "3 x 4 ojo" fue el título de una composición de Mitchell del período. Para una interpretación posterior, ver Roscoe Mitchell, y el conjunto de sonido, 3 x 4 ojo (Black Saint 120050, 1994), disco compacto. 15. Ver Colson Unity Troupe, Triumph! (Silver Sphinx, 1978), disco de vinilo. 16. De los Many Fromm Foundation Awards for Music dados entre 1952 y 1987, Solo cuatro fueron presentados a los compositores negros: T. J. Anderson, Ornette Coleman, Primo Fountain y Olly Wilson. Ver David Gable y Christoph Wolff, eds., Una vida para Nueva música: la Fundación de Música Fromm 1952–1987; Documentos seleccionados de Paul Fromm (Cambridge: Departamento de Música, Universidad de Harvard, 1988). 17. "Guggenheim a Mingus". 18. Paul J. DiMaggio, "Apoyo a las artes de las fundaciones independientes", en Enterprise sin fines de lucro en las artes, ed. Paul DiMaggio (Nueva York: Oxford University Press, 1986), 129. 19. Ver Pasler, "Musique et Institution aux états-unis". 20. Stanley Crouch, "Jazz en la encrucijada: sorprendente, organizado, atento", abajo Beat, junio de 1980, 15. 21. Ken Oda, A. B. Spellman of the Arts Endowment, sobre el impacto de la NEA en las artes (Consultado el 19 de noviembre de 2001); Disponible en <http://www.koanart.com/nea.html>.

22. Ver A. B. Spellman, *cuatro vidas en el negocio de Bebop* (Nueva York: Pantheon Books, 1966); Spellman, "Revolución en el sonido". 23. Gilmore, "Minorías y capital de distribución en la dotación nacional de Las artes ", 170. 24. DiMaggio, "Apoyo a las artes de las fundaciones independientes", 129. The Nea El modelo de patrocinio fue indudablemente influido por el socialdemócrata europeo Ejemplo, con la sorprendente excepción del énfasis de los Estados Unidos en la financiación artística como especie de trabajo social. Los músicos estadounidenses de todas las razas y géneros que han visitado Europa generalmente devolución de la evidencia anecdótica que contrasta el escaso y rencor apoyo para Las artes en casa con lo que están en el extranjero: radio grande, bien equipada y financiada por el estado Estudios, instalaciones de actuación relativamente nuevas, y no menos importante, tarifas de artistas que tienden a ser más alto en muchos casos. Para una visión general comparativa de fondos artísticos en los Estados Unidos y Europa, ver John Michael Montias, "Apoyo público a las artes escénicas en Europa y los Estados Unidos ", en *Nonprofi T Enterprise in the Arts*, ed. Paul DiMaggio (nuevo York: Oxford University Press, 1986). Para una cuenta del sistema holandés de financiación para Composición musical, que fue sorprendente para este lector estadounidense por su completa ausencia de Discurso de trabajo social, vea la descripción de la página 200- Plus de la historia y los objetivos del Fonds Voor de Scheppende Toonkunst (Fondos para el arte sónico creativo), en B. van der Lelij, B. G. M. Völker, H. Steketee y F. M. H. M. Driessen, *Componeren en Nederland* (Utrecht: Oficina Driessen, 1996). 25. Gilmore, "Minorías y capital de distribución en la dotación nacional para Las artes ", 159. 26. Véase Ellen Weller, "Hacer la diversidad en la América urbana: las intersecciones del turismo cultural, la financiación de las artes públicas y la actuación multicultural en San Diego, California" (disertación de doctorado, Universidad de California, San Diego, 2002). 27. Citas de Ameen Muhammad y Ernest Dawkins a lo largo de este libro son Tomado de Ernest Dawkins, entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 24 de junio de 1999; Ameen Muhammad, Entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 10 de febrero de 1999. Para Más sobre Wade Walton, ver Paul Oliver, *Servanná Syncopators: Retenciones africanas en el Blues* (Nueva York: Stein y Day, 1970). 28. Charles W. Cochran, Jr., *Obituario, Greater Union Baptist Church*, Chicago, Illinois, septiembre de 1978. 29. Ver Jean-Loup Bourget, "Delmark Story", *Jazz* 261, enero de 1978; y Jean-Loup Bourget, "Nessa Story", *Jazz* 264, mayo de 1978. 30. Renzo Pognant Gros, *Review of AACM Summer Festival* en Chicago, *Musica Jazz*, Diciembre de 1978. 31. Brent Staples, "Festival AACM à Chicago", *Jazz Hot*, octubre de 1978. "La Majeure Partie de la Musique de Cette Célébration du treizième anniversaire de l'aacm fut PRODUITE PAR LA SEDE Génération des Membres de l'Aacm ". El ingenioso relato de Staples de Su período de Chicago se encuentra en sus memorias, Brent A. Staples, *tiempo paralelo: crecer en Blanco y negro* (Nueva York: Pantheon Books, 1994). 32. Una grabación del concierto fue lanzada como Anderson, otro lugar. 33. Citas y narrativas de Reggie Nicholson en adelante provienen de Reggie Nicholson, Entrevista con el autor, Nueva York, 19 de octubre de 1998. 34. A pesar de un impacto duradero en una generación de improvisadores de Chicago (en particular, Sobre los artistas blancos más jóvenes) Información sobre el percusionista Hal Russell, quien es de la misma manera

La generación como los miembros de la generación AACM y falleció en 1992, es difícil para FIN en fuentes tradicionales. El proyecto musical mejor conocido de Russell, The NRG Ensemble, Comenzó alrededor de 1978, casi al mismo tiempo que Nicholson estaba estudiando con él. Las grabaciones del conjunto son más fáciles de obtener; Chuck Nessa lanzó el FI RST del grupo Grabación en 1981. Ver Hal Russell, Hal Russell NRG Ensemble (Nessa NCD- 21, 1981), Compact desc. Para obtener información más detallada, consulte la entrada sobre Hal Russell en Musicweb Encyclopedia de música popular, disponible en [http://www.musicweb.uk.net/encyclopaedia/r/r173 .htm](http://www.musicweb.uk.net/encyclopaedia/r/r173.htm), consultado el 13 de marzo de 2007). 35. "Roster del Capítulo de Nueva York", 1 de enero de 1981, Archives of the AACM. 36. Edward L. Wilkerson, memorando interno, fecha exacta desconocida, probablemente febrero de 1978, Archivos de la AACM. 37. Ibid. 38. Ibid. 39. Ibid. 40. "Acuerdo de empleo para administrador", abril de 1981; "Anuncio de trabajo para Administrador ", 14 de septiembre de 1981; y "Memo del proyecto de asistencia técnica ", 10 de agosto, 1980; Todo de los archivos de Evod Magek. 41. "Certificado de Incorporación del Estado de Nueva York, Consejo Nacional de la Asociación para el Avance de los Músicos Creativos", 18 de noviembre de 1982, Copia en Colección de Muhal Richard Abrams. 42. "Servicio de ingresos internos Clasifi de estado de la fundación, Consejo Nacional de La asociación para el avance de los músicos creativos ", 18 de enero de 1985, copia en Colección de Muhal Richard Abrams. 43. "Hoja de evaluación de rendimiento de AACM", 1983 [?], Archives of Evod Magek. 44. "Proyecto de asistencia técnica de AACM", 21 al 24 de julio de 1980, Archives of Evod Magek. 45. Excepto como se señaló, citas y narraciones de Kahil El'zabar de aquí en adelante Kahil El'zabar, Entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 4 de febrero de 1999. 46. Para una revisión de un evento representativo de FEPA, ver Jim DeJong, "After Hours Addendum", Down Beat, diciembre de 1981. 47. Folleto del programa, Festival de Aniversario AACM, diciembre de 1981, Archivos de Evod Magek. 48. Ver Serge Loupien, "¡Les Aseas de la Haye, Helas!" Jazz 289, septiembre de 1980. 49. Adegoke Steve Colson, Comunicación por correo electrónico, 5 de junio de 2006. Ver Colson Unity Troupe, No reserva (Black Saint 120043, 1980), Disc de vinilo. 50. Joachimérnst Berendt, "Capturado! Noveno Moers International New Jazz Festival", Traducido por Reni y Joe Weisel, Down Beat, septiembre de 1980, 57. 51. Conjunto del patrimonio étnico, tres caballeros de Chicago (Moers Music 1076, 1981). 52. "L'A.A.C.M. De Chicago à Laquelle Ils Appartiennent (Kahil El Zabar et Edward Wilkerson en ont été présidents) A Déjà fait ses PreUves etcette "étiquette" est Mantenida Gage de Qualité ". Jean-Louis Libois, "Kahil El Zabar (Concert Review)", Jazz 282, enero de 1980, 17. 53. "... une musique évidente, comme née du fond des âges Mais Frénmissante et Profondément Originale. . . Rien d'Etonnant à Cela: Les Trois Musiciens Viennent de Chicago, Deux étant Issus de la Troisième Génération de l'Aacm ". Philippe Lesage, "Kahil le Profeto ", Jazz Hot 370, febrero de 1980, 40.

54. "Si e Cominciato Malissimo, Con l'etnnc Heritage Ensemble, Che Deve Al Fatto Di Essere Uscito Dalla AACM, E Alia Dabbenaggine Di Certi Operatori Culturali Che Sappiamo, UNA IMMERITATISSIMA FAMA INTEMAZIONALE. En REALTà I TRE DELL'E.H.E. Sono dei Poverti Sprovveduti Che Si Illudono di proporre una raffi nata Operazione culturale Travestendosi DA Africani (IL Líder Si Fa Chiamare Kahil El Zabar) E Suonancio un Po 'di Musica Esotica Mescolata un jazz gratis Pesmo. Musicista Da Stazione Di Metropolitana, Li Ha Defi Niti Un Collega: SottoScrivo. Il Fatto Che CertA Gente POSA essere Scrittarata Qua e la en Europa (Ander Al Festival del "Nuovo Jazz" di Moers) E Davvero un Brutto Segno ". Polillo, "Adesso C'è la "Cosa nueva", 11. 55. "Delusione Atroce, La Sera Dopo, Con Muhal Richard Abrams, Santone de ll'aacm, Conferma Che Questa Associazione Ha Fabbricato - Campo della Musica Afro- Americana- Piu Miti di QUSUNUNQUE COSA VI POSPA VENIRE EN MENTE. Muhal Ha Infatti Suonato, Per'ora fi lata, Diniostando una Pougta Tecnica e Un'indigenza di idee inimmaginabili ". Ibid., 12. 56. Cuando conocí a Muhammad a principios de la década de 1990, comenté sin sentido de ironía, "Debes ser uno de los tipos nuevos". Ameen respondió con su gracia habitual: "Supongo que tú podría decir eso. He sido miembro durante unos diez años ". 57. Entrevista de Abrams. 58. Excepto como se señaló, citas y narraciones de Janis Lane-Ewart en lo sucesivo de Janis Lane-Ewart, entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 21 de junio de 1999. 59. Douglas Ewart, Carta de despido del presidente de AACM al consultor, 27 de noviembre, 1982. 60. Douglas R. Ewart, Carta a AACM desde Yokohama, Japón, 1987, Lane-Ewart. 61. "AACM Memo interna, Historia de la programación de jazz, 1982–1983", Archives of Evod Magek. 62. R. Bruce Dold, "Escuela para niños de nota: los músicos crean una academia en el interior Ciudad ", Chicago Tribune, 25 de marzo de 1983.

Capítulo 11

1. Para un relato de la AACM con sede en Chicago después de la división, ver Nanette T. DeJong, "Identidades elegidas y símbolos musicales: la comunidad de jazz curazaon y la asociación para el avance de los músicos creativos" (Disertación de doctorado, Universidad de Michigan, 1997). 2. Douglas Ewart, meditaciones de bambú en Banff (Aarawak 003, 1994), disco compacto; Douglas Ewart, Red Hills (Aarawak 001, 1983), Audiocassette. 3. 8 Almas Bold, 8 Almas Bold (Sessoms, 1987). 8 almas en negrita, granja de hormigas (arabesco Recordings, 1994), disco compacto; Edward Wilkerson y Shadow Vignettes, nacimiento de un Noción (Sessoms, 1985). 4. Esta información fue tomada de los flores de conciertos en la colección de Muhal Richard Abrams. El capítulo de Nueva York también presentó a FL UTIST Nicole Mitchell y Pianist-Vocalista Ann Ward, quien se presenta más adelante en este capítulo. 5. Porter, ¿qué se llama jazz?, 311–12. El reflexivo relato de Porter de Marsalis se complementa con la declaración directa de los propósitos del trompetista de los propósitos y estrategias previstas en el momento con respecto a la promulgación de un canon revisado para jazz. Ver Wynton Marsalis, "Lo que es jazz, y no", New York Times, 31 de julio de 1988.

Herman Gray ha avanzado la noción de que la defensa de Marsalis de un altamente selectivo La versión de un canón de jazz recapitula una versión neoconservadora de las estrategias de ambos Prescripción y resistencia promulgada por el movimiento estético negro de la década de 1970. Ver Herman S. Gray, "Tradición de jazz, formación institucional y práctica cultural", en *Movimientos culturales: afroamericanos y la política de representación* (Berkeley: Universidad de California Press, 2005). 6. Jon Pareles, "Vista pop: artistas clásicos y de jazz se encuentran a mitad de camino", *New York Times*, 15 de marzo de 1987. 7. Stanley Crouch, "Traer Atlantis a la cima", *Village Voice*, 16 de abril de 1979. 8. Citado en Porter, ¿qué se llama jazz?, 304. 9. Dan Morgenstern, "Jazz en los años 70: Sin crisis energética", *Down Beat*, enero de 1980, 19. 10. Reunión de cuerpo general de AACM, 8 de mayo. 11. Frank Conroy, "Stop Nitpicking a Genius", *New York Times Magazine*, 25 de junio de 1995. Para una mayor elaboración sobre estos temas desde un punto de vista similar, ver también Tom Piazza, *Blues arriba y abajo: Jazz in Our Time* (Nueva York: St. Martin's Press, 1997). Un importante Estudio etnográfico de jóvenes músicos de jazz de la década de 1990 que toman el musical de Marsalis y El trabajo cultural como una piedra de toque para la suya es Travis Arnell Jackson, "rendimiento y Significado musical: analizar "jazz" en la escena de Nueva York ". (Disertación de doctorado, Columbia Universidad, 1998). 12. Griffi n, si no puedes ser libre, sea un misterio 143–44. 13. Como comentó el saxofonista Jimmy Heath, en la víspera de un concierto de "jazz clásico" con su música, "había subvenciones antes, del gobierno, pero nada como esto. El presupuesto, que, podría agregar, es probablemente minúsculo en comparación con el clásico El presupuesto todavía es más grande que cualquier cosa que esté acostumbrado, y Lincoln Center tiene un aura de prestigio. Todo es muy útil para los músicos y para la música ". Citado en Peter Watrous, "Jazz, clásico, arte, negocios: una serie se envuelve en uno", *New York Times*, 2 de agosto, 1994, C15. 14. West nombres Marsalis, Louis Armstrong, Ella Baker, W. E. B. Dubois y Martin Luther King, Jr., entre otros, como parte de una nueva raza de "libertad intelectual, FIGHTERS, es decir, los trabajadores culturales que simultáneamente se posicionan dentro (o junto) La corriente principal está claramente alineada con grupos que prometen mantener vidas tradiciones potentes de crítica y resistencia ". Yendo más allá, West exhorta a los trabajadores culturales a "tomar pistas de los grandes músicos o predicadores de color que están abiertos a lo mejor de lo que Otras tradiciones de ER pero están enraizadas en subculturas nutritivas que se basan en el Grand logros de una herencia vital ". Ver Cornel West, *Keeping Faith: Filosofía y raza en América* (Nueva York: Routledge, 1993), 27. 15. Grandeo cristiano, der Marsalis- Faktor: Gespräche über Afroamerikanische Kultur en Der Neunziger Jahre (Waakirchen- Schafflach [Suiza]: Oreos Verlag, 1995), 111. "ICH Will Da Ganz Ehrlich Sein: Ich Möchte Lieber Wynton Marsalis Mit Einem Ellington- Konzert Hören als Das, era Bowie Oder Threadgill Machen. Auch Wenn Ich Sie für einige dinge schätze, die sie zustande gebracht haben. Ja, Auch Sie Sollten Eine reguläre bühne haben, und ich wünschte, daß sonny rollins eine hätte. Aber Das Problem Stellt Sich, Solange Wir Keine Eigenen Unabhängigen Institutionen Haben. Bis dahin Kann ich nur sagen: es ist zu begrüßen, daß die afroamerikanische tradition von wynton marsalis bewahrt wird. Ich würde seine arbeit en diesen zeiten sogar als progressiv bezeichnen ".

16. Conroy, "Deja de manchar un genio". 17. Ludwig Van Trikt, "Anthony Davis X", Cadence, noviembre de 1985, 5. 18. Paul Baker, "Roscoe Mitchell: el siguiente paso", Coda 228, octubre/noviembre 1989, 19. 19. Van Trikt, "Leroy Jenkins", 5. 20. El erudito de cine y música Krin Gabbard comenta con ácido que "algunos de mis más Los amigos cínicos en los círculos de jazz han señalado que los únicos músicos que vemos en Burns Fi Nale son los que tienen contratos de grabación de etiquetas mayores ". Ver Krin Gabbard, "Ken Burns's "Jazz": música hermosa, pero faltando un ritmo ", Chronicle of Higher Education 47, no. 16 (2000), B18. Sin embargo, el extenso patrocinio de eventos de jazz en Lincoln Center tiene por No medios se han limitado a las corporaciones de medios. 21. Watrous, "Jazz, clásico, arte, negocios". 22. Burton Hersh, "La vida secreta del Centro Lincoln", Town and Country, enero 1980. 23. Attali, ruido, 140. 24. Suzanne Mcelfresh, "Julius Hemphill", Bomb, Fall 1994, 49. 25. Fred Anderson, Comunicación telefónica, 10 de enero de 2005. Ver también Friedman y Birnbaum, "Fred Anderson", 20. Además de los problemas revelados en el artículo, Podría haber poca cuestión del impacto de la raza en la situación de Anderson. Más tarde, Anderson fundó el exitoso Velvet Lounge, que todavía está en funcionamiento como centro para la nueva generación de improvisadores de Chicago, así como músicos de todo el mundo. 26. Lewis, "Música improvisada después de 1950" 27. "Cette Grande Musique Noire N'Aparto Pas au Seul Art Ensemble ... Mahalia, Aretha, Woody Herman, Stan Kenton, Duke Ellington, Louis Armstrong, Bessie Smith, Tous Font de la Grande Musique Noire, Tous Ont Leurs Racines Dans la Grande Musique Noire. " Ibid., 15. 28. "Ce Qu'on Appelle' Rock and Roll, par Exemple, Vient des églises noires ... ILS Ont Appelé Leur Musique "Rock Music". C'était de la Grande Musique Noire, Mais Personne Ne Reconnait ". Philippe Carles, Francis Marmande y Daniel Soutif, "Ensemble Sur L'Art de Chicago ", Jazz, abril de 1974, 15. 29. Mahon, Right to Rock, 27. El libro es un relato de la Coalición de Rock Black y la política de identidad del rock como estos impactan tanto los discursos como la economía en el negocio de la música. 30. Jason Berry, "Declamaciones sobre Great Black Music", Lenox Avenue: A Journal of Intertartistic Inquiry 3 (1997): 51. 31. Citado en George E. Lewis, "Singing Omar's Song: A (Re) Construction of Great Música negra ", Lenox Avenue: A Journal of Intertartistic Inquiry 4 (1998). 32. Paul Gilroy, "Suena auténtico: música negra, etnia y el desafío de un "Cambio", lo mismo ", Black Music Research Journal 11, no. 2 (1991): 134. 33. Jost, Jazzmusiker, 198: "Die Musik ist für Jeden da, und Wenn Man Sie Einmal Erklingen Läßt, Dann Geht Sie in den Besitz der Öff Entlichkeit über. Hombre kann también nicht Sagen: der und der sollte die und die musik nicht spielen ". 34. AACM General Body Meeting, 15 de mayo, Chicago, Illinois. 35. Attali, ruido. 36. "Beaucoup de Jeunes Musiciens Européens Ont été infl uencés par votre travail ...

Pensez-vous que ces musiciens devraient chercher leurs propres "racines"? " Carles, "Ensemble Sur L'Art de Chicago", 15. 37. "Non," Leurs Propres racines "ça n'existe pas. Nous n'avons pas de racines particulières. Voir. . . . Vous Pouvez Trouver des idées n'importe où dans la vie ". Ibidem. 38. Attali, ruidos, 132. 39. Ibid., 139. 40. "Mais il n'y a Qu'une A.A.C.M., Elle A Deux Aspects Diff érents. Un aspecto internacional, avec les Musiciens que vous connaissez- Moi- même, L'Art Ensemble, et ainsi de Suite - et Puis, il y a l'Espect local. Certains de ces musiciens sont tout à fait éminents. Mais ils n'ont pas été lancés sur la scène nationale ou internationale. En Peut Dire, D'une Ciertos façon, Qu'il y a Ces deux Parties Qui Ensemble n'en Forment Qu'une. L'un des buts Originaux de l'A.A.C.M. était d'Ending Renseignement de la Musique. . . ET DE DIFF USUARIO Cette Musique Dans Le Monde Entier ". Jean-loup Bourget, "Muhai Richard Abrams: Vers La Musique ", Jazz, julio-agosto de 1977, 22. 41. "AACM Junta Directiva y descripciones de trabajo respectivas", 1987, Archives of Evod Magek; "Actas, reunión de la Junta Directiva de AACM", 30 de abril de 1986, Archives of Evod Magek. 42. "Así que etwas wie ein gützeichen für eine kreative musik ersten ranges machte". Jost, Sozialgeschichte des Jazz in Den USA, 215. 43. "... ne manquèrent pas de laisser. Une Lassitude Provoquée par Une Trop Grande Similitud d's inspiración, ce côté 'un Pied dans la tradición-un pied dans l'Avant- Garde' Un peu agaçant, des composicions souvent peu attrayantes et des solistes certes rompus à toutes les disciplinas mais manquant souvent de groove et de personnalité affirmée ". Gérard Rouy, "Moers", Jazz, julio-agosto de 1986, 24. 44. "Une Musique Sensiblement Diff érente de Celle de Ses Confrères de Chicago; Débassé de Tous les Africanismos (Vestimentaires et Instrumentaux) de Pacotille". Ibidem. 45. Steve Lake, "Moers Festival", Wire, agosto de 1986, 14. 46. Ver Art Ensemble of Chicago, Art Ensemble of Soweto (DIW 52954, 1992), compacto desct; Art Ensemble of Chicago, Chi-Congo (Varese Sarabande (EE. UU.) VSD 3020615282, [1970] 2005); Ernest Dawkins y The New Horizons Ensemble, Jo'burg Jump (Delmark De- 524, 2000), disco compacto. 47. Bill Shoemaker, Revisión de grabaciones de Muhai Richard Abrams, George Lewis y Douglas Ewart, Ari Brown y Ernest Dawkins, Jazz Times, julio/agosto de 1996, 95. 48. Muhai Richard Abrams, Póster publicitario para concierto, "Un saludo a FMP (gratis Producciones musicales) ", 1995, Archivos de la AACM. 49. Willard Jenkins, "Midwest Musings", Jazz Times, noviembre de 1987, 20. 50. Lloyd Sachs, "Jazz Festival se reproduce como concierto o ambiente para la fiesta del césped", Chicago Sun-Times, 10 de septiembre de 1987, 66. 51. Lloyd Sachs, "Festival de calidad no tiene grandeza", Chicago Sun-Times, 7 de septiembre de 1987, 23. 52. Seth Tisue, Chicago Now: Old Listings (1995 [consultado el 20 de noviembre de 2005]); Disponible en <http://tissue.net/chicagonow/old1995.html>. 53. Lewis, Gittin 'para conocerlos. 54. Tisue, Chicago ahora.

55. Abrams, póster publicitario para concierto, "Un saludo a FMP (música gratis Producciones). " 56. Tisue, Chicago ahora. 57. Excepto como se señaló, citas y narraciones de Rita Warford de aquí en adelante Rita Warford, Entrevista con el autor, Nueva York, 1 de noviembre de 1999. 58. Citas y narrativas de Ann Ward en esta sección provienen de Ann Ward, entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 15 de febrero de 1999. 59. Para un relato de la música clásica en Chicago que incluye el Glee Umbrian Club y otras iniciativas afroamericanas, ver Mark Clague y J. Kimo Williams, (Enciclopedia de Chicago, S.V. "Música clásica", 2005 [consultado el 20 de noviembre de 2005]); Disponible en <http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/295.html>. 60. La referencia es a una conspiración financiera para el exterminio de los afroamericanos que aparece como un concepto climático en la novela de espía clásico, John A. Williams, *The Man Quién lloró yo soy* (Boston: Little, Brown, 1967). Como explica el escritor Herb Boyd, Williams promovió el libro dejando fotocopias de la parte que detalla el "plan" en el metro Asientos alrededor de Manhattan. Tanto la atmósfera racial de la década de 1960 como los samizdat La apariencia del medio físico contribuyó a la aparente plausibilidad de la narrativa. "La estrategia funcionó tan bien", señaló Boyd, "que poco después, los negros de todo el mundo nuevo La ciudad de York estaba hablando de "el plan", una trama ficticia que muchos pensaban que era cierto ". Ver Herb Boyd, "El hombre y el plan: teorías de conspiración y paranoia en nuestra cultura", *Negro Book Book Review* 4, no. 2 (2002). De hecho, para muchos, se suponía que dicho plan era en las obras. Por ejemplo, considere los comentarios pontificados de Charles Mingus a una audiencia en vivo En 1964 sobre su pieza, *Meditaciones*: "Eric Dolphy me explicó una vez que había algo similar a los campos de concentración una vez en Alemania ahora en el sur, donde Separan los piquetes, el verde del rojo o algo así. Y el único La diferencia entre el alambre de púas eléctrico es que no tienen cámaras de gas y calientes estufas para cocinarnos todavía. Citado en Robert K. McMichael, " Insistemos, ¡Freedom ahora! ": Autoridad moral negra, jazz y la forma cambiante de la blancura ", *música estadounidense* 16, no. 4 (1998): 386. También ver Charles Mingus, *The Great Concert of Charles Mingus* (Verve B0000AKNJL, [1964] 2004). Finalmente, como Williams le dijo al escritor Robert Fleming: "El rey Alfred Plan provino de mi lectura de la "solución final" de Hitler. Cuando lees los detalles del programa CointelPro del FBI de los años sesenta y setenta, se lee al igual que el plan En mi libro, aunque lo inventé ". Ver Robert Fleming, "John A. Williams: un escritor Más allá de 'isms", *Black Tuss Book Review* 4, no. 4 (2002). 61. Citas y narrativas de Nicole Mitchell en esta sección provienen de Nicole Mitchell, Entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 9 de septiembre de 1999. 62. En 1991, me convertí en el tercer afroamericano contratado en UCSD como a tiempo completo, Facultad de música de tenencia. 63. Antes de que Jimmy Cheatham falleciera en 2007, su esposa y colaborador desde hace mucho tiempo, el pianista Jeannie Cheatham, publicó una autobiografía con una amplia discusión de sus vidas en el camino y en UCSD. Vea Jeannie Cheatham, *conocerme con tu negro Cajones: My Life in Music* (Austin: University of Texas Press, 2006). 64. Nicole Mitchell, Comunicación por correo electrónico, 4 de mayo de 2006. 65. Las citas de Maia en esta sección provienen de Maia, entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 25 de junio de 1999. 66. Para relatos de la historia temprana de la familia Hubert, ver Georgia Historical

Society, Camilla y Zack Hubert Homesite (consultado el 22 de noviembre de 2005)]; disponible desde <http://www.georgiahistory.com/markers/markers04/camillaz.htm>. Ver también "Miembro Leola Hubbard y su familia honrada con el Centennial Heritage Farm Award ", Carson Vistas del valle, disponibles en [https://www.carsonvalley.org/newsletters/viewsspring04 .pdf](https://www.carsonvalley.org/newsletters/viewsspring04.pdf), consultado el 20 de noviembre de 2005, primavera de 2004. 67. Muhammad Speaks, la nación del periódico del Islam, fue creada por el fundador del movimiento, el Honorable Elijah Muhammad. 68. Para una cuenta del trabajo de Cohran que hace referencia al hijo de Maia, el trompetista Gabriel Hubert, ver Peter Margasak, "latón en la sangre". (Chicago Reader, 25 de julio de 2003 [Accedido 22 de noviembre de 2005]); Disponible en <http://www.chicagoreader.com/hitsville/030725 .html>. 69. Las citas de Shanta Nurullah en esta sección provienen de Shanta Nurullah, entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 14 de febrero de 1999. 70. Samana, Samana (Storywiz, 1996), Disc Compacto. 71. Ver Hirsch, disturbios y recuerdo. Ver también R. Halliburton, Jr., la guerra de las carreras de Tulsa de 1921 (San Francisco: R y E Research Associates, 1975); Tulsa Race Riot: un informe de la Comisión de Oklahoma para estudiar el disturbio de la carrera de Tulsa de 1921 (consultado el 22 de noviembre de 2005)]; Disponible en <http://www.tulslareparations.org/trr.htm>. 72. Para una cuenta de la instanciación de este vecindario en particular del vecindario Cambiar, ver Rosen, el lado sur. 73. Ver Mayfair Academy, Tommy Sutton (consultado el 22 de noviembre de 2005)]; disponible desde <http://www.mayfairacademy.net/ma/mrsutton.html>. 74. Lester Lashley, Entrevista con el autor, Chicago, Illinois, 2005. 75. La experiencia de Nurullah, según la historiadora Patricia Hill Collins, también fue común. Collins escribe que "aunque el nacionalismo cultural negro se opuso firmemente Opresión racial, irónicamente incorporó ideologías dominantes sobre blanco y negro roles de género en sus supuestos de dominio ". El impulso para crear "familias nucleares en las que dictaminó la autoridad masculina benevolente, con las mujeres asumiendo sus roles apropiados y naturales como Esposas y madres, reprodujeron los roles de género apropiados para hombres y mujeres. Dentro Este marco interpretativo, mujeres afroamericanas fuertes en familias negras y en La sociedad civil negra fue etiquetada como desviada ". Ver Collins, Palabras de lucha, 168–69. 76. Según Nicole Mitchell, Elysses se unió a la AACM en 2007.

Capítulo 12

1. Charles McWhinnie, "Light" Henry Huff, músico de jazz ", Chicago Sun-Times, 2 de abril de 1993. 2. Lloyd Sachs, "Fred Hopkins, bajista de jazz, muere", Chicago Sun-Times, 9 de enero de 1999. 3. Kate N. Grossman, "Joel Alexander Brandon, 56, Master Whistler, compositor", Chicago Sun-Times, 19 de julio de 2003. 4. John Corbett, "Fanfare para un guerrero: recordando a Lester Bowie", Down Beat, Marzo de 2000. De hecho, Ameen Muhammad, que estaba en el servicio, me dijo que Lester había Tiró el mismo truco sobre él. 5. Ver Seton Hawkins, "Sathima Bea Benjamin: Jazz, Comunidad y Género" (BA Tesis, Universidad de Columbia, 2005). Ver también Sathima Bea Benjamin, Southern Touch (enja ENJ- 7015, 1992).

6. Michael Brecker falleció en 2007. 7. Abrams, comunicado de prensa para el primer evento AACM. Parte de esa atmósfera involucraba la Presencia de artistas, tanto miembros de AACM como no, como parte del equipo de producción. Joan Logue, Video Artist Extraordinaire y el experimentado ingeniero en ubicación Jon Rosenberg supervisaron la documentación de video y audio del evento, como lo han hecho para varios años. Amina y Peggy tomaron boletos en la puerta y manejaron las ventas de registros de CD y vinilo; Kalaparush, Jarman y Adegoke sirvieron como acomodadores; Threadgill y aconsejé a Muhal equilibrio de sonido; Reggie Nicholson manejó los fiadores. 8. Amiri Baraka, "The Changing Same (R&B y New Black Music)", en Baraka, *Black Música*, 129. 9. Ibid. 10. Para información reciente sobre fis membresía de Cogie, ver Allen H. Anderson, *Una introducción al pentecostalismo: cristianismo carismático global* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 52. El relato de los orígenes de Cogie proviene de Lawrence H. Mamiya y C. Eric Lincoln, *la Iglesia Negra en la experiencia afroamericana* (Durham: Duke University Press, 1990). 11. Ver Cheryl J. Sanders, *Adoración africana-Americana en los movimientos pentecostales y de santidad*, disponible en http://wesley.nnu.edu/wesleyan_theology/theojrnl/31-35/32-2-6.htm; Consultado el 15 de marzo de 2007. El sitio web resume temas en Sanders's Libro más extendido sobre el tema. Ver Cheryl J. Sanders, *Santos en el exilio: La santidad Experiencia pentecostal en religión y cultura afroamericana* (Nueva York: Oxford University Press, 1996). 12. Howard Reich, "Malachi Favors, 76; el estilo del bajista era distintivo, la influyente", *Chicago Tribune*, 3 de febrero de 2004. 13. "Obituario para Vandy Harris", Trinity United Church of Christ, Chicago, Illinois, 5 de agosto de 2005. 14. Ibid. 15. Ver Albert B. Cleage, Jr., *The Black Messiah* (Nueva York: Sheed and Ward, 1968). 16. "Obituario para Vandy Harris". 17. Ibid. Ver también John Litweiler, "Sax Player, Lader Band Vandy Harris muere a los 63 años; Prosperó en el movimiento AACM", *Chicago Sun-Times*, 29 de julio de 2005. 18. "Obituario para Ameen Muhammad", Gatling's Chapel, Chicago, Illinois, 5 de marzo, 2003 (consultado el 1 de diciembre de 2005); Disponible en http://www.jazzhope.com/review_2003_03_05.htm. Howard Reich, "Ameen Muhammad, 48 [Obituario]", *Chicago Tribune*, 4 de marzo de 2003. 19. Evod Magek, a través de *Love to Freedom*, vol. 1 (Black Pot Records, 1998), disco compacto. 20. "Obituario para Evod Magek", Carter Funeral Chapel, Chicago, Illinois, 14 de octubre, 2005. 21. Joseph A. Shelton, Jr., *Obituario*, Stinson Funeral Home, Detroit, Michigan, 8 de diciembre de 2006.

After Word

1. Cliff Ord, "Sobre la autoridad etnográfica", 139. 2. Jost, *Jazzmusiker*, 184.

3. Richard Abrams, David N. Baker y Charles Ellison, "El papel social del jazz", en *Reflexiones sobre música afroamericana*, ed. Dominique-René de Lerma (Universidad Estatal de Kent Press, 1973), 105. 4. Lily Koppel, "Para estos jugadores callejeros, Brass corre en la familia", *New York Times*, 4 de septiembre de 2006. 5. Lawrence W. Levine, "Jazz y cultura estadounidense", en *la cadencia de jazz de los estadounidenses Cultura*, ed. Robert G. O'Meally (Nueva York: Columbia University Press, 1998), 444. 6. Citado en Radano, *New Musical Figurations*, 266. 7. Abrams, "El papel social del jazz", 106. 8. Giddins, "Inside Free Jazz", 48. 9. Para una descripción del "totalismo", ver Gann, *música estadounidense en el siglo XX*. 10. Cole Gagne, *piezas de sonido 2: Entrevistas con compositores estadounidenses* (Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1993), 511. 11. Peter Watrous, "John Zorn se hace cargo de la ciudad", *New York Times*, 24 de febrero, 1989. 12. John Rockwell, "Tan importante como cualquiera en su generación", *New York Times*, 21 de febrero de 1988. 13. John Rockwell, "Jazz: Two Braxton Programas", *New York Times*, 23 de abril de 1982. 14. Watrous, "John Zorn se hace cargo de la ciudad". 15. Larry Nai, "Entrevista con Greg Osby", *Cadence*, mayo de 2001, 16. 16. Bill Shoemaker, "Avant- Garde", *Jazz Times*, septiembre de 2000, 60. 17. Ibid. 18. Ibid., 62, 64. El beroepsvereniging Voor improvisor Música (Asociación de Músicos de improvisación) fue fundada en 1971 por el saxofonista Hans Dulfer, pianista Misha Mengelberg y otros músicos holandeses. El colectivo de músicos de Londres fue fundado Entre 1975 y 1976, pero sus miembros originales, incluido Evan Parker, Derek Bailey, Paul Lytton, John Stevens, Tony Oxley, Howard Riley, Paul Rutherford, Barry Guy y Trevor Watts, se sintieron a constituir una entidad colectiva ya en 1971. Para un Historia sucinta del LMC, ver Clive Bell, una breve historia del LMC (1999 [Accedido 10 de diciembre de 2005]); Disponible en <http://www.l-m-c.org.uk/archive/history.html>. 19. Páginas europeas de improvisación libre (consultado el 10 de diciembre de 2005); disponible desde <http://www.shef.ac.uk/misc/rec/ps/efi/index.html>. 20. Attali, *ruido*, 140. 21. Lewis, Gittin 'para conocerlos. 22. Craft, "Hacia una nueva conciencia", 8. 23. Ibid. 24. Shoemaker, "Avant-Garde", 60. Desde la escritura del zapatero, el trabajo de los japoneses Artistas de "ruido" como Toshimaru Nakamura y Sachiko M se han vuelto internacionalmente esencial de infl. 25. Ibid. 26. Michael Hardt y Antonio Negri, "Lo que quieren los manifestantes en Génova", *Nuevo York Times*, 20 de julio de 2001. 27. Jost, *Jazzmusiker*, 194.

bibliografía

8 almas en negrita. 8 almas en negrita. Sessoms, 1987. ———. Granja de hormigas. Arabesque Recordings, 1994. Disco compacto. ———. Última opción. Thrill Jockey Records 071, 1999. Disco compacto. "35a encuesta anual de lectores de Down Beat". Down Beat, 24 de diciembre de 1970, 15–19. "\$ 407,276 en subvenciones para ir a compositores". New York Times, 11 de febrero de 1974, 75. Asociación para el avance de los músicos creativos. "AACM Junta de Directores y respectivas descripciones de trabajo ". Archivos de Evod Magek, 1987. ———. Reunión de la Junta de AACM, 20 de mayo, Chicago, Illinois. Audiotape. Colección de Muhal Richard Abrams, 1965. ———. Conferencia AACM, agosto. Fecha exacta desconocida. Audiotape. Recopilación de Joseph Jarman, 1977. ———. Reunión de la Junta Ejecutiva de AACM, 27 de mayo, Chicago, Illinois. Audiotape. Colección de Muhal Richard Abrams, 1965. ———. AACM General Body Meeting, 8 de mayo, Chicago, Illinois. Audiotape. Colección de Muhal Richard Abrams, 1965. ———. Reunión de cuerpo general de AACM, 15 de mayo, Chicago, Illinois. Audiotape. Colección de Muhal Richard Abrams, 1965. ———. AACM General Body Meeting, 29 de mayo, Chicago, Illinois. Audiotape. Colección de Muhal Richard Abrams, 1965. ———. AACM General Body Meeting, 2 de octubre, Chicago, Illinois. Audiotape. Colección de Muhal Richard Abrams, 1965. ———. "AACM Memo interno, History of Jazz Programming, 1982–1983". Archivos de Evod Magek, 1983. ———. "Hoja de evaluación del desempeño de AACM". Archivos de Evod Magek, 1983 [?].

