





**JIMI
HENDRIX**
LA LOCURA
DE LAS
CUERDAS

JESÚS ORDOVÁS
XIMO TÉBAR
JOSÉ PRUÑONOSA
LUIS CLEMENTE

COORDINACIÓN
ALFONSO OSUNA

COLECCIÓN

Nombres Propios de la Guitarra

IMAE Gran Teatro de Córdoba

Ayuntamiento de Córdoba

CÓRDOBA 2018



Ediciones de La Posada

Ayuntamiento de Córdoba

Publicación del

FESTIVAL DE LA GUITARRA DE CÓRDOBA

Diseño y Maquetación: Paco Casado

Depósito Legal: XXXXXXXXXX

ISBN: XXXXX XXXXX XXXX

Está prohibido, bajo las sanciones penales y resarcimiento civil previsto en las leyes, reproducir, registrar o transmitir, íntegra o parcialmente, los textos e ilustraciones de esta publicación sin autorización, previa y por escrito, de los autores y/o propietarios legales de los mismos.



ÍNDICE

008. JIMI HENDRIX
LA LOCURA DE LAS CUERDAS
ALFONSO OSUNA

018. JIMI HENDRIX
UN LUCHADOR POR LA LIBERTAD
JESÚS ORDOVÁS

050. INFLUENCIA DEL LENGUAJE
JIMI HENDRIX EN EL
"EXPRESIONISMO VOCAL"
DE LA GUITARRA
DEL JAZZ MEDITERRANEO:
EL BLUES COMO TERRITORIO COMÚN
XIMO TÉBAR, JOSÉ PRUÑONOSA

104. HENDRIX ESPAÑOL
LUIS CLEMENTE



**JIMI
HENDRIX**
LA LOCURA
DE LAS
CUERDAS

ALFONSO
OSUNA



JIMI HENDRIX

Llegó arrasando, como el huracán. Y se marchó pronto, pero, tras él, quedó un paisaje diferente. En la historia del Rock no hay nada comparable a su torrencial paso por los escenarios y por los estudios de grabación.

Incluso el hecho de ser zurdo pero tocar con una guitarra de diestro, con las cuerdas invertidas, no deja de ser una metáfora de la sacudida que para la guitarra de rock supuso su aparición. Puso la guitarra boca abajo y el rock patas arriba. Para las cuerdas, invertirles el orden sólo fue el primer paso del desorden que las llevaría a volverse locas. Jimi Hendrix no solamente tocó como nadie lo había hecho antes, sino que lo hizo como nadie había podido ni siquiera imaginar que se pudiera tocar.

Es irrelevante, incluso, plantear si ha sido el mejor.

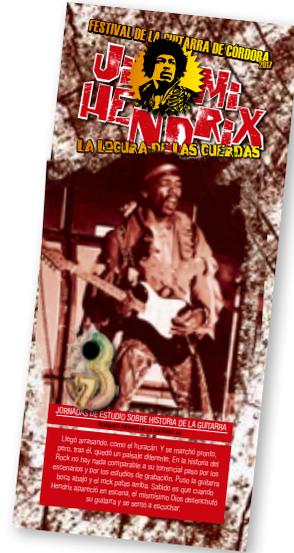
El podio de la guitarra es algo por lo que se tienen que preocupar los demás, una noble aspiración para el resto de los guitarristas.

Como Igor Stravinsky, Miles Davis o Paco de Lucía, su aportación trastoca el mundo musical en el que se mueve, pero, como ellos, de alguna manera, está solo. Los cuatro son irrepetibles, únicos en su especie. Sólo que él lo hizo todo en apenas cuatro años.

Sabido es que cuando Hendrix apareció en escena, Dios desenchufó su guitarra y se sentó a escuchar.

JORNADAS DE ESTUDIO SOBRE HISTORIA DE LA GUITARRA
NOMBRES PROPIOS
DE LA GUITARRA XVI:

JIMI HENDRIX



Desde el año 2002, el Festival de la Guitarra de Córdoba viene dedicando sus Jornadas de Estudio a nombres propios de la guitarra. Desde entonces, se han celebrado las actividades programadas en torno a Francisco Tárrega (2002), Andrés Segovia (2003), Paco de Lucía (2004), Leo Brouwer (2005), Manolo Sanlúcar (2006), Antonio de Torres (2007), Julian Bream (2008), Joaquín Rodrigo (2009), John McLaughlin (2010), Angelo Gilardino (2011), Sabicas (2012), Narciso Yepes (2013), Pat Metheny (2014), Miguel Llobet (2015) y Regino y Eduardo Sainz de la Maza (2016).