———. "Proyecto de asistencia técnica de AACM". Archivos de Evod Magek, 21 al 24 de julio de 1980. ———. Libro del programa de décimo aniversario AACM. Colección de George E. Lewis, 1975.

———. Póster publicitario para concierto, "Un saludo a FMP (producciones musicales gratis)". Archivos de la AACM, 1995. ———. Primera reunión de la Junta de AACM, jueves 20 de mayo, 740 E. 75th St., Chicago, Illinois. Audiotape. Colección de Muhal Richard Abrams, 1965. ———. "Actas, la Junta Directiva de AACM Reunión de Directores". Archivos de Evod Magek, 30 de abril de 1986. ———. "Plaza del capítulo de Nueva York". Archivos de la AACM. 1 de enero de 1981. ———. Programa. Festival de aniversario de veintisiete años. 1990. ———. Folleto de programas, Festival AACM 16 aniversario. Archivos de Evod Magek, Diciembre de 1981. Abdul, Raoul. Negro en la música clásica: una historia personal. Nueva York: Dodd, Mead, 1977. Abrams, Muhal Richard. 1-oqa+19. Black Saint 120017-2, 1978. Disco compacto. ———. El sueño. Audiotape. Colección de Muhal Richard Abrams, 1968. ———. Niveles y grados de luz. Delmark DS-413, 1967. Disc de vinilo. Delmark DD-413, 1967. Discos compactos. ———. Lifea Blinec. Arista Novus AN3000, 1978. Disc de vinilo. ———. Una línea, dos vistas. New World Records 80469-2, 1995. Disco compacto. ———. Programa. Concierto por el septet de Richard Abrams, Universidad del Noroeste, 24 de mayo de 1967. Jamil B. Figi Donation, Chicago Jazz Archive, Joseph Regenstein Biblioteca, Universidad de Chicago, 1967. ———. Spihumonesty. Black Saint 120032, 1980. Compact Disc. ———. Las cosas que vienen de aquellos que ahora se han ido. Delmark De-430, 1972. Disco compacto. ———. La Orquesta de Jazz Umo toca la música de Muhal Richard Abrams. Slam CD 506, 1999. Disco compacto. ———. La visibilidad del pensamiento. Música mutable MM17502-2, 2001. Disco compacto. Abrams, Richard y Ken Chaney. "Comunicado de prensa para el primer evento AACM". Archivos de la AACM, Chicago, Illinois, 1965. Abrams, Muhal Richard y Amina Claudine Myers. Dueto. Black Saint 120051, 1993. Disco compacto. Abrams, Muhal Richard y John Shenoy Jackson. "Asociación para el avance de Músicos creativos ". Black World, noviembre de 1973, 72–74. Abrams, Muhal Richard, George Lewis y Roscoe Mitchell. Transmisión. Grabaciones pi pi 22, 2006. Disco compacto. Abrams, Richard, David N. Baker y Charles Ellison. "El papel social del jazz". En Reflexiones sobre música afroamericana, ed. Dominique-René de Lerma, 101-10. Estado de Kent University Press, 1973. Abu Bakr, Rashidah Ismaeli. "Ligeramente autobiográfico: la década de 1960 en la parte inferior del este Lado." Revisión Afroamericana 27, no. "Ad Lib: Chicago". Down Beat, 7 de enero de 1971, 40. "ADIB: anuncio de Chicago, actuación de los faraones". Beat Beat, 2 de marzo, 1972, 36.

"Ad Lib: Chicago [anuncio de la banda experimental]". Down Beat, 9 de mayo de 1963, 45. "ADIB: Chicago [Informe sobre el trío Richard Abrams]". Down Beat, 21 de julio de 1960, 71. "Ad Lib: Chicago. Anuncio de actuación de Eddie Harris y Richard Abrams". Down Beat, 8 de junio de 1972, 43. "Ad Lib: Chicago. Anuncio, rendimiento del conjunto de la galería". Beat Beat, 2 de marzo de 1972, 36. "Ad Lib: Nueva York. Anuncio de rendimiento del Revolucionario Ensemble". Down Beat, 30 de marzo de 1972, 36. Adorno, Theodor. "Moda perenne: jazz". En prismas, traducido por Samuel Weber y Sherry Weber, 119–32. Cambridge: MIT Press, [1953] 1981. Anuncio para el nuevo festival de música de música. Ear, febrero-marzo de 1981, 29. Los israelitas hebreos africanos de Jerusalén: un pueblo de paz. [Consultado el 1 de diciembre de 2005.] Disponible en <http://www.kingdomofyah.com/ourstory.htm>. Aire. Lore Air. Arista Novus AN3014, 1980. Disc de vinilo. ———. Ataque aéreo. Trio Records PA-7156, 1979. Disco compacto. ———. Canción aérea. Trio PA-7120, 1975. Disco compacto. ———. Tiempo de aire. Nessa N-12, 1978. Disc de vinilo. ———. Tiempo de aire. Nessa NCD-12, 1996. Disc de compacto. Albin, Scott. "Atrapado en el acto: Art Ensemble of Chicago". Down Beat, 4 de diciembre, 1975, 34. ———. Revisión de Anthony Braxton Quartet y Tashi. Down Beat, 25 de marzo de 1976, 41, 48. Ammi, Ben. Dios, el hombre negro y la verdad. Chicago: Communicators Press, 1982. Anderson, Allen H. Una introducción al pentecostalismo: cristianismo carismático global. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Anderson, Fred. Otro lugar. Moers Music 01058, 1978. Vinyl Disc. ———. Fred Anderson Quartet vive en Velvet Lounge. Volumen 2. Asian Improvir Air 0054, 2000. Disc COMPACT. ———. Vive en el Velvet Lounge. OKKADISK OD12023, 1998. Disco compacto. ———. Timeless: Vive en el Velvet Lounge. Delmark DVD 1568, 2006. DVD-Video Disc. Anderson, Fred, Marilyn Crispell y Hamid Drake. Destiny Okkadisk OD12003, 1994. Disco compacto. Andryco, Cheryl. "Fontella bajo: Círculo completo". Tesis de Ma, Estado de Michigan Universidad, 1996. Conjunto de arte de Chicago. A.A.C.M. Gran música/mensaje negro para nuestra gente. Punto 549, [1969] 2004. Discos compactos. ———. El conjunto de arte: 1967/68. Nessa NCD-2500 A/B/C, 1993. Tres discos compactos. ———. El conjunto de arte de Chicago en concierto. EFOR FILMS 2869005, [1981] 2004. DVD-Video Disc. ———. Conjunto de arte de Soweto. DIW 52954, 1992. Disco compacto. ———. Chi-Congo. Varese Sarabande (EE. UU.) VSD 3020615282, [1970] 2005. ———. Volver a casa Jamaica. Atlantic/WEA, 1998. Compact Disc. ———. Un Jackson en tu casa. Affi Nity Aft 752, [1969] 1989. Compact Disc. ———. Les posturas una Sophie. EMI Pathe CO62 11365, 1970. Disco compacto.

- . *Vive en Mandel Hall*. Delmark De-432, 1972. Disco compacto.
- . *Vivir en París*. Fuel 2000 302 061 383 2, [1969] 2004. Discos compactos.
- . *Gente en tristeza*. Nessa N-3, 1969. Disc de vinilo.
- . Programa, Concierto del Art Ensemble of Chicago, Association-Maison de la Cultura de Angers, Francia. Larayne Black Collection, Chicago Historical Society, 1970.
- . Notas del programa, conciertos del conjunto de arte de Chicago en Lille y Arras, Francia. Sin c. Larayne Black Collection, Sociedad Histórica de Chicago, 3–4 de noviembre de 1969.
- . *Swim: una aventura musical*. Video de Kultur D4009, 2005. DVD-Video Disc. Conjunto de patrimonio artístico. Programa de conciertos. Donación de Jamil B. Figi, Chicago Jazz Archivo, Universidad de Chicago, 25 de agosto de 1965.
- Arvey, Verna. *En una vida*. Fayetteville: University of Arkansas Press, 1984.
- Attali, Jacques, traducido por Brian Massumi. *Ruido: la economía política de la música*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- El despertar. Escuchar, sentir y sentir. Black Jazz BJQD-9, 1972.
- Backus, Rob. *Fire Music: una historia política del jazz*. Chicago: Vanguard Books, 1976.
- Badger, Reid. *Una vida en Ragtime: una biografía de James Reese Europe*. Nueva York: Oxford University Press, 1995.
- Badini, Gérard, Georges Locatelli, Jacques Thollot y René Thomas. "Les Musiciens Ont La Parole ". *Jazz Hot* 259, marzo de 1970, 12–14.
- Bailey, Derek. *Improvisación: su naturaleza y práctica en la música*. Ashbourne: Moorland Publishing, 1980.
- Baker, Paul. "Roscoe Mitchell: El siguiente paso". *Coda* 228, octubre /noviembre de 1989, 18–21.
- Balliett, Whitney. "Jazz: Notas de Nueva York". *New Yorker*, 20 de junio de 1977, 92–97.
- Banes, Sally. *Democracy's Body: Judson Dance Theatre, 1962–1964*. Durham: Universidad de Duke Press, 1993.
- . *Greenwich Village 1963: rendimiento de vanguardia y el cuerpo eficiente*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Banfi Eld, William C. *Paisajes musicales en color: conversaciones con Black American Compositores*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2003.
- Baraka, Amiri [Leroi Jones]. *La autobiografía de Leroi Jones*. Chicago: Lawrence Hill Libros, 1984.
- . *Música negra*. Nueva York: William Morrow and Company, 1968.
- . *Blues People: The Negro Experience in White America y la música que se desarrolló de eso*. Nueva York: Morrow Quill Paperbacks, 1963.
- . "Jazz y el crítico blanco". En *la cadencia de jazz de la cultura estadounidense*, ed. Robert G. O'Meally, 137–42. Nueva York: Columbia University Press, 1998.
- Baraka, Amiri y Amina Baraka. *La música: reflexiones sobre jazz y blues*. Nueva York: William Morrow, 1987.
- Barclay, Dolores, Todd Lewan y Allan G. Breed. "La prosperidad hizo de los negros un objetivo para acaparar de la tierra; Historia: Espectro de linchamiento impulso impacto de menores amenazas ". *Los Angeles Times*, 9 de diciembre de 2001, A1.

Barga, Lisa. "Voces negras/sonidos blancos: raza y representación en Virgil Thomson's Cuatro santos en tres actos ". *American Music* 18, no. Barker, Thurman. *Fuerza de ataque: el quinteto de percusión de Thurman Barker*. Producciones Uptee, 2004. Disc COMPACT. Baugher, Carl E. *Turning Corners: La vida y la música de Leroy Jenkins*. Redwood, N.Y.: Cadence Jazz Books, 2000. Beal, Amy C. *Nueva música, Nuevos aliados: música experimental estadounidense en Alemania Occidental desde el Hora cero a la reunenación*. Berkeley: University of California Press, 2006. Beauchamp, Lincoln T., Jr., ed. *Art Ensemble of Chicago: gran música negra; Antiguo al Futuro*. Chicago: Art Ensemble of Chicago, 1998. Bechet, Sidney. *Una introducción a Sidney Bechet: sus mejores grabaciones*. Best of Jazz 4017, 1994. Disco compacto. Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982. ———. *Forsiders: Estudios en la sociología de la desviación*. Nueva York: Free Press, [1963] 1973. Belgrad, Daniel. *La cultura de la espontaneidad: la improvisación y las artes en la América de la posguerra*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. Bell, Clive. *Una breve historia del LMC*. 1999. [Consultado el 10 de diciembre de 2005.] Disponible en <http://www.l-m-c.org.uk/archive/history.html>. Benjamin, Sathima Bea. *Toque del sur*. EnJA ENJ-7015, 1992. Berendt, Joachim-Ert. "Albert Mangelsdorff: Gran ruido de Frankfurt". Traducido por Barbara y Helmut Bredigkeit. *Down Beat*, 10 de febrero de 1977, 34–35. ———. "¡Atrapado! Noveno Festival Internacional de Jazz Internacional Moers". Traducido por Reni y Joe Weisel. *Down Beat*, septiembre de 1980, 54, 57–58. ———. *Ein Fenster Aus Jazz: Ensayos, retratos, Refly Exionen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1977. ———. "Jazz en Donaueschingen 1954–1994: Versuch Eines Rückblicks". En *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen, Chronik - Tendenzen - Werkbesprechungen*, Ensayos del MIT von Joachim-Ertst Berendt und Hermann Naber, ed. Josef Häusler, 408–16. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1996. Berg, Chuck. "Newport '76". *Down Beat*, 12 de febrero de 1976, 25–26, 40, 42. ———. *Revisión de la grabación de Creative Construction Company*. *Beat Beat*, 20 de mayo, 1976, 29. Berliner, Paul. *Thinking in Jazz: The Infi Nite Art of Improvisation*. Chicago: Universidad de Chicago Press, 1994. Bernard, Marc. "Richard Abrams et L'A.C.M". *Jazz* 209, marzo de 1973, 20–21. Berry, Jason. "Declamaciones sobre una gran música negra". *Lenox Avenue: A Journal of Interartistic Consulta* 3 (1997): 41–54. Bisceglia, Jacques. *Biografía*. 2004. [Consultado el 3 de julio de 2006.] Disponible en http://www.Positifs.org/Jazz-Passion/4-DequelqueSlivres/Bio_Bisceglia.htm. En francés. Grupo de artistas negros. *Un teatro negro para St. Louis: una propuesta de edificio para los artistas negros* Grupo. St. Louis: Black Artists Group, 1970. Negro, Edwin. "Para el registro: Charles Stepney". *Down Beat*, 26 de noviembre de 1970, 12, 32. Bley, Carla. *Escalera mecánica sobre la colina: una cronotransducción*. JCOA Records JCOA/EOTH 839 310-2, 1971. Disco compacto.

Bley, Paul, con David Lee. *Tiempo de parada: Paul Bley y la transformación del jazz*. Montreal: Vehicule Press, 1999. Bloom, Harold. *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*. Nueva York: Universidad de Oxford Press, 1973. Bolelli, Franco. *Musica Creativa: Forme espesioni e problematiche del "Nuovo Jazz"*. Milán: Squilibri Edizioni, 1978. Bontemps, Arna y Jack Conroy. *En cualquier lugar que aquí*. Nueva York: Hill y Wang, 1966. Bouchard, Fred. "Steve Backer de Arista maniobra en la línea del frente". *Beat Beat*, Marzo de 1980, 31–32, 65. Bourget, Jean-Lup. "Delmark Story". *Jazz* 261, enero de 1978, 38–39. ———. "Muhai Richard Abrams: Entretien Avec l'Os des principieux inventeurs des Nouveaux hijos Venus de Chicago ". *Jazz*, julio -agosto de 1977, 22–25. ———. "Muhai Richard Abrams: Vers La Musique". *Jazz*, julio -agosto de 1977, 22–25, 42. ———. "Historia de Nessa". *Jazz* 264, mayo de 1978, 30–31, 46. Bourne, Mike. *Revisión de Pharaohs LP, Awakening*. *Down Beat*, 17 de agosto de 1972, 23–24. Bowie, Lester. *Avant Pop*. ECM 13326, 1986. Disco compacto. ———. *Gittin 'para conocerlos*. MPS 15269, 15038, 1970. Disco de vinilo. ———. *Números 1 y 2. Nessa N-1*, 1967. Discos compactos. ———. "Una palabra del escritorio". *Nuevo régimen* 1, no. 1 (1968): 5–6. Boyd, hierba. "El hombre y el plan: teorías de conspiración y paranoia en nuestra cultura". *Negro Book Book Review* 4, no. 2 (2002): 39–40. Bracey, John H., Jr., August Meier y Elliott Rudwick, eds. "Universidad del Noroeste Estudiantes negros: si nuestras demandas son imposibles, entonces la paz entre nosotros es Imposible también ". En *el nacionalismo negro en América*. Bobbs-Merrill, 1970. Braxton, Anthony. "24–70 °". *Nuevo régimen* 1, no. 1 (1968): 38–39. ———. *Composición no. 247*. Leo Records LR 306, 2001. Disco compacto. ———. *Creative Orchestra Music* 1976. Arista AI4080, 1976. Disc de vinilo. ———. *Para Alto*. Delmark De-420, 1969. Disco compacto. ———. *Para cuatro orquestas*. Arista A3L 8900, 1978. Tres discos de vinilo. ———. *Para trío*. Arista AB 4181, 1978. Disc de vinilo. ———. *Los conciertos de Montreux/Berlín*. Arista AI 5002, 1976. 2 discos de vinilo. ———. *Nueva York, otoño de 1974*. Arista AL 4032, 1975. Disc de vinilo. ———. *Esta vez*. Byg-Actuel 529 347, 1970. Disc de vinilo. ———. *Tres composiciones de New Jazz*. Delmark DD-415, 1968. Disco compacto. ———. *Ayuntamiento (Trio y Quintet) 1972*. Hatart 6119, 1972. Compact Disc. ———. *Escritos de tri-axium*. Vol. 1–3. Dartmouth: Synthesis/Frog Peak, 1985. ———. *Trillium R*, *Composición no. 162 (ópera en cuatro actos): Shala teme a los pobres*. Braxton Casa BH-008, 1999. Cuatro discos compactos. ———. *Trío y dueto*. Sackville 3007, 1974. Disc de vinilo. Braxton, Anthony y George Lewis. *Elementos de sorpresa*. Moers Music 01036, 1977. Disco de vinilo.

"Biografía de William Brimfi Eld". (Sin autor.) Colección de Muhal Richard Abrams, Fechado el 15 de abril de 1975. Grandeo, cristiano. "Adorno versus Berendt Revisited: fue Bleibt von der Kontroverse ¿Soy Merkur 1953? En *Jazz und Gesellschaft: Sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz*, ed. Wolfram Knauer, 41–53. Hofheim: Wolke Verlag, 2002. ———. *Der Marsalis-Faktor: Gespräche über Afroamerikanische Kultur en Der Neunziger Jahre*. Waakirchen-Schaftlach (Suiza): Oreos Verlag, 1995.

Brooks, Iris. *New Music America History: una oruga o una mariposa?*. Valencia y Santa Mónica: Instituto de Artes de California/High Performance Books, 1992.

Brown, Ari. *Venus*. Delmark De-504, 1998.

Disco compacto. Broyles, Michael. *Mavericks y otras tradiciones en la música estadounidense*. New Haven: Yale University Press, 2004.

Budds, Michael J. *Jazz en los años sesenta: La expansión de los recursos y técnicas musicales: un Edición ampliada*. Iowa City: University of Iowa Press, 1990.

Burgett, Paul. "La reivindicación como principio temático en los escritos de Alain Locke en el Música de estadounidenses negros ". En *la música negra en el Renacimiento de Harlem: una colección de Ensayos*, ed. Samuel A. Floyd, Jr., 29–40. Knoxville: University of Tennessee Press, 1990.

Burns, Ken. *Jazz: A History of America's Music, Episodio 10*. DVD-Video, PBS Paramount, [2000] 2004.

Burton, Art T. *Black, Buckskin y Blue: Scouts y soldados afroamericanos en el oeste Frontera*. Austin: Eakin Press, 1999. ———. *Negro, rojo y mortal: Gunfi de los Territorios indios de los Territorios Indios, 1870, 1870– 1907*. Austin: Eakin Press, 1991.

Cage, John. *Silencio*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

Cameron, Catherine M. *Dialéctica en las artes: el surgimiento del experimentalismo en los estadounidenses Música*. Westport, Connecticut: Praeger, 1996. ———. "Luchando con palabras: comentario de los compositores estadounidenses sobre su trabajo". *Estudios comparativos en la sociedad e historia* 27, no. 3 (1985): 430–60.

Campbell, Robert L., Robert Pruter y Armin Büttner. *La discografía del rey Fleming*. [Consultado el 25 de noviembre de 2005.] Disponible en <http://hubcap.clemson.edu/~campber/Fleming.html>.

Carles, Philippe. "Joseph Jarman". *Jazz* 215, septiembre de 1973, 38–39. ———. "La Terre Promise Selon Abrams". *Jazz* 212, junio de 1973, 10–12. ———. "Les Nouvelles Têtes de la Nouvelle Musique". *Jazz* 171, octubre de 1969, 22–25.

Carles, Philippe, Andre Clergeat y Jean-Louis Comolli, eds. *Dictionnaire du Jazz*, Nouvelle Édition Augmentée. París: Robert Laffont, 1994.

Carles, Philippe y Jean-Louis Comolli. *Jazz gratis/poder negro*. París: Gallimard, [1971] 2000.

Carles, Philippe y Francis Marmande. "Montreux". *Jazz* 225, septiembre de 1974, 4–12.

Carles, Philippe, Francis Marmande y Daniel Soutif. "Ensemble Sur L'Art de Chicago". *Jazz*, abril de 1974, 20–24.

Carles, Philippe y Daniel Soutif. "Chicago". *Jazz* 212, junio de 1973, 8.

Carmichael, Stokely y Charles V. Hamilton. *Poder negro: la política de la liberación en América*. Nueva York: Vintage Books, 1967.

Carrington, George. *Personas desplazadas: Campos DP en Alemania*. [Consultado el 24 de septiembre, 2006.] Disponible en <http://www.dpcamps.org/dpcampsgermanyf.html>. Carroll, Baikida E. J. Lágrimas de peces de naranja. Palm, 1975. Disco de vinilo. Carter, Jimmy. Entrevista. *Playboy*, noviembre de 1976. "Resultados del caucus". Archivos de la AACM, 1977 (fecha desconocida). Caux, Daniel. "A.A.C.M. Chicago". *Jazz Hot* 254, octubre de 1969, 16–19. ———. "Le Délire et La Rigueur de L'Art Ensemble de Chicago". *Jazz Hot* 252, Julio -agosto de 1969, 8. ———. "L'Eté au Lucnaire". *Jazz Hot* 253, septiembre de 1969, 15. Cerchiari, Luca. "Un quattri'occhi con George Lewis". *Musica Jazz* 34, Nos. 8–9, Agosto -septiembre de 1978, 17–18. Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. París: Présence Africaine, 1971. ———. *Cahier d'un retour au pays natal*. 2ª ed. Editado por Abiola Irele. Columbus: Ohio State University Press, 2000. ———. *Cuaderno de un regreso a la tierra nativa*. Traducido y editado por Clayton Eshleman y Annette Smith. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2001. Charry, Eric. "Libertad y forma en las primeras grabaciones del Atlántico de Ornette Coleman". *Revisión anual de estudios de jazz* 9 (1997–1998): 261–94. Chase, Allan. *Sun ra y el aacm*. 1992. [Consultado el 23 de noviembre de 2005.] Disponible en <http://www.dpo.uab.edu/~moudry/articles/ra&aacm.htm>. Chatham, Rhys. "5 generaciones de compositores en la cocina". En *la cocina se vuelve Veinte: una antología retrospectiva*, ed. Lee Morrissey, 7–22. Nueva York: Centro de cocina, 1992. Cheatham, Jeannie. *Me vemos con tus cajones negros: mi vida en la música*. Austin: University of Texas Press, 2006. Chevigny, Paul. *Gigs: Jazz and the Cabaret Laws en la ciudad de Nueva York*. Londres y Nueva York: Routledge, 2005. "Chicago Exodus: AACM Miembros de París". *Down Beat*, 26 de junio de 1969, 14. Christian, Jodie. *Fuente del alma*. Delmark De-498, 1997. Disco compacto. Círculo. París-Concert. ECM 1018, 1971. Disco compacto. Citron, Marcia J. *Gender y el canon musical*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Escena de la ciudad: Chicago. "Anuncio del evento de Fred Anderson, Chico Freeman y George Lewis ". *Down Beat*, 10 de octubre de 1974, 45. ———. "Anuncio del evento en Name Gallery, Chicago". *Down Beat* (1974): 38. ———. "Anuncio del evento de Muhl Richard Abrams". *Down Beat*, 25 de abril, 1974, 45. Clague, Mark y J. Kimo Williams. *Enciclopedia de Chicago*, S.V. "Música clásica," 2005. [Consultado el 20 de noviembre de 2005.] Disponible en <http://www.encyclopedia.Chicagohistory.org/páginas/295.html>. Escote, Albert B., Jr. *El Mesías Negro*. Nueva York: Sheed and Ward, 1968. Cliff Ord, James. "Sobre la autoridad etnográfica". *Representaciones* 2 (1983): 118–46. Cochran Jr., Charles W. *Obituario*. Greater Union Baptist Church, Chicago, Illinois, Septiembre de 1978.

Cohen, Noal y Michael Fitzgerald. *Rata Race Blues: La vida musical de Gigi Gryce*. Berkeley: Berkeley Hills Books, 2002. Cohodas, Nadine. *Blues spinning en oro: los hermanos del ajedrez y el legendario ajedrez Archivos*. Nueva York: St. Martin's Press, 2001. Cohran, Philip y el conjunto del patrimonio artístico. *En la playa*. Chicago: Zulu Records, 1967. Disc de vinilo. Collins, Patricia Hill. *Palabras de lucha: mujeres negras y la búsqueda de justicia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. Colson, Steve e Iqua. *Esperanza de amor*. Silver Sphinx, 2003. Discos compactos. Colson Unity Troupe. *Sin reserva*. Black Saint 120043, 1980. Disc de vinilo. ———. *¡Triunfo!* Silver Sphinx, 1978. Disc de vinilo. Coltrane, John. *A Love Supreme: Deluxe Edition*. Impulse 314 589 945-2, [1964] 2002. Dos discos compactos. ———. *El concierto de Olatunji: la última grabación en vivo*. Impulse 314 589 120-2, [1967] 2001. Disco compacto. Compañía. *Fábulas*. Incus 36, 1980. Conroy, Frank. "Deja de manchar un genio". *Revista New York Times*, 25 de junio de 1995, 28–31, 48, 54, 70. Cooke, Jack. *Revisión de la grabación de Lester Bowie, números 1 y 2*. *Jazz mensual* 162, Agosto de 1968, 24. ———. *Revisión de la grabación, niveles y grados de luz de Richard Abrams; y José Jarman grabación, canción para*. *Jazz Monthly* 166, diciembre de 1968, 11–12. Coppens, George. "Lester Bowie". *Coda* 164–65, 1979, 12–15. Corbett, John. "Oriental experimental". En *la música occidental y sus otros: diferencia, Representación y apropiación en la música*, ed. Georgina nacida y David Hesmondhalgh, 163–86. Berkeley: University of California Press, 2000. ———. "Fanfare para un guerrero: recordando a Lester Bowie". *Down Beat*, marzo de 2000, 22–27. ———. *Notas de revestimiento, grabación Sun RA, ángeles y demonios en Play/The Nubians of Plutonia*. Evidencia ECD-22066-2, 1993. Coss, Bill. "La lucha de Cecil Taylor por la existencia". *Down Beat*, 26 de octubre de 1961, 19–21. Cowell, Henry. *Programa de conciertos*, Ayuntamiento, Nueva York, 1931. Henry Cowell Colección, Box 54, Biblioteca Pública de Nueva York. ———. "Carta de Henry Cowell a Charles Ives". Sin fecha. Colección Henry Cowell, Cuadro 17, Carpeta 516, Biblioteca Pública de Nueva York. ———. *Nuevos recursos musicales*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, [1930] 1996. ———, ed. *Compositores estadounidenses sobre música estadounidense: un simposio*. Nueva York: Frederic Ungar Publishing, 1933. Craft, Morgan. "Hacia una nueva conciencia". *Wire* 260, octubre de 2005, 8. Empresa de construcción creativa. *Creative Construction Company*, vol. 1, Muse registra Sr. 5071, 1975. Disco de vinilo. ———. Empresa de construcción creativa. Volumen 2. Muse Records Mr 5097, 1976. Vinyl Disc.

"Los músicos creativos presentan un conjunto de patrimonio artístico". Defensor de Chicago, del 11 al 17 de agosto, 1965, N.P. "Los músicos creativos patrocinan a los artistas del concierto de conciertos". Defensor de Chicago, 7 de agosto, 1965, N.P. Cromwell, Arthur C. "Jazz La Meca: un estudio etnográfico del Jazz South Side de Chicago Comunidad." Disertación de doctorado, Universidad de Ohio, 1998. Crouch, Stanley. "Llevando a Atlantis a la cima". Villa de pueblo, 16 de abril de 1979, 65–67. ———. "Jazz en la encrucijada: sorprendente, organizado, atento". Beat Beat, Junio de 1980, 15. ———. "Notas de jazz de Nueva York". Jugadores, julio de 1977, 5–7. Cruz, Jon. Cultura en los márgenes: la diáspora negra y el surgimiento de la cultura estadounidense Interpretación. Princeton: Princeton University Press, 1999. Dahlhaus, Carl. "¿Fue Heisst improvisación?" En improvisación und neue musik: act KonGressReferate, ed. Reinhold Brinkmann, 9–23. Mainz: Schott, 1979. Baile, Stanley. Revisión de Krin Gabbard, que representa al jazz y el jazz entre los discursos. Jazz Times, noviembre de 1995, 75. "Das Bietet Baden-Baden IM Winter: Das Free Jazz Treff en des swf". Jazz Podio 19, No. 2, febrero de 1970, 56. Dauner, Wolfgang. "MIT Jazz en Südamerika: Eindrücke und erlebnisse von der vom Goethe-Institut Durchgeführten Tournee Der Deutschen All Star Band ". Podio de jazz, Diciembre de 1968, 383–85. ———. "MIT Jazz en Südamerika (Fortsetzung von Heft 12/68)". Jazz Podium 1969, 16–17. Davis, Charles T. y Henry Louis Gates, Jr. La narrativa del esclavo. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1985. Davis, Miles. Bitches Brew. Sony 65744, 1970. Dos discos compactos. Dawkins, Ernest y el conjunto de New Horizons. 30 años de gran música negra: Chicago Ahora. Volumen 1. Silkheart SHCD140, 1995. Disco compacto. ———. 30 años de gran música negra: Chicago ahora. Volumen 2. Silkheart SHCD141, 1997. Disco compacto. ———. Después de que el amanecer ha aumentado: en vivo en Leverkusener Jazztage. Mentas abiertas/sonido Aspectos, 1992. Disco compacto. ———. Ciudad del Cabo Shuffl E: Vive en Hothouse. Delmark DG-545, 2003. Disco compacto. ———. Jump de Jo'burg. Delmark De-524, 2000. Disco compacto. De Lerma, Dominique-Rene, ed. "El impacto de la AACM en el siglo XX: Un panel de discusión ". Transcripción. 1990. Dean, Roger. Nuevas estructuras en jazz y música improvisada desde 1960. Milton Keynes y Filadelfia: Open University Press, 1992. DeJong, Jim. "After Hours Addendum". Down Beat, diciembre de 1981, 13. DeJong, Nanette T. "Identidades elegidas y símbolos musicales: el jazz de Curaçaoan Comunidad y la asociación para el avance de los músicos creativos ". Doctor en Filosofía Disertación, Universidad de Michigan, 1997. Delany, Sarah Louise y A. Elizabeth Delany, con Amy Hill Hearth. Tener nuestro dicho: Los primeros 100 años de las hermanas Delany. Nueva York: Kodansha International, 1993.

Delcloo, Claude. "Carta al AACM". En el nuevo régimen 1, no. 1, con fecha del 16 de diciembre de 1968, desembalado. Chicago: Asociación para el Avance de los Músicos Creativos, 1968.

Demicheal, Don. "Ira Sullivan: Leyenda en la creación". Down Beat, 15 de septiembre de 1960, 18-19. ———. "John Coltrane y Eric Dolphy responden a los críticos de jazz". Down Beat, 12 de abril, 1962, 20–23. ———. Revisión de la grabación de Ornette Coleman, esta es nuestra música, Down Beat, 11 de mayo, 1961, 25.

Demuth, Jerry. "Las bandas de AACM en Europa hacen festivales, LPS, clubes". Beat Beat, Septiembre de 1979, 14. ———. "Atrapado en el acto: el Festival Ann Arbor Blues and Jazz". Beat Beat, 9 de noviembre de 1972, 30–33. ———. "Chicago Jazz patea el ataúd y se va" creativo ". Chicago Sun-Times, Octubre de 1967.

Dery, Mark. Guerras de llama: el discurso de la cibercultura. Durham: Duke University Press, 1995.

Deveaux, Scott. El nacimiento de Bebop: una historia social y musical. Berkeley: Universidad de California Press, 1997. ———. "Construyendo la tradición del jazz". En la cadencia de jazz de la cultura estadounidense, ed. Robert G. O'Meally, 483–512. Nueva York: Columbia University Press, 1998. ———. "El surgimiento del concierto de jazz, 1935–1945". Música americana 7, no. 1 (1989): 6–29. ———. Jazz en América: ¿Quién está escuchando? Carson, California: Seven Locks Press, 1995.

DiMaggio, Paul J. "Apoyo a las artes de fundaciones independientes". En sin fines de lucro Enterprise in the Arts, ed. Paul DiMaggio, 113–39. Nueva York: Oxford University Press, 1986.

DiMaggio, Paul y Francie Ostrower. "Participación en las artes de blanco y negro Estadounidenses ". Fuerzas sociales 68, no. Dold, R. Bruce. "Escuela para niños de nota: los músicos crean una academia en el centro de la ciudad". Chicago Tribune, 25 de marzo de 1983, Sec. 5, 1, 14.

Donaldson, Jeff. "El ascenso, la caída y el legado del movimiento del muro del respeto". Revisión internacional del arte afroamericano 15, no. 1 (1998): 22–26.

"Down venció a los críticos". Down Beat, 24 de agosto de 1967, 15-18.

"Down venció a los críticos". Down Beat, 20 de agosto de 1970, 18–20.

"Down Beat News: Ellington Fellowship Program para Yale". Down Beat, 12 de octubre, 1972, 10.

"Down Beat News: McCall encoge dos discos nuevos; informes Sextet un éxito en Berlín". Abajo Beat, 31 de enero de 1974, 8.

"Down Beat News: New York Musicians Stage propio festival". Down Beat, 14 de septiembre, 1972, 9.

Drake, Hamid y Peter Brötzmann. El perro rata seco. DISCO OKKA OD 120004, 1994. Disco compacto. Drake, St. Clair y Horace R. Cayton.

Metrópolis Negro: un estudio de la vida negra en un Ciudad del Norte. Chicago: University of Chicago Press, [1945] 1970.

Dumetz, Gabriel. "Brigitte et l'Art Ensemble". *Jazz* 177, abril de 1970, 13.

Dutilh, Alex. Editorial. *Jazz Hot*, diciembre de 1978 a enero de 1979, 11.

———. "Ils ont débarqué". *Jazz Hot* 339–340, verano de 1977, 16–18.

———. "L'aacm ou l'ardeur colective". *Jazz Hot*, diciembre de 1978 a enero de 1979, 12–16.

Ellison, Ralph. "La edad de oro, tiempo pasado". En *La cadencia de jazz de la cultura estadounidense*, ed. Robert G. O'Meally, 448–56. Nueva York: Columbia University Press, 1998.

———. "Sobre el pájaro, la observación de pájaros y el jazz". En *Living With Music: Jazz de Ralph Ellison Escritos*, ed. Robert G. O'Meally, 65–76. Nueva York: Biblioteca Modern, [1962] 2001.

Ellsworth, Scott. *Muerte en una tierra prometida: el disturbio de la carrera de Tulsa de 1921*. Prólogo de John Espero Franklin. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1982.

"Acuerdo de empleo para administrador". Archivos de Evod Magek, abril de 1981.

Endress, Gudrun. "AACM: Die Dritte Generation des Free Jazz". *Jazz Podio* 19, no. 3, Marzo de 1970, 96–99.

———. *Jazz Podium: Musiker über Sich Selbst*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1980. Igual interés.

Igual interés. *Omnitone* 12001, 1999. Disco compacto.

Conjunto de patrimonio étnico. *Ka-Real. Silkheart SHCD150*, 2000. Disco compacto.

———. *Tres caballeros de Chicago*. Moers Music 1076, 1981.

Páginas europeas de improvisación libre. [Consultado el 10 de diciembre de 2005.] Disponible en <http://www.shef.ac.uk/misc/rec/ps/efi/index.html>.

"Eventos/comentarios: ¿Se usa nueva música para fines políticos o sociales?" Fuente: *Música de la vanguardia* 3, no. 2 (6) (1969): 7–9, 90–91.

Ewart, Douglas. *Meditaciones de bambú en Banff*. Aarawak 003, 1994. Disco compacto.

———. Carta de despido del presidente de AACM al consultor. 27 de noviembre de 1982.

———. Carta a AACM desde Yokohama, Japón. 1987.

———. *Colinas rojas*. Aarawak 001, 1983. Audiocassette.

———. *Canciones de la vida del sol: dentro del Didjeridu*. Innova 594, 2003. Disc de compacto.

Ewart, Douglas e *Invencciones* (Coro Clarinet). *Ángulos de entrada*. Aarawak 004, 1996. Disco compacto.

"Extractos de un informe al Presidente por parte del Panel de Asesoría Nacional sobre Selectivo Servicio." *New York Times*, 5 de marzo de 1967, 82.

Fabre, Michel y John A. Williams. *Una guía callejera para los afroamericanos en París*. París: Cercle d'Etudes Afroamericaines, 1996.

Hechos sobre Berklee. [Consultado el 3 de julio de 2006.] Disponible en <http://www.berklee.edu/Acerca de/FACTS.HTML>.

Feather, Leonard. "La prueba de los ojos vendados: Benny Carter". *Down Beat*, 23 de noviembre de 1961, 39.

———. "La prueba de los ojos vendados: Miles Davis". *Down Beat*, 18 de junio de 1964, 31.

———. "La prueba con los ojos vendados: Phil Woods". *Down Beat*, 14 de octubre de 1971, 33.

———. "La prueba de los ojos vendados: Ruby Braff". *Down Beat*, 21 de enero de 1960, 37.

———. "Nido de Feather". *Down Beat*, 15 de febrero de 1962, 40.

———. "Nido de Feather: el nuevo estético". *Down Beat*, 15 de junio de 1967, 15.

———. *Jazz interior*. Nueva York: Da Capo Press, [1949] 1976.

———. "Sonny Rollins: prueba de los ojos vendados, segunda parte". *Down Beat*, 16 de agosto de 1962.

Feldman, Morton. *Nuevas direcciones en la música 2: Morton Feldman*. Columbia/Odyssey MS 6090, 1969. Disco de vinilo. Figi, J. B. "Chicago/cebolla salvaje". *Cambio 2* (primavera/verano 1966): 21–23. ———. "Jazz: una familia para la nueva música". *Guía de Chicagoland y FM*, noviembre de 1968, 19–21. ———. "Todavía demasiado extraño: la cocaína metálica de Fred Anderson Quartet". *Lector de Chicago*, 20 de octubre de 1972, 1. "Bar final [pase de Charles Clark]". *Down Beat*, 29 de mayo de 1969, 10, 13. "Bar final [fallecimiento de Christopher Gaddy]". *Down Beat*, 18 de abril de 1968, 14. Fischlin, Daniel y Ajay Heble, eds. *El otro lado de la nada: jazz, improvisación y Comunidades en diálogo*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004. "Flashes (anuncio de las grabaciones AACM Nessa y Delmark)". *Jazz Hot 250*, Mayo de 1969, 12. "Flashes (anuncio de llegada de músicos AACM en París)". *Jazz 168*, Julio -agosto de 1969, 14. Fleming, rey. ¡Rey! *El cancionero King Fleming*. Southport Records S-SSD 0041, 1995. Disco compacto. Fleming, Robert. "John A. Williams: un escritor más allá de 'isms' ". *Negro Book Review 4*, No. 4 (2002): 46–48. Floyd, Samuel A., Jr. "Música en el Renacimiento de Harlem: una visión general". En *música negra en The Harlem Renaissance: una colección de ensayos*, ed. Samuel A. Floyd Jr., 1–27. Knoxville: University of Tennessee Press, 1990. ———. *El poder de la música negra: interpretar su historia desde África a los Estados Unidos*. Nueva York: Oxford University Press, 1995. ———, ed. *Diccionario internacional de compositores negros*. Chicago y Londres: Fitzroy Dearborn, 1999. Ford, Alun. *Anthony Braxton: Creative Music Continuum*. Exeter, Gran Bretaña: Stride Publicaciones, 1997. Foster, Hal. *Recodos: arte, espectáculo, política cultural*. Seattle: Bay Press, 1985. "France bars Thornton como Panther" sospechoso ". *Down Beat*, 29 de abril de 1971, 8–9. Fraser, Wilmot Alfred. "Jazzología: un estudio de la tradición en la que los músicos de jazz Aprender a improvisar ". *Disertación de doctorado*, Universidad de Pensilvania, 1983. Frazier, E. Franklin. *Bourgeoisie negra: el surgimiento de una nueva clase media en los Estados Unidos*. Nueva York: Collier Books, [1957] 1969. "Jazz Sur Seine gratis". *Jazz 169–70*, septiembre de 1969, 19–22. Freeman, Chico. *Chico. Navegación de la India en 1031*, 1977. Disc de vinilo. ———. *Vive en Ronnie Scott's*. DRG Records S1425, 1986. Disco compacto. ———. *Sabrás cuando llegues allí*. Black Saint 120128, 1988. Disco compacto. Freeman, Chico y Von Freeman. *Freeman y Freeman. Navegación de la India en 1070*, [1981] 1989. Disco compacto. Freeman, Chico, con Arthur Blythe. *Enfocar*. Contemporary, 1995. Disco compacto. Friedman, Sharon y Larry Birnbaum. "Fred Anderson: el secreto más grande de AACM". *Abajo Beat*, 8 de marzo de 1979, 20–21, 48. Gabbard, Krin. *Jazz entre los discursos*. Durham: Duke University Press, 1995.

———. "' Jazz "de Ken Burns: música hermosa, pero perdiendo un ritmo". *Crónica de superior Educación* 47, no. 16 (2000): B18. ———. *Representando el jazz*. Durham: Duke University Press, 1995. Gable, David y Christoph Wolff, eds. *Una vida para la nueva música: la fundación de la música fromm 1952–1987; Documentos seleccionados de Paul Fromm*. Cambridge: Departamento de Música, Harvard Universidad, 1988. Gagne, Cole. *Pie de sonido 2: Entrevistas con compositores estadounidenses*. Metuchen, N.J.: Espantapájaros Press, 1993. Gann, Kyle. *Música estadounidense en el siglo XX*. Nueva York: Schirmer Books, 1997. *Sociedad Histórica de Georgia*. Camilla y Zack Hubert Homesite. [Consultado el 20 de noviembre, 2005.] Disponible en <http://www.georgiahistory.com/markers/markers04/Camillaz.htm>. Giddins, Gary. "Los ABC de la línea de vida de Muhal". *Villa de pueblo*, 19 de junio de 1978, 63–64. ———. "Inside Free Jazz: The AACM en Nueva York". *Villa de pueblo*, 30 de mayo de 1977, 46–48. ———. "El imperativo territorial de Leroy Jenkins". *Villa de pueblo*, 24 de abril de 1978, 68. ———. "Weather Bird: dinero estadounidense para la música estadounidense". *Voz del pueblo*, 2 de enero, 1978, 68. ———. "Bird meteorológico: sucede sobre la ciudad". *Voz del pueblo*, 29 de agosto de 1977, 76. ———. "Bird Bird: riffi ng sobre la música". *Villa de pueblo*, 3 de febrero de 1975, 106–7. ———. "Weather Bird: arriba del salón: los lofts celebran el jazz alternativo". *Voz del pueblo*, 7 de junio de 1976, 82. Giff Ord, Barry. "Chicago: la música" nueva "'". *Jazz & Pop*, enero de 1969, 40–41. Gilmore, Samuel. "Coordinación y Convención: la organización del concierto Mundo." *Interacción simbólica* 10, no. ———. "Minorías y equidad distributiva en el National Endowment for the Arts". *Journal of Arts Management, Law and Society* 23, no. 2 (verano 1993): 137–73. Gilroy, Paul. "Suena auténtico: música negra, etnia y el desafío de un "Cambiar" lo mismo ". *Black Music Research Journal* 11, no. Gioia, Ted. *El arte imperfecto: reflexiones sobre el jazz y la cultura moderna*. Nueva York: Oxford University Press, 1988. Globokar, Vinko. "Reflejan la improvisación über". En *improvisación und neue musik: act KonGressReferate*, ed. Reinhold Brinkmann, 24–41. Mainz: Schott, 1979. Goddet, Laurent. "Kahil El'zabar: el predicador". *Jazz Hot*, octubre de 1978, 26–28. ———. "La Fête de la Biore". *Jazz Hot*, julio-agosto de 1976, 40–42. ———. "Le Grand George". *Jazz Hot* 351–352, verano 1978, 17–23. Goehr, Lydia. *El imaginario Museo de Obras Musicales: un ensayo en la filosofía de la música*. Oxford: Oxford University Press, 1992. Goldberg, Roselee. *Arte de performance: del futurismo al presente*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1988. Gordon, Frank. *Clarion se hace eco*. *Soul Note* 121096, [1985] 1993. Disc de compacto. Graham, Lawrence Otis. *Nuestro tipo de personas: dentro de la clase alta negra de Estados Unidos*. Nueva York: Harpercollins, 1999. Gravenitas, Nick. *Entero lotta alma/bote borracho*. Fuera de la vista Records, 1965. Disc de vinilo.

Gray, Herman S. *Movimientos culturales: afroamericanos y la política de representación*. Berkeley: University of California Press, 2005.

———. "Tradición de jazz, formación institucional y práctica cultural". En *cultural Movimientos: afroamericanos y la política de representación*. Berkeley: Universidad de California Press, 2005.

Griffi N, Farah Jasmine. *Si no puede ser libre, sea un misterio: en busca de Billie Holiday*. Nuevo York: Free Press, 2001. ———.

"¿Quién te puso fluyendo?": La narrativa de migración afroamericana. Nueva York: Oxford University Press, 1995. Griffi n, Sean. Examen de calificación de doctorado, Universidad de California, San Diego, 2001.

Gros, Renzo Pognant. Revisión del festival de verano AACM en Chicago. *Musica Jazz*, Diciembre de 1978, 38–39.

Grossman, James R. *Land of Hope: Chicago, los sureños negros y la gran migración*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Grossman, Kate N. "Joel Alexander Brandon, 56, Maestro Whistler, compositor". *Chicago Sun-Times*, 19 de julio de 2003, 38.

"Guggenheim a Mingus; protesta en la fundación". *Down Beat*, 27 de mayo de 1971, 8.

Guthartz, Jason. *Anthony Braxton Discografía*. [Consultado el 8 de marzo de 2007.] Disponible en <http://restructures.net/braxdisco/braxdisco.htm>

Haas, Danielle. "Los hebreos negros luchan por la ciudadanía en Israel". *San Francisco Chronicle*, 15 de noviembre de 2002.

Haley, Alex. *Raíces*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1976.

Halliburton Jr., R. *The Tulsa Race War of 1921*. San Francisco: R y E Research Associates, 1975.

Hampel, Gunter. El 8 de julio de 1969. *Nacimiento* 001, 1969.

Hardt, Michael y Antonio Negri. "Lo que quieren los manifestantes en Génova". *Nueva York Times*, 20 de julio de 2001, A21.

Harriott, Joe. Abstracto. Polygram/Redial 538183, 1962. Disco compacto. ———. Forma gratuita. Polygram/Redial 538184, 1961. Disco compacto.

Harris, Eddie. El electrizante Eddie Harris. Atlantic 1495, 1967. Disc de vinilo. ———. *Éxodo a Jazz*. Collectables 7145, 1960. DISCO COMPACT. ———. *Conéceme*. Atlantic 1506, 1968. Disc de vinilo. ———. *La tormenta tormenta*. Atlantic 1478, 1966. Disc de vinilo.

Harris, Vandy. *Fuego puro*. Auto-publicado, 1996. Disc COMPACT.

Harrison, Max. "Donaueschingen 1957: uno de los" *Rollos del Mar Muerto "de Jazz"*. *Jazz Journal International*, diciembre de 1977, 32–33. ———. Revisión de Roscoe Mitchell Recording, Congliptious. *Jazz Monthly* 171, junio de 1969, 28–29.

Harvey, David. *La condición de la posmodernidad: una investigación sobre los orígenes de la cultura* *Cambiar*. Cambridge, Mass: Blackwell, 1993.

Hawkins, Seton. "Sathima Bea Benjamin: Jazz, comunidad y género". Tesis de BA, Universidad de Columbia, 2005.

"Heavy 75: Quién es quién en la cultura alternativa de Chicago". *Lector de Chicago*, 27 de septiembre de 1974.

Heble, Ajay. *Aterrizando en la nota incorrecta: jazz, disonancia y práctica crítica*. Nueva York: Routledge, 2000. Hechinger, Fred M. "La demanda crece para" *Estudios negros* ". New York Times, 23 de junio, 1968, E9. Heckman, Don. "Atrapado en el acto: el Jazz Composers Guild". *Down Beat*, 11 de febrero, 1965, 37–38. Heffley, Mike. *La música de Anthony Braxton*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996. ———. *Northern Sun, Southern Moon: la reinención del jazz de Europa*. New Haven: Yale University Press, 2005. Henahan, donal. "La música nueva y más nueva no impresiona a Tully". *New York Times*, 27 de enero de 1973, 20. Hentoff, Nat. *La vida del jazz*. Nueva York: Dial Press, 1961. ———. "El nuevo jazz: negro, enojado y difícil de entender". *New York Times Revista*, 23 de diciembre de 1966, 34–39. Hernton, Calvin. "Umbral: un recuento personal". *Revisión afroamericana* 27, no. 4 (1993): 579–84. Hersh, Burton. "La vida secreta del Lincoln Center". *Town and Country*, enero de 1980, 71–72, 109–13. Hine, Darlene Clark. "Migración negra al medio oeste urbano: la dimensión de género, 1915–1945 ". En *la gran migración en perspectiva histórica*, ed. Bloomington: Indiana University Press, 1991. ———. "El movimiento de estudios negros: paradigmas afrocéntricos-tradicionales-feministas para la siguiente etapa ". *Black Scholar* 22 (1992): 11–18. Hirsch, Arnold R. *haciendo el segundo gueto: carrera y vivienda en Chicago, 1940–1960*. Chicago: University of Chicago Press, [1983] 1998. Hirsch, James S. *Riot y Remembrance: el peor disturbio de Estados Unidos y su legado*. Nueva York: Houghton Mifflin, 2002. Holzaepfel, John. *David Tudor y la actuación de American Experimental Music, 1950–1959*. *Disertación de doctorado*, City University of New York, 1993. Ganchos, campana. "Una estética de negrura: extraña y opositora". En *el anhelo: carrera, Género y política cultural*, 103-13. Boston: South End Press, 1990. ———. "Práctica de rendimiento como un sitio de oposición". En *vamos a obtener: la política de Rendimiento negro*, ed. Catherine Ugwu, 210–21. Seattle: Bay Press, 1995. Hoover, J. Edgar. "Memorándum para agente especial a cargo, Albany, Nueva York". En *Modern Nationalismo negro*, ed. William Van DeBurg, 122–23. Nueva York: Nueva York University Press, [1967] 1997. *Cómo tomaron las estrellas y rayas del Centro Americano de París: el Bohen y Mellon Fundamentos y la muerte de una institución cultural*, 1996. Disponible en <http://www.CapitalResearch.org/CRC/FW/FW-0396.HTML>. "Clasificación de estado de la fundación del Servicio de Impuestos Internos, Consejo Nacional de la Asociación para el avance de los músicos creativos ". Copia en la colección de Muhal Richard Abrams, 18 de enero de 1985. Isótopo 217. *Utonian_automatic*. Thrill Jockey 063, 1999. Disco compacto.

Ives, Charles. Ives interpreta a Ives. CRI CD 837 DDD, 1999. Disco compacto.

Iyer, Vijay. Sun Ra: Una música llena de África. [Consultado el 25 de noviembre de 2005.] Disponible en <http://www.cnmat.berkeley.edu/~vijay/mbase2.html>.

Jackson, John Shenoy. "Memorando intra-CE para todos los miembros de AACM: Festival Ingresos y gastos actuales ". Archivos de Evod Magek, 1975.

Jackson, Travis Arnell. "Rendimiento y significado musical: analizar" Jazz "en el nuevo Escena de York ". PhD Dissertation, Columbia University, 1998.

James, Michael. Revisión de la grabación de Lester Bowie, números 1 y 2. Jazz Monthly 160, Junio de 1968, 16.

James, Richard S. "Una vez: microcosmos del musical y multimedia de la década de 1960 Vanguardia." American Music 5, no.

Jamin, Jean y Patrick Williams. "Glossaire et Index des Musiciens de Jazz". L'Homme 158-59 (2001): 301-38.

Jarman, Joseph. "Historia de AACM: entrevista con Leo Smith". Colección de Shaku Joseph Jarman. Grabación de cinta, Nueva York, 2 de enero de 1981. ———. Como si fueran las estaciones. Delmark DD-417, 1968. Disco compacto. ———. Caso negro. Vol. 1 y 2. Regrese del exilio. Chicago: Art Ensemble of Chicago Publishing Company, 1977. ———. "Gens en Peine: L'Art Ensemble de Chicago Vous Ouf Re Cette Musique Pour Navidad." Le Monde, 24 de diciembre de 1969, 14. ———. "Nueva York." Cambio 2 (primavera/verano 1966): 10. ———. "En preguntas que me hacen Jerry Figi sobre nuestra música". Nuevo régimen 2 (1968): 18-19. ———. Pachinko Dream Track 10. Music & Arts 1040, 1999. Disco compacto. ———. Canción para. Delmark DD-410, 1967. Disc de compacto.

Jarman, Joseph y Famoudou Don Moye. EGWU-ANWU (Sun Song). Navegación de la India, 1978. Disco de vinilo.

Jarman, Joseph, Quinteto. Programa de conciertos. Jamil B. Figi Donation, Chicago Jazz Archive, Universidad de Chicago, 16 de agosto de 1965.

"Subvenciones de jazz". Down Beat, 25 de octubre de 1973, 46.

"Grupo de músicos de jazz en Chicago en crecimiento". Down Beat, 28 de julio de 1966, 11.

"Jazzy Beat Poet conocido por el Graffi Ti" Bird Lives ", muere". New York Times, 18 de mayo de 2003, Sec. 1, p. 43.

Jenkins, Leroy. Solo para jugadores. JCOA LP 1010, 1975. ———. Driftwood de Leroy Jenkins: el arte de la improvisación. Música mutable 17523-2, 2005. Disco compacto. ———. La picadura de Leroy Jenkins: Urban Blues. Black Saint 120083, 1984. Disco compacto. ———. Quinteto mixto. Black Saint 120060, 1979. Disco compacto. ———. Mentos espaciales, nuevos mundos, supervivencia de América. Tomato Tom-2032, [1978] 2003. Disco compacto. ———. Temas e improvisaciones en el blues. CRI CR663, 1994. Disco compacto.

Jenkins, Willard. "Reflexiones del Medio Oeste". Jazz Times, noviembre de 1987, 20.

"Anuncio de trabajo para el administrador". Archivos de Evod Magek, 14 de septiembre de 1981.

Johnson, James Weldon, editado con una introducción de William L. Andrews. *El Autobiografía de un hombre ex color*. Nueva York: Penguin Books, [1912] 1990. Johnson, Tom. "La cocina improvisa". *Villa de pueblo*, 24-30 de septiembre de 1980, 72. ———. "Nueva música, Nueva York, nueva institución". *Villa de pueblo*, 2 de julio de 1979, 88–89. ———. *La voz de la nueva música: Nueva York 1972–1982*. Eindhoven: Het Apollohuis; y París: Ediciones 75, 1989. [Consultado el 8 de noviembre de 2005.] Disponible en <http://HomePage.mac.com/javiruiiz/inglés/booksenglish.html>. Jones, Hettie. *Cómo me convertí en Hettie Jones*. Nueva York: E. P. Dutton, 1990. Jones, Leroi. Holandés. En *etapas políticas: obras de teatro que dieron forma a un siglo*, ed. Emily Mann y David Roessel, 131–59. Nueva York: aplausos de teatro y libros de cine, [1964] 2002. ———. "Jazz and the White Critic: un ensayo provocativo sobre la situación del jazz Crítica." *Down Beat*, 15 de agosto de 1963, 16–17, 34. ———. "New York Loft y Coff Ee Shop Jazz". *Down Beat*, 9 de mayo de 1963, 13, 42. ———. "Tokenismo: 300 años por cinco centavos". En *el hogar: ensayos sociales*, 68–81. Nueva York: William Morrow, 1966. Jost, Ekkehard. "Die Europäische Jazz-EMArzipation". En *ese es Jazz: der Sound des 20. Jahrhunderts*, ed. Klaus Wolbert, 501–12. Darmstadt: Verlag Jürgen Häusser, 1997. ———. *Europas Jazz, 1960–80*. Frankfurt Am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1987. ———. *Jazz gratis*. Nueva York: Da Capo Press, [1975] 1994. ———. *Jazzmusiker: Materialien Zur Soziologie der Afro-Amerikanischen Musik*. Frankfurt am Principal: Ullstein Materialien, 1982. ———. *Sozialgeschichte des Jazz en Den USA*. Frankfurt Am Main: Wolke-Verlag, 1991. Jules-Rosette, Bennetta. "París Black: simulación turística". *Annals of Tourism Research* 21, No. 4 (1994): 679–700. Kardiner, Abram y Lionel Ovesey. *La marca de la opresión: exploraciones en la personalidad del negro estadounidense*. Cleveland: World Publishing Company, [1951] 1962. Karenga, Ron. "Nacionalismo cultural negro". En *la estética negra*, ed. Addison Gayle Jr., 32–38. Nueva York: Doubleday, 1971. Kart, Lawrence. "Maurice McIntyre". *Down Beat*, 16 de abril de 1970, 22–23. ———. *Revisión de la grabación, niveles y grados de luz de Richard Abrams*. *Beat Beat*, 14 de noviembre de 1968, 20. ———. *Revisión de Roscoe Mitchell Recording*, *Conglptious*. *Down Beat*, 6 de febrero de 1969, 26–27. Katerine, Philippe. *Entrevista con Brigitte Fontaine*, 2003. [Consultado el 23 de noviembre, 2005.] Disponible en <http://katerine.free.fr/katint10.htm>. KeepNews, Peter. "Dominio público". *Soho Weekly News*, 27 de septiembre de 1979, 23–24, 50. Kelley, Robin D. G. "Dig The Freedom: Meditations on History and the Black Vanguardia." *Lenox Avenue: A Journal of Interartistic Investy* 3 (1997): 13–27. Kim, Rebecca Y. "Experimentos de sonido en Chicago: John Cage e improvisación". *Papel Entregado en la 32a Conferencia Anual de la Sociedad de Música Americana*, Chicago, Illinois, 16 de marzo de 2006. Kimmelman, Michael. "La generación de Dia". *New York Times*, 6 de abril de 2003, Sec. 6, p. 30.

Rey, Martin Luther. "Más allá de Vietnam". En voces de una historia del pueblo de los Estados Unidos, ed. Howard Zinn y Anthony Amove, 423–427. Nueva York. Seven Stories Press, 2004. Klee, Joe H. "Atrapado en el acto: Don Cherry and the Jazz Composers Orchestra". *Abajo Beat*, 10 de mayo de 1973, 33. Knauer, Wolfram. "Emanzipation Wovon? Zum Verhältnis des Amerikanischen und Des Deutschen Jazz in Den 50er und 60er Jahren ". En *Jazz en Deutschland: Darmstädter Beiträge Zur Jazzforschung*, vol. 4, ed. Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke Verlag Hofheim, 1996. Kofsky, Frank. *Nacionalismo negro y la revolución en la música*. Nueva York: Pathfi Nder, 1970. ———. "Nacionalismo negro en el jazz: los precursores resisten la represión del establecimiento, 1958–1963." *Journal of Etnic Studies* 10, no. ———. "Horace Tapscott". *Jazz & Pop*, diciembre de 1969, 16–18. Koppel, Lily. "Para estos jugadores callejeros, Brass corre en la familia". *New York Times*, 4 de septiembre de 2006, Sec. MI; columna. 1; Escritorio artístico/cultural, 1. Kostelanetz, Richard. *Conversando con jaula*. Nueva York: Routledge, [1987] 2003. ———, ed. *Diccionario de las jardines de vanguardia*. Chicago: A cappella Books, 1993. Lago, Steve. "Festival Moers". *Wire*, agosto de 1986, 14–15. Lange, Art. Revisión de Anthony Braxton Recording, para cuatro orquestas. *Down Beat*, 7 de junio, 1979, 18. Langer, Susanne K. *Sentimiento y forma: una teoría del arte*. . . Nueva York: Scribner, 1953. ———. *Filosofía en una nueva clave: un estudio en el simbolismo de la razón, el rito y el arte*. Cambridge: Harvard University Press, 1942. Lascala, Pete. "Acordes y discords: Carta al editor". *Down Beat* (1979): 9, 46. Lashley, Yorel. "Caminando al sol después de muchas temporadas lluviosas: la asociación para el avance de los músicos creativos y las escuelas de la libertad de Mississippi y su redición de la identidad afroamericana ". Tesis de Ma, Universidad de Wisconsin-Madison, 1998. Lawrence, Ken. "The C.O.' Camps ". " *Nación*, 28 de junio de 1980, 773–74. ———. *Noam Chomsky en Kosovo (FWD)*. 1999. [Consultado el 22 de noviembre de 2005.] Disponible de <http://mailman.lbo-talk.org/1999/1999-march/005970.html>. 30 de marzo de 1999. ———. *Treinta años de racismo de servicio selectivo*. Chicago: Consejeros Nacionales de Draft Black, 1971. Lees, gen. *Gatos de cualquier color: jazz blanco y negro*. Nueva York: Oxford University Press, 1994. ———. "Newport Jazz Festival: el problema". *Down Beat*, 18 de agosto de 1960, 20–23, 44. ———. "Informe sobre Chicago". *Down Beat*, 18 de febrero de 1960, 18–22. ———. *No puedes robar un regalo: Dizzy, Clark, Milt y Nat. Lincoln y Londres: Universidad de Nebraska Press, 2001. Lehman, Stephen H. Te amo con un asterisco: compositores experimentales afroamericanos y The French Jazz Press, 1970–1980*. 2004. [Consultado el 22 de noviembre de 2005.] Disponible de <http://repository.lib.uoguelph.ca/ojs/index.php>, 2005, 38–53. Lesage, Philippe. "Kahil le Profète". *Jazz Hot* 370, febrero de 1980, 40. Levin, Jean. "Au Profit des Panthères: Concert Au Profit des Black Panthers". *Jazz* 181, Septiembre de 1970, 11.

Levin, Robert. "La aparición de Jimmy Lyons". En *música y política*, ed. John Sinclair y Robert Levin. Nueva York y Cleveland: World Publishing, 1971. ———. "The Jazz Composers Guild: una afirmación de dignidad". *Down Beat*, 6 de mayo de 1965, 17-18. Levine, Lawrence W. "Jazz y cultura estadounidense". En *la cadencia de jazz de los estadounidenses* Cultura, ed. Robert G. O'Meally, 431–47. Nueva York: Columbia University Press, 1998. Levy, Beth E. "La esperanza blanca de la música estadounidense"; o cómo se convirtió en Roy Harris Occidental." *American Music* 19, no. Lewan, Todd y Dolores Barclay. "" Cuando roban tu tierra, roban tu Futuro"; Historia: Detalles del estudio Las pérdidas de los propietarios de tierras negras, ahora valen millones ". *Los Angeles Times*, 2 de diciembre de 2001, A1. Lewis, George E. "Afterword to" *Music improvisado después de 1950 ": lo cambiante*". En *El otro lado de la nada: jazz, improvisación y comunidades en el diálogo*, ed. Daniel Fischlin y Ajay Heble. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2004. ———. *Cambiando con los tiempos*. New World Records 80434-2, 1993. Disco compacto. ———. *Chicago Dance lento*. Lovely Music LP 1101, 1977. Disc de vinilo. ———. *Grito sin fin*. Tzadik 7054, 2000. Disco compacto. ———. *El récord de trombón en solitario* George Lewis. Sackville 3012, 1976. Compact Disc. ———. "" Gittin "para saberlos": von improvisherer Musik, vom Treff en der Kulturen und von der "Imaginación racial". En *Jazz und Gesellschaft: Sozialgeschichtliche Aspekte Des Jazz*, ed. Wolfram Knauer, 213–47. Hofheim: Wolke-Verlag, 2002. ———. *Gittin 'para conocerlos: música improvisada, interculturalismo y la imaginación racial*. 2004. [Consultado el 22 de noviembre de 2005.] Disponible en <http://repository.lib.uoguelph.ca/ojs/ViewArticle.php?Id=28&Layout=Html>, 2005, 1–33. ———. *Homenaje a Charles Parker*. Black Saint 120029, 1980. Disco compacto. ———. "Música improvisada después de 1950: Perspectivas Afrológicas y Eurológicas". En *el Otro lado de la nada: jazz, improvisación y comunidades en el diálogo*, ed. Daniel Fischlin y Ajay Heble, 131–62. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2004. ———. Entrevista de Mary Lui, Sociedad Histórica de Chicago, Chicago, Illinois, 23 de junio, 1999. ———. Entrevista por teléfono por Douglas Ewart, 3 de marzo de 2004. ———. "Patrón intencional: Jeff Donaldson, Muhal Richard Abrams y el Multidominancia de la conciencia ". *Lenox Avenue* 5 (1999): 63–69. ———. *Secuela (para Lester Bowie): una composición para los improvisadores cibernéticos*. Intakt CD 111, 2006. Disc COMPACT. ———. *La serie Shadowgraph: composiciones para la orquesta creativa*. Línea de spool 13, 2001. Disco compacto. ———. "Singing Omar's Song: A (Re) Construction of Great Black Music". *Avenida Lenox: Un Journal of Interartistic Invest* 4 (1998): 69–92. ———. "Enseñar música improvisada: una memoria etnográfica". En *Arcana: músicos en Música*, ed. John Zorn. Nueva York: Granary Books, 2000. Lewis, George y Douglas Ewart. *George Lewis/Douglas Ewart*. Black Saint 120026, 1979. Disco compacto. Libois, Jean-Louis. "Kahil El Zabar (revisión de conciertos)". *Jazz* 282, enero de 1980, 17.

Lipsitz, George. Entrevista con Julius Hemphill. 31 de julio de 1994.

———. "Como una hierba en un lote vacante: el grupo de artistas negros en St. Louis". En *Descomposición: rendimiento post-disciplinario*, ed. Case Sue-Ellen, Philip Brett y Susan Foster, 50–61. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 2000.

———. "Escuchar aprender y aprender a escuchar: cultura popular, teoría cultural, y estudios estadounidenses ". *American Quarterly* 42, no. Litwack, Leon F. *Trouble In Mind: Southerners negros en la era de Jim Crow*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1998.

Litweiler, John B. "El décimo aniversario de AACM: una entrevista con Muhal Richard Abrams, Fundador y figura paterna ". *Lector de Chicago*, 9 de mayo de 1975, 13.

———. "El décimo aniversario de AACM: nuevas voces en el desierto". *Lector de Chicago*, 9 de mayo de 1975, 12.

———. "Aire: imposible de encasillar". *Down Beat*, 16 de diciembre de 1976, 22, 50–51.

———. "Aire: Excitación de conjunto poco común desde las calles de Chicago". *Chicago Lector*, 17 de diciembre de 1976, 28–31.

———. "Altoistas y otros Chicago". *Coda*, marzo de 1967, 28–29.

———. "Atrapado en el acto: Kalaparusha y la luz". *Down Beat*, 18 de julio de 1974, 38.

———. "Atrapado en el acto: Oliver Lake/Julius Hemphill". *Down Beat*, 12 de junio de 1969, 34–35.

———. "Atrapado en el acto: Roscoe Mitchell". *Down Beat*, 25 de julio de 1968, 29–32.

———. "Atrapado en el acto: varios artistas". *Down Beat*, 19 de octubre de 1967, 44, 47.

———. "La escena de Chicago". *Coda*, mayo de 1967, 36–38.

———. "AACM de Chicago". *Sounds and Fury*, junio de 1966, 45.

———. "Richard Abrams de Chicago: un hombre con una idea". *Down Beat*, 5 de octubre de 1967, 23, 26, 41.

———. *El Principio de la Libertad: Jazz después de 1958*. Nueva York: Da Capo, 1984.

———. "La nueva música". *Coda*, marzo de 1968, 33–34.

———. "La nueva música". *Coda*, julio de 1968, 35.

———. "Roscoe Mitchell: Algo divertido sucedió en el camino a la perfección". *Chicago Lector*, 31 de septiembre de 1975, 36–37.

———. "El jugador de saxo, el líder de la banda, Vandy Harris, muere a los 63 años; prosperó en el movimiento AACM". *Chicago Sun-Times*, 29 de julio de 2005, 68.

———. "Von Freeman: subestimado pero sin desanimarse". *Down Beat*, 4 de noviembre de 1976, 16–17, 36.

Lock, Graham. *Fuerzas en movimiento: la música y los pensamientos de Anthony Braxton*. Nueva York: Da Capo Press, 1988.

Locke, Alain. *El negro y su música*. Nueva York: Arno Press y The New York Times, 1969.

Loewen, James W. *El chino de Mississippi: entre blanco y negro*. Alturas de prospectos: Waveland Press, 1988.

Looker, Benjamin. *Bolsa: "Punto desde el cual comienza la creación": The Black Artists Group of St. Louis*. St. Louis: Missouri Historical Society Press, 2004.

———. "Poetas de acción": el grupo de artistas negros de St. Louis, 1968–1972". *Gateway-Heritage*, la revista trimestral de la Sociedad Histórica de Missouri 22, no. 1, Summer (2001): 16–27. Lott, Eric. "Doble V, doble tiempo: la política de estilo de Bebop". En *la cadencia de jazz de Cultura estadounidense*, ed. Robert G. O'Meally, 457–68. Nueva York: Universidad de Columbia Press, 1998. Loupien, Serge. "¡Les Aseas de la Haye, Helas!" *Jazz* 289, septiembre de 1980, 36–37. Lui, Mary. Entrevista con Jamil B. Figi. Transcripción. Sociedad Histórica de Chicago, Chicago, Illinois, 29 de octubre y 6 de noviembre de 1998. Lutz, H. B. "Varese en la puerta: breve pero potente". *Voz del pueblo*, 19 de noviembre de 1958, 9. MacDonald, J. Fred. *Blacks and White TV: Afroamericanos en televisión desde 1948*, 2ª ed. Chicago: Nelson-Hall Publishers, 1992. Madhubuti, Haki R. *De plan a planeta: estudios de vida; La necesidad de mentes afrikan y Instituciones*. Chicago: Third World Press, 1973. Magek, Evod. *A través del amor a la libertad*. Volumen 1. Black Pot Records, 1998. Compact Disc. Mahon, Maureen. *Derecho al rock: la Coalición de Rock Black y la política cultural de la raza*. Durham: Duke University Press, 2004. Maia. Introducción. . . Maia. M'Ladiah Productions MBM 105, 2000. Disc de compacto. Mailer, Norman. *Recados existenciales*. Nueva York: Nueva Biblioteca Americana, 1973. Mamiya, Lawrence H. y C. Eric Lincoln. *La iglesia negra en el afroamericano Experiencia*. Durham: Duke University Press, 1990. Mandel, Howard. Entrevista con Muhal Richard Abrams y George Lewis, Nueva York Ciudad. 3 de agosto de 2006. Margasak, Peter. "Latón en la sangre". *Reader de Chicago*, 25 de julio de 2003. [Accedido 20 de noviembre de 2005.] Disponible en <http://www.chicagoreader.com/hitsville/030725.html>. Marmande, Francisco. "Kalaparusha, alias Maurice McIntyre". *Jazz*, diciembre de 1977, 32–33. ———. "Travail de la Cita: ruptura de espace". *Jazz* 194, noviembre de 1971, 16–19. Marsalis, Wynton. "Qué es el jazz, y no lo es". *New York Times*, 31 de julio de 1988, 21, 24. Martin, Douglas. "Henry Pleasants, de 89 años, espía que conocía su música". *New York Times*, 14 de enero de 2000, B11. Martin, Terry. "Soplando en Chicago: Roscoe Mitchell". *Down Beat*, 6 de abril de 1967, 20–21, 47–48. ———. "Chicago: The Avant Garde". *Coda*, diciembre -enero de 1966–67, 21. ———. "La vanguardia de Chicago". *Jazz Monthly* 157, marzo de 1968, 12–18. Academia Mayfair. Tommy Sutton. [Consultado el 20 de noviembre de 2005.] Disponible en <http://www.mayfairacademy.net/ma/mrsutton.html>. McClary, Susan. *Sabiduría convencional*. Berkeley: University of California Press, 2000. Mcelfresh, Suzanne. "Julius Hemphill". *Bomb*, otoño 1994, 46–49. McGuire, John M. "Adiós a Utopía: Laclede Town". *Revista de todos los días*, *St. Louis Post-Dispatch*, 12 de febrero de 1995, 1d. McIntyre, Kalaparusha Maurice. "El A.A.C.M." *Nuevo régimen* 1, no. 1 (1968): 1–2. ———. *Humildad a la luz del creador*. Delmark DD-419, 1969. Disco compacto.

———. Canción de la mañana. Delmark DG-553, 2004. Disco compacto. ———. Paz y bendiciones. Black Saint 120037, 1979. Disco compacto. ———. La carrera de Ram. Cadence CJR1009, 1982. Disc de vinilo. McIntyre, Kalaparusha Maurice y la luz. Sudeste. CIMP 247, 2002. Compacto desct. McMichael, Robert K. "" Insistemos, ¡Freedom ahora! ": Autoridad moral negra, jazz y el Forma cambiante de blancura ". American Music 16, no. McWhinnie, Charles. "" Light "Henry Huff, músico de jazz". Chicago Sun-Times, 2 de abril, 1993, 58. "La miembro Leola Hubbard y la familia honradas con el Centennial Heritage Farm Award". Carson Valley Views, primavera de 2004. [Consultado el 20 de noviembre de 2005.] Disponible en <https://www.carsonvalley.org/newsletters/viewsspring04.pdf>. Menter, Will. "La creación de jazz y música improvisada: colectivos de cuatro músicos en Inglaterra y los Estados Unidos ". Disertación de doctorado, Universidad de Bristol, 1981. Mercer, Kobena. Bienvenido a la jungla: nuevas posiciones en estudios culturales negros. Nueva York: Routledge, 1994. Merriam, Alan y Raymond Mack. "La comunidad de jazz". Fuerzas sociales 38 (1960): 211–22. Messiaen, Olivier. Técnica de Mon Langage Musical. París: A. Leduc, 1944. ———. La técnica de mi lenguaje musical. Trans. John Satterfi Eld. París: A. Leduc, 1956. Metalitz, Steve. "El estado de un mercado inexistente". Lector de Chicago, 26 de mayo de 1972. Mingus, Charles. "Otra vista de Coleman". Down Beat, 26 de mayo de 1960, 21. ———. El gran concierto de Charles Mingus. Verve B0000AKNJL, [1964] 2004. ———. Rebeldes de Newport. Sandid CCD 79022, 1960. Disco compacto. Mintz, Sidney W. y Richard Price. El nacimiento de la cultura afroamericana: un Perspectiva antropológica. Boston: Beacon Press, 1992. Mitchell, Charles. "Atrapado en el acto: el sexteto de Fred Anderson". Down Beat, 3 de junio, 1976, 35–36. Mitchell, Nicole. Nicole Mitchell/Black Earth Ensemble: Afrika Rising. Dreamtime 004, 2002. Disco compacto. ———. Nicole Mitchell/Black Earth Ensemble: Vision Quest. Dreamtime Records, 2001. Disco compacto. Mitchell, Roscoe. Congliptious. Nessa N-2, 1968. Compact Disc. ———. L-R-G; El laberinto; SII Ejemplos. Nessa NCD-14, 1978. Disc de compacto. ———. Nonaah. Nessa 9/10, 1977. Disc de vinilo. ———. Cuarteto con Muhal Richard Abrams. Sackville 2009, 1975. Compact Disc. ———. Grabación de cuarteto: cinta inédita. Colección de Roscoe Mitchell, 1962. ———. Los conciertos de saxofón en solitario Roscoe Mitchell. Sackville 2006, 1974. ———. Solo [3]. Música mutable 17515, 2004. Tres discos compactos. ———. Sonido. Delmark DD-408, 1966. Disco compacto. Mitchell, Roscoe y Muhal Richard Abrams. Duetos y solos. Black Saint 120133, 1993. Disco compacto.

Mitchell, Roscoe y el conjunto de sonido. 3 x 4 ojo. Black Saint 120050, 1994. Compacto desct. Mizrahi, Moshe. "Les Stances à Sophie (" Ways Sophie ")". 1970. MJT+3. Daddy-O presenta MJT+3. Cadet LP 621, 1957. Disco de vinilo. Monson, Ingrid. Decir algo: improvisación e interacción del jazz. Chicago: Universidad de Chicago Press, 1996. Montias, John Michael. "Apoyo público para las artes escénicas en Europa y el Estados Unidos." En la empresa sin fines de lucro en las artes, ed. York: Oxford University Press, 1986. Moundog. Jazztime U.S.A.: Rimshot; Improvisación en 4/4; Improvisación en 7/4. Brunswick BL54001, 1953. Moore, F. Richard. Elementos de la música de computadora. Englewood Cliff S, N.J.: Prentice-Hall, 1990. Morgan, Robert P. Música del siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa moderna y América. Nueva York: W. W. Norton, 1991. Morgenstern, Dan. "Atrapado en el acto: titanes del saxo tenor". Down Beat, 7 de abril, 1966, 35–37. ———. "Jazz en los años 70: sin crisis energética". Down Beat, enero de 1980, 19–20, 71. ———. "El conservatorio de Yale sin paredes". Down Beat, 7 de diciembre de 1972, 11, 38. Morgenstern, Dan y Martin Williams. "La revolución de octubre: dos puntos de vista del Vanguardia en acción. Down Beat, 19 de noviembre de 1964, 15, 33. Morris, Lawrence D. "Butch". Testamento: una colección de conducción. Nuevos récords mundiales 80478, 1995. Conjunto de 10 discos compactos. Moten, Fred. En el descanso: la estética de la tradición radical negra. Minneapolis: Universidad de Minnesota, 2003. Moye, Famoudou Don y Enoch Williamson. Canción afrikan. AECO/Southport 3009, 1998. Disco compacto. Murchison, Gayle. "" Decano de compositores afroamericanos "o" Renaissance de Harlem Hombre: el nuevo negro y la poética musical de William Grant todavía ". En William Grant Still: Un estudio en contradicciones, ed. Catherine Parsons Smith, 39–65. Berkeley: University of California Press, 2000. Murray, Diedre y Fred Hopkins. Stringología. Black Saint 120143, 1993. Disco compacto. Música del Festival Once, 1961–1966. New World Records 80567. "El grupo de músicos aquí le da a Avant Garde Recital". Defensor de Chicago (edición diaria), 19 de octubre de 1971, 14-15. Myers, Amina Claudine. "Un día en la vida Manuscrito. Desembalado. Colección de Amina Claudine Myers, 1967 [?]. ———. Amina Claudine Myers saluda a Bessie Smith. Leo Records, 1980. Compact Disc. ———. Saltando en el azúcar. Música menor, 1984. Disco compacto. ———. Mujeres en (e) movimiento. Tradition und Moderne T&M 102, 1993. Discos compactos. Nai, Larry. "Entrevista con Greg Osby". Cadence, mayo de 2001, 5–16. "Nea concede a Jazz para '80". Down Beat, julio de 1980, 11, 14, 72. Neff, Renfreu. The Living Theatre: EE. UU. Indianápolis: Bobbs-Merrill, 1970. "La protesta negra termina en Northwestern U." New York Times, 5 de mayo de 1968, 31.

"Los negros protestan en Northwestern". *New York Times*, 4 de mayo de 1968, 27. Nelson, Alondra. "Introducción: textos futuros". *Texto social* 71, vol. 20, no. 2 (2002): 1–15. Ness, Bob. "Profile: Leo Smith". *Down Beat*, 7 de octubre de 1976, 36–37. Nessa, Chuck. "Nuevo informe musical". *Coda*, octubre /noviembre de 1966, 20. Cuarteto de arte de Nueva York. Cuarteto de arte de Nueva York. ESP Records, 1964. Newsome, Thomas Aldridge. "¡Es después del fin del mundo! No lo sabes ¿Todavía? Músicos creativos negros en Chicago, 1946–1976". Disertación de doctorado, Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill, 2001. Nicholson, Reggie. *Concepto en solitario*. Registros abstractos 02, 2005. Disco compacto. Nijinski, David. "La Musique à Bout de Bras: Nota del programa, Concert of the Art Ensemble de Chicago, Théâtre du Lucernaire. En la colección Larayne Black, Chicago Historical Sociedad, 1969. Noble, David W. *Muerte de una nación: cultura estadounidense y fin del excepcionalismo*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. Noglik, Bert. *Jazz-Werkstatt International*. Berlín y Hamburgo: Verlag Neue Musik y Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1982. ———. *Klangspuren: Wege Improvisierter Musik*. Frankfurt AM Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990. Nolan, Herb y Ray Townley. "Ann Arbor Blues and Jazz Festival". *Beat Beat*, 25 de octubre de 1973. Nyman, Michael. *Música experimental: Cage and Beyond*, 2ª ed. Nueva York: Schirmer Libros, 1999. O'Hara, Frank. "Nuevas direcciones en la música: Morton Feldman". En *dar mi saludo al octavo Street: Recolectó escritos de Morton Feldman, con un epílogo de Frank O'Hara*, ed. B. H. Friedman, 211-17. Cambridge, Mass.: Exact Change Press, 2000. O'Meally, Robert G., Brent Hayes Edwards y Farah Jasmine Griffin, ed. *Zona residencial Conversación: los nuevos estudios de jazz*. Nueva York: Columbia University Press, 2004. "Obituario para Ameen Muhammad". *Gatling's Chapel*, Chicago, Illinois, 5 de marzo de 2003. [Consultado el 1 de diciembre de 2005.] Disponible en http://www.jazzhope.com/review_2003_03_05.htm. "Obituario para Evod Magek". *Carter Funeral Chapel*, Chicago, Illinois, 14 de octubre de 2005. "Obituario para Vandy Harris". *Trinity United Church of Christ*, Chicago, Illinois, 5 de agosto de 2005. Occhiogrosso, Peter. "Anthony Braxton se explica a sí mismo". *Down Beat*, 12 de agosto de 1976, 15–16, 49. ———. "No detengas el carnaval, solo manténgalo fuera del aula". *Soho Weekly News*, 21 de septiembre de 1978, 84, 111. Oda, Ken. A. B. Spellman de la dotación de las artes, sobre el impacto de la NEA en las artes. [Acceso 19 de noviembre de 2001.] Disponible en <http://www.koanart.com/nea.html>. Oja, Carol. *Hacer música moderna: Nueva York en la década de 1920*. Nueva York: Universidad de Oxford Press, 2000. Olatunji, Babatunde, con Robert Atkinson, asistido por Akinsola Akiwowo. *El ritmo de Mi tambor: una autobiografía*. Filadelfia: Temple University Press, 2005.

Oliver, Paul. *Sincopators de sabana: Retenciones africanas en el Blues*. Nueva York: Stein y Día, 1970. Olshausen, Ulrich. "Von Blues bis Free-Jazz: Alles Dran: Berliner Jazztage 1973 War Ein Voller Erfolg ". *Jazz Podium*, diciembre de 1973, 20–22. Palmer, Robert. *Notas de revestimiento para grabación*, Creative Construction Company, vol. 1. Muse Registros Mr 5071, 1975. ———. "Pop: Newport Newcomers". *New York Times*, 10 de junio de 1973, 30. ———. "WKCR comenzará 90 horas seguidas de jazz esta noche". *New York Times*, 14 de mayo, 1977, 34. Panish, Jon. *El color del jazz: raza y representación en la cultura estadounidense de la posguerra*. Jackson: Universidad de Mississippi Press, 1997. Panken, Ted. *Entrevista por radio con Alvin Fielder*. WKCR-FM, Ciudad de Nueva York. Transcripción. Colección de Ted Panken, 1 de julio de 2002. ———. *Entrevista por radio con Eddie Harris*. WKCR-FM, Nueva York, 24 de junio de 1994. [Consultado el 1 de diciembre de 2005.] Transcripción. Disponible en <http://www.jazzhouse.org/biblioteca/index.php3? Sel = entrevistas>. ———. *Entrevista por radio con George Lewis y Leo Smith*. WKCR-FM, Ciudad de Nueva York, 12 de septiembre de 1995. [Consultado el 22 de noviembre de 2005.] Transcripción. Disponible en <http://www.jazzhouse.org/library/index.php3?sel=Interviews>. ———. *Entrevista por radio con Johnny Griffi n*. WKCR-FM, Nueva York, 18 de abril de 1990. Transcripción. Colección de Ted Panken. ———. *Entrevista por radio con Joseph Jarman*. WKCR-FM, Ciudad de Nueva York, 15 de febrero, 1987. Transcripción. Colección de Ted Panken. ———. *Entrevista por radio con Joseph Jarman*. WKCR-FM, Nueva York, 17 de junio de 1987. [Consultado el 29 de noviembre de 2005.] Transcripción. Disponible en <http://www.jazzhouse.org/biblioteca/index.php3? Sel = entrevistas>. ———. *Entrevista por radio con Leroy Jenkins*. WKCR-FM, Ciudad de Nueva York, 12 de octubre, 1993. [Consultado el 1 de diciembre de 2005.] Transcripción. Disponible en <http://www.jazzhouse.org/biblioteca/index.php3? Sel = entrevistas>. ———. *Entrevista por radio con Lester Bowie y Don Moye*. WKCR-FM, Ciudad de Nueva York, 22 de noviembre de 1994. [Consultado el 22 de noviembre de 2005.] Transcripción. Disponible en <http://www.jazzhouse.org/library/index.php3?sel=Interviews>. ———. *Entrevista por radio con Richard Davis*. WKCR-FM, Ciudad de Nueva York, 18 de agosto, 1993. Transcripción. Disponible en <http://www.jazzhouse.org/library/index.PHP3? SEL = Entrevistas>. ———. *Entrevista por radio con Roscoe Mitchell*. WKCR-FM, Ciudad de Nueva York, 5 de diciembre, 1995. [Consultado el 30 de noviembre de 2005.] Transcripción. Disponible en <http://www.Jazzhouse.org/biblioteca/index.php3? Sel = Entrevistas>. ———. *Entrevista por radio con Thurman Barker*. WKCR-FM, Ciudad de Nueva York, 15 de febrero, 1995. [Consultado el 1 de diciembre de 2005.] Transcripción. Disponible en <http://www.jazzhouse.org/biblioteca/index.php3? Sel = Entrevistas>. ———. *Entrevista por radio con Von Freeman*. WKCR-FM, Nueva York, 7 de junio de 1987. [Consultado el 30 de noviembre de 2005.] Transcripción. Disponible en <http://www.jazzhouse.org/biblioteca/index.php3? Sel = entrevistas>.

Pareles, Jon. "Vista pop: los artistas clásicos y de jazz se encuentran a mitad de camino". *New York Times*, 15 de marzo de 1987, Sec. 2, 27. Parker, Charlie y John McLellan. Entrevista con Charlie Parker, 13 de junio de 1953. [Consultado el 17 de noviembre de 2005.] Disponible en <http://www.plosin.com/mileshead/BirdInterviews.html#530600>.

Pasler, Jann. "Musique et Institution aux états-unis". *In* *marmoniques* 2, mayo de 1987, 104–34. "Paga el último homenaje a Gaddy, 74". *Defensor de Chicago* (Big Weekend Edition), 4 de septiembre, 1971, 24. Pease, Ted. La conexión Schillinger/Berklee. [Consultado el 3 de julio de 2006.] Disponible en <http://www.berklee.edu/bt/122/connection.html>.

Peretti, Burton W. "Historias orales de músicos de jazz: las transcripciones de NEA como textos en Contexto." En *Jazz entre los discursos*, ed. University Press, 1995. Faraones, el. El despertar. Ubiquity/Luv N 'Haight, 1972. Piazza, Tom. Blues arriba y abajo: Jazz en nuestro tiempo. Nueva York: St. Martin's Press, 1997.

Pleasant, Henry. La agonía de la música moderna. Nueva York: Simon y Schuster, 1955. ———. Muerte de una música? El declive de la tradición europea y el surgimiento del jazz. Londres: Jazz Book Club, 1962. Plonsey, Dan. Discografía Roscoe Mitchell (preliminar). 2003. [Consultado el 4 de julio de 2006. Disponible en <http://www.plonsey.com/beanbenders/roscoedisco.html>.

Poggioli, Renato. La teoría de la vanguardia. Traducido del italiano por Gerald Fitzgerald. Cambridge: Belknap Press de Harvard University Press, 1968. Polillo, Arrigo. "Adesso C'è la" nueva cosa ": Discordante, Aspra, Furibonda". *EPOCA* 1969. Porter, Eric. ¿Qué se llama jazz? Músicos afroamericanos como artistas, críticos, y activistas. Berkeley: University of California Press, 2002.

Postif, François. "KQ-4/6F". *Jazz Hot*, abril de 1971, 14–17. "Potpourri. [Anuncio sobre el conjunto de arte]" *Down Beat*, 19 de diciembre de 1974, 11. "Potpourri. [Anuncio de conciertos de la Asociación de Orquesta de Compositores de Jazz.]" *Down Beat*, 11 de mayo de 1972, 11. "Potpourri. [Anuncio de Steve McCall en Alemania.]" *Down Beat*, 14 de noviembre, 1968, 13. "Potpourri. [Anuncio del simposio de los artistas negros colectivos.]" *Down Beat*, 11 de mayo de 1972, 11.

Primack, Bret. "Leroy Jenkins: Gut-Plucking Revolutionary". *Down Beat*, 16 de noviembre, 1978, 23–24, 50–51. Príncipe, Linda. "Betty Carter: Bebopper respira". *Down Beat*, 3 de mayo de 1979, 12–14, 43. Quinn, Bill. "El AACM: una promesa". *Down Beat Music '68*, 1968, 46–50. ———. "Atrapado en el acto: Joseph Jarman". *Down Beat*, 9 de marzo de 1967, 27–28.

Radano, Ronald M. "The Jazz Avant-Garde and the Jazz Community: Action and Reacción." En la revisión anual de los estudios de jazz 3, ed. y David A. Cayer, 71–79. Nuevo Brunswick: Transaction Books, 1985. ———. Nuevas figuraciones musicales: la crítica cultural de Anthony Braxton. Chicago: Universidad de Chicago Press, 1993.

Ratliff, Ben. "Un baño agradable con Gunther Schuller, el hombre que nombró al tercero Arroyo." *New York Times*, 20 de marzo de 2001, E1.

"El lector tiene sesenta". *Lector de Chicago*, 29 de septiembre de 1972.

"Encuesta pop del lector 1973". *Lector de Chicago*, 1 de marzo de 1974, 1–2.

Reich, Howard. "Ameen Muhammad, 48 [obituario]". *Chicago Tribune*, 4 de marzo de 2003, 9. ———. "Favores de Malachi, 76; el estilo del bajista era distintivo, influyente". *Chicago Tribune*, 3 de febrero de 2004, 6.

Conjunto revolucionario. *La psique. Música mutable 17514-2*, [1975] 2002. Compact Disc.

Riggins, Roger. "Atrapado en el acto: el conjunto revolucionario". *Beat Beat*, 26 de octubre de 1972, 34.

Robinson, Michael. "La asociación: lo nuevo es lo suyo". *Chicago Tribune*, *Domingo Magazine*, 24 de noviembre de 1968.

Rockwell, John. "Tan importante como cualquiera en su generación". *New York Times*, 21 de febrero de 1988, Sec. 2, p. 27. ———. "La cara del jazz está cambiando visiblemente". *New York Times*, 4 de junio de 1974, 33. ———. "Jazz: dos programas Braxton". *New York Times*, 23 de abril de 1982, c32. ———. "Un nuevo director musical llega a la cocina de vanguardia". *New York Times*, 14 de septiembre de 1980, Sec. 2, p. 23. ———. "Nueva música en Estados Unidos". *Journal of American Culture* 4, no. 4 (1981): 132–38.

Rollins, Sonny. *Nuestro hombre en Jazz*. BMG 7 4321 19256-2, 1962.

Rosen, Louis. *El lado sur: la transformación racial de un vecindario estadounidense*. Chicago: I. R. Dee, 1998.

Ross, Andrew. *Sin respeto: intelectuales y cultura popular*. Londres: Routledge, 1989.

Rout, Leslie B., Jr. "Aacm: nueva música (!) Nuevas ideas (?)". *Revista de cultura popular* 1 (1967): 128–10. ———. "Reflexiones sobre la evolución del jazz de la posguerra". *Negro Digest*, febrero de 1969, 32–34, 92–97.

Rouy, Gérard. "Moers". *Jazz*, julio -agosto de 1986, 23–24.

Rubin, Nathan. *John Cage y los veintiséis pianos: Fuerzas en la música estadounidense de 1940– 1990*. Moraga, California: Sarah's Books, 1994.

Ruff, Willie. *Una llamada a la Asamblea: la autobiografía de un narrador musical*. Nueva York: Viking, 1991.

Rusch, Bob y Hillary J. Ryan. "William Parker". *Cadence*, diciembre de 1990, 5–16, 77.

Rusch, Robert D. "Down Beat News: la conferencia de CBA busca la unidad de artistas negros". *Abajo Beat*, 20 de julio de 1972, 10–11.

Russell, Hal. *MusicWeb Encyclopedia de música popular*. [Consultado el 13 de marzo de 2007.] Disponible en <http://www.musicweb.uk.net/encyclopaedia/r/r173.htm>.

Saal, Hubert y Abigail Kufl Ik. "¡El jazz regresa!" *Newsweek*, edición de los Estados Unidos, 8 de agosto de 1977, 51–57.

Sachs, Lloyd. "Fred Hopkins, bajista de jazz, muere". *Chicago Sun-Times*, 9 de enero de 1999. ———. "El festival de jazz se reproduce como concierto o ambiente para la fiesta del césped". *Chicago Sun-Times*, 10 de septiembre de 1987, 66. ———. "Festival de calidad no tiene grandeza". *Chicago Sun-Times*, 7 de septiembre de 1987, 23.

Samana. Samana. Storywiz, 1996. Disc de compacto. Sanders, Cheryl J. Adoración afroamericana en los movimientos pentecostales y de santidad. [Consultado el 15 de marzo de 2007.] Disponible en http://wesley.nnu.edu/wesleyan_theology/theojrnl/31-35/32-2-6.htm. ———. Santos en el exilio: la experiencia de santidad-pentecostal en la religión afroamericana y Cultura. Nueva York: Oxford University Press, 1996. Sandow, Gregory. "¿Pero es arte?" Villa de pueblo, 4 al 10 de marzo de 1981, 63. Sandrow, Nahma. "Vivir en la etapa central, en las rentas del balcón". New York Times, 9 de junio de 2002, segundo. 11, Col. 5, escritorio de bienes raíces, 1. Saunders, Frances Stonor. La Guerra Fría Cultural: la CIA y el mundo de las artes y las letras. Nueva York: New Press, 1999. Schatzberg, Rufus y Robert J. Kelly. Crimen organizado afroamericano: una historia social. Nuevo Brunswick: Rutgers University Press, 1996. Schillinger, Joseph. La base matemática de las artes. Nueva York: Biblioteca filosófica, [1948] 1966. ———. El sistema Schillinger de composición musical. Nueva York: Da Capo Press, [1941] 1978. Schuller, Gunther. "Sonny Rollins y el desafío de la improvisación temática". En Reflexiones: Los mundos musicales de Gunther Schuller, 86–97. Oxford: Universidad de Oxford Press, [1958] 1986. ———. "Tercera transmisión". En Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller, 114-18. Nuevo York y Oxford: Oxford University Press, 1986. Venta, Mike. Actuación de vanguardia y los límites de la crítica: acercarse a los vivos Teatro, acontecimientos/flujo y el movimiento de artes negras. Ann Arbor: Universidad de Michigan Press, 2005. Semmes, Clovis E. "La dialéctica de la supervivencia cultural y el artista comunitario: Phil Cohran y el Teatro Aff Ro-Arts ". Journal of Black Studies 24, no. Seniors, Paula Marie. "Más allá de Lift cada voz y cantar: la cultura de la elevación, la identidad, y política en el teatro musical negro ". Disertación de doctorado, Universidad de California, San Diego, 2003. Shapiro, Peter. "Blues y la verdad abstracta: Phil Cohran". Wire, mayo de 2001, 28–31. Shelton, Joseph A., Jr. Obituario. Stinson Funeral Home, Detroit, Michigan, 8 de diciembre, 2006. Shepp, Archie. Yasmina, una mujer negra. Byg-Actuel 529304, 1969. Shoemaker, Bill. "Vanguardia." Jazz Times, septiembre de 2000, 60, 62, 64. ———. Revisión de grabaciones de Muhal Richard Abrams, George Lewis y Douglas Ewart, Ari Brown y Ernest Dawkins. Jazz Times, julio /agosto de 1996, 94–95. Silverstein, Steve. "Historia de grabación: el AACM y el Jazz de vanguardia de Chicago Escena de mediados de los años sesenta ". Tape Op, Invierno 1998/99, 56–58. Smith, Arnold Jay. "Profi le: John Stubblefi Eld". Down Beat, 29 de enero de 1976, 30. Smith, Bill. "Leo Smith". Coda, noviembre de 1975, 2–9. Smith, Wadada Leo. Golden Quartet: El año del elefante. Pi Recordings PI 04, 2002. Disco compacto. ———. Kabell años 1971–1979. Tzadik TZ 7610-4, 2004. Cuatro discos compactos.

———. "(M1) Música estadounidense". *Perspectiva negra en la música* 2, no. 2 (otoño de 1974): 111–16. ———. *Notas* (8 piezas). Fuente una nueva música mundial: música creativa. Autoedición, 1973. ———. *Ritmo*. Autoedición, 1976. ———. *Catcher espiritual*. Nessa N-19, 1979. Disco de vinilo. ———. *Tao-njia*. Tzadik 7017, 1996. Disco compacto. Smith, Will. *Revisión de Roscoe Mitchell Recording, Congliptious*. *Jazz & Pop*, agosto de 1969, 26. Sur, Eileen. "Investigación musical y la estética negra". *Mundo negro*, Noviembre de 1973, 4–13. Spangler, Bud. "El frente de la casa". *Cambio* 2 (Primavera/Verano 1966): N.P. Spellman, A. B. *Cuatro vidas en el negocio de Bebop*. Nueva York: Pantheon Books, 1966. ———. "Revolución en el sonido: Black Genius crea una nueva música en el mundo occidental". *Ebony*, agosto de 1969, 84–89. Spencer, Jon Michael. *Los nuevos negros y su música: el éxito del Harlem Renacimiento*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1997. Spivey, Donald. *Union and the Black Musician: The Narrative of William Everett Samuels y Chicago Local 208*. Lanham: University Press of America, 1984. Stanyek, Jason. "Transmisiones de una intercultural: jazz panafricano e intercultural Improvisación." En *el otro lado de la nada: jazz, improvisación y comunidades en diálogo*, ed. Daniel Fischlin y Ajay Heble, 87-130. Middletown: Wesleyan University Press, 2004. Staples, Brent A. "Festival aacm à Chicago". *Jazz Hot*, octubre de 1978, 30–31. ———. *Tiempo paralelo: crecer en blanco y negro*. Nueva York: Pantheon Books, 1994. "Estado de Illinois, Asociación para el Avance de los Músicos Creativos, Chicago, Illinois". Copia en la colección de George E. Lewis, 5 de agosto de 1965. "Certificado de Incorporación del Estado de Nueva York, Consejo Nacional de la Asociación para el avance de los músicos creativos". Copia en la colección de Muhal Richard Abrams, 18 de noviembre de 1982. Paso, Robert B. *Blue como el lago: una geografía personal*. Boston: Beacon Press, 1998. Stern, Chip. *Revisión de la grabación de Muhal Richard Abrams, Lifea Blinec*. *Beat Beat*, 5 de octubre de 1978, 26–27. Stewart, Jimmy. "Introducción a la estética negra en la música". En *la estética negra*, ed. Addison Gayle, Jr., 81–96. Nueva York: Doubleday, 1971. *Palos y piedras*. *Palos y piedras*. 482 Música, 482-1012, 2002. Disco compacto. Aún así, William Grant. "Una orquesta sinfónica negra". *Oportunidad*, septiembre de 1939, 267, 286–287. Stockhausen, Karlheinz. *Texte Zur Musik*. Köln: M.D. Schauberg, 1963. Stovall, Tyler. *París Noir: Afroamericanos en la Ciudad de la Luz*. Boston: Houghton Miffl in, 1996. "Strictly AD lib [AACM Concerts en Lincoln Center]". *Down Beat*, 11 de agosto de 1966, 13. "Strictly AD lib [AACM Concerts en Lincoln Center]". *Down Beat*, 28 de julio de 1966, 12. "Strictly ADIB [Anuncio de la serie de conciertos AACM]". *Down Beat*, 7 de octubre, 1965, 41.

"Estrictamente AD lib [anuncio de la formación AACM]". Down Beat, 9 de septiembre, 1965, 41. "Strictly ADIB [Anuncio de Amina Claudine Myers/Jerol Donavon Club reservas]. " Down Beat, 6 de octubre de 1966, 12. "Strictly ADIB [Anuncio de la sesión de grabación de Roscoe Mitchell]". Beat Beat, 22 de septiembre de 1966, 48. "Strictly ADIB [Anuncio de la actuación de Sonny Rollins]". Down Beat, 6 de junio, 1963, 10. "Strictly Ad Lib [Jam Session con Lester Bowie y Leroy Jenkins]". Beat Beat, 25 de agosto de 1966, 14. "Strictly Ad LB [Performance de Joseph Jarman y Kim an Wong]". Beat Beat, 13 de diciembre de 1968, 54. "Strictly Ad Lib. [Informe sobre la presentación del Festival de Jazz de Newport de Misha Mengelberg]". Down Beat, 8 de septiembre de 1966, 43. "Strictly ADIB: Chicago [Informe sobre Ira Sullivan - Roland Kirk Quintet]". Beat Beat, 29 de septiembre de 1960, 65. "Strictly ADIB: Chicago [anuncio del fallecimiento de Nicky Hill]". Beat Beat, 1 de agosto de 1963, 45. Stubblefi Eld, John. Canción de la mañana. ENJA ENJ-8036-2, 1993. Disc COMPACT. Comité de Coordinación de Estudiantes no violentos. "Posición de papel en Black Power [1966]". En el nacionalismo negro moderno, ed. William Van DeBurg, 112–23. Nueva York: Nueva York University Press, 1997. Tal, David. Músicos de jazz de vanguardia que se presentan. Ciudad de Iowa: Universidad de Iowa Press, 1993. Sukenick, Ronald. Down and in: Life in the Underground. Nueva York: William Morrow, 1987. "El sol también sale". Down Beat, 29 de marzo de 1962, 15. Susilo, Hardja. "Cambiar estrategias para la experiencia intercultural karawitana: un Perspectiva del cuarto de siglo ". Ensayo, 1986. Sweet, Robert E. Music Universe, Music Mind: Revisiting the Creative Music Studio, Woodstock, Nueva York. Ann Arbor: Arborville Publishing, 1996. Szwed, John F. "Josef Skvorecky y la tradición de la literatura de jazz". Literatura mundial Hoy 54, no. 4 (1980): 586–90. ———. El espacio es el lugar: las vidas y los tiempos del sol. Nueva York: Pantheon Books, 1997. Szyfmanowicz, R. "Brigitte Fontaine, Areski et l'Art Ensemble de Chicago à la Fac Dauphine. " Jazz Hot 262, junio de 1970, 6. Talalay, Kathryn. Composición en blanco y negro: la vida de Philippa Schuyler. Nueva York: Oxford University Press, 1995. Tapscott, Horace. Canciones de The Unsung: The Musical and Social Journey of Horace Tapscott. Editado por Steven Isoardi. Durham: Duke University Press, 2001. Taylor, Arthur. Notas y tonos: entrevistas de músico a musicólogo. Nueva York: Da Capo Press, [1977] 1993. "Memo del proyecto de asistencia técnica". Archivos de Evod Magek, 10 de agosto de 1980. Teitelbaum, Richard. "Banda mundial". En Soundings 1, ed. Peter Garland. Autoeditado, 1972.

Terlizzi, Roberto. "Steve McCall". Coda, diciembre de 1974, 6–7.

Tesser, Neil. "El décimo aniversario de AACM: un símbolo de excelencia comprometida". Chicago Lector, 9 de mayo de 1975, 14.

———. "Guía del lector para el jazz". Lector de Chicago, 26 de septiembre de 1975, 35–36. ———. Revisión de los conciertos de Montreux/Berlín. Down Beat, 20 de octubre de 1977, 22–24. ———. "Von y Chico Freeman: Tenor Dynasty". Down Beat, julio de 1980, 24–28. ———. "¿Dónde está la vanguardia?" Lector de Chicago, 7 de febrero de 1975, x1 - x2. Thomas, Lorenzo. "Los niños de Alea: la vanguardia en el Lower East Side, 1960– 1970. " Revisión afroamericana 27, no. Thompson, Malachi. El trapo de Buddy Bolden. Delmark De-481, 1995. Disco compacto. Thompson, Robert Farris. "Mambo Minkisi: La mente y la música de Leo Smith". Coda, Noviembre de 1975, 10-12. Threadgill, Henry. Zoid de Henry Threadgill: Up apareció los dos labios. Pi Recordings Pi 02, 2001. Disco compacto. ———. "¿Dónde están nuestros críticos?" Nuevo régimen 1, no. 1 (1968): 11–12. Threadgill, Henry y hacen un movimiento. La boca de todos es un libro. Pi Recordings Pi 01, 2001. Disco compacto. ———. ¿Dónde está tu taza? Columbia 67617, 1996. Disco compacto. Tisue, Seth. Chicago ahora: viejos listados. 1995. [Consultado el 20 de noviembre de 2005.] Disponible de <http://tisue.net/chicagonow/old1995.html>. Townley, Ray. "Escuchado y visto: Richard Abrams". Coda, enero de 1973, 40–42. ———. "Lester ... ¿quién?" Down Beat, 31 de enero de 1974, 11–12. ———. "Profi le: Muhal Richard Abrams". Down Beat, 15 de agosto de 1974, 34. Travis, Dempsey J. Una autobiografía de Black Chicago. Chicago: Urban Research Press, 1981. ———. Una autobiografía de Black Jazz. Chicago: Urban Research Press, 1983. Tristano, Lennie. Intuición. Capitol Jazz CDP 7243 8 52771 2 2, 1949. Disco compacto. Tucker, Mark, ed. El lector de Duke Ellington. Nueva York: Oxford University Press, 1993. Tulsa Race Riot: un informe de la Comisión de Oklahoma para estudiar los disturbios de la carrera de Tulsa de 1921. [Consultado el 20 de noviembre de 2005.] Disponible en <http://www.tulslareparations.org/Trr.htm>. Tura, Valerio. "Muhal, il primo". Musica Jazz 34, no. 4, abril de 1978, 14–15. Tynan, John. Revisión de Ornette Coleman Recording, Free Jazz, Down Beat, 18 de enero, 1962, 28. ———. "Tomar 5" Down Beat, 23 de noviembre de 1961, 40. Tyner, McCoy. Asante. Nota azul 7243 4 93384 2 5, 1970. Disco compacto. Los estudios de música electrónica de la Universidad de Iowa: ex alumnos. [Consultado el 22 de noviembre de 2005.] Disponible en <http://theremin.music.uiowa.edu/alumni.html>. Van der Lelij, B., B. G. M. Völker, H. Steketee y F. M. H. M. Driessen. Componente en Nederland. Utrecht: Bureau Driessen, 1996. Van Trikt, Ludwig. "Anthony Davis X". Cadence, noviembre de 1985, 5. ———. "Leroy Jenkins". Cadence, noviembre de 1997, 5–9.

Vincent, Ted. *Mantenga fresco: los activistas negros que construyeron la era del jazz*. Londres: Plutón Press, 1995. Von Eschen, Penny M. *Satchmo explota el mundo: los embajadores de jazz tocan la Guerra Fría*. Cambridge: Harvard University Press, 2004. Vuisje, Bert. *De Nieuwe Jazz: Twintig entrevista a la puerta Bert Vuisje*. Baarn: Bosch y Keuning, 1978. Wallace, Michele. *Black Macho y el mito de la Superwoman*. Londres y Nueva York: Verso, 1978. Walton, Charles. Dr. William "Bill" Fielder: trompetista y improvisador de jazz. 2004. [Acceso 25 de noviembre de 2005. Disponible en <http://www.jazzinichicago.org/internal/articles/Tabid/43/CTL/Articuloview/Mid/522/ArticuloD/115/DrwilliambillFielDerTrumpeterandjazzimprvisor.aspx>. Wang, Richard. "Conferencia del Dr. Richard Wang". Documento presentado en el comercio Fours: Jazz y su medio, Universidad de Chicago, 11 de mayo de 2001. Ware, Wilbur. *El sonido de Chicago*. Riverside OJCCD-1737-2, 1957. Disco compacto. Washburn, polla. "El solo" Kera's Dance "de Frank Gordon". *Down Beat*, 26 de abril de 1973, 33–34. Washington, Salim. "" Todas las cosas que podrías ser ahora ": Charles Mingus presenta Charles Mingus y los límites del jazz de vanguardia ". En la conversación de Uptown: la nueva Estudios de jazz, ed. Robert G. O'Meally, Brent Hayes Edwards y Farah Jasmine Griffi n. Nueva York: Columbia University Press, 2004. Watrous, Peter. "Jazz, clásico, arte, negocios: una serie envuelve todo en uno". *Nueva York Times*, 2 de agosto de 1994, c15. ———. "John Zorn se hace cargo de la ciudad". *New York Times*, 24 de febrero de 1989, c23. Watson, Ben. *Derek Bailey y la historia de la improvisación gratuita*. Londres y Nueva York: Verso, 2004. Weathers, Diane. "Los artistas negros colectivos". *Black World* 23, no. 1 (1973): 72–74. Welburn, Ron. "El imperativo estético negro". En la estética negra, ed. Addison Gayle, Jr., 132–49. Nueva York: Doubleday, 1971. Welburn, Ron y Ralph Ellison. "La ventaja territorial de Ralph Ellison". En *vivir con Música: Writings Jazz de Ralph Ellison*, ed. Robert G. O'Meally, 15–33. Nueva York: moderna Biblioteca, [1976] 2001. Welch, Jane. "La respuesta de Europa a Woodstock: el primer Festival Actual Festival París Música Festival." *Down Beat*, 22 de enero de 1970, 16–17, 31. Soldadura, Pete. "Atrapado en el acto: Concierto Memorial de Charlie Parker". *Beat Beat*, 23 de mayo de 1963, 36. ———. Revisión del evento Joseph Jarman/John Cage. *Down Beat*, 13 de enero de 1966, 35–36. ———. Revisión del concierto de Roscoe Mitchell. *Down Beat*, 19 de mayo de 1966, 44, 48. Weller, Ellen. "Hacer la diversidad en la América urbana: las intersecciones de la cultura Turismo, financiación de artes públicas y actuación multicultural en San Diego, California." Disertación de doctorado, Universidad de California, San Diego, 2002. West, Cornel. *Keeping Faith: filosofía y raza en Estados Unidos*. Nueva York: Routledge, 1993. Wexler, Haskell. *Medio frío*. DVD-Video, Paramount 06907, 2001. Whitehead, Kevin. "Fred Hopkins". *Coda* 196, 1984, 23–26. ———. *Nuevo swing holandés*. Nueva York: Billboard Books, 1998.

Whitesell, Lloyd. "El ruido blanco: raza y borrado en la vanguardia cultural". *Música americana* 19, no. 2 (verano de 2001): 168–89.

Wickes, John. *Innovaciones en el jazz británico. Volumen 1, 1960–1980*. Londres: Soundworld, 1999.

Wildfowlers: The New York Loft Jazz Sessions. Vol. 1–5. Casablanca /Douglas NBLP 7045, 7046, 7047, 7048, 7049, 1977. Discos de vinilo.

Wildfowlers: The New York Loft Jazz Sessions. Vol. 1–5. KnitClassics 3037, 2000. Compacto discos.

Wilkerson, Edward L. Memo interno. Fecha exacta desconocida, probablemente febrero. Archivo de la aacm. 1978.

Wilkerson, Edward y Shadow Vignettes. *Nacimiento de una noción*. Sessoms, 1985.

Willener, Alfred. *La acción de acción de la sociedad: sobre politización cultural*. Traducido por A. M. Sheridan Smith. Londres: Tavistock Publications, 1970.

Williams, John A. *El hombre que lloró yo soy*. Boston: Little, Brown, 1967.

Williams, Martin. "El espectador". *Down Beat*, 10 de mayo de 1962, 39.

Williams, William Appleman. *Los contornos de la historia estadounidense*. Nueva York: W. W. Norton, 1988.

Willie, Sarah Susannah. *Actuación de negro: universidad, identidad y el rendimiento de la raza*. Nuevo York y Londres: Routledge, 2003.

Wilmer, Valerie. "Amina Claudine Myers". *Coda* 169, 1979, 4–6. ———. *Tan serio como tu vida: la historia del nuevo jazz*. Londres y Nueva York: Serpent's Tail, [1977] 1992. ———. "Atrapado en el acto: Art Ensemble of Chicago". *Down Beat*, 25 de junio de 1970, 26. ———. "Lester Bowie: Extender la tradición". *Down Beat*, 29 de abril de 1971, 13, 30. ———. *Mamá dijo que habría días como este: mi vida en el mundo del jazz*. Londres: mujeres Press, 1980.

Wilson, John S. "2 festivales de jazz se abren en Newport". *New York Times*, 1 de julio de 1960, 13. ———. "Jazz tocó en un saxo de plástico". *New York Times*, 31 de julio de 1960, x9. ———. "El jazz de la edad espacial carece de refuerzos: Cosmic Group no puede orbitar con rítmico Propulsión." *New York Times*, 19 de febrero de 1962, 23. ———. "' Village "se convierte en un punto focal para el jazz moderno: Five Spot Café y la mitad La nota estimule la mudanza del centro. *New York Times*, 27 de octubre de 1960, 43.

Wilson, Peter Niklas. *Anthony Braxton: Sein Leben, Seine Musik, Seine Schallplatten*. Waakirchen, Suiza: Oreos Verlag, 1993.

Wong, Deborah Anne. *Habla más fuerte: los asiáticoamericanos que hacen música*. Nueva York: Routledge, 2004.

Wright, Bruce. *Justicia negra en un mundo blanco*. Nueva York: Barricade Books, 1996.

Wright, Richard. *12 millones de voces negras*. Nueva York: Thunder's Mouth Press, [1941] 1988.

X, Malcolm, con la ayuda de Alex Haley. *La autobiografía de Malcolm X*. Nueva York: Ballantine Books, 1973.

Xenakis, Iannis. *Música formal: pensamiento y matemáticas en composición*. Bloomington: Indiana University Press, 1972. ———. "Musiques Formelles". *LA Revue Musicale* 253–54 (1963).

Yogananda, Paramahansa. Autobiografía de un yogui. Los Ángeles: autorrealización Fellowship, [1946] 1981. Zabor, Rafi. "Es curioso, te ves como un músico de jazz". Villa de pueblo, 2 de julio de 1979, 72–73. Zinn, Howard y Anthony Amove, eds. Voces de la historia del pueblo de los Estados Unidos. Nueva York: Seven Stories Press, 2004 Zorn, John, ed. Arcana: músicos en música. Nueva York: Granary Books, 2000.

Archivos y colecciones privadas

Aacm. Archivo. Chicago, Illinois. Abrams, Muhal Richard. Recopilación. Negro, Larayne. Recopilación. Sociedad Histórica de Chicago. Archivo de jazz de Chicago. Biblioteca Joseph Regenstein, Universidad de Chicago. Cowell, Henry. Recopilación. Biblioteca Pública de Nueva York. Jarman, Shaku Joseph. Recopilación. Lewis, George E. Colección. Magek, Evod. Archivo. Mitchell, Roscoe. Recopilación. Myers, Amina Claudine. Recopilación. Panken, Ted. Recopilación.

Índice

Aacm. Ver Asociación para el Avance de creative Músicos
Evento AACM / FMP (Chicago), 457–59 AACM School of Music: ausencia de clases en improvisación, 555n43; filosofía educativa y orientación, 176–78, 280, 306, 391; inscripciones, 436; Experimentación en, 391, 464, 476, 492, 500; Fundación de la escuela, 177; Métodos, 177–78, 280; orígenes, 175–79; Estancia pedagógica, 179, 280; Clases del sábado, 277, 308; como Transmisión de la tradición, 179, 348, 464 Abdul, Raoul, 366 Abraham Lincoln Center (Chicago), 226, 555n41; Actuaciones de AACM, 153, 180, 182, 200, 279; Sitio AACM de operaciones, 111, 120, 133–34, 140; Ensayo de la banda experimental Space, 79, 83, 111, 116 Abrams, Josh, xxxi Abrams, Muhal Richard (Richard Louis Abrams): En el impacto de la AACM,

507; adopta un nuevo nombre, 165; letras paneles, servicio, 395–96, 400–410, 418–19; Autodidact Prácticas de, 17, 58; Institución negra- Edificio, vista de, 22–23, 112–14, 199; Cofunds the AACM, 96–111, 115, 230, 528N5; Capacitación de composición, 57–60; Concibe la escuela AACM de música, 176–77; preocupaciones sobre representación, xxiv - xxv; y diáspora, noción de, 301; El sueño (trabajo multimedia), 184–86; temprano años, 1, 5–8, 11–14; electrónica, uso de 148–50, 196, 222, 552n109; aliento de más joven artistas, 62, 68–70, 83; fomentar Estudio de composición, xx, 69–70, 106, 162–63, 177, 306, 360–62; Banda experimental, organiza, 61–62, 69–83; obras extendidas, 361, 364–65, 440, 485; Gran negro Música, incomodidad con término, 394; años de secundaria, 11–13; Actuaciones internacionales, 298, 319, 344, 347–49, 352, 425–26; Jeff Donaldson, colaboraciones con,

- Abrams, Muhal Richard (continuación)
 167; Soporte principal del sello discográfico, 352; educación musical, 14, 17; Nueva York, se mueve a, 333–35, 338, 343; pedagógico Métodos y filosofía, 69, 177–78; Juega con MJT +3, 145; profesional Experiencias, temprano, 18, 21–22, 28, 52–53, 58; biografía proyectada de, xxiii - xxiv; declaraciones públicas, IX, 196; Rafael Garrett y, 28, 52, 61, 67, 83, 154, 159; grabaciones, 148–50, 196, 222, 552n109; Sistema Schillinger, uso de, 58–59, 62, 79, 178–79, 295; espiritualidad, opiniones sobre, 57, 59–60, 110, 122, 124, 154, 320, 368; Sun RA, comparaciones con, 158–59, 161; Métodos de enseñanza en la escuela AACM, 177–78. Ver también banda experimental Abrams, Peggy, xxi, 68, 71, 118, 295, 460; Como miembro de AACM, 118, 198, 295, 480, 512; En el capítulo de AACM New York, 460, 598n7; en FI RST AACM Reuniones, 545n78 Abrams, Richarda, xxi, 484 Expressionismo abstracto, 29, 36, 41 Adderley, Julian "Cannonball", 307, 312 Adderley, Nat, 337 Adebayo, Soji, 290, 318, 422 Adorno, Theodor, xxx, 35, 237, 248; vistas en Jazz, 237, 248; Vistas sobre música nueva, 35, 237, 248 Aebi, Irene, 246 Espiritualismo estético, 484 Aff Ro- Arts Theatre, xlii, 165–68, 200, 205, 307 Compositores clásicos afroamericanos, 367–68, 589n16; y negro cultural críticos, 364–69; como influye en AACM Compositores, 170, 361, 462–63 Experimentalismo afroamericano, xxxv; anomalía en relatos históricos, xxxi - xxxii, xxxvi, xli - xlii, 30, 33, 510, 560n15, 571n45; negro vernácula y, 360, 367–68, 376; creolización y, 360, 365, 369; problemas de recepción críticos, 385–87, 441–46, 486, 510, 560n15, 571n45; diferencias en experiencia, xliii, xxxvi, xli - xlii, 31–36; en Europa, 392, 441–44, 446, 486, 510, 560n15, 571n45; problemas de infraestructura, 36, 350, 383; nuevo teorizando, 304; en Nueva York, 332, 338; en París, 220, 232–33, 560n15; recepción de los intelectuales negros, xlii, 206–11, 444, 486, 560n15; Tercera corriente y 360; En la historia cultural de los Estados Unidos, 371–79 Postsecundario afroamericano Instituciones: música vernácula negra en, 137, 245, 264, 463, 549n62; experiencias de hombres en, 14, 137, 172, 245, 264; experiencias de mujeres en, 127, 462–63; Estándares de excelencia estrictos, 14 Africobra (movimiento de arte), 166, 548n32 Aire (conjunto AACM), 348, 351, 482; Recepción crítica de, 354, 364, 431, 440, 442; Enfoques musicales de, 364, 442 Ajaramu: y aacm gobernanza, 392; adopta un nuevo nombre, 165; Amina Claudine Myers y, 128, 131, 165; Institución negra: construcción, vista de, 121–23; recepción crítica, 168; defensa AACM Política de "música original solo", 121–24; Diseñado AACM "Treble Logotipo de Clef", 234; Early Years, 1–2, 6–7, 11–12; en FI RST AACM Reuniones, 103, 107, 109–11, 544n60, 545n78; Gene Ammons, de gira con, 286, 494; pase de, 494; actuaciones, 128, 131, 286, 312, 318, 319, 338, 580n64; carrera, vistas sobre, 213; recibe nombre artístico, 494; en la escena musical de Chicago de 1950, 18, 20–21; Enseña en la escuela AACM, 177 Aklaff, Pheeroan, 303, 582n85 Alexander, Dee, xxxi, 485, 503 Alexander, Martin, 319, 334, 411, 500–501; primeros años, 16; Encuentros South Side escena musical, 16, 87, 158; en FI RST AACM reuniones, 545n78; electricidad entrenada ingeniero, 286 Alfaro Siqueiros, David, 167 Composición algorítmica, 539n19 Ali, Muhammad (Boxer), 408, 575n100 Ali, Muhammad (baterista), 222, 563n71 Ali, Rashied, 49, 93, 350 Allen, Cathy, 269, 570n14 Allen, Daavid, 240 Allen, Eddie E. J., 485, 493

- Allen, Marshall, 56, 57, 93 All Souls First Universalist Church, 313 Alpert, hierba, 398 Alpha Kappa Alpha (hermandad), 430 Alphonso, Roland, 278 Altschul, Barry, 327, 335, 340–42, 582n85 Coro masculino de Amabutho, 454 Amen-ra (baterista), 312 American Center (París), 225, 244, 245, 275; Orígenes, 232–33 Experimentalismo estadounidense: patrocinio de, 36, 381–82, 587n202; posiciones políticas de artistas blancos, 34–36; basado en la blancura Historias de, xiii, xxxi, xxxviii, 30, 33, 383–84, 569N3 Ammons, Albert, 73 Ammons, Gene: y Chicago Music, 12, 18, 531n44; influencia en AACM y Músicos de bolsas, 26, 73, 173, 292, 405; actuado con músicos AACM, 286, 356, 443, 494 Antiguo al futuro: corolario a término "Gran música negra", 448; eslogan del Art Ensemble, 240, 489 Anderson, Bernice, 287 Anderson, Chris, 60, 531n44 Anderson, Clifton, 493 Anderson, Fred: como Autodidact, 26; y Charlie Parker, 27, 293, 321; y Chicago Jam Sessions, 140; al principio Jarman Recordings, 141, 143; temprano años, 1, 25–26; FI RST INTERNACIONAL actuaciones, 412; Founds Independent Espacios de rendimiento, 448, 457, 513; Fred Anderson Sextet, 294, 320–21; héroe a los artistas más jóvenes de Chicago, 448; como mentor, 287, 293, 321; No es un AACM Fundador, 160, 528n5; juega inaugural Concierto AACM, 118; recomendado Emanuel Cranshaw para AACM, 197 Anderson, Ray, 282, 582n88 Anderson, T. J., 589n16 Andrews, Dwight, 303 Festival de Blues y Jazz de Ann Arbor, 296–97 Antheil, George, 372 Salón de apartamentos, el 308 Archia, Tom, 16, 531n44 Areski, 234–35, 564n78 Arista Records, 302, 338–39, 341–42, 351, 358, 364 Armstrong, Louis: Influencia en AACM Músicos, 27, 64, 280, 442, 449 Art Ensemble of Chicago: Brigitte Fontaine y, 234–35, 564n77; Modelo de negocios colectivo, 227, 286, 301; comparaciones con Sun RA, 156–62; confirmado con AACM, 256–57; crea término "gran música negra", 240–41, 450; Primeras grabaciones europeas, 228–29; Fi lm y colaboraciones de teatro, 234; Fi RST International Actuations, 211, 221–23, 225–26, 228, 240–41; primero Contratos de registro de "sello principal", 301, 395; Fi RST de Nueva York, 329–30; Condiciones de vida en Europa, 224–25; multi-instrumentalismo de, 362–64; Orígenes, 151, 205, 219; actuaciones, 211, 222, 223, 225, 227; grabaciones, 228; Sun ra, comparaciones con, 293–94, 296; iconografía visual y teatralidad, 300, 395, 423, 556 Conjunto de patrimonio artístico, 118, 132, 163–68 Passim, 218, 547n22 Artists House, 325–26, 332, 349 Taller de artistas, 144, 155 Financiación artística: de la inteligencia central Agencia (CIA), 253; discrepancias de género en, 395–96, 400–404, 589n16; racialización de, xlvii, 332; de los EE. UU. Departamento de Estado, 253. Ver también National Endowment for the Arts; Soporte de filantropía y fundación Ashley, Robert, 30, 34, 331, 369, 548n37, 588n212 Movimiento asiático -americano de improvisación, 189 Asociación para el avance de Músicos creativos: AACM School of Música, 176–77; Diversidad estética, 196, 339, 351, 353, 361, 370, 445, 484, 508; Iglesia afroamericana, relación con, 118, 212–14, 486; atmósfera, discursos de, 1, 116–18, 277, 349, 485, 511–13; autodidacticismo, xxxviii,

Asociación para el avance de Músicos creativos (continuación) 26, 66; Grupo de artistas negros, enlaces con, 266, 270, 274; comunidad negra actividades, xlviii, 51, 131, 393, 407, 493, 506-7; conciencia negra y, xlii, 163-65, 196; cultural negro nacionalismo y, 118, 212-14; Cruzado fronterizo, x - xiii, 352, 365, 395, 511; Desglose de las definiciones de género, 232, 352, 358, 373, 506; Fondo de construcción, 393, 505; Capítulo de Chicago, 415, 417, 428, 452-53, 460; Como ícono cultural de Chicago, 447; Imagen internacional de Chicago y 299; improvisación colectiva, 155; colectividad, xi - xii, 155, 181, 335-36, 421, 428; Centrado en el compositor, 69-70, 277, 280, 458, 484; concierto autoproducción, 118-19; creativo Métodos, xli, 141-44, 148, 151-55, 184, 243-44, 250-51, 280, 320-23, 338, 341, 354, 361-65; revisionismo discursivo, xl - xli, 1, 155, 328; divergencia de Vistas dentro, 120-25, 179, 212, 392, 422-37; Miembro anterior generado Proyectos de libros en, xxiv, 449-52; Europa, experiencias en, 219-57, 345-49, 452-55; experimentalismo de, 330, 338; extendido formas compositivas, 364-66; frente a el este en las reuniones, 108; FI RST AACM concierto, 118; problemas de financiación, xxxix, 181, 332, 395-96, 400-404, 416-20, 477, 545n73; Problemas de género, xlvii, 203, 343, 459-60; problemas generacionales, 422-29, 434-36, 493; problemas geográficos, 427-28; gobernanza, xlv, 107, 115, 117, 120, 181, 276, 323-24, 416-20, 442-34; Gran música negra, xlii, 118, 240-41, 394, 448-51; sede en el Centro Abraham Lincoln; Discursos de individualismo, 179, 498-99; Impacto internacional, x, xxv, xliii; nombramiento de, 110-11; Consejo Nacional, 418; Planes de expansión nacional, 392-97; Capítulo de Nueva York, 397, 416-18, 428, 434, 439-40, 460, 484, 592n4; original música, como propósito fundador, 98-103,

119, 121-23, 125, 442-43; orígenes, 96-110; Postmodernismo y, 193-94, 196, 301, 329, 369; propósitos, 116; rango de métodos e direcciones, ix, 107, 110, 111, 115, 118, 167, 190, 256, 319, 418, 491, 498; Recepción de eventos tempranos, 130-31, 133, 180, 193-96; relación con Jazz, 194, 234, 343, 358, 365-66, 505, 508-10; Autodioning, XL, 5, 357-58; escritos críticos autopublicados, 345-50; Sun ra, comparaciones con, 125, 156-62; y tradiciones de colectivo acción negra, x; Mujeres, 9, 96, 203-4, 459-80, 557N102; clase de trabajo fondos, x, xxxvi, 1, 370, 430, 448, 486. Ver también AACM School of Music; Abraham Lincoln Center (Chicago); Ciudad infantil Asociación de artistas creativos dedicados, 110-11 Atherton, Debbie, 284 Atlantic Records, 301 atmósfera, en el discurso de aacm, 1, 116-18, 277, 349, 485, 511-13 ATON, AYE, 318 autodidacticismo: como método de aprendizaje, 15, 17-22, 26, 58-60, 66, 414; y personal Investigación, xxxviii, 57-58 Avant- Garde: cuestiones historiográficas, xxxi - xxxii, xxxvii - xxxviii, 29-49, 238, 385-86, 528n3, 533n15, 534n43; como jazz Marcador de género, 98, 206, 320, 332, 348, 351, 509, 528n3; y diferencia racial, 30-42, 131, 260-62, 331, 510, 533n15, 533n31. Ver también Jazz Avant- Garde Ayler, Albert: exposición a AACM a, 66; Aacm visto como en gran medida sin influir por 150, 196; en relación artística / vida, 42; defendido por John Coltrane, 142; Jazz europeo influido por, 249, 252; Métodos musicales, 142; paso de, 285

Babbitt, Milton, 59, 330, 543n38
Bach, Johann Sebastian, 10, 127, 209, 282, 287, 374 Patrocinador, Steve, 339

- Bacon, Warren, 292 Baden- baden jazz treff en (reunión), xliii, 251–54, 457, 459 BOLSA. Ver Grupo de Artists Black (Bag) Baha'i, 279–80 Bailey, Derek, xxix, 249, 304, 346, 568n135, 571n35 Baker, Chet, 139 Baker, Houston, 303 Baker, Jim, 457 Baker, Josephine, 223 Baker, Laverne, 55 Baldwin, James, 220–21, 407 Bankhead, Harrison, xxxi, 459 Baraka, amiri, xxviii - xxix, xlii - xliii, 261; Analiza la crítica de jazz, xxviii, 46, 49–50, 538n119; crítica del negro clase media, xli, 207; influencia en Comentaristas europeos de jazz, xliii, 235–38; en Jazz Avant- Garde, 206–9; como intérprete de jazz, 39; Opiniones sobre blanco Avant-Garde, 32–34, 36; como político activista, 166, 168; papel en Greenwich Escena artística del pueblo, 30–32, 42–43; vistas en Black Experimental Music, 366–70, 444–45 Barefi Eld, A. Spencer, 322, 399–400 Barkays, el, 317 Barker, Thurman: Y AACM Gubernance, 203, 276, 392, 426; En AACM Nueva York Capítulo, 440; en Chicago Jam Sessions, 134; y la escena teatral de Chicago, 286; primeros años, 80–82; En FI RST AACM reuniones, 545n78; se une Banda, 82; Aprende la tradición del jazz, 176–77; actuaciones, 145, 151, 153, 155, 184, 187, 345, 348, 580n64; actúa en Memorial para John Stubblefi Eld, 484; Recordings, 143, 187, 204 Barón, arte, 485 Barretto, Ray, 312 Barron, Bill, 328 Barry, Robert, 56, 88 Barthes, Roland, xxx Bartók, Béla, 371 Basie, William "Count", 16, 81, 473; Exposición a AACM a, 24, 73, 77, 280, 287, 292, 341, 406, 443; como influye en Música de Chicago, 24 Bass, Fontella, 138, 182–84, 220, 224, 234, 241 Bajo, Mickey, 337 Batiste, Alvin, 17 Baugh, Martin, 26 Beats, The, 29, 32, 36, 39, 299 Beauchamp, Lincoln T. Jr. Ver Chicago Galán Bebop: como Art Music, 248, 350, 376–77, 380–81; y "desviación", 115-16; fragmentado, 376–77; como música "interior", 68, 175–76; Como fuente musical, 38, 59, 99, 147, 160; y pan-europeo Música clásica, 374, 380–81; política de, 42; en la década de 1950 Chicago, 12, 16–21; visto como Música experimental, xiii, 18, 29; porción como fuente cultural, 30, 37, 99, 371; en 1960 París, 246 Bechet, Sidney, 125, 362 Beck, Julian, 260, 569n3 Becker, Howard, 207, 381 Beekman, Frederick Warren, 232 Beethoven, Ludwig Van, 28, 64, 127, 195, 211, 287, 374 Behrman, David, 30, 34, 193, 340, 388, 493, 548n37 Belgrave, Marcus, 90 Bellamy, Richard, 261–62 Benjamin, Sathima Bea, 482–83 Bennink, Han, 249, 253, 276 Berendt, Joachimé, 248–53, 424 Berger, Ingrid, 333, 386 Berger, Jerry, 264 Berger, Karl (Karlhanns Berger), 65, 249, 333, 339, 386 Berio, Luciano, 223, 378 Berk, Lawrence, 58 Berklee School of Music, 58–59 Beroepsvereniging Voor improvisorge Musici (Bim), 509, 599n18 Berry, Chuck, 136 Berry, Fred: En las primeras actuaciones de AACM, 119; En las reuniones de AACM, 99-111 pássim; y Roscoe Mitchell, 67–68 Berry, Steve, xxxi, 463, 492, 503

Bethe, David, 176 Bhagavad Gita, 213, 407 Biggers, John, 167 Bim. Ver Beroepsvereniging Voor Improvisador de música Pájaro. Ver Parker, Charlie Birdhouse, The, 448, 513 Obispo, Ellis, 129 Obispo, Elvin, 188 Black, John, 560n158 Black, Larayne, 453, 491, 560n158 Grupo de artistas negros (bolsa): colaboraciones con AACM, 260, 270, 319; fallecimiento de, 273, 275–76; en Europa, 274–75; La desaprobación de las fundaciones de 271, 273, 393; gobierno, 269, 271; interdisciplinariedad de, 204, 268, 270; y Katherine Dunham, 265, 268; Lista de membresía, 570n14; en Nueva York, 334, 338, 350–51, 383, 387; orígenes, 265–66; Estructura pedagógica, 269–70; activismo político, 268, 272–73; racial problemas, 273–74 Black Arts Movement, 163, 177, 210–11, 513 Blackburn, Darlene, 166, 190, 317, 459, 470, 547N22 Conciencia negra, 163; en Chicago, 303–05; identidad y 165; estilos de vida y, 164–65; Intervenciones de los medios, 167–68; Música y, 164, 206–10, 377–81 Música experimental negra: y el Iglesia Negra, 486; vernáculos negros y, 360, 367–68, 376; desafíos para Narrativas estándar, xiii; crianza y, 360, 369, 386; respuestas críticas a, xlii, 385–87, 441–44; infraestructura problemas, 350, 383, 571n45; en Nueva York, 332, 338, 350, 383, 392, 441–44, 446; diferencia racial y, xxxvi, 571n45; como Término de arte, xxx Black Harold. Ver Murray, Atu Harold Hebreos negros. Ver israelitas hebreos Teología de la liberación negra, 490 Blackmon, Felix, 318, 321, 338, 580n64 Black Mountain College, 29, 261, 386

Blackness: en binario con blancura, 112, 377 Black Panther Party, 168, 212, 566n109; Exposición AACM a, 231, 240–41, 292, 406–8, 468 Black Power, 273, 463, 474; Aacm y, X, XL, 112–14, 196, 219; Artistas negros Grupo y, 243, 265, 273; Colectivo Artistas negros y 329; europeo críticos y, 231–43; y posterior social movimientos, 546n86 Black Rock Coalition, 449–50 Negro, el (juego), 265 Blackstone Rangers (Black P. Stone Nación), 87, 200, 288, 290 Blackwell, ed, 17, 233 Blackwood, Easley, 74 Blake, Eubie, 375 Blake, John, 495 Blakey, Art, 20, 105, 312, 333, 483; AACM exposición a, 74, 287 Blevins, Leo, 60, 531n44 Bley, Carla, 92, 113, 326, 332, 360 Bley, Paul, 92–95, 144, 543n38 Pruebas para los ojos vendados, 44–47, 327 Blind Tom, 170, 211 Bloom, Jane Ira, 303 Bloomgarden, Alina, 441 Blount, Herman. Ver Sun ra Blues People, 207, 209, 376, 486 Bluiett, Hamiet, 354, 570n16; y negro Artists Group, 269, 272, 274, 334, 351, 570n14 Blythe, Arthur, 336 Bolelli, Franco, 346 Boruso, Fernand, 218 Bostic, Earl, 60 Boulez, Pierre, 59, 223, 248, 378 Bowden, Mwata, 410, 413, 415, 485, 492, 580n64; Como AACM Elder Statesman, 420, 463–64; y AACM Governance, 393, 426–27; primeros años, 389–91; fondos El gran conjunto de música negra de AACM, 485; se encuentra con los músicos de AACM, 391; y Walter Dyett, 390, 530n35 Bowie, Byron, 13, 135, 173–74

- Bowie, Joseph, 13; con artistas negros Grupo, 265, 269, 274–75, 334, 354, 570n14; experiencias internacionales, 274–75; se muda a Nueva York, 334, 354; en encuestas musicales, 354; actuaciones, 588n212
- Bowie, Lester, 13, 218, 260, 264–65, 267, 275, 301, 345, 416, 440, 499, 503, 505, 556n64; como silla de AACM, 189–90, 230; estética, 250, 301, 338, 370; en arte y vida, 223; con artistas negros Grupo, 269, 570n14; crítica de la música discursos, 232; ¿Sesiones en el ajedrez? Registros, 138, 173; primeros años, 134–36; en la vida expatriada, 254–55; formación de Art Ensemble de Chicago, 219–20; Gittin 'para conocerlos (actuación), 251–52, 457; en gran música negra, 449, 451; actuaciones intermedias, 151, 184, 222, 330; internacional Experiencias, 220–32 Passim, 250–60 passim, 354, 564n77; se casa con Fontella Bajo, 138; se encuentra con los músicos de AACM, 138; Servicio Memorial, 481–82; experiencia militar, 136–37; en música encuestas, 285–86; en Nueva York, 333, 335–36, 354, 358; actuaciones, 151, 155, 184, 189–90, 205, 282; político Vistas, 190–91, 369; postsecundario Estudios de música, 137–38; pragmático de globalización, 216–17, 232; grabaciones, 192, 194–95, 205, 229, 557n92; enseñanza en la escuela AACM, 177, 179; vistas sobre música en universidades negras, 549n62; obras En el circuito R&B, 136, 138, 443 Boykin, David, xxxi, 489 Braff, Ruby, 45 Brahms, Johannes, 64, 374 Branca, Glenn, 333, 588 Brandon, Joel, 174, 188, 279, 285, 482 Brasserie Lipp, 232 Braxton, Anthony: en AACM Generational divide, 426, 428, 434; y aacm gobierno, 392, 396, 416; en AACM Mobility, 214; en aacm nuevo Capítulo de York, 440; Escuela AACM instructor, 177, 197; Estética, 328, 362; en Creative Music Studio, 386; Recepción crítica en EE. UU., 341–42, 351, 353–54, 369–70, 383, 441, 445, 508, 547n15, 550n92; crítica de intelectuales negros, 445; discusiones problemas de colectividad, 506; primeros años, 145–47; compositivo extendido Formularios, 342, 366, 584n130, 588n212; influencia de, 495, 502, 504, 506, 508, 561N34; actuaciones intermedias, 182, 225; experiencias internacionales, 224–29, 235, 241–43, 250–54, 256, 275, 319, 327, 341–42, 345–46; MacArthur Compañero, xx; Grabación de "sello principal" Experiencias, 339, 342, 351, 395; encuentro AACM Músicos, 148, 171; militar Experiencias, 65, 147, 186; movilidad de, 495, 502, 504, 506, 508, 561n34; se mudan a la costa este de los Estados Unidos, 259–60, 325–28, 357; multi-instrumentalismo y, 362, 364; en encuestas musicales, 302, 327; Juega en Circle, 327–28; postsecundario educación, 66–67, 147; grabaciones y actuaciones, 148, 205, 219, 227, 229, 322, 339–41, 354, 357, 436, 562n46, 580n64, 588n212; Observaciones sobre AACM Mobility, 495, 502, 504, 506, 506, 508, 561N34; Vistas espirituales, 192, 214, 504, 513; en Sun ra, 156; vistas sobre globalización, 212, 502; Vistas sobre el jazz, 504; escritos, xv, xxix, 191–92; escritos Acerca de, xxx, 193, 550n92 Braxton- Smith- Jenkins- McCall Quartet, 225–29, 251–52, 254; comparaciones con Art Ensemble, 241–42; y europeo nociones de negrura, 242–43; musical estética, 241–43; grabaciones, 227 Braxton- Smith- Jenkins Trio: ruptura de, 260; formación de, 219; grabaciones, 219 Brecker, Michael, 483, 598n6 Breuker, Willem, 249–51 Bricktop, 232 Bridgewater, Cecil, 339, 485, 493 Bridgewater, Ron, 339

BRIMFI ELD, Bill, 410, 422, 553n147; tan temprano Experimentalista de Chicago, 88; temprano años, 27; con Fred Anderson, de 27 años, 287, 293, 296, 338, 354; internacional experiencias, 412; con Joseph Jarman Quinteto, 118, 129, 143; Juega por primera Concierto de AACM, 118 Bronzeville (vecindario de Chicago), 404, 486; demografía y personaje, 3, 51; Condiciones de vida, 4, 86–87, 389, 412, 429; vida musical, 15–16, 22–23, 85; y flujo blanco, 51 Brook, el, 350 Brooks, Conchita, 544n60 Brooks, Gwendolyn, 166, 167, 475 Hermano Tim, 302 Brötzmann, Peter, 249, 253, 276, 457 Brown, Ari Richard, 309, 503; Actuaciones, 302, 318, 410, 422 Brown, Cliff Ord, 20, 90, 139, 279 Brown, Earle, 30, 59, 339, 360, 380 Brown, Garnett, 172 Brown, James, 167, 207, 209, 414 Brown, Marcellus, 414 Brown, Marion, 175, 189; AACM Los músicos colaboran con, 189, 304; como innovador, 222; en encuestas musicales, 169; actuaciones, 144–45; juega Concierto de Revolución en Jazz de octubre, 93; grabaciones, 582n85; En la década de 1960, Nueva York escena del salón negro, 42 Brown, Walter, 24 Brown, Wes, 303 Browne, Kristine. Ver Colson, Iqua Browne, Robert, 292 Brown III, Oscar "Bobo", 492 Brown Jr., Oscar, 166, 292 Brubeck, Dave, 77, 146, 171 Brunson, Koco Calvin, 308, 319, 491–92 Bryant, Ray, 90 Desfile de Bud Billiken, 4–5 Budd, Harold, 34 Bumbry, Grace, 263 Burke, araña, 173 Burleigh, H. T., 369 Burns, Ken, X, 446, 526n15, 594n20 Burrell, Dave, 229, 251, 563n71, 582n85

Burrell, Kenny, 245 Burroughs, William, 286, 447 Burton, Art T., 398, 427, 489; y AACM Gobierno, 411; en AACM actuaciones, 313, 319; primeros años, 310–12; se encuentra con los músicos de AACM, 312; Como erudito, 310 Bussotti, Sylvano, 30 Butler, Henry, 399–400 Butler, Jerry, 288 Butterfi Eld, Paul, 188, 244 Byas, Don, 16, 217, 233, 374, 483, 563n71; Exposición a AACM a, 16, 233, 563n71; nombrado por Charlie Parker como bebop Coinventor, 374; grabaciones en París, 563n71; y Steve McCall, 217 Byg-actual (sello de registro), 218, 228–29, 244 Byrd, Donald, 328, 466

Café Deux Magots, 221, 232 Cage, John, xxix, 34, 149, 339, 341, 349, 360, 363, 535n57; Comentario de Baraka en 42; en Chicago, xix; críticos " comparaciones con AACM, 194, 550n92; Jazz y, 379, 382; y Nueva York críticos de jazz, 353; Como la escuela de Nueva York experimentalista, 30, 331, 349, 378; actuación con Joseph Jarman, xlii, 129–31, 161, 548n31; plantea el linaje de Experimentalismo estadounidense, 378–80, 382; Sobre el apoyo a la nueva música, 381–82; Vistas sobre la improvisación, 363, 380, 535n57; Vistas sobre la música y lo social, 34 Cahiers du Cinéma, 235 Calloway, taxi, 67, 378, 473 Calloway, Earl, 453 Campbell, Milton, 169 Campbell, Wilbur, 16–17, 52, 60, 531n44 Candido, 312, 412 cánones, 509; Afrodiasporic, 448; y jazz, 40, 155, 249, 379, 441–46, 528n3, 592n5, 593n5; y raza, 304, 508, 510, 588n206 Carl, Rüdiger, 456 Carles, Philippe, 235–37, 299–301 Carmichael, Stokely (Kwame Ture), 112, 168, 466, 474

- Carn, Jean, 468 Carpentier, Liz, 269, 570n14 Carroll, Baikida E. J.: Con artistas negros Grupo, 267, 269, 273–74; internacional Experiencias, 273–74; se mueve a nuevo York, 334 Carrott, Bryan, 485 Carruthers, Jacob, xxiv Carter, Ben-Ammi, 168, 206 Carter, Benny, 45 Carter, Betty, 356 Carter, Elliott, 330, 378 Carter, Jimmy, 394 Carter, Warrick, 309, 336, 409 Carvin, Michael, 337 Catlett, Elizabeth, 167 CBGB, 352 CC Camps, 171 C&C Lounge, 60–61, 540n30; sitio para Sesiones de banda experimental, 62, 67, 69 Centro de Investigación de Música Negra, XVIII Agencia Central de Inteligencia, 253, 583n118 Césaire, Aimé, 149–50, 210 Chadbourne, Eugene, 331 Chadwick, George Wakefi Eld, 376 Chandavarkar, Bhaskar, 474 Chandler, Gene, 318 Chaney, Ken, 463; En las reuniones de AACM, 100–01, 106–7, 110, 117, 125, 177, 463, 544n60, 545n78, 546n8 Chapman, Curtis. Ver Muhammad, Ameen Charles, Ray, 16 Chatham, Rhys, 387, 588n212 Chat qui pêche, 232 Chavunduka, 471, 478 Cheatham, Jeannie, 596n63 Cheatham, Jimmy, 465, 596n63 Cherry, Don, 40, 46, 261, 326, 386, 387 Chess Records, 58, 138, 148, 173 Chiari, Giuseppe, 30 Beau de Chicago: interpretación de la década de 1960, París, 221 Chicago llega a Nueva York (AACM festival), 344–45 Defensor de Chicago: avisos de AACM en, 117, 285 Chicago (Illinois, Ciudad de EE. UU.): AACM Lugar de nacimiento, IX, 97–115 Passim; AACM Presione la recepción en, xlv, xlvii – xlviii, 119, 296, 302, 319, 321–22, 440, 448–49, 452, 547n15; Condiciones de la comunidad negra, xxxix, xlv, 3–7, 76–77, 85–87; negro conciencia en, xlii, 113, 164–68, 200–204; Centros educativos negros, 7–8, 12–14, 86, 309, 390; comparaciones con Nueva York, 51, 145, 315, 343; desaparición de la escena del club del lado sur, 85–87, 297, 301–2; drogas, 23–24; entretenimiento, 15–16; experimentador atmósfera, 156–62, 226, 229–31, 244, 252–53, 256, 338, 364–65, 447; pandillas, 7–8, 51, 87, 200, 245, 290, 407; Excelente Terminus de migración, 1, 62, 85, 310, 427, 485–86; vivienda, 4–6, 51; y John Jaula, xix, 548n31; cocina, 4; falta de subculturas integracionistas en, xxxviii, 31, 51–54, 299; empleo musical en, xlv, 54, 217–19, 286–87, 297, 333, 334; Uniones de músicos, 22–23, 104, 538n132; Escenas musicales, xxxvii, xlv, 15–22, 26, 51–53, 55–56, 60–61, 87–88, 131, 138, 157, 180, 214, 391; población, 2, 50–51; disturbios de la carrera, 51, 146; radio y Televisión, 63, 297–98; centros religiosos, 10–12, 168, 206, 302, 318, 413, 485–91; segregación, 3, 50–53, 216, 245, 299, 538n132; Centros culturales del lado sur (antes de la década de 1960), 3–4, 10; clima, 281, 283, 299 Festival de Jazz de Chicago, 420, 456, 470 Departamento de Policía de Chicago, 168, 316, 554N22 Chicago School, The, 192, 222, 226, 229, 424 Chicago Vocational High School (CVS), 146, 156, 406 Child City, 298, 306, 312, 318 Childs, Barney, 34 Chopin, Frédéric, 127, 287, 374, 462 Christian, Charlie, 374 Christian, Jodie, xxv, 5, 8, 104, 108, 131, 177, 491, 499; AACM CoFounder, xxi, xxxix, 96–97, 115, 132, 230, 528n5; y AACM Governance, 198; en negro instituciones, 198; recepción crítica, 132; discute las futuras direcciones de AACM,

- Christian, Jodie (continuación) 125, 505–06; En las primeras reuniones de AACM, 96–98, 100–101, 104, 107–9, 115, 125–26, 198, 544n60, 545n78; temprano años, 1, 4, 10–11, 13; actuaciones, 131; con la escena de Bebop de Chicago de la década de 1950, 17–18, 21, 62; y Sun ra, 54–56, 160; Vistas sobre música gratis, 175–77 Iglesia, la afroamericana: como estética fuente, 75–76, 432, 450, 464, 486; estética musical de, 75–76; como musical patrón, 12, 14, 17; y entrenamiento musical, 9–10, 14, 127–28, 389; como rendimiento Sitio, 62, 126–28, 136, 145–46, 288, 313–14, 316, 432, 462, 487, 489 Iglesia de Dios en Cristo (Cogic), 80, 486–88 Circle Coff Ee House, 265 Circle (Music Group), 327–28 Cité International des Arts (París), 275, 327 Clark, Charles: Beca Charles Clark, 482; representado en Jeff Donaldson pintura, 167; en banda experimental, 79; en FI RST AACM Reuniones, 105, 544n80, 545n78; y Joseph Jarman, 129, 131–32, 143, 153, 205, 214; paso de, 204–5, 217, 276, 319; actuaciones, 131, 134–35, 145, 153, 155; se realiza en FI RST AACM Concert, 129; personalidad, 78–79; grabaciones, 143; estudia clásico Contrabass y Jazz, 176–77 Clarke, Kenny, 38, 374, 543n38 Clay, James, 137 Clayton, Frank, 326 Escote, Rev. Albert, 166, 490 Clef Club, X, xxxix, 88 Clemente Orozco, José, 167 Cliff Ord, James, 497–98 Clinton, Bill, 292 Club de Lisa, 3, 55 CMUSIC (programa de computadora), xxiii Cobbla Camp, 279 Cochran, Charles "Wes", 318–19, 393, 410 Cohran, Philip, 128, 136, 215, 546n11; AACM CoFounder, xxi, xxxix, 87, 96–98, 115, 132, 230, 453, 492, 528n5; Conjunto de patrimonio artístico, 118, 132, 163–64, 166, 168, 218, 547n22; autodidacticismo de, xxxviii, 57; temprano experiencias musicales, 23–25; primeros años, 1–2, 7, 9, 14; y tierra, viento y Fuego, 65, 168; En las reuniones de AACM, 97–98, 100, 102–3, 105, 107–11, 114–15, 120–24, 181, 450, 545n78; fondos Teatro Aff Ro- Arts, xlii, 165–68, 200, 205, 307–8; inventa el "frankiphone" 168; con Jay McShann, 24–25; hojas AACM, 125, 205; como mentor, 312, 317–18, 421, 469–70, 476–78; militar experiencia, 25; actuaciones, 118, 125, 163–64, 166; 63rd Street Beach actuaciones, 164–65; escéptico sobre Dirección musical AACM, 124–25, 131; Como activista sociomusical, 163–66, 168, 184; Vistas espirituales, 163–64; con Sun RA, 57, 156–57, 159; talleres, 469–70, 476, 478 Cointelpro, 168 Guerra Fría, The: y Arts Support, 13, 253 Cole, Bob, 88–89 Cole, Nat "King", 12, 63, 64, 467 Coleman, Gene, 457 Coleman, Ornette: exposición a AACM a, 68, 140, 147, 159, 170–71, 192, 227–28, 233, 287, 325–26, 362, 468; estimado por AACM Músicos, 158–59; artístico movilidad de, xlv, 359, 441; y "Art Jazz", 383; Exposición de la bolsa a, 261, 287, 325–26, 362, 468; recepción crítica de, 46–47, 66, 140, 147, 159, 170–71, 228, 233, 287, 325–26, 362, 468; europeo improvisación gratuita inflida por, 249; Soporte de la Fundación, 331, 382, 401, 589n16; como innovador, 31, 90, 249, 360; cánones de jazz y 443; multi instrumentalismo y 362; musical métodos de, 38, 142, 239, 535n57; y el New York Avant-Garde, 33; original música de, 40; Performance loft (artistas Casa), 325–26, 332, 349; apoyado por Rollins y Mingus, 46; Tercera corriente y 359 Coleman, Steve, XV, 497 Artistas negros colectivos, X, 328–29, 578n29

- improvisación colectiva. Ver improvisación
- Collins, Georgia, 269
- Colonialismo, 32, 301, 386
- Regla colonial, británico, 278
- Colson, Adegoke Steve, 333, 360, 424, 432; y AACM Governance, 393, 411; Asiste a la escuela AACM, 294–95; temprano años, 287; y FEPA, 418, 420–21, 429–30; se une a AACM, 295; hojas AACM, 460; se encuentra con los músicos de AACM, 295; se encuentra con Fred Anderson, 293; encuentro Kristine Browne (Iqua Colson), 291; actuaciones, 318–19, 410, 580n64; Estudios postsecundarios, 287, 289–91, 293; grabaciones, 400; reubicada en EE. UU. Costa este, 333, 344; Protestas de estudiantes por 290–91; Toma nuevo nombre, 294; en Von Freeman Jam Sessions, 294
- Colson, Iqua, 296, 424, 427, 432, 461, 468; y AACM Governance, 393, 398, 411, 418; con el Consejo Nacional AACM, 418; Actuaciones de AACM, 318, 321, 580n64; Asiste a la escuela AACM, 294–95; primeros años, 291–93; en la costa este 333, 344; Encuentra el género AACM problemas, 295–96; Formas FEPA, 418, 420–21; con el sexteto de Fred Anderson, 321; se une a AACM, 295–96; se encuentra con Fred Anderson, 294; se encuentra con Steve Colson, 291; actuaciones, 318–19, 410, 580n64; Estudios postsecundarios, 291, 293; grabaciones, 400; toma un nombre nuevo, 294; en von Freeman Jam Sessions, 294
- Colson Unity Troupe, 400, 424
- Coltrane, Alice, 49, 326
- Coltrane, John, 175, 183, 329; AACM Exposición a, 66, 150, 163, 172, 183, 282, 295, 391, 405, 408; aboga por auto -ayuda por músicos, 90; "Apostasía" de, 49; Crea un rendimiento independiente espacio, xxxix, 91; evolución creativa, 39, 41, 369; respuestas críticas a, 44; crítica de la actuación de jazz infraestructura, 39, 90–91; crítica de Tercera corriente, 360; Influencia sobre la primera generación de jazz europeo libre, 249–50; como innovador, 37, 360; Cánones de jazz y, 443, 446, 526n15; método musical, 142, 161, 239; y el New York Avant Garde, 31, 33; fallecimiento de, 169, 172; presencia en Chicago, 20, 85; responde a los críticos de jazz, 44, 47–48; Vista del jazz Guild Composers, 95
- Universidad de Columbia, 329, 344, 426
- Comolli, Jean-Louis, 235–37, 240
- Semana de la compañía, 346
- compositor, definición de, 103, 170, 361
- Ideología centrada en el compositor, AACM, 69, 277, 280, 361, 458, 484
- compositores, afroamericano: relación con la vernácula, 367, 375
- Composición: en AACM Practice, 58, 60, 67–70, 72, 82, 103, 151–52, 154, 170, 177–78, 280, 304, 320, 322, 341–42, 358–59, 361–62, 364–66, 383
- Computadoras, 323, 347, 354, 399
- Ambiente de concierto, AACM, 117–18
- Conducción, 549n52
- Congreso de igualdad racial, 113, 315
- Conley, George. Ver M'wanga, Kunle
- Objeción concienzuda, 490
- Jugadores de cámara contemporáneos, Universidad de Chicago, 74, 306
- Cook, Will Marion, 10, 88, 369
- Hospital del Condado de Cook (Chicago), 3, 55, 76, 281, 314, 405
- Cooke, Sam, 281, 413, 445
- Canciones de Coon, 89
- Cooper, Jerome, 241, 326, 335, 390, 495, 531n35, 582n85
- Cooper, Ruben, 157, 544n60
- Cooper Twins, el. Ver Cosmic, Michael; Musra, Phillip
- Copland, Aaron, 127
- Corbett, John, xxx, 457
- Cordell, Lucky, 413
- Corea, Chick, 37, 326, 327, 427
- Corner, Philip, 30, 331, 533n31
- Corso, Gregory, 32, 246
- Cosey, Pete, 318; Actividades AACM, 277, 283, 298, 392, 443, 476, 489
- Cosmic, Michael, 179
- Cotton Club (Chicago), 18–21, 28, 85, 197, 287, 312

- Coursil, Jacques, 229, 563n71
 Cowell, Henry, 58–59, 372–74, 378, 380
 Cowell, Stanley, 144, 328
 Cox, Virginia, 32
 Craft, Morgan, xxxi - xxxii, 510
 Crane Junior College. Ver Malcolm X
 Colega Cranshaw, Bob, 58, 197–98
 Cranshaw, Emanuel, 279, 309, 481, 558n108; y Chicago
 Bebop Scene, 21; contención sobre
 membresía de AACM de, 197–200;
 como "culturalmente negro" 198–99;
 y Muhal Richard Abrams, 21, 197, 575n101;
 sobre educación musical, 60, 176
 Crema, 289, 399
 Creative Arts Collective, 322, 399–400
 Creative Construction Company, 326, 338
 Música creativa improvisada: como término de Arte, 357
 Música creativa, 333, 509; como aacm
 Propósito, 97–111
 Passim, 116, 123; teorización de, 304, 445, 455
 Músicos creativos, 71, 100, 111, 188, 190; Soporte AACM
 para, 111, 116, 132, 419, 455, 498, 510;
 como banda experimental meta, 71; Teorización
 del rol, 71, 455
 Creative Music Studio, 333, 386
 Creeley, Robert, 246
 creolización, 208; de composición, 365–66; de
 música experimental, 360, 386
 crítica, problemas de género en, 354, 358, 369, 385, 446–47
 Crosby, Israel, 15
 Crosby, Stills y Nash, 289
 Crouch, Stanley, 332, 336, 351, 403, 441–42, 444
 Propulsor de la corona, el 16
 Cruz, Emilio, XLV; y los artistas negros
 Grupo, 269–72, 334, 503; y Nueva York
 Avant- Garde Visual Artists, 260–62
 Cruz, Patricia (Pat), 262, 269, 272, 334
 nacionalismo cultural, 289, 360, 451; y AACM, 118, 196–200, 203–4, 212–13;
 En el movimiento de las artes negras, xlii, 210–11, 215–16;
 Identidad negra, 206–8, 211, 475–76; música
 negra y, 206–8, 210–11, 235, 597n75; y europeo
 Jazz gratis, 254, 451–52; política de género de, 476–77, 597n75; y el jazz
 Guild Composers, xliii, 113; nociones de propiedad
 cultural, xliii, 215–16; Política sexual de 200–203, 208, 476–77, 597n75
 Curran, Alvin, 386
 Cuscuna, Michael, 339
 Cuypers, Leo, 251
 Cyrille, Andrew, 38, 229, 440, 484, 563n71, 582n85
 Dada, 39, 238, 378
 Dameron, Tadd, 139
 Dance, Stanley, xxix - xxx, 340
 Fundación Danforth, 268, 271, 273
 Daniel, Ted, 328, 493, 582n85
 Daniels, Billy, 63
 Daniels, Yvonne, 317
 Danzy, Michael, 319
 Dara, Olu, 337, 582n85
 Daugherty, Edwin, 308, 390
 Dauner, Wolfgang, 253
 Davis, Anthony, 284, 303, 385, 441, 445, 582n85, 588n212
 Davis, Charles (saxofonista), 13, 56, 531n44
 Davis, Charles (erudito), xxvi
 Davis, Christopher "Kip", 284
 Davis, Clive, 302, 342
 Davis, Gregory, 269
 Davis, Kenny, 466
 Davis, Martha, 12, 63
 Davis, Miles, xxviii, 45, 296, 355, 369; Exposición a AACM a, 27, 64, 282, 286, 288–89, 398, 443, 468; y electrónica, 37, 148–49, 340; métodos musicales, 37–38, 161; y Pete Cosey, 443
 Davis, Nathaniel, 65
 Davis, Rahmlee Michael, 309, 318, 409–10
 Davis, Richard, 12–13, 326, 531n44
 Davis, Vincent, xxxi
 Sisters de Davis, The, 126
 Dawkins, Ernest Khabeer, 408, 411, 458, 460, 488–89, 492; en aacm género problemas, 459, 461, 480; y aacm

- Problemas generacionales, 427–29, 436–37, 440, 453, 503; y AACM Gobierno, 426, 461, 480; con un propósito aacm, 455, 459, 504, 506; Vistas estéticas, 454–55; recepción crítica, 455; temprano años, 405–7; se une a AACM, 410; Estudios musicales, 409–10; grabaciones, 454; Exploraciones religiosas, 407; Sur Colaboraciones africanas, 454; estudios a Escuela AACM, 410 Dawson, William, 373 Día, Ike, 18, 531n44 Daylie, Holmes "Daddy- o", 58 De Bellis, Bob, 485 Debussy, Claude, 171, 374, 462 De Carlo, Massimo, 345 Descentralización de la cultura expresiva de EE. UU., 447–49 Defensor, Chicago. Ver defensor de Chicago DeJohnette, Jack, 67–68, 128, 333, 386 De Kooning, Willem, 29, 447 Delany Sisters, xxvi Delcloo, Claude, 266, 270, 276, 297 De Leeuw, tonelada, 474 Dells, el, 58 Delmark Records: AACM Recordings, 10, 141, 148, 187, 200, 222, 227, 299, 327, 411 Delta Sigma Theta, 173 Delta Sigma Theta (Sorority), 221 Depresión, el Grande: Y AACM Músicos, xxxvi, 1–11 Passim, 171 Derrida, Jacques, 223 De Ruyter, Michiel, 217 Desmond, Paul, 146, 147, 192, 263 Detroit Contemporary 5, 144 Dett, Nathaniel, 369 desviación, sociología de: y clase media negra, 207; y mujeres negras, 203; y crítica del jazz, 116 Dia Foundation, 36 Dibango, Manu, 246 Dick, Robert, 303 Difda, Kalaparusha Ahrah. Ver Kalaparush Dinwiddie, Eugene (Gene), 88, 218; temprano años, 70; en banda experimental, 71–72, 158; En las reuniones de AACM, 544n60; hojas aacm, 188; con Paul Butterfi Eld, 188, 244; actuaciones, 83, 131 Dinwiddie, Flo, 70–71, 188 Diprima, Diane, 144, 246 Discípulos, East Side, 87, 288, 290, 406 Campos de personas desplazadas (DP), 566n120 Dixon, Bill: y Jazz Composers Guild, 92–95, 113, 395 Dixon, Willie, 76 Dizzy Johnny (Johnny Moore), 278 Dodd, Aaron, 277, 285 Dodd, Elrita, 471 Esquivar. Charles, 332 Dogan, Bob: en las reuniones de AACM, en las primeras 544n60, 545m78; y pre-aacm racial problemas, 111–14 Dolphy, Eric, 40, 43, 268, 386, 596n60; Exposición a AACM a, 150, 287, 307, 315, 362; recepción crítica, 47–48; crítica de crítica de jazz, 47–48; musical innovaciones de 37–38 Donaldson, Jeff, 166–68, 548n32 Donaldson, Lou, 90, 405 Festival Donaueschingen de Música contemporánea, 248–49 Donavon, Jerol. Ver Ajaramu Donegan, Dorothy, 12 Dorough, Bob, 90 Dotson, Hobart, 56, 67 Down Beat Magazine (EE. UU.): Críticas de, 46, 87; Efecto sobre AACM Public presencia, 119, 180, 357; popularidad encuestas, 169; Propiedad en el rendimiento de AACM, 185; leído por los músicos de AACM, 171–72; referenciado en la reunión de AACM, 113 Música del centro, 31, 33, 577n24; racial diferencia y, 330–31, 383–87, 508–9 Dr. Ben (Yosef Ben- Jochannan), 213 Draft Resistance, 575n101, 575n102; y AACM Músicos, 307–9 Drake, Hamid, 318, 321, 338, 354, 431, 458, 459 Drake, Hank. Ver Drake, Hamid Drake, St. Clair: Negado vivienda en Hyde Park de Chicago, 538n123

- Sueño, el (aacm intermedia rendimiento), 183–85 Dresser, Mark, 484, 582n88 Drew, Kenny, 246 Problemas de drogas, 23–24, 53, 139–40 Drum- and- Bugle Corps, 12, 136, 245, 263, 406 Drumm, Kevin, 457 Drummond, Don, 278 Dudek, Gerd, 251, 253 Duke Ellington Fellowship, 303 Dunbar Vocational High School, 279, 406, 409, 475 Dunham, Katherine: Y los artistas negros Grupo, 265, 268 Dupree, Betty, 13; A principios de AACM Reuniones, 100–101, 544n60, 547n22 DUSable High School, 4, 11–12, 56; y AACM Músicos, 13–14, 23, 64–65, 71, 390, 531n35 Dutschke, Rudi, 345 Dyett, Walter (Capitán Dyett), 12, 66, 135, 290, 390, 482; y músicos de aacm, 13–14, 64–65, 71, 390, 531n35, 546n11
- Earland, Charles, 311 Temprano, Gerald: crítica del "artista" de Bebop Persona, 377 Tierra, viento y fuego (grupo musical), 58, 206, 317, 409, 414; y Philip Cohran, 65, 168 Eastman, Julius, 388, 588n212 Easton, Eugene, 481; en AACM actuaciones, 118, 125, 318, 410, 547n22; En las primeras reuniones de AACM, 101–2, 107, 111, 544n60, 545n78 Iglesia Bautista Ebenezer, 10, 389 Eckstine, Billy, 10, 279 Edwards, Robert, 269, 570n14 Eggleston, acogedor, 68, 128 Cobras egipcias, 290 Ehrlich, Marty, 440, 485, 582n88 Eisler, Hanns, 248 Electrónica, en Música, 58, 175, 281–82, 350, 382, 401, 497, 575n103; y aacm Músicos, 129–30, 148, 150, 298, 300, 309–10, 338, 340, 347, 362, 364, 440, 463, 573n70; Resistencia a, en Jazz, 37, 148–50, 347, 354, 359, 483, 573n70 Ellington, Edward Kennedy "Duke" xiii, xxiii, 45, 48, 63, 442, 473, 483; Exposición AACM a, 14–16, 25, 77, 139, 172, 280, 303, 406, 443; Alain Locke discute, 373; movilidad artística de, 361, 365–66, 376; experimentalismo de, 378; y forma extendida, 361, 376, 583n120; Gran música negra y, 449; Jazz cánones y, 358, 442, 444; como modelo, 7, 61, 106, 165, 361, 362; Multi instrumentalismo y 362 Ellington, Mercer: y Muhal Richard Abrams, 443 Elliott, Malinke Robert: y artistas negros Grupo, 262, 266, 269, 273, 274 Ellis, Jimmy: En las primeras reuniones de AACM, 120–23, 544n60; Hojas AACM, 125 Ellison, Ralph: término de monedas "personas de blues" 209; crítica de Bebop, 16, 377; en Compositores euroamericanos y raza, 379; en sesiones de mermelada, xxxvii, 20–21 El Matador Lounge, The, 308 Elysses, Coco, 478, 597n76 El'zabar, Kahil (Clifton Henry Blackburn, Jr.), 313, 432, 473; y aacm Gobierno, 393–95, 397, 410–11, 419; crítica de la clase media negra, 317; se niega a vivir en Nueva York, 427; primeros años, 316–18, 406; formularios Fepa y festival subterráneo, 420–22; Recepción crítica internacional, 424–25; se encuentra con los músicos de AACM, 318; actuaciones, 547n22, 580n64, 588n212 Emanuel, Gordon. Ver Cranshaw, Emanuel Emanzipation, die: en el jazz europeo, 247–50, 509, 568n135 Emociones, el, 288 Endress, Gudrun, 254, 569n148 Englewood (vecindario de Chicago), 316 Englewood High School, 12, 65, 73, 80, 147, 462 Entartete Kunst, 248 Artista / artista Divide, 42, 376–77 Environ (espacio de rendimiento), 350

Etiopismo, 56 Conjunto de patrimonio
 étnico, 348, 424–25, 452, 588n212
 pureza étnica, 394 Discursos
 eugenésicos: y música, 207, 353,
 372, 508 Europa: recepción de la
 bolsa en, 274–75; negro política
 cultural y, 235–43; temprano
 Recepción de AACM en, 222–23,
 226–29, 235, 241, 251–52, 298–300
 Europa, James Reese, 88, 170, 369
 Evangelismo, 70, 75–76, 185 Evans,
 Bill, 38, 463 Evans, Gil, 443 Evans,
 Mari, 475 Evans, Rev. Clay, 146,
 551n95 Evans, Richard, 67 Evanston
 (ciudad estadounidense), 431; y Fred
 Anderson, 25–27, 118, 121, 287, 293
 Ewart, Douglas, 411, 426, 453, 489,
 492; como silla de aacm, 179; en
 objetivos de AACM, 506; y AACM
 Governance, 313, 323, 392–93, 415–
 16, 419, 422–23, 432–34, 513; Como
 AACM Liderazgo Fi Gure, 179, 277,
 410, 415; en la escuela AACM, 179,
 280, 306, 391; estética, 280, 370;
 recepción crítica, 348; primeros años,
 277–79; emigra a EE. UU., 279; con
 Conjuntos de Fred Anderson, 338; en
 género y AACM, 480; se une a
 AACM, 480–81; se encuentra con los
 músicos de AACM, 279–80, 285; se
 encuentra con Janis Lane, 431; como
 multi-instrumentalista, 362; en
 música encuestas, 354; actuaciones,
 318–19, 321, 364, 388, 457–58, 485,
 580n64, 588n212; en Race y AACM,
 500–501; y el Movimiento Rastafaria,
 278; grabaciones, 440; Vistas
 espirituales, 504 Ewart, Sybil, 278
 Ewart, Tom (Thomas), 277 Ewing,
 Rosetta, 316 Banda experimental,
 The: In AACM, 120, 132, 134; como
 pedagogía alternativa, 69; en
 comparación con Sun RA, 162;
 centrado en el compositor, 69–70;
 falta de Actuaciones públicas, 82–83;
 musical dirección, 71, 82; Orígenes,
 62; jugadores

en, 62, 67–68, 70–72, 75–76, 79, 82,
 138, 140, 147–49, 168, 192;
 precursores y Justificación, 60–61;
 avisos de prensa, 83 Fundación
 Experimental Intermedia, 331
 Experimentalismo, musical americano:
 ausencia de compromiso político, xxxv,
 34–35; movilidad estética y, xli, 511;
 espacios de rendimiento alternativos y,
 349–50; la iglesia negra y 486;
 compositores negros y 486; contenido
 vigilancia en, 508; creolización de, 360,
 386–87; negación de la raza en historias
 de, 378–79, 510, 588n206; electrónica
 en, 310; borrado de afroamericano
 historias, xiii, 375, 378, 569n3; fuentes
 occidentales adicionales de, 38, 380;
 festivales, 387–88; creatividad global y
 304; hibridación de, 370, 441; política de
 identidad de, 379–80; improvisación en,
 238; Problemas de infraestructura en
 359, 381–85, 571N45, 587N202; Centro
 Lincoln (Nueva York) y 446; Cambios de
 paradigma en, 36, 331; linaje post-jaula
 de, 378; posmodernismo y, 193–94;
 racial y diferencias económicas en,
 xxxvi, 70; visto como pan-europeo en la
 naturaleza, 193, 360, 378; segregación
 en, xxxviii Ezell, Earl. Ver Salaheldeen,
 Ahmad

Faddis, Jon, 340 Fadini, Ugo, 345
 Fahsbender, Rudolf, 78, 176 Faire,
 Savoir (Samuel Williams), 492, 503
 Agricultor, arte, 90 Favores, Malachi: y
 AACM Governance, 392, 411;
 Afrocentricidad de, 213; en el Iglesia de
 Dios en Cristo, 80, 486–89; concibe
 "pequeños instrumentos", 159–60;
 Disminuye aproximadamente la fecha
 de nacimiento, 488, 530n17; En las
 primeras reuniones de AACM, 108, 111,
 123, 544n60, 545n78; musical temprano
 Experiencias, 80–81; primeros años, 5–
 6, 8, 11–14; en banda experimental, 67;
 Fi RST International Experiences, 228–
 30, 232–33, 244, 247; en gran música
 negra, 449–50; actuaciones
 intermedias, 151; entrenamiento
 musical, 15, 23, 62, 66, 78, 176;

Favores, Malachi (continuación)
actuaciones, 119, 135, 151, 155,
189, 222, 282, 285, 318–19;
postsecundario Estudios de
música, 158; grabaciones, 141,
194–95, 229; Sun ra y, 156–57,
159, 230 Favre, Pierre, 249 Faye,
Marty, 281 Feather, Leonard, 382;
y pruebas de los ojos vendados,
44–47, 327 Feldman, Morton, 34,
42, 360, 378; y Musicalidad
espontánea, 381, 587n195
Feminismo: rechazado por Black
Popular Press, 203 FEPA, 420–22,
429, 460 Fernández, Enrique, 485
Pocos, Bobby, 222, 563n71
Fielder, Alvin: En las reuniones de
AACM, 198; primeros años, 16–17;
encuentro AACM Músicos, 67; se
encuentra con el sol Ra, 57;
Método musical, 67–68, 143;
actuaciones, 119, 131, 135,
541n46; grabaciones, 142–43;
volver a Mississippi, 189 Fielder,
William, 61, 540n30 Campos,
Danny, 36 tradición de Fe- y Drum,
afroamericano, 311, 575n108
Quinto Jacks, 140, 157 Figi, J. B.:
Levenador temprano de AACM,
119; y escritura experimental, 144
Finch, Candy, 317 Fischer, John,
350 Fitzgerald, Ella, 127, 279, 287
Fitzhugh, McKie, 63, 85 Cinco
niños ciegos de Alabama, 127,
405 Flavin, Dan, 261 Fleming,
Walter "rey": influencia temprana
en Muhal Richard Abrams, 58, 69;
en Escena musical de Chicago de
1950, 531n44 Floyd, Samuel, xxiv
Fmp. Ver Freie Musik Produktion
Fontaine, Brigitte: y arte de arte de
Chicago, 234–35, 564n77 Ford,
obispo Louis Henry, 488 Fort, Jeff,
200

Forum for the Evolution of
Progressive Letras. See FEPA Foss,
Lukas, 34–35 Foster, Frank, 21
Foundation Church, the, 321
Fountain, Eli, 493 Fountain, Primous,
369, 589n16 Fournier, Vernel, 55, 60,
513, 531n44 Four Tops, the, 406
Fox, Donal, 483 Francis, André, 39
Frankiphone, 168 Franklin, Aretha,
292, 449 Frazier, E. Franklin: crítica
del negro clase media, xlii, 207–8,
292, 317; y 1950s theories of
deviance, 207–8 Frederick, O. W.,
10, 530n30 Improvisación gratuita:
práctica AACM y, 184, 391, 458, 484;
culturas de espontaneidad y 29; en
Europa, 40, 247, 250, 273, 340, 346,
456–57, 509, 568n135; jazz and, 40
Jazz gratis: evitación de AACM de,
98, 193, 226, 229, 231; ausencia de
historias de afroamericanos en
Francia, xliii, 220–21; autonomía
estética y 359; estética de, 240;
Afroamericano procedencia de, 40;
Nationalismo negro en, 41, 235;
desafío a la división alta / baja, 383;
desafío al ideal "swing", 38; reclamos
de mala musicalidad en, 340;
recepción crítica, 43–50, 447; cultural
economía de, 110–11; culturas de
espontaneidad y 29; en Europa, xliii,
100, 150, 248–53, 345, 454, 457,
535n59, 568n135; Subsidios
culturales europeos de, 253, 590n24;
Fragmentación del jazz Fi Eld por,
45–46; avant de vanguardia histórica
y 238; como infl uencial experimental
movimiento, xliii, xxxiii; dentro / afuera
binarios y, 68, 175; Falta de EE. UU.
apoyo gubernamental para, 253,
590n24; Orígenes multirregionales
de, 40; musical método, 141–42,
535n57; político asociaciones, 41–
43, 236, 239, 565n101;
posmodernismo y, 236; como radical

- nueva música, 37, 41; relación de arte y Vida en, 41–42, 239 Freeman, Bruz, 12, 288, 531n44 Freeman, Chico (Earl Lavon Freeman, Jr.): en AACM Divide generacional, 427–28, 435; y AACM Governance, 416, 423; crítica de loft jazz, 351–53; primeros años, 287–89; en Europa, 345; se une a AACM, 295; se une al capítulo AACM de Nueva York, 418; se encuentra con los músicos de AACM, 293; direcciones musicales, 364; en encuestas musicales, 354; Experiencias de Nueva York de 333–34, 336–37, 357, 396; actuaciones, 302, 318, 391, 422; Estudios postsecundarios, 289–93; grabaciones, 354 Freeman, George, 213, 288, 531n44 Freeman, von (Earl Lavon Freeman Sr.): En el binario interior / exterior, 175; sesiones de mermelada en poder de, 502; y Muhal Richard Abrams, 295; en la década de 1950 Chicago Music Scene, 18, 287, 294, 299, 308, 531n44; y Sun ra, 55 Música gratis: en Europa, 457, 568n135; como meta, 151; Joe Harriott y, 40; al final de 1960 Nueva York, XLIII, 243. Ver también improvisación libre; Jazz gratis; improvisación Producción de música gratis (FMP), 420, 456–58 Freie Musik Produktion, 420, 456–58 Friedman, Sharon, xix, 448 Amigo, Becky, 224 Frigo, John, 53 Frith, Fred, 331 Fuller, O. Anderson, 14 Fuller, R. Buckminster, 339 Fuller, S. B., 545n72
- Gaddy, Christopher, 143–44; en AACM actuaciones, 135, 153, 155; crónico enfermedades, 144; fallecimiento de, 187–88, 205, 217, 276, 319 Gaddy, Mamie, 144 Gaddy Sr., Christopher, 144 Galloway, Steve, 284, 318, 390, 410 Galloway, Tim, 410
- pandillas, 7–8, 26, 51, 81, 87, 200, 245, 288, 290, 407 Garrett, Donald Rafael: Como experimentalista, 28, 61, 154, 159; y Muhal Richard Abrams, 28, 67; en la década de 1950 Chicago escena musical, 52, 80, 531n44 Garvey, Marcus, 132, 237 Gates, Henry Louis, xxvi, 303 Gebers, Dagmar, 456 Gebers, Jost, 456 Geemes, Floradine: concibe AACM Método de gobierno, 107–8, 110; en Reuniones tempranas de AACM, 544n60, 545n78 Gell, Jack, 146 Gena, Peter, xviii, 482 Género: actividades AACM y, 203–4, 459–61, 464, 467, 470, 479; AACM orígenes y, xl; estudio académico de, 291; Comunidades afroamericanas y, xlii, 201; nacionalismo cultural negro y, 203, 476–77, 597n75; Infliys Jazz como ubicación social, xlv; interpersonal relaciones y, 470, 476–77; mundo de la música y, 343, 466–67; historias orales y, xxvii - xxviii; política y 546n86; blanco Avant-Garde y 34 Genet, Jean, 265 Género: autodidacticismo y 15; Avant Garde Jazz Discurso y 320; desglose de, x, 371, 403; canalización de artistas afroamericanos, 41, 89, 322, 396; discurso y, xl; gratis improvisación y 40; infraestructura y 349; Jazz y, 402, 442; movilidad a través de, x, xl, 89, 193–94, 266, 343, 347, 366, 484, 508, 511; vigilancia de, 349, 494; raza y, xl, 353, 402–3, 508–10; negativa de, xlv; subsidios y 403 Gensel, Rev. John, 481–82 Georgakarakos, Jean, 218, 228 Gershwin, George, 19, 373 GetSug, Aaron, xxxi Gibson, Maestro Henry, 318, 547n22 Gill, Ruby Harris, 14 Gillespie, Dizzy: AACM Exposición a, 15,

Gillespie, mareado (continuación)
 16, 279, 303, 328, 374, 376; críticas
 Jazz Star System, 328–29 Gilmore,
 John, 288; Exposición a AACM a,
 13, 17, 21, 56–57, 157–60; en la
 década de 1950 Chicago Music
 Scene, 12, 18, 531n44 Ginsberg,
 Allen, 32, 246 Gittin 'para conocerlos
 (composición), 251, 457 Glass,
 Philip, 193, 331, 333, 353, 359
 Globe Unity Orchestra, 249, 456
 Globokar, Vinko, 238 Goethe-
 Institut, 253, 458 Goldstein, Malcolm,
 30 Golson, Benny, 90, 160 Goode,
 Coleridge, 40 Goodman, Benny, 19,
 248 Gordon, Dexter: exposición a
 AACM a, 217, 233, 246, 312, 408,
 443, 578n35 Gordon, Frank, 308;
 Como miembro de AACM, 168, 277;
 en el Consejo Nacional de AACM,
 418; en el capítulo AACM de Nueva
 York, 416; en Nueva York, 334;
 actuaciones, 318, 410, 440 Gordon,
 Maxine, 493 Universidad Estatal de
 Gobernadores: Electrónico música
 en, 309; Programa de jazz, 309, 336,
 391, 410, 491 G'ra, 318 Graham,
 Dan, 388 Granz, Norman, 27
 Graves, Milford, 38, 93, 328 Gray,
 Arvella, 87 Great Black Music, 319,
 448–51, 485, 489; AACM- Identifi Ed
 Slogan, xlii, 118, 240; crítica del
 término, 449–50, 506; historicidad
 del término, 448; internacionalista
 Tropo, 240, 449; como estrategia de
 medios, XLIV; movilidad del término,
 241, 250, 449–50; resistencia a la
 etiqueta por algún AACM miembros,
 394; espiritualismo de, 505; como
 tropo de expiación, 505 Gran
 conjunto de música negra, 485, 489
 Gran migración, el: como aacm-
 informar Trope, 1, 9, 96, 98, 333–34,
 427, 486; Educación de los músicos
 de AACM y, 62, 72, 169, 310, 314,
 389; improvisación y 96; como
 movimiento social, 1, 85, 96,

373; tropos de pérdida y, 1–2;
 mujer y, 9, 532n66 Gran
 Sociedad, 86, 261 Verde, Bunky,
 414 Verde, Grant, 245 Verde,
 Percy, 265 Greene, Burton, 93,
 563n71 Green Gallery, 261
 Greenlee, Sam, 6 Greisler,
 Howard, 453 Gray, AL, 285 Griffi
 N, Dick, 440 Griffi N, Johnny, 7;
 Exposición a AACM a, 13, 17,
 21, 233, 246; en estética de
 Música de Chicago, 24;
 disminuye la falta de
 Oportunidades en Chicago, 139;
 en la década de 1950 Chicago
 Music Scene, 12–13, 17–18, 21,
 53, 285, 531n44 Griffi N, Mary,
 384, 495 Griffi N, Robert, xxxi,
 492 Grimes, Henry, 38, 46
 Groningen Jazzmarathon, 345,
 391 Novios, rojo, 261 Grupo para
 música contemporánea, 330
 Lechada, Donald Jay, 306 Gryce,
 Gigi, 89–90 Guastafeste, Joseph,
 176, 204 Guérin, Beb, 222, 249
 Guy, Barry, 249, 599n18

Hakim, Talib Rasul, 361 Haley,
 Alex, xxvi Hall, Louis, 67 Hampel,
 Gunter: AACM Músicos y, 189,
 250; y primera generación europea
 Jazz gratis, 249, 340 Hampton,
 Lionel, 16, 63, 281, 311; y Escena
 musical de Chicago de 1950, 12
 Hampton, diapositiva, 246
 Hancock, Herbie: exposición a la
 bolsa a, 275; Escena musical de
 Chicago y 61; como Innovador, 37,
 351 Handy, W. C., 121, 125, 375
 Hanlon, Terri, 493 Hansberry,
 Lorraine, 6 Feliz diente. Ver
 Edwards, Robert Harbison, John,
 332

- BOP duro: africano, 237; en Europa, 65; experimentalismo en, 19; aprendiendo Experiencia en 67, 139–40, 147 Hardie, Arthur, 32 Hardman, Bill, 328 Hare, Nathan, 291 Harlem: AACM Músicos y, 78, 315, 335; Sede del Clef Club, 88; y 1960 New York Black Salon Scene, 33, 42, 91 Harlem Renaissance: Música en, xxvi, 360, 371–73 Harper, Billy, 137 Harriott, Joe, 40 Harris, castor, 38 Harris, Cheryl I., 453 Harris, Craig, 440, 453, 582n88 Harris, Darryl, 274, 570n14 Harris, Eddie: AACM Músicos y, 175, 310, 335, 492; crítica de la música de Chicago negocio, 54; Innovaciones electrónicas, 37, 148–49; en banda experimental ensayos, 75; Organiza experimental precursor de la banda, 60–62; grabaciones, 62, 81; en la escena musical de Chicago de la década de 1950, 18, 21, 53–54, 286, 531n44; en Walter Dyett, 12 Harris, Jerome (bajista), 582n88 Harris, Jerome "Scrooge" (baterista), 270, 570n14 Harris, Maria Izabel Leme, 490–91 Harris, Rev. Quiller, 490 Harris, Vandy, 432, 436; como aacm miembro, 277, 310; en el estado de los gobernadores Programa Universitario de Jazz, 310, 391; Servicio Memorial y Early Years, 448, 489–91; Actuaciones, 318, 410–11 Harrison, Lou, 380 Harrison, Paul Carter, 453 Harry y VI (Blues Club), 76 Hart, Billy, 483 Hartigan, Grace, 29 Hawes, Hampton, 202 Hawkins, Coleman, 37, 195; AACM exposición a, 64, 77; Apoya a Newport Rebeldes, 90 Hawkins, Erskine, 281 Hayes, Isaac, 292 Haynes, Leroy, 232 Haynes, Roy, 20 Hebreos israelitas, 558n130; AACM Exposición a, 168, 206, 302, 318, 413, 558n130 Helias, Mark, 303, 493, 582n88 Hemingway, Gerry, 303, 588n212 Hemke, Fred, 294 Hemphill, Julius, 308; Gobernanza y, 269–70; Grupo de artistas negros y, 266–74, 276; sobre cánones y tradición, 447; actividades tempranas, 23, 174, 261–62, 264–65; en encuestas musicales, 354; en nuevo York, 274, 308, 334, 351; actuaciones, 265, 270–71, 385, 588n212 Henderson, Fletcher, 55, 378 Henderson, Joe, 37 Henderson, Walter, 318, 410 Hendrix, Jimi, 35, 406, 414, 442 Hennen, Burkhard, 345, 424 patrimonio, promoción de, xii, 366, 593n14; Propósitos AACM y, 118, 121–22, 124, 164, 198, 485; nacionalismo cultural y, 203, 210 Herndon, Jim, 56, 67 Hola, Dean, 282 Hicks, John, 136, 263, 570n14; Artistas negros Grupo y 570n14 Higgins, Billy, 513 Higgins, Dick, 34, 533n31, 588n212 Higgins, paciencia, 493 Carretera de CC, 126 Hill, Andrew: AACM Exposición a, 244, 287, 382, 531n44; en la década de 1950 Chicago escena musical, 18, 67, 128, 288, 531n44; Sobre el apoyo cultural de los Estados Unidos, 382 Hill, Delbert, 138 Hill, Nicky, 24; paso de 52; en la década de 1950 Chicago Music Scene, 18, 58, 531n44 Hilliard, Alphonso, 14 Himes, Chester, 220 Hindemith, Paul: exposición a AACM a, 66, 74, 295 Hines, Earl "fatha": exposición a AACM a, 15, 24, 280; Como experimentalista, 378 Hines, Johnny, 61

Hinton, Milt, 12
 Hippies, 211–12, 214
 Hirsch, Shelley, 331, 457–58
 Hirsch High School, 81–82, 412, 473
 Historiografía: de americano experimentalismo, xxx, 375, 378; de Black American Music, 361; del Avant-Garde histórico, xxx, 30; de jazz, xxvi, xxxviii, 96, 250, 361–62, 375
 Hodge, Bob, 129
 Hodges, Johnny, 25
 Hoff Man, Abbie, 144
 Hoff Man, Miles, 303
 Hogan, Wilbert, 17
 Hoggard, Jay, 303
 Vacaciones, Billie: exposición a AACM a, 10, 77, 122, 125, 314
 Holanda, Anthony: Cofounds Creative Arts Colectivo (CAC), 322, 399
 Holanda, Dave, 322, 327, 340, 342, 346, 386
 Holt, Scotty, 68, 556n64
 Homer G. Phillips Hospital (St. Louis), 14, 262, 267
 Hooker, John Lee, 281
 Hooks, Bell: En Black Communal actuaciones, 11, 316; en negro Música experimental, xlii, 211; crítica del movimiento de artes negras, 210-11; en Oberlin College, 466
 Hoover, J. Edgar, 168
 Hopkins, Fred, 308; Gobierno de AACM y, 423, 432, 440, 482, 580n64; en Consejo Nacional AACM, 418; en Capítulo de AACM New York, 416, 423, 440; y Air (Music Group), 351, 354, 431–32, 482, 580n64; en loft jazz, 351–52; en encuestas musicales, 354; en nuevo York, 333, 336, 351; actuaciones, 318, 440, 580n64; Walter Dyett y 390
 Hopkins, Lightnin', 263
 Horberg, Marguerite, 459
 Hotel Grand, 3
 Howell, Billy: Como miembro de AACM, 310, 318, 390, 391, 410; y jazz colegiado programas, 309, 390–91; actuaciones, 318, 410
 Hoyle, arte, 56

Hudson, George, 267
 Huey, Barbara, 471
 Huff, Light Henry, 426; y aacm gobierno, 419; recepción crítica, 424; pase de, 482; actuaciones, 422, 436, 482; Enseña en la escuela AACM, 432
 Hunsinger, Robbie, 457
 Hunt, Jerry, 34
 Hunt, Portia, 269, 274, 570n14
 Hunter, George, 390, 413
 Hunter, Lurlean, 53

I Ching, 281
 Ichinyanagi, Toshi, 30
 Ida B. Wells Homes (Proyecto de vivienda), 65
 Idlewild, 292, 398
 Impresiones, el, 288, 307
 Improvisación: AACM Practice de, 58, 130, 142, 151–52, 555n43; adoptado por artistas blancos de la práctica negra, 35–36; Art / Life Connection y, 223; Movimiento asiáticoamericano, 38-39, 183–84; autodidacticismo y, 14-15, 414; Práctica de la bolsa de, 265, 269; negro vernáculos y 360; Charles Ives y 40; colectivo, xi, xlviii, 49, 238; colectivo, en AACM Practice, 130, 142, 144, 193, 222, 280, 365; computadoras y 348; realizado, 549n52; cultural nacionalismo y, 254; bailar y, 569n3; Electrónica y, 149, 347; Erases del experimentalismo negro en, 526n14; Gobierno europeo subsidios para, 253, 273, 590n24; Historiografía de la música europea y, 380; en la banda experimental, 69-70; fi lm y 548n32; indeterminación y, 29, 130, 535n57; interculturalismo en, 459, 502, 534n49; Identidad de jazz y, 402, 508; John Cage y, 130, 363; Morton Feldman y 381; crítica musical y, 329; pintura y 167; pan-europeo experimentalismo y, 238; pedagogía y 282; Post-1965 Jazz europeo y, 250, 273, 568n135; en pre - nuevo York Sun RA, 160–61; relación con composición, 39, 249, 380, 402,

- 584n122; relación con la composición (en la práctica AACM), 70, 103, 106, 142–43, 151, 152, 154, 280, 320–22, 341, 354, 361, 364, 383, 458; 1960 innovaciones en, 37–43; situaciones de, 364; cambio social y, 97, 238–39, 565n101; Solo (no acompañado), 322, 327; estandarización en bebop, 19, 37; integridad estructural en, 39, 96; Balancearse Bandas de era y 18-19; teorización de, 304–5, 346; Visto por Malcolm X, 97. Ver también improvisación gratuita Música improvisada: Chicago School of, 192; como término europeo de arte, 458; nuevo Redes para, 509-10 indeterminación, 29, 130, 360, 371, 380, 535n57 India, 474–75 individualismo: en el discurso de AACM, 179; críticas de, 34, 49, 91; Muhal Richard Noción de Abrams de, 7–8, 28, 60, 83, 101, 179, 434 Ingram, Roberta, 476 Manchas de tinta, el, 10, 63 Dentro / fuera de binario, 68, 112, 175, 229 Integración: y el AACM, 502; en arte mundos, 404; Crítica de poder negro de, 329; de los barrios de Chicago, 51, 296, 299, 313; en educación, 62, 146, 289, 314–15, 473, 502; de Nueva York Subcultura bohemia, 51; en St. Louis, 261, 263; Resistencia blanca violenta a, 51 Subculturas integracionistas, 31, 51–53, 299; diferencias entre Chicago y nueva York, 510–12 Interactividad, computadora, 323 Actuaciones intermedias, AACM, 151–54, 156, 183–85, 212, 222, 225, 286, 322, 466 Trabajo intermedia, bolsa, 265–66, 268–73 Relaciones interraciales: debates sobre 201–3; Retrataciones en Popular Black Press, 202 Mantequilla de hierro, 414 Irving III, Robert, 492 Islam, 108, 308–9, 597n67; y aacm Músicos, 407, 477 Israel, Yosef Ben, 426, 436, 503
- Ives, Charles, 40, 372–73 Izenzon, David, 328
- .Jack y Jill, 292 Jackson, Ambrose, 189, 218 Jackson, Isaías, 436, 485, 492 Jackson, John G., xxiv Jackson, John Shenoy: AACM administrador, 439; AACM Generacional enlace, 411, 439–40; Gobierno de AACM y, 392, 439; Portavoz de AACM, 132; actor en medio frío, 548n32; influencia de, 133, 287, 411, 432, 439; pase de, 439; actuaciones, 318, 580n64; puntos de vista políticos, ix; ayuda pública administrador, 287, 576n134; visión de AACM Propósito, 179; Vista de African Tradición, 212 Jackson, salto, 17 Jackson, Mahalia, 63, 245, 449 Jackson, Melvin: En las primeras reuniones de AACM, 99–104 Passim, 544n60 Jackson, Milt, 356 Jackson, Oliver, 269–70 Jackson, Rev. Jesse, 554n22 Jackson, Rev. Spencer, 166 Jackson, William E. "Will", 57–58, 69 Jacquet, Illinois, 25, 281, 287 Jaedig, doblado, 65 Jamal, Ahmad, 16, 531n44 James, Hobie, 308, 410 James, omitir, 128 James, Staff Ord, 78, 128, 176 sesiones de mermelada, 243; Evitación de AACM de, 244; oportunidades de negocio en, 20–21; aprendizaje comunitario en 19–21; se estrelló por los músicos de AACM, 134, 140; experimentalismo y, 18-19; masculino homosocialidad y, 20; estandarizado Modelo de presentación de jazz, 19, 27–28 Jarman, Joseph: En AACM y Race, 502; en problemas de género de AACM, 203–4, 459–60; en AACM Generacional divide, 435, 503; movilidad estética de, 212–13, 231; intentos aacm históricos cuenta, xxxvi; Vistas comerciales, 301; con Christopher Gaddy y Charles

- Jarman, Joseph (continuación) Clark, 143–44, 205; colaboraciones con Improvisadores europeos, 251; concierto con John Cage, xlii, 128–31; crítico Recepción, 192–93, 195–96, 222, 224, 228, 301, 322; Escena artística de Detroit y, 144, 212; En las primeras reuniones de AACM, 544n60, 545n78; Visita temprana de Nueva York, 145, 218, 230; primeros años, 62–65; En la banda experimental, xxxviii, 68–70, 75, 148, 192; FI RST INTERNACIONAL actuaciones, 222–51 *passim*; Formación de Art Ensemble de Chicago, 205, 219–20; en teatro francés y fi lm escenas, 234; colaboraciones intermedias, xli, 151–53, 184, 212, 222, 286, 330, 559n158; experiencias militares, 65–66; Multi-instrumentalismo, 362–63; en Encuestas de música, 285–86; actuaciones, 119–20, 131, 134, 155, 282, 284, 318, 322; personalidad, 66, 74; Juega por primera Concierto AACM, 118; puntos de vista políticos, 156, 231; educación postsecundaria, 66–67; grabaciones, 141–43, 148, 187, 229, 364; relación con la cultura hippie, 211–12; papel en la gobernanza de AACM, 416; estudios con Walter Dyett, 531n35; Sun Ra y, 156–57, 159, 162, 231; Colaboraciones surrealistas, 286 Jarrett, Keith, 282 Jazz:
- autodidacticismo en, xxxviii, 15;
 - prohibido del festival Donaueschingen, 248–49; audiencia negra para, xlviii, 27–28, 121, 211, 376, 449; cánones y tradición, xlvii, 40, 125, 155, 231, 249, 358, 375, 379, 441–47, 454–55, 504, 509, 528n3, 592n5, 593n5; competidor a la música clásica, XLV, 377–78, 383–84; Defilado como ubicación social, xlv; principios del siglo XX europeo compositores y, 169, 371–74; económico Condiciones en 27–28, 43, 90, 236–37, 354–57, 509; como música experimental, xiii, 18, 37–39, 378–79; género y, xlv, 286; historiografía de, xii, xxvi, xlv, 51, 250, 362, 375; cuestiones de crítica, XXV - XXX, 329, 353–54, 358, 366–69;
 - falta de apelación comercial, 85–86; Líder / Sideman Binary In, 155–56, 162; Ubicación en la década de 1920 americana escena musical, 371–73; modelo para social sistemas, xi - xii, xxxiii; patrilinealismo en 153, 355–58; encuestas, revista, 169, 285, 313, 342, 354; Postmodernidad en 236, 239, 483; raza y, 51, 93–94, 237; rechazo de la categoría por artistas, 366, 395–96; Resistencia al término por AACM músicos, 38, 348; Desarrollos de la década de 1960 en, 37–42; 1950 New York Avant Garde y, 29–31, 33, 36, 379; social respetabilidad buscada por 115-16; Fuente de la música clásica estadounidense, 371–72; estandarización de, xxxvii, 28, 37, 39, 531N50; subsidios para, 381–82, 590n24; subcapitalización de, 27, 360; mujeres y 20, 466; Mundo de jazz
 - Discurso, x, 39, 41 Jazz, europeo: afroamericano Influences, 247, 249–50; cultural nacionalismo en, 254; gobierno subsidios de, 253, 590n24; encerrado fuera del mercado estadounidense, 457; músicos Organizaciones para, 599n18. Ver también Emancipación, morir Jazz y movimiento de la gente, 331 Jazz
 - Artists Guild, 91, 396 Jazz en Lincoln Center: Canon promulgación por, 441–43; corporativo apoyo para, 446; presupuestos extendidos en, 593n13; orígenes de, 441; recepción de prensa, 445; apoyado por intelectuales negros, 444 Jazz en la Filarmónica, 27
 - Jazz Avant- Garde: movilidad estética de, 210-11; recepción crítica de, 43–49, 297, 367, 385–86; globalización de, 509-10; Música clásica pan-europea y, 331–32, 353, 367, 382, 384–86 Jazz / fusión clásica, 441 Jazz Composers Guild, 92–95, 113, 326, 348, 395; discutido en reuniones de AACM, 226–27 Orquesta de compositor de jazz, 326, 339 Jazz Record Mart, 141, 300

- Jazz- Rock Fusion, 285–86, 351,
- 399 Jazz Showcase, The, 298, 300
- Estudios de jazz: criticado por el jazz convencional escritores, xxix -
- xxx Jeff ers, Jack, 339, 485
- Jenkins, Henry, 2 Jenkins, John,
- 47, 55 Jenkins, Leroy: y AACM
- Governance, 392–95; En el capítulo de AACM New York, 416–17, 440; con Braxton-Smith Jenkins- McCall Group, 219, 224–29, 241–43, 251–52, 260; primeros años, 1-10, 13, 23, 531n35; FI RST
- INTERNACIONAL Experiencias, 225–54 passim; tipificación de género, crítica de, 358; se encuentra con AACM músicos, 135; se mueve a Nueva York, 325–26; Jazz neoclásico, crítica de, 445–46; paso de 494–95; actuaciones, 145, 326–27, 338–39, 580n64; Estudios de música postsecundaria, 14, 134; grabaciones, 148, 219, 339; con Ensemble revolucionario, 326, 338; con Walter Dyett, 12–13, 531n35
- Jenkins, Palmer, 65 Jenny- Clark, Jean- François, 249 Jewtown. Ver Maxwell Street Market Joans, Ted, 31–32, 221 Fundación John Simon Guggenheim, 331, 332, 382, 401
- Johnson, amigo, 16, 281 Johnson, Howard, 485 Johnson, J. Rosamond, 88 Johnson, James (fagotista AACM), 64, 391, 431, 531n35, 580n64 Johnson, James P., 280, 376 Johnson, James Weldon, xxvi, 88 Johnson, J. J., 64, 282 Johnson, Lyndon Baines, 86, 151, 261 Johnson, Oliver, 247
- Johnson, Robert (abogado), 420
- Johnson, Tom, 332 Johnston, Ben, 388 Jones, Elvin, 20, 337 Jones, Hank, 20, 90 Jones, Harold, 81
- Jones, Hettie, 31, 42 Jones, Keiko, 337
-
- Jones, Leonard: En AACM Generational divide, 427; y AACM Gobierno, 392; Charles Clark y, 79, 204–5; discusiones de raza, 164, 198–99, 202, 210; primeros años, 76–77; unión AACM, 118; se une Banda, 79; Deja los EE. UU., 276; militar experiencia, 77–78; se mueve a nuevo York, 334, 392; Estudio de música, 77–79, 176; actuaciones, 318, 580n64; grabaciones, 148; Vistas espirituales, 79, 187; Wilbur Ware y
- 79 Jones, Leroi. Ver Baraka, Amiri
- Jones, Papa Jo, 155, 246, 303
- Jones, Philly Joe, 155, 229, 232, 233 Jones, Rrata Christine (Christina Jones Stewart): Actuaciones de AACM, 318; Recepción crítica, 322, 411 Jones, Ruth. Ver Washington, Dinah
- Jones, Thad, 20 Jonny Spielt Auf, 372 Joplin, Janis, 289 Joplin, Scott, 170, 354, 376, 442 Jordan, Cliff
- Ord, 12, 18, 328, 332, 531n44
- Jordan, Duke, 80, 332 Jordan, Edward "Kidd", 513 Jordan, Louis, 10, 405 J's Place, 320 Judd, Donald, 261 Judson Church, 29, 260, 569n3 Judson Dance Theatre, 34 Judson Hall, 92
-
- Kalaparush, 148, 158, 182; y aacm Gobierno, 276, 392–93, 397, 416, 423; En el capítulo de AACM New York, 440, 598N7; adopta un nuevo nombre, 213; Vistas comerciales, 343; recepción crítica, 132, 297, 348; Visitas tempranas de la costa este, 139, 277; primeros años, 138–39; en FI RST Reuniones AACM, 544n60; encarcelado para drogas, 139–40; internacional Experiencias, 319, 345; Aprende música en prisión, 140; se encuentra con los músicos de AACM, 140; en encuestas de música, 285–86, 313; y Nueva York, 333, 343; actuaciones, 67, 135, 140, 284, 298; grabaciones, 141,

Kalaparush (continuación) 296–97, 313–14, 351; Vistas sociales, 190; Vistas espirituales, 213 Kalaparusha. Ver Kalaparush Kansas City (Missouri, ciudad de EE. UU.), 186; Procedencia de la década de 1950 Chicago Jazz Estilo, 24 Kapsalis, Terri, 457 Karenga, Maulana, 210, 559n152 Karenga, Ron. Ver Karenga, Maulana Kart, Lawrence, 119, 357 Kay, Ulises, xiii, 361, 369, 462 Keane, Shake, 40 Kent, Herb, 413, 429 Kenyatta, Malinke. Ver Elliott, Malinke Robert Kerouac, Jack, 261, 296 Kessler, Kent, 457, 458 Khalid, Drahseer, 67 Khari B, xxxi, 503 Khusenaton, 309 King, Albert, 138, 264, 267, 443 King, B. B., 16, 59, 281, 311 Rey, Herman "Woody", 277, 279 Rey, Iris, 277 Rey, Martin Luther, 168, 407, 430, 463, 502, 574n100, 593n14 Rey, Yvonne, 453 Plan King Alfred, 463, 596n60 Kirk, Rahsaan Roland, 16, 331; y el AACM, 312; En la década de 1960 Chicago Music escena, 52, 278 Cocina, el (espacio de rendimiento), 331, 349, 352, 383–87, 447, 588n206, 588n212 cocina, 4, 6, 529n11 Kitty Kat Lounge, el, 16 Kline, Franz, 29, 261 Knapp, Roy, 26 Knight, Gladys, 307 Knowles, Alison, 30 Koester, Robert, 141, 150, 300 Kofsky, Frank, 46, 49 Kolb, Barbara, 332 Konitz, Lee, 169 Kotik, Petr, 441 Kowald, Peter, 276, 456, 457

Krasner, Lee, 29 Krenek, Ernst, 248, 372 Krog, Karin, 251, 253 Kühn, Joachim, 249 Kühn, Rolf, 253 Teatro Kuumba (Taller de Kuumba), 167, 475

Escuela de laboratorio, Universidad de Chicago, 14, 281 Laclede Town, 204, 261, 264–69 Passim Lacy, Steve, 93, 246, 563n71, 580n70 Lafaro, Scott, 38 Lake, Oliver: en el gobierno de la bolsa y pedagogía, 269–70; primeros años, 262–64; Primeras experiencias internacionales, 274–76; miembro fundador de Grupo de artistas negros, 266; se mueve Nueva York, 275–76; en encuestas musicales, 354; actuaciones, 265, 388, 484; Estudios de música postsecundaria, 264–65; grabaciones, 351 Lancaster, Byard, 282, 328, 563n71, 582n85 Lane-Ewart, Janis (Janis Carolyn Lane): en el tablero del capítulo de AACM Chicago de directores, 453; en la carrera AACM problemas, 502; primeros años, 429–30; encuentro Douglas Ewart y músicos de AACM, 431–32; educación postsecundaria, 430–31; sirve como administrativo AACM director, 433–34; Voluntarios en AACM conciertos, 432 Langereis, Rob, 253 Lanson, Snooky, 192 Lasha, Príncipe, 46 Lashley, Lester: En las primeras reuniones de AACM, 544n60; Intermedia actuaciones, 202, 286; en encuestas musicales, 285–86; opuesto a Membresía blanca en AACM, 197–98; opuesto a la filantropía blanca para AACM, 181, 477; actuaciones, 119, 131, 135, 174, 318, 411; firmante para AACM Charter, 115; cónyuge de Sandra Lashley, 545n68; como artista visual, 202, 287, 475 Lashley, Marilyn, 318, 460 Lashley, Sandra: y el gobierno de AACM,

107–8, 110–11, 115, 120; en AACM actuaciones, 132; En FI RST AACM reuniones, 544n60, 545n78; deja el AACM para Nueva York, 206, 216; y McCoy Tyner, 206; recepción de prensa, 132, 557N102; cónyuge de Lester Lashley, 545n68 Lateef, Yusef, 38, 91 Lawrence, Claude, 146 Lázaro, Errol, 279 Leary, Timothy, 246 Led Zeppelin, 406 Lee, Alden, 123 Lee, Bill, 17, 61 Lee, Jeanne, 37, 250, 336, 337 Leflore, Floyd, 136, 173, 263, 307; en Bolsa de gobierno y pedagogía, 269; Primeras experiencias internacionales, 274; Miembro fundador de los artistas negros Grupo, 266; actuaciones, 265 Lentz, Daniel, 34, 588n212 Lewis, George (George Emanuel Lewis): y AACM Governance, 319, 323; en AACM New York Capítulo, 416, 440, 580n64; Asiste a la escuela AACM, 285, 306; Recepción crítica, 302, 322, 341–42, 347–48, 365, 383–84; primeros años, 281–82; experiencias internacionales, 341–42, 346–47, 365; como cocina director musical, 384–85; se encuentra con AACM músicos, 283; se mueve a Nueva York, 333–34; en encuestas musicales, 313; música tecnología, 310, 347; actuaciones, 283–85, 302–3, 318–19, 321, 341–42, 387, 391; educación postsecundaria, 282–83, 303–4; grabaciones, 322, 339–41, 351, 440; y Sun RA, 553n147 Lewis, Gloria, 453, 460 Lewis, John, 45 Lewis, Meade Lux, 73 Lewis, Ramsey, 58 Lewis, Robert. Ver Nurullah, Seitu Lewis, Samella Sanders, 167 Lewis, Victor, 493 Ligeti, György, 58 Lincoln, Abbey (Aminata Moseka), 37, 201

Lincoln Center, 330, 331, 382; y Música experimental, 331, 446. Ver también Jazz en Lincoln Center Universidad de Lincoln, 14, 261, 264, 549n62 Lind, Rev. Dale, 482 Enlaces, el, 292, 572n55 Lista, Garrett, 339, 383, 386 Little, Booker, 90, 308, 531n44 pequeños instrumentos, 142, 362–64, 454, 489; Origen de la práctica de AACM con 159–60 Little Milton, 138, 443 Litweiler, John, 119, 488; AACM temprano partidario, 119 Living Theatre, The, 29 Local 10, Federación Americana de Músicos, 22, 538n132 Local 208, Federación Americana de Músicos, 22–23, 538n132 Locke, Alain: y crítica de la música negra, 50; Posta fuentes negras para americanos cultura, 372–73, 380 loft jazz, 333, 356, 387; fallecimiento de, 352–53; como estructura de soporte de nivel de entrada, 351; respuestas de músicos al término, 351–52; en la década de 1960, XLVI, 42; lugares para 350 Logan, Mike, 431 Logan, Wendell, 369, 466 Logue, Joan, 493, 598n7 Loop Junior College, 78, 410 Lovano, Joe, 493 Amor, rita, 10 Lovens, Paul, 456 Lowe, Bill, 493 Música de caja baja, 322 Lucier, Alvin, 30 Luening, Otto, 332 Lunceford, Jimmie, 57, 280, 378 Lyons, Jimmy, 42, 93, 563n71, 582n85 Lytle, Cecil, 465

Mabern, Harold, 61, 531n44 MacArthur, Mary. Ver Griffi n, Mary MacDonald, Buzz, 26 Mackey, Nathaniel, xxx Maddox, Lester, 467 Maddox, Paul. Ver Aklaff, Pheeroan

- Madhubuti, Haki (Don L. Lee): crítica de relaciones personales interraciales, 201–3; Como poeta activista, 166–67, 475 Magek, Evod (David Maggard), xix, 493; como silla de aacm, 492; y Gobierno de AACM, 392; pase de, 492; actuaciones, 318, 411, 431; grabaciones, 492 Mahr, Jan Corlus. Ver Siddik, Rasul Maia (Eloise Kathleen Hubert); más tarde Sonjia Denise Hubert) Cofounds Samana, 471, 478; primeros años, 466–68; en género problemas y la AACM, 478–80, 501; se une al AACM, 478; se encuentra con Philip Cohran, 469; se mudan a Chicago, 468; en el significado de género, 501; en el significado de la raza, 501; en Mujeres artistas y familiares, 480 Mailer, Norman, 150 Jazz convencional: AACM Ruptura con, 364–65; La apostasía de John Coltrane contra, 49; Soporte de NEA para, 401–2; ruptura con formas más nuevas, 511; como construcción autodenida, 340 Malcolm X College, 309, 390, 475 Malina, Judith, 260, 569n3 Integración administrada, 51 Mance, Junior, 26 Mangelsdorff, Albert, 65, 249, 251, 253 Manhattan Plaza, 578n35, 578n36; AACM y Bag Residences en, 334, 336 Manley, Norman, 277 Mantler, Mike, 92, 113, 326 Margetson, Edward, 88 Marsalis, Ellis, 17 Marsalis, Wynton, 379, 441, 443–44, 526n15 Marsh, Warne, 146, 148 Marshall, Ingram, 588n212 Marshall, Wendell, 14 Martin, George, 149 Martin, Mary, 287 Martin, Sallie y Roberta, 10 Martin, Terry, 119; Levantil de AACM temprano, 119 Martineau, Jerome, 247 Marx, Dick, 53
- Mason, Charles Harrison, 486–87 Massey, Cal, 233, 328 Masuma, Kafi Patrice, 471 Maxfi ELD, Richard, 30 Maxwell Street Market, 73 May, Derrick, 211 Academia Mayfair, 473 Mayfi Eld, Curtis, 35, 289, 318 Mayuzumi, Toshiro, 30 MC5, 144, 212 McBee, Cecil, 334, 337 McCall, Bonita, 492 McCall, Steve: AACM Cofounder, xxi, xxxix, 96, 132, 230, 528n5; y aacm gobierno, 392; En AACM Nueva York Capítulo, 416–17, 440; con Chicago escena musical, 60, 88; colaboración con músicos europeos, 189, 250–51; con Cooperative Trio Air, 351, 431–32, 580n64; coorganiza primero Reunión de AACM, 97; con creativo Compañía de construcción, 326; crítica de escritores de jazz, 370; A principios de AACM reuniones, 97–111, 121, 544n60, 545n78; primeros años, 1, 4, 12; en el Banda experimental, 68; internacional Experiencias, 189, 206, 217–52 Passim, 319, 345; experiencia militar, 60; se muda a Nueva York, 333, 335; en Encuestas de música, 354; pase de, 481; actuaciones, 67, 83, 188, 214, 298, 326, 553n147, 580n64; grabaciones, 143, 250, 351, 556n64; Signatory to AACM Carta, 115; Estrategias de supervivencia, 286; Vista del progreso de AACM, 313. Ver también Braxton- Smith- Jenkins- McCall Quartet McCall, Willa, 4, 96 McCoy, Sid, 317 McCreary, Richard, 310, 575n103 McDarrah, Fred, 32 McDuff, hermano Jack, 281, 311 McGee, Maurice, 13 McGhee, Howard, 90 McGriff, Jimmy, 245 McIntyre, Earl, 339 McIntyre, Ken, 141, 245, 582n85 McIntyre, Maurice. Ver Kalaparush

- McKie's Disk Jockey Show Lounge, 16, 73, 85, 128 McKinney, Gayla, 471 McLean, Jackie, 78, 139, 146 McLin, Claude, 531n44 McLin, Lena, 292, 293 McMillan, Wallace: y AACM gobernanza, 276, 392, 411; en AACM Capítulo de Nueva York, 440; primeros años, 173; Interés en Latin Jazz, 173; Actuaciones internacionales, 345, 424; se encuentra con los músicos de AACM, 174; militar Experiencias, 174; se mudan a Chicago, 174; con Muhal Richard Abrams Sexteto, 298; actuaciones, 184, 318, 322, 580n64 McPherson, Charles, 169 McShann, Jay, 24–25 Medio frío, 548n32 Melis, Marcello, 246 Mengelberg, Misha, 249, 580n70, 599n18 Merriam, Alan, 207, 559n139 Messiaen, Olivier, 48, 59, 304 Met Music Shop, 146, 406 Festival de música de Michigan Womyn, 471–72 clase media, afroamericana: y negro unidad, 209; en Chicago, 316; críticas de, xlii, 207, 292, 317, 427, 486, 559n139; doble conciencia de, 209 Middleton, Sam, 32 Poderosas nubes de alegría, 247 Millas, amigo, 414 Milhaud, Darius, 371 Milligan, Bob, 485 Mills Brothers, The, 10, 63 Milton, Little, 138, 443 Mingus, Charles: exposición a AACM a, 279, 303; y músicos de bolsas, 269, 570n16; Soporte de la Fundación para, 401; y Manhattan Plaza, 578n35; musical innovaciones de, 37–38, 40, 161; comienzo Festival Independiente, 90; visión de Ornette Coleman, 37–38, 40 Minnesota Fats, 314 Milagros, el, 209, 406 Másimo, sociomusical, 289, 360, 451 Mitchell, azul, 90 Mitchell, Douglas, XV, XLI - XLII Mitchell, Dwike, 303 Mitchell, Joan, 29 Mitchell, Nicole: Coche de AACM, 513; cofundador de Samana, 471, 478; temprano años, 464–65; se mudan a Chicago, 466; actuaciones, 485, 592N4; Estudios de música postsecundaria, 465–66; Vistas espirituales, 464 Mitchell, Roscoe: Y AACM Governance, 392, 396–97; en problemas de carrera AACM, 197; Actividades escolares de AACM, 177–79; estética y métodos, 151, 153–54, 322–23, 338, 498, 506; Cofound Art Ensemble de Chicago, 219–20; COFOUNDS ARTES CREATIVAS Colectivo, 399–400; música de computadora colaboraciones, 323; recepción crítica, 132, 150–51, 192–94, 195, 320–22, 359, 441; Crítica de Jazz Media, 445; En las primeras reuniones de AACM, 99, 102, 111, 122, 544n60, 545n78; temprano años, 62–65; en banda experimental, 62, 67, 75, 82; Primera visita de Nueva York, 145; Gran música negra, vistas sobre, 450; actuaciones intermedias, 131, 151, 222; experiencias internacionales, 222–33, 244, 247, 251, 254–55, 345; experiencia militar, 65–66; Multi-instrumentalismo, 362, 364; en Encuestas de música, 169, 285–86, 302, 320; actuaciones, 83, 119, 131, 135, 320–22, 388; música postsecundaria Estudios, 66, 369; grabaciones, 141–43, 192, 195, 339, 350–51, 556n64; rechazado Etiquetas de género, 396; Roscoe Mitchell Art Conjunto, 391, 434; Sun ra y 157 Mitchell, sargento, 65 Mixon, Bernard, 319, 422, 580n64 Mixon, John, 264 MJT+3, 58, 158 Movilidad: como ideal afroamericano, 1, 99, 101, 179, 209–10, 217, 340, 343, 352, 363, 366, 370–71, 375–76, 394, 427, 447, 452, 508 Mobley, Hank, 139, 140, 229, 233 Mock, rey, 82

- Ciudades modelo, 261, 262
- Modernismo, 34, 37, 42, 59, 86, 127, 193, 360–61, 373–75, 442; y el AACM, 193–94; Albert Murray y, 59; oyentes alienados y, 360; y bebop, 37; compositores clásicos negros y 34; Proyectos de vivienda de Chicago y, 86; intercambios cruzados entre raciales en, 374; y jazz gratis, 42; y populismo, 375; en la década de 1920 Musical American, 373; y blancura, 373 Cuarteto de jazz moderno, 73, 245, 248 Moers
- New Jazz Festival: AACM actuaciones en 341, 345–47, 391, 412, 424, 425, 453–54; Orígenes de, 345 Moff Ett, Charles, 46
- Moholo-Moholo, Louis, 454
- Moncur III, Grachan, 41, 229, 233, 563n71, 582n85
- Monje, Meredith, 333
- Monje, thelonious: exposición a AACM a, 78, 139, 282, 284, 292
- Montgomery, Ben, 318, 319
- Montgomery, Bruce, 420
- Montgomery, Wes, 20, 312
- Monti, Victor, 10
- Montreux Jazz Festival, 302
- Moody, James, 41, 64
- Moody Bible Institute, 461
- Moore, Charles, 144, 247
- Moore, David, 124, 150, 573n70
- Moore, Dorothy Rudd, 369
- Moore, F. Richard, xxiii
- Moore, Thurston, 511
- Moore, Tom, 17
- Moorman, Charlotte, 30, 34–35
- Mor, Amus. Ver Moore, David
- Moran, Robert, 34, 588n212
- Morgan, Gloria, 463
- Morgan, Lee, 103, 312
- Morgenstern, Dan, 442, 456
- Mormón Tabernacle Choir, 245
- Morris, Lawrence "Butch", 336, 441, 549n52, 582n88
- Morris, Robert, 261
- Moseley School, 8, 80
- Mosley, Dushun: AACM Generacional
- dividir, en, 503; y AACM Gobierno, 423–24; y resorts afroamericanos, 398; Cofunds Creative Arts Collective, 399; primeros años, 398–400; internacional Experiencias, 412, 424; se une a AACM, 400; en Bands de Motown, 399; vistas sobre Problemas de género AACM, 476
- Moss, David, 331
- Motown, 292, 399, 413, 473
- Moye, Famoudou Don: y AACM gobierno, 392–94; en AACM Capítulo de Nueva York, 418; con bolsa, 260; Experiencias universitarias negras, 245; escritores expatriados negros y, 221; sobre colectividad, xi; llega a París 246; en Detroit Art Scene, 246; temprano Historia, 430–32; se une al conjunto de arte de Chicago, 247; se une a Steve Lacy en Roma, 246; se muda a Europa, 246; multi-instrumentalismo y, 362; en Encuestas de música, 354; París, reflexiones sobre, 247; actuaciones, 318–19, 330, 422; grabaciones, 351; papel en el conjunto de arte iconografía, 240; en "Roots", 451
- Mozart, Wolfgang Amadeus, 64, 300
- Muhal Richard Abrams Big Band, 302, 306, 318, 410, 469
- Muhal Richard Abrams Sextet, 148, 298, 302
- Muhammad, Ameen: en AACM y Malilidad, 479; AACM Generacional divide y, 426–27, 592n56; y Gobierno de AACM, 415–16, 426–27, 429, 433–34; adopta un nuevo nombre, 407; Comienza el estudio de trompeta, 410; comunidad servicio, vistas sobre, 410; primeros años, 405–7; pandillas y 406; se une a AACM, 410; pase de, 481, 492; postsecundario Estudios, 408
- Muhammad habla (periódico), 468
- Mulligan, Gerry, 139
- Multi-instrumentalismo, AACM, 222, 254, 362–64, 369, 470
- Mumford, Jeff Rey, 369
- Mumma, Gordon, 30, 548n37
- Muntu Dance Theatre, 492
- Murray, Albert, 442

Murray, Atu Harold, 317, 576n117
 Murray, David: Populista negro Ideal visto como, 369; en Chicago, 422; se mueve a nuevo York, 336, 396; grabaciones, 582n85 Murray, Diedre, 582n88 Murray, Sunny, 38, 42, 229, 232–33, 282, 563n71, 582n85 Murray, Sunny (Sonny): exposición a AACM a, 232–33, 282–83, 563n71; musical innovaciones de, 38; en Nueva York Negro escena del salón, 42; grabaciones, 229, 582n85 Musica Elettronica Viva, 233, 339, 386
 Educación musical: como camino de grado para negro Músicos, 127, 293, 309, 390, 409 Musra, Phillip, 179
 M'wanga, Kunle, 493, 495; Organiza FI RST Evento AACM New York, 326, 482
 Myers, Amina Claudine: AACM división generacional, opiniones sobre 425, 427; y AACM Governance, 276, 392, 423; en el Consejo Nacional de AACM, 418; en el capítulo AACM de Nueva York, 416; en Escuela AACM, 178; como escritor creativo, 182–83; primeros años, 125–27; en FI RST AACM Concerts, 118; en FI RST AACM reuniones, 544n60; problemas de género y, 343, 459–61; con Gene Ammons, 286; como intérprete intermedia, 184–85; unión el AACM, 128; se encuentra con Jerol Donavon, 128; se mudan a Chicago, 128; en música encuestas, 354; Nueva York, experiencias en, 333–34, 343, 356; actuaciones, 131, 286, 302, 312, 318, 440, 588n212; Estudios postsecundarios, 127; raza, vistas en, 200; Repensa la identidad negra, 164–65; con Sonny Stitt, 443; puntos de vista espirituales, 200 Myrick, Donald "Hippmo", 65, 75, 147, 168, 277

NAACP, 172 Naidoo, Muthal, 269, 273, 570n14 Nance, Harry, 17 Nance, Ray, 12 Nasser, Jamil, 172 National Endowment for the Arts, xxvi; Problemas de AACM con 418–20,

429, 432–34; Experimentalismo negro, apoyo para, 331–32, 395–96; elige AACM para la transformación, 403–4, 418; predominio temprano de Nueva York artistas, 395; Programa de artes de expansión, 403–4, 418; modelo de financiación, 590n24; Jazz, apoyo para, 381, 395, 400–403; Categorías de financiación segregadas, 332 Naughton, Bobby, 303 NEA. Ver National Endowment para el Letras Cuarteto de cuerdas negras, el, 88 Neidlinger, Buell, 93
 Movimiento de Jazz neoclásico, 40, 441–47; crítica de Coltrane posterior a 1965, 526n15; Nueva York, centrado, 447 Nessa, Charles "Chuck": AACM temprano partidario, 119; Produce FI RST AACM grabación, 141–43; Produce primero hal Registro de Russell, 591n34 Nessa Records, 195, 222, 411 Neuhaus, Max, 30 Nuevas críticas, 50 Newman, David "Fathead", 137 Nueva música, Nueva York (festival), 386 New Music America (Festival), 387 Newport Jazz Festival, 90, 253, 301, 328–29, 342, 350, 420 Rebeldes de Newport, 90 Nuevo régimen, The (AACM Journal), 189–92, 218 Newton, James, 336, 441 Nueva York: como Central Jazz Historiográfica sitio, xxxvii - xxxviii, 51, 411; desteritorialización de, 491; Diffi Culties con auto-promoción en, 343, 428; como Jazz Business Center, 333–35, 343, 423; Camisetas profesionales en, 354–58, 434–35 Nueva York, 1950–60: Black Avant-Garde, 26; y Black Avant-Garde Music, 31; y intelectuales negros, 31–32; influencia de cultura expresiva negra, 30, 35–36; subculturas integracionistas en, 51; Infraestructuras de presentación racializadas, 36; dividido entre blanco y negro intelectuales, 30–34; y White Avant Garde Music, 30; Avant blanco y garde

Nueva York, 1950–60 (continuación)
 Política, 32, 34–35; White Avant-Garde y raza, 34, 533n31
 Cuarteto de arte de Nueva York, 39
 Ngqawana, Zim, 454
 Nibblock, Phill, 331
 Nicholson, Reggie: Y AACM división generacional, 426–29; y Gobierno de AACM, 426; en AACM Capítulo de Nueva York, 598n7; temprano años, 412–14; y israelitas hebreos, 413; se une a AACM, 415; se encuentra con Ramses, 413; se muda a Nueva York, 427; Estudios de música postsecundaria, 414
 Nicols, Maggie, 249
 Nixon, Richard, 298, 328; perseguir secreto Guerra en Camboya, 553
 Nixon's Show Lounge, 16
 Nono, Luigi, 378
 Noordijk, Piet, 253
 Festival de Jazz del Mar del Norte, 424
 Northwestern University: desaprobación de Jazz a, 290, 293; incidentes raciales en, 495, 498, 500; lucha con la diversidad, 289–90, 293, 571n47; adquisición de estudiantes de, 290–91, 430
 Norton, Felicia, 495
 Numerología, 110
 Nurullah, Seitu, 319, 477
 Nurullah, Shanta (Velma Patrice Neal), 306, 319, 471–79, 597n75; en AACM Escuela, 306; como activista, 474–75; adopta nuevo nombre, 475; Cofunds Samana, 471; primeros años, 472–73; Experimenta el racismo en India, 474–75; problemas de género, 477, 597n75; se une a AACM, 478; se encuentra con el futuro marido, 475; se encuentra con Philip Cohran, 476; miembro de Sojourner, 471–72; Estudios postsecundarios, 473–75; espiritual vistas, 473–75; Estudios Sitar en India, 474–75

OBAC: Ver Organización de Black Cultura estadounidense
 Oculto, el, 57, 158
 Revolución de octubre en jazz, 92–93
 O'Hara, Frank, 381

Olatunji, Babatunde, 91, 166, 315
 Oldenburg, Claes, 261
 Oliveros, Pauline, 333, 360, 369, 386, 548n37
 Olson, Charles, 246, 261
 Omolokun, Rita. Ver Warford, Rita
 Una vez festival, 131, 548n37
 regla única, 401; en jazz, xli
 Una banda familiar, 492
 O'Neil, Swing Lee, 312
 Ono, Yoko, 30
 improvisación abierta, 364, 502, 504. Ver también improvisación libre; improvisación Operation Breadbasket, 188
 Oppens, Ursula, 330
 Lágrimas de peces de naranja (grabación), 274
 Organización de la cultura estadounidense negra, 308–10
 Música original: como AACM Goal, 98–103, 119–25, 164; crítica de, 443; como Intención de banda experimental, 71; Como ideal, 39–40; A diferencia de los estándares, 442
 Orioles, el, 139
 O'Rourke, Jim, 457
 ORTF (Offi Ce de Radiodiff Usion TéléVision Française), 235, 564n81
 Osby, Greg, 508–9
 Oshita, Gerald, 189, 588n212
 Ossie, cuenta, 278
 Ousley, Harold, 55
 Overstreet, Joe, 42
 Owens, Jesse, 317
 Owens, Jimmy, 328
 Oxley, Tony, 251, 599n18

Paik, Nam, 30 de junio, 35
 Orquesta Pan Afrikan Peoples, 92
 Papp, Joseph, 327, 352
 París (Francia): atmósfera musical en, 220–25, 232, 246–47, 255–56; atmósfera racial en, 226, 255–56; sacralización de afroamericano historias en, 220
 Parker, Charlie: exposición a AACM a, 15, 24, 26, 64, 139, 183, 282, 293, 305, 315, 321, 347, 448; Exposición de la bolsa a, 279; movilidad cultural de, 374–77; droga

- problemas, 24; Conocimiento de clásico música, 374; colaboración planificada con Edgard Varèse, xx - xxi, 374–76 Parker, Evan, 249, 346, 457, 504, 588n212, 599n18 Parker, Jeff, xxxi, 503 Parker, William, 354–57, 582n88 Parkway Community House, 177, 189, 270, 282 Parran, J. D., 269, 334, 336, 384, 493 Patrick, Laurdine "Pat", 13, 56–57, 157, 159, 288, 531n44 Patterson, Alfred, 485 Payne, Duke, 492 Partido Nacional Popular (PNP), Jamaica, 277 Peps, el, 12 Espacios de rendimiento, alternativa, 349–50, 448 Perkins, Walter, 58, 61, 531n44 Perloff, Marjorie, 388 Perry, marfil, 265 Pershing Ballroom, el, 26 Pershing Lounge, el, 16, 24 Peterson, Oscar, 282 Pettiford, Oscar, 15 Pettis, James, 60 Faraones, The, 168, 277, 302, 318 Philander Smith College, 127 Soporte de filantropía y fundación: y AACM, 109, 181, 458, 471; Afroamericano, 545n5; y artes Profesionalización, 404, 419–20, 432–34; y bolsa, 268–73; Central Agencia de Inteligencia y, 253; género problemas en, 402–3; Jazz y 382; y Minstrelsy, 416; racialización de, 271, 331–32, 382–83, 400–401; social ingeniería y 590n24; Artistas de White Avant Garde y, 36, 381–82 Phillips, Barre, 189, 249, 456 Pickens, Willie, 18, 531n44, 545n60 Pillsbury, Henry, 233 Pinza, Ezio, 287 Pistón, Walter, 306 Pleasants, Henry, 378, 583n118 Placer, rey, 287 Política (juego ilegal en Chicago), 8, 72 Pollock, Jackson, 29, 153 Poole, Win, 282 salas de billar, 7, 314 Portal, Michel, 144, 249 Porter, Anthony. Ver Adebayo, Soji postcolonialismo, 34; y jazz, 235 Post-Jazz Era, xxxvii, 509 Postmodernismo: y el AACM, 193–96, 223, 301, 329, 361; jazz gratis y, 236, 239; Jazz y, 483, 509 Estudios de música postsecundaria, 78 Powell, Bud, 369, 374 Powell, John, 67 Powell, Seldon, 339 Precio, Florencia, 369 Priester, Julian, 13, 56, 90, 105–6, 111, 531n44, 544n60; A principios de AACM Reuniones, 105–6, 111, 531n44, 544n60 Príncipe, Curtis, 492 PROVIDENT Hospital, 3, 292, 310, 472 Pruitt-Igoe (Proyecto de vivienda), 272, 570n22 Teatro Público, The, 327, 352 Puente, Tito, 315 Premio Pulitzer, 166, 330, 400 Sala de calabaza, el, 283–84
- RA, Avreeayl, 312, 436, 503 Raashiek, Luba, 422 Carrera: Membresía AACM y, 196–200; ausencia en propósitos AACM, 118; identidad artística y 33; Financiación artística y, 271–73, 403–4; avant-garde jazz y 46; ruptura de artistas negros Grupo y, 271–73; formación de canon y, 304, 378, 586n190; Chicago Demografía de la audiencia y, 120–21, 131, 180; Demografía de Chicago y, 3, 594n25; colectividad y, 93–94, 106, 112; y la construcción del arte mundos, 387, 508–10; recepción crítica y, 252; diferencias en la perspectiva de los artistas mediado por, 33; género y, 203–4, 466; subculturas integracionistas y, 51; Relaciones interpersonales y, 200–204; prácticas comerciales de jazz y, 89–90; Jazz- Discursos históricos y, 237; crítica musical y, xxviii, 49–50,

- raza (continuación) 369; Membresía del sindicato de músicos y 22; estrategias políticas y, 114, 546n86; infraestructuras de presentación y 349; El avant blanco de la década de 1960 y 34; tecnología y 148–49 racismo, 95; en instituciones educativas, 461, 495–98, 500; individual versus institucional, 114; en la industria del jazz, 43, 236, 297; En el nuevo arte musical mundos, 387; Reverso, 199; como estimular a Independencia, 65; Sujeto en popular música, 35; industria de la televisión y, 63, 311–12; en la sociedad y la política de los Estados Unidos, 467, 501; en el ejército de los EE. UU., 65, 77, 136, 261 Movimiento de la cultura judía radical, 511 radio, influencia de, 11; en Jazz, 297–98, 321; Mediado por la raza, 297 Rah- Bird. Ver Nurullah, Seitu Fiesta del pueblo de Rainbow, 296 Rajahs de swing, 24 Ramses, Su-ra, 174, 413–14 Ramsey, Paul. Ver Ramses, Su-ra Movimiento Rastafaria, 277–80 Passim Ravel, Maurice, 371–72, 374, 380 Ravens, el, 139 Técnicas de grabación, 141–42, 148 Redman, Dewey, 563n71 Redman, Don, 378 Reduccionismo, 322 Reed, Arthur, 129; En FI RST AACM reuniones, 545n78; actúa en FI RST Concierto de AACM, 118, 129, 545n78 Regal Theatre (Chicago), 3, 62–63, 318, 389, 406, 487 Reich, Steve, 332, 369 Reichel, Hans, 456 Reid, Rufus, 483, 493 Reid, Tomeka, xxxi Reid, Vernon, 386 Reis, Claire Raphael, 9 Reklawraheem, derf, 168, 277, 318 Revolucionario Ensemble, 326, 338 Reynolds, Roger, 34, 548n37 Reynolds Club (Universidad de Chicago): AACM Conciertos en, 128–29 ritmo y blues (R&B), 206–7, 312, 329, 368, 431; Exposición a AACM a, 17, 250, 281, 391, 429, 442, 486 Richardson, Carl, 270, 570n14 Richmond, Dannie, 38 Riddle, Nelson, 307 Riley, Howard, 599n18 Riley, Terry, 34–35, 233 anillo, metáfora de, 99 disturbios, Chicago Urban, 51 Riperton, Danny, 68, 160, 306 Riperton, Minnie, 58, 68, 306 Rivera, Diego, 153, 167 Rivers, Bea (Beatrice): Cofunder of Studio Rivbea, 350 Rivers, Larry, 29 Rivers, Sam, 139, 282, 285, 326, 333, 350–52, 355, 582n85; cofundador de Estudio Rivbea, 350 Roach, Max, 20, 237, 484; exposición a AACM Músicos, 16, 282, 303, 468; Estrategias comerciales independientes de, 89–90; Como innovador, 37–38 Roberts, Matana, xxxi, 503 Robert Taylor Homes, 81, 86 Robeson, Paul, 213 Robinson, Harlan, 308, 523–24, 540 Robinson, Smokey, 287, 473 Robinson, Troy, 82, 119, 308, 544n60; primeros años, 71–72; En FI RST AACM reuniones, 544n60; Funds Performance espacio, 188; se une a la banda experimental, 72; hojas aacm, 188; actuaciones, 131, 133 Rochberg, George, 332 Rock, Henry, 420 Rockefeller Foundation, 268, 271, 273 Rockwell, John, 331 Rodríguez, Rico, 278, 571n35 Rogers, J. A., xxiv Rollins, Sonny, 20, 37–38, 46, 139, 351, 444 Romano, Aldo, 249 Romero, William, 65 Roscoe Mitchell Art Ensemble, 151, 247. Ver también Art Ensemble de Chicago Rosemont, Franklin, 286 Rosenfeld, Paul, 372–73, 378 Rosenquist, James, 261, 533n31

Rosewoman, Michelle, 493,
582n88 Rosacruz, 57, 79, 187,
213 Ross, Brandon, 495
Conexión rotativa, el, 58, 149
Rudd, Roswell, 37, 92, 93, 95,
331, 582n85 Ruff, Willie, 303
Ruiz, Hilton, 493 Rush, Otis, 188,
296 Rushing, Jimmy, 24 Russell,
Hal, 87, 414, 500, 523, 590n34
Rutherford, Paul, 249, 599n18
Rutlin, Ajule (Bruce Rutlin), 266,
270, 277 Rutlin, Bata, 277
Rypdal, Terje, 251 Rzewski,
Frederic, 34, 50, 193, 332, 339,
369, 386, 588n212

Saba, Isio, 345 Sachdev, G. S.,
386 Sadalla, Aquilla, 478 Sain,
Oliver, 138, 264, 267
Salaheldeen, Ahmad, 55, 68,
309 Salou, Michel, 274 Samana
(Music Group), 471–72, 478–80
Sam y Dave, 307 Samaras,
Lucas, 261 Samuels, William
Everett, 22 Sanders, John, 307
Sanders, Pharoah, 37, 49, 175,
296–97, 431, 555n31
Santamaria, Mongo, 173, 312
Satie, Erik, 280 Satterfi Eld,
Louis, 75, 309 Sauer, Heinz,
251, 253 Savage, Cécile, xxxi,
491 Savage, Darius, xxxi, 503
Savoy Ballroom, 3, 10, 26
Saxton, Bill, 493 Schaeff ER,
Pierre, 248 Análisis de
Schenkerian, 306 Schillinger,
Joseph, 58–60, 539n17
Sociedad Schillinger, 58 Sistema
Schillinger de musical
Composición: como escuela
AACM método, 178–79, 295,
455; Muhal Richard Abrams y,
58–60, 62, 79, 295, 455

Schlippenbach, Alexander Von, 249
Schoenberg, Arnold, 66, 99, 447
Schoof, Manfred, 249, 253 Schuller,
Gunther, 45, 47, 359–60 Schuyler,
Philippa Duke, 9–10 Schweizer,
Irene, 249, 456, 458 Scientology,
146 Scott, Sherri, 316, 557n102; se
une a la tierra, Viento y fuego, 206;
Enseña en AACM Escuela, 178
SEALS, Sonny, 147, 309, 390
Seamen, Phil, 40 Segal, Joe, 16, 53,
134, 299 segregación: Arkansas,
126, 172; mundo del arte, 31–32;
Chicago, 3, 51–53, 216, 299;
Delaware Facto, 394; como
determinante musical, xxxviii, 299;
Unión de músicos, 22, 538n132;
Southern California, 464; Calle.
Louis, 126, 136, 263; Financiación
de las artes de EE. UU., 332, 400;
Militares de EE. UU. En el
extranjero, 77 Autodeterminación:
AACM GOL, X, 5, 92, 101, 181, 273,
444; como estético imperativo, 247;
Meta de la bolsa, 273; discurso y, x,
xl - xli; Compositores de jazz Meta
del gremio, 92; como imperativo
social, 394, 444, 451; y Política
Negra de EE. UU. Agenda, 101, 181,
291, 451 Autonorabilidad: Actividad
AACM, IX, XLI, 100, 103, 114, 118,
280 Senghor, Léopold, 210
Sengstacke, Vela, 318 Serialismo,
38, 59 Serra, Richard, 261 Serrano,
Paul, 7, 58, 531n44 Sesiones,
Roger, 373 Shankar, Ravi, 474
Shapey, Ralph, 74 Sharp, Elliott, 331
Shaw, Charles Bobo: y artistas
negros Grupo, 265, 269, 272, 274,
307; en nuevo York, 334, 350;
grabaciones, 351 Shelley v. Kramer,
51 Shelton, Jr., Joseph A. Ver
Ajaramu Pastor, Horace, 75–76, 185
SHEPP, Archie: exposición a AACM
a, 230, 233, 282–83, 315, 326; Aacm
visto como en gran parte
desencadenado por, 150; BOLSA

Shepp, Archie (continuación)
 exposición a, 261; defendido por John Coltrane, 44, 175; criticado como racial extremista, 46; crítica de la economía de Jazz, 43; Influencial en Francia como crítico social, 238; trabajo intermedia, 39; en Jazz Composers Guild, 92–93, 95; Las opiniones de Joseph Jarman sobre 145; musical método, 141–42; grabaciones en París, 229, 563n71; En la década de 1960, Nueva York negro escena del salón, 42; activismo sociomusical de, 331–32, 401 Shipp, David, 288 Shipp, Matthew, 511 Shlomo, Abshalom Ben (Virgil Pumpfrey), 79; como miembro de AACM, 157–58; crítico recepción, 168; miembro del hebreo Secta israelita, 168, 206 Más corto, Wayne, 38, 186, 312 Shostakovich, Dmitri, 374 Siddik, Rasul: Y AACM Governance, 393, 410, 423; Sobre la importancia de AACM, 507; adopta un nuevo nombre, 308; atiende Concursos de bolsa, 307; viene a Chicago, 307; Proyecto de resistencia de, 307–9; temprano años, 306–7; actuaciones, 319; en raza y la AACM, 500, 502; en Circuito R&B, 391; Vistas espirituales, 308; estudiante en la escuela AACM, 269; alumno en clases de bolsas, 269; Admite FEPA Eff Orts, 421 Sidney, Roland, 475 Silva, Alan: exposición a AACM a, 224, 282–83; en Europa, 218, 222, 224; actúa en octubre Revolución en Evento de jazz, 92–93; grabaciones, 229, 563n71 Silver, Horace: exposición a AACM a, 74, 287, 312; duro bop y, 237; vistas sobre negocio de música, 89, 91 Simmons, Norman, 17 Simmons, Sonny, 46 Simone, Nina, 127, 468 Sinclair, Guido, 409 Sinclair, John, 144, 225, 296, 303 Sinclair, Kathy, 225, 260, 303

Sinclair, Magdalena "Leni", 144 Singleton, Alvin, 303, 494, 495 Sirone, 326, 531n35 Sissle, Noble, 375 Skidmore, Alan, 251 Slade, Catherine, 286 Slagle, Steve, 493 Slaughter, James, 61 esclavitud: metáfora del negocio del jazz, 43; Música: informar el tropo histórico, xii, 99, 236, 250, 316 Slug's, 145, 218, 328 Sly and the Family Stone, 35, 209 Smith, Brian, 493 Smith, Hale, 90, 361, 368, 369 Smith, Jimmy, 311 Smith, Leonard, 151, 265, 307, 570n14 Smith, N. Clark, 12 Smith, Richard. Ver Khalid, Drahseer Smith, Sonellus, 483 Smith, Tab, 281 Smith, Vincent, 32 Smith, Wadada Leo: y AACM Gobierno, 182–83, 189, 277–78, 392, 416–18, 420; en AACM National Consejo, 418; En AACM Nueva York Capítulo, 416–17; posturas estéticas y movilidad de, 231, 241–43, 383; anti patrilinealismo de, 357–58; intentos Crónica temprana de la AACM, XV; negrura de su música cuestionada, 212, 238, 241–43, 243; ruptura de Braxton- Smith- Jenkins Trio, 308; en Instituto de Artes de California, xxiii; sobre Christopher Gaddy, 187; coforms Braxton- Smith- Jenkins Trio, 189, 219; como compositor, 170, 364–65; crítico recepción, 338; primeros años, 169–70; efecto de Clark y Gaddy Deaths, 217; en teatro francés y escenas de Fi LM, 234; Experiencias internacionales, 224–29, 231, 234, 238, 241–44, 250–54, 345–48, 564n77; con Kathy Sinclair, 225, 303; con Little Milton, 443; encuentro AACM Músicos, 171; militar servicio, 170–71; se mueve a la costa este,

- 260, 303–4; multi-instrumentalismo de, 362; En las encuestas de revistas de música, 534; actuaciones, 174, 184, 286, 296, 326, 580n64; Juega por primera Concierto de Nueva York, 326; plantea AACM "Diferencia", 253; postsecundario estudios, 170; Recordings, 219, 229, 339, 351; enseña en la escuela AACM, 178; Teorización de la improvisación, xv, xxix, xl, 304–5. Ver también Braxton- Smith- Jenkins McCall Quartet Smith, Warren, 138–39, 328, 339, 440, 493 Smith, Willie "The Lion", 303 Smythe, Pat, 40 SNCC. Ver alumno no violento Comité coordinador Sociedad de interpretación de música privada (Verein für Musikalische Privataufführungen), 99 Soejima, Teruto, 345 Sojourner (grupo musical), 417–72, 479 Sollberger, Harvey, 330, 369 Jóvenes sonoros, 511 Southern, Eileen, xii - xiii, 366 Spann, Lucille, 296 Spann, Otis, 76 Sparx. Ver Alexander, Martin Spaulding, James, 56, 169 Spellman, A. B., 42, 236–37, 403 Spencer, Danny, 144 Espiritualidad: AACM- Informando a Trope, x- xi, 75, 108, 110, 115–16, 123, 484–87, 501; autodidacticismo y, 57; género y, 477; movilidad y 363; Música informada por, 39, 59–60, 71, 366 espirituales, 14, 121, 166, 461 espontaneidad, estética de, xxxvii, 29 Sproles, Victor, 17, 56, 531n44 Squires, Davis, 144 St. John's Grand Lodge (Chicago): temprano Lugar de conciertos de AACM, 119, 125, 131, 133, 165 St. Louis (Missouri), Ciudad de los Estados Unidos): ataque a movimiento de derechos civiles en, 273; Círculo Coff Ee House, 265; Gran migración terminal, 1; producción independiente problemas en, 266; Ciudad centro de, 261, 306; Laclede Town, 173, 204, 261, 265–65, 267–69; Programas de pobreza en, 265; Pruitt- iGoe (Proyecto de vivienda), 272, 570n22; segregación en, 263, 267; urbano Problemas en, 262 Stage Lounge, The, 16 Staley, Jim, 331 Staples, Brent, 411, 590n31 Jardines de la vía de la Estado, 76 Staton, Dakota, 55, 127 Stepney, Charles, 58, 61, 67, 149 Stepto, Robert, 292 Stevens, John, 249, 599n18 Stevenson, Joseph, 65, 147 Stewart, Aaron, 485 Stewart, Ellen, 350 Stewart, Slam, 303 Aún así, William Grant: exposición a AACM a, 10, 75, 483; Objetivo de elevación de formas populares, 373; Sinfonía negra Orquesta, idea de 340–41; estudios con Edgard Varèse, 375 Stitt, Sonny, 365, 443, 531 Stockhausen, Karlheinz: exposición a AACM a, 127, 171, 192, 213, 339, 455, 462; crítica anti-tecnológica de 149; En comparación con el jazz por Leonard Pluma, 382; Donaueschingen actuaciones de, 248; integral serialismo y, 59; realizado en nuevo York, 378; Referenciado por John Cage, 378; Técnicas de estudio y 149 Stokowski, Leopold, 372, 379 Almacenador, Taylor, 344 Stravinsky, Igor, 374, 382, 447, 462; interés en Jazz, 371; eclipsado por jazz en Donaueschingen, 248–49 Strobel, Heinrich, 249 Strozier, Frank, 169, 531n44 Stubblefi Eld, John: y AACM Gobernanza, 276, 392; recepción crítica, 338; temprano años, 171–72; se une a AACM, 173; se encuentra con Amina Claudine Myers, 173–74; servicio conmemorativo para, 418–84; se mueve Chicago, 172; en Nueva York,

Eld de Stubblefi, John
(continuación) 276–77, 325, 337;
actuaciones, 286; Estudios
postsecundarios, 172; estudios y
Enseña en la escuela AACM, 179
Estudiante no violento coordinación
Comité, 113 Studio Rivbea, 333,
350, 355 Subotnick, Morton, 332
Suggs, Milton, 308 Sullivan, Ira, 26,
531n44; descripción de escenas
segregadas de música de Chicago,
52–53 Sumner High School, 136,
173, 262 Drummer de Sun, The,
317, 318 Sun RA: exposición a
AACM a, 55–56, 67, 105, 156–60,
186, 337, 553n147;
Comparaciones con el AACM,
XXXVIII, 156–62, 230–31, 348;
evolución creativa en Chicago, 55–
57, 459; miembro de Jazz
Composers Guild, 92–93;
actuaciones, 296; y Philip Cohran,
57, 124–25 Surman, John, 251
Surrealismo, 238, 286 Sutherland
Hotel, 412 Sutherland Lounge, 3,
16, 52 Sutton, Tommy, 473 Swan
Silvertones, 127 Sweet Basil (Jazz
Club), 352 Symphony Sid, 46, 63
Symphony Space, 428, 440

Shows de talentos, 7, 9, 11, 13, 311,
316 Tamu, 318, 319, 459 Tapscott,
Horace, 92, 336 Taylor, Arthur, xxviii,
229, 233 Taylor, Billy, 64 Taylor,
Bucky, 26 Taylor, Cecil: exposición a
AACM a, 145, 148; Vistas estéticas,
37; Exposición a la bolsa a, 261;
críticas de, 45; innovaciones de, 37,
40, 186, 249; y los compositores de
jazz Gremio, 92–95; En octubre
Revolución en concierto de jazz, 92–
93; grabaciones, 563n71; En la
década de 1960, el salón negro de
Nueva York escena, 42 Taylor, Chad,
xxxi, 503

Taylor, Hanah Jon, 422 Taylor,
Little Johnny, 281 Taylor,
Penélope, 316 Tchicai, John, 93
Tecnología: Black Distancing de,
148–50, 551n106 Teitelbaum,
Richard, 339, 386 Industria de la
televisión: presencia negra en, 63,
312; y Jazz- Identifi Ed Musics,
63, 311–12, 321; racismo en, 63,
311 Tentaciones, The, 287–88,
307, 406 Tenney, James, 30, 34
Teresa (club nocturno), 299
Terkel, Studs, 548n32 Terlizzi,
Roberto, 345 Terrell, Vincent, 269,
570n14 Terroade, Kenneth, 222,
563n71 Terry, Chuck, 23 Terry,
Clark, 186 Tessitore, Nicola, 345
Tharpe, Rosetta, 126, 487 Théâtre
du Lucernaire, 222–26, 234
Thelin, Eje, 251 Niñas teóricas, el
352 Theremin, Leon, 58 Thiam,
Mor, 260 Thigpen, Bensid, 269
Tercera transmisión, 47, 340,
359–60 Thomas, Leon, 37
Thomas, Lutero, 334 Thompson,
Bob, 42, 261–62 Thompson,
Malachi: Paso de, 481;
actuaciones, 436; reubicada en
nuevo York, 333 Thompson,
Marshall, 18, 60 Thompson,
Robert Farris, 303 Cantantes de la
comunidad de Thompson, 315
Thomson, Virgil, 127, 586n190
Thornton, Cliff Ord, 229, 241;
prohibido de Francia, 566n109;
grabaciones, 563n71 Threadgill,
Henry: y AACM Gobierno, 276,
392, 395–96, 416, 418, 423; en el
Consejo Nacional de AACM, 418;
En el capítulo de AACM New
York, 416; como autor, 191;
colaboración con surrealistas,
490; en comparación con Wynton
Marsalis, 444; en composición

y movilidad, 365; con cooperativa
 Trio Air, 351, 431, 479–80,
 580n64; recepción crítica, 322;
 visita temprana al Costa este, 277;
 primeros años, 72–74; como
 Evangelista del evangelio,
 intérprete, 75–76, 185; miembro
 de la banda experimental, 72, 75;
 Experiencias militares, 185–87,
 204; se mudan a Nueva York,
 411; Multi instrumentalismo de,
 362; en música encuestas, 302,
 354; actuaciones, 184, 286, 298,
 312, 318, 320, 336, 364, 410, 442;
 Estudios de música
 postsecundaria, 66–67, 74;
 grabaciones, 354; Estudios con
 Walter Dyett, 531n35; y Sun ra,
 157–58 Tillis, Frederick, 462–63
 Tin Palace, The, 336–37, 355
 Tirro, Frank, 281–82 Tjader, Cal,
 173 Tolliver, Charles, 93
 Totalismo, 508, 599n9 Touff, CY,
 53 Townley, William, 322
 Toyozumi, Rochelle McCall, 96
 Toyozumi, Sabu, 285 Transiciones
 East: AACM Actuaciones en, 302,
 306, 310, 312, 313, 321, 410;
 Filipes Talleres de Cohran en, 469
 Tristano, Lennie, 40 Trocadero, el,
 16 Troupe, Quincy, xviii, 307
 Tudor, David, 34, 378, 380–81
 Tulsa Race Riots, 145, 472–73,
 551n93 Turco. Ver Burton, Art T.
 Turner, Ike, 127 Turner, James,
 290 Turner, Joe, 24 Turner,
 Lorenzo, xxx Turner, Otha,
 575n108 Turner, Tina, 262 Turre,
 Steve, 440 Turrentine, Stanley,
 305 Turrentina, Tommy, 328
 Tusques, François, 144, 222, 249
 Tworkov, Jack, 29 Tyler, Charles,
 350, 582n88 Tynan, John, 47, 48
 Tyner, McCoy, 37, 42, 206

Tiranía, Gene "Blue" (Robert Sheff), 495

Uba, M'Chaka (Allen Joyner): Y
 AACM gobierno, 204, 276, 411; en
 AACM Escuela, 178; adopta un
 nuevo nombre, 165; primeros años,
 79–80; Jeff Fort y 200; experiencia
 militar, 80; actuaciones, 174, 184,
 415, 422 UCSD (Universidad de
 California, San Diego), xiii, 465–66,
 497, 596n62 Ugmaa (Unión de los
 músicos de Dios y Ascensión de
 artistas), X, xxxix, 336. Ver También
 Tapscott, Horace Ulanov, Barry,
 116 Ultramodernismo, 372, 375,
 378–79 Festival Underground, 420–
 21 sindicatos, músicos ': control de
 medios de vida, 104; Local 10,
 Federación Americana de músicos,
 22, 538n132; Local 208, Federación
 Americana de Músicos, 22–23,
 538n132; segregación en, 22,
 538n132 Upchurch, Phil, 58 Uptown
 Music, 330, 383, 385

Vandermark, Ken, 457, 500 Van
 Hove, Fred, 249, 276 Van Peebles,
 Melvin, 138, 247 Varèse, Edgard:
 exposición a AACM a, 74–75;
 Actuaciones de Jazz Club de
 534n43; Colaboración planificada
 con Charlie Parker, xx - xxi, 374–76;
 William Grant Aun y, 75, 375,
 585n167 Vasconcelos, Nana, 386
 Vasulka, Steina, 331 Vasulka,
 Woody, 331 Vaughan, Sarah, 55,
 279 Velvet Lounge, 457, 503, 513,
 520, 594n25 Velvet Underground,
 299 Vice Lords, 290 Vietnam- Guerra
 de los Estados Unidos, 80, 131, 147,
 172, 261, 283, 289, 307, 312, 407,
 574n100; y AACM Músicos, 174,
 185–87, 410, 490. Ver también Draft
 Resistance Village Gate, The, 42,
 352, 534n43 Village Vanguard, The,
 93, 282, 337 Vining, señorita, 281

Vinson, Eddie "Cleanhead",
281 Vitet, Bernard, 222, 249

Wachsmann, Philipp, 456 Wadud, Abdul, 351, 354, 440 Waldron, Mal, 80, 222, 247, 563n71 Walker, Rev. J. M., 488–89 Wallace, Alec "Little Bill", 169 Waller, grasas, 378, 473 Muro de respeto, 167–68 Walrath, Jack, 485 Walton, Charles, 309, 390, 540n30 Walton, Wade, 405 Wang, Kim an. Ver Wong, Kim An Wang, Richard, 66, 68, 74 Ward, Ann: defensora el reclutamiento de AACM Women Members, 478; decano de la escuela AACM, 464; primeros años, 461–62; se une al AACM, 464; significado de colectividad, 512; actuaciones, 463, 485; Estudios postsecundarios, 462–63 Ward, Val Gray, 475 Ware, David S., 511, 582n85 Ware, James Jabbo, 484; y artistas negros Grupo, 269; se mudan a Nueva York, 274, 334 Ware, Wilbur: exposición a AACM a, 15, 78–79, 139, 197; grabaciones, 18; en 1950S Chicago Music Scene, 18, 23, 55, 531n44; y Sun ra, 55 Warfi Eld, William, 303 Warford, Rita: y AACM Governance, 411; confronta los problemas de género de AACM, 460–61, 479; discute las mujeres estadounidenses escena musical, 472; primeros años, 313-15; se une a AACM, 461; se encuentra con AACM músicos, 315; actuaciones, 318, 436; grabaciones, 313–14; con Sojourner, 313-15; Estudios en AACM Escuela, 432 Warhol, Andy, 36 Guerra contra la pobreza, 261, 265, 268 Warwick Hall, 12 Washington, Dinah, 10, 97, 145, 389 Washington, Freddie Jr., 23, 174, 264 Washington, Harold, 292 Washington, Tom, 267

Watazumi- doso, 386 Waterford, Black Herman, 277 Waters, Muddy, 58, 263, 296; AACM exposición a, 73, 76, 192, 311, 398; BOLSA Exposición a, 263 Watts, Lester, 26 Watts, Trevor, 249, 599n18 Wbee- am, 297 WCFL- AM, 317 Weathersby, Sherri, 471 Webb, Floyd, 453 Webster, Ben: exposición a AACM a, 20, 77, 408; nombrado por Charlie Parker como bebop Coinventor, 374 Weinstein, David, 331 Welburn, Ron, 144, 148–49 Soldadura, Pete, 119 Bienestar (ayuda pública), 6, 86, 105, 132–33, 197; Como forma de subsidio artístico, 571n45 Welk, Lawrence, 307 Wells, Mary, 406, 473 Wendell Phillips High School, 11, 405 Wertheim, Alma, 9 Wessel, David, 323, 399, 400 West, Cornel, 444, 593n14 Weston, Randy, 90, 246, 536n68 Wexler, Haskell, 548n32 Whalum, Doris, 453, 491 Wheeler, Kenny, 249, 340 White, Clarence Cameron, 10, 88 Whitecapping, 1 flujo blanco, 51, 473 blancura: experimentalismo estadounidense y, 384, 510; Modernismo americano y 373–74; en binario con negrura 112, 377; desplegado como autoridad, 548n31; en beca de música, xiii, 526n5; en nuevo Festivales de música, 387 White Panther Party, 144, 212 White Rose, The (Blues Club), 311, 398 WHPK- FM, 298 Wilkerson, Edward: como silla de AACM, 397–98, 410, 416–17, 419; y aacm división generacional, 426–27; y AACM Gobernance, 393, 397–98, 410–11, 416, 436; Asiste a AACM Escuela, 306, 391; recepción crítica,

440; primeros años, 305; conjuntos dirigidos por, 440; se une a AACM, 392; actuaciones, 306, 422, 424, 431, 440, 485, 580n64, 588n212; Estudios de música postsecundaria, 305–6; Enseña en AACM School, 410; insta a la auto reflexión de AACM, 454, 507, 510–11 Wilkes Corey, xxxi, 503 Wilkins Ritt, Carolyn, 282, 571n37 Willel, AFI FI, 302 Williams, Dale, 308 Williams, Daniel Hale, 3 Williams, Hank, 126 Williams, Joe, 55, 63 Williams, John A., 596n60 Williams, Marion, 303 Williams, Martin, 47 Williams, Mary Lou, 172, 325, 376, 484; amigo de la familia de John Stubblefi Eld, 316, 325, 376 Williams, Sonja: Asiste a la escuela AACM, 306 Williams, Tony: innovaciones musicales de, 38; Exposición a AACM a 303 Williamson, Sonny Boy, 279 Willis, Benjamin F., 86 Willis, Jimmy, 67 Willis, Reginald (Reggie), 104; en FI RST Reuniones AACM, 104, 544n60; Actuaciones, 298, 411, 424 Wilson, Jackie: AACM Exposición a, 138, 217, 289, 406, 413 Wilson, Nancy: exposición a AACM a, 292, 473 Wilson, Olly, 361, 369, 589n16 Wilson, Phillip: en AACM Intermedia actuaciones, 151, 244; y negro Artists Group, 570n14; se une a Paul Butterfi Eld Blues Band, 263; en nuevo York, 325; paso de 481–82; en St. Louis, 136, 266 Wilson Junior College, 66, 74–75, 147 Wittwer, Stephan, 456 WKCR- FM, 344 Wnur- fm, 297 Wolf, Howlin ', 311; Exposición a AACM a, 73, 76

Wolff, Christian, 30, 360, 378, 380, 388 Wolpe, Stefan, 30 Mujeres: en conjuntos de música femenina, conjuntos de música, 471–72, 478–79; patrocinadores artísticos, 9; asumió incapacidad como artistas de jazz, 20; en la Iglesia de Dios en Cristo, 487; y diferencia, 471; presencia en el AACM, 203, 295–96, 459–80, 557n102; y relación del arte y la vida, 480; temas en narrativas de blues, 169; A NOSOTROS. escena musical femenina, 471–72; visto como herramientas para mantener el dominio blanco, 202 Mujeres, afroamericanos: clientes artísticos y seguidores, 9; cultural negro nacionalismo y, 203, 477, 597n75; lucha negra y, 470; clubes ridiculizados como "burgueses", 9; Crítico del negro Relaciones femeninas de Masculino, 201; discriminación económica contra, 25, 532n66; experiencias en históricamente Colegios negros, 127, 462; feminismo y, 201–3; Educadores de música, 9-10, 126; hermandades y, 173, 430; seguidores de educación musical, 9, 72; en instituciones educativas dominantes blancas, 293; ideales blancos de belleza y 201 Maravilla, Stevie, 287 Wong, Kim AN, 286, 560n158 Woodruff, Hale, 167 Woods, Big Willie, 168, 277 Woods, Phil, 327 Trabajador, Nioka, 440 Workman, Reggie, 328, 493, 578n29 Discursos de jazz del mundo, x Wright, Billy, 26 Wright, Charles "especificaciones", 60 Wright, Frank, 222, 232, 240, 563n71 Wright, Rev. Jeremiah, 490 Wright, Richard: exposición a AACM a, 213, 407; en Kitchenettes, 529n11 Wuorinen, Charles, 330–32 WVON- AM, 317, 406, 413, 429

X, Malcolm, 97, 137, 292, 467, 565n101; en Improvisación, 97, 565n101 Xenakis, Iannis, 223

Yippies, el (Partido Internacional Juvenil), 144 Yogananda, Paramahansa, 57, 464 Joven con bocina (fi lm), 27 Young, amigo, 139 Young, Dave, 56 Young, Jean- Luc, 218 Young, John, 12, 16, 18, 531n44 Young, La Monte, 30, 36, 233, 331; Sueño Casa (trabajo de instalación), 36 Young, Larry, 328

Young, Lester: AACM Exposición a, 17, 25–26, 64, 282 Young, Mighty Joe, 188, 296

Zain, Saadi, 485 Zawadi, Kiane, 337 Zawadi, Sabu, 309, 318 Zen, 130, 386 Zimmerle, dieta, 254 Ziyad, Taalib'din, xxxi, 492, 503 Zorn, John, 331, 384, 386, 511, 580n70, 588n212; Exposición a AACM, 508

"Written with the eye of an ethnographer, the ear of a performer, and the heart of a hometown dweller, George Lewis's account of the development of the AACM is an engaging story, a romance in which several generations of musicians triumph to create a music that travels around the world, yet is completely unique to their experiences. Reinscribing Chicago as a city of enormous artistic vitality and tough aesthetics, *A Power Stronger Than Itself* brilliantly redraws the map of jazz and widens the horizon for new and experimental music."

JOHN SZWED, author of *Space Is the Place: The Lives and Times of Sun Ra*

"George Lewis has outdone himself with this extraordinary volume. His unrelenting intelligence and ear for detail have produced a challenging compendium of late twentieth-century African Americana. This is not only a study of the AACM, it is a hope-drenched encomium to creativity and the oppositional imagination."

PAUL GILROY, author of *Black Britain: A Photographic History*

"This is a marvelous and unique book—one of the most important to be written on the cultural study of music in the past decade. George Lewis's extraordinary interpretive history promises to be the definitive account of the AACM for a long time to come and will transform the way we understand musical culture."

BERNARD GENDRON, author of *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*

"The AACM is one of our great cultural inventions. This extraordinary book embodies its principles, for George Lewis draws on multiple traditions: scholarship, reportage, testament, analysis, theory, and criticism come together with virtuosity and scrupulous discipline. *A Power Stronger Than Itself* remaps the landscape of American experimental music. Academics, critics, and musicians will have to reconfigure such terms as 'jazz,' 'classical,' 'soulful,' 'avant-garde,' 'black,' and 'white.' Now the past yields unexpected wonders; the future unexpected possibilities."

MARGO JEFFERSON, author of *On Michael Jackson*

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
www.press.uchicago.edu

ISBN-13: 978-0-226-47695-7
ISBN-10: 0-226-47695-2

\$35.00