Las Jornadas de Estudio 2017 estuvieron dedicadas a Jimi Hendrix y constaron de tres conferencias, que, como en las anteriores ocasiones, aparecen ahora en forma de libro.

Pocos nombres se pueden encontrar para figurar con más propiedad como “nombres propios de la guitarra”.

Su gigantesca figura y la descomunal influencia que ejerció no sólo sobre los guitarristas, sino sobre la música posterior, fundamentalmente la música de rock, pero también sobre otros lenguajes musicales (como se pudo comprobar, sin ir más lejos, en las propias jornadas) fueron glosadas desde tres puntos de vista muy diferentes:



JESÚS ORDOVÁS:

“Jimi Hendrix, un luchador por la libertad.”

Jesús Ordovás es toda una referencia en el mundo del rock y del pop. Su trayectoria profesional refleja, como pocas, la historia reciente de la música popular y la manera en la que se ha seguido, se ha comunicado y se ha estudiado en nuestro país. Mencionar las revistas en las que ha escrito es, sencillamente, trazar el retrato de la prensa musical española desde los años setenta del siglo pasado hasta ahora: “Disco Exprés”, “Mundo Joven”, “Vibraciones”, “Efe Eme”, “Rockdelux”, “Ruta 66”...

Pero sus colaboraciones no se han limitado a las revistas especializadas. También ha publicado en otras de información general, cultural o de diversa índole, como “Triunfo”, “Ozono”, “Ajoblanco”, “Metrópoli”... Al igual que en periódicos como “El País”, “El Mundo”, “Diario 16” o “La Vanguardia”.

Entre su abundante bibliografía, se encuentran desde libros legendarios como los dedicados a Bob Dylan, Jimi Hendrix, Bob Marley o el Rock ácido de California hasta estudios sobre el pop y el rock español de las últimas décadas como “La revolución Pop”, “El futuro ya está aquí”, “Esto no es Hawaii” o “Fiebre de vivir”.

Sus colaboraciones en televisión (“Pop español”, “Ipop.2006”) y, especialmente, sus programas de radio, sobre todo el mítico “Diario pop”, han sido el Santo Grial de toda una legión de fieles seguidores que encontraban en ellos la mejor información sobre unas músicas que constituyen una de las más claras señas de identidad de nuestro tiempo.

Ordovás centró su intervención en aspectos biográficos de Hendrix, en su trayectoria ar-



tística y de manera particular en su compromiso con las libertades y los derechos civiles, algo especialmente relevante en ese momento (años 60 del pasado siglo) en una persona afroamericana y con sangre india heredada de sus antepasados. Considera que Hendrix fue mucho más que un extraordinario guitarrista. También fue un luchador por la libertad creativa y los derechos humanos. De ahí que su “héroe” fuera Bob Dylan, que encarnaba estos principios. Es significativo que entre las escasas versiones de otros compositores que Hendrix interpretó estuvieran dos canciones dylanianas: “Like a Rolling Stone” y “All Along the Watchtower”.

XIMO TÉBAR Y JOSÉ PRUÑONOSA:

“Influencia del lenguaje Jimi Hendrix en el “expresionismo vocal” de la guitarra del jazz mediterráneo: el blues como territorio común.”

Esta ponencia resultó enormemente atractiva y original, dado que el riguroso trabajo académico del profesor José Pruñonosa, analizando las aportaciones técnicas en los recursos expresivos hendrixianos y sus coincidencias con la guitarra fusión del jazz contemporáneo, en concreto con el lenguaje del jazz mediterráneo,

encarnado por el guitarrista Ximo Tébar, fue ilustrado por las interpretaciones en directo del propio guitarrista, que ejemplificó con varias intervenciones ese proceso de transformación de la guitarra bop hacia un nuevo concepto a partir de la influencia de Hendrix, de manera que pudimos comprobar cómo dos técnicas tan aparentemente alejadas, en la estética y en el tiempo, acaban confluyendo en el territorio común del blues.

José Pruñonosa, autor de una magnífica monografía sobre Ximo Tébar, expuso de manera pormenorizada sus teorías acerca de esta convergencia de lenguajes musicales, apoyándose en una amplia documentación gráfica, que ofreció a los asistentes, mediante la proyección de numerosos ejemplos musicales reflejados en sus correspondientes partituras.

Su doble condición de músico y musicólogo le proporciona una muy particular capacidad de análisis a la hora de abordar el estudio de los más diferentes aspectos musicales, especialmente en sus dos grandes especialidades (por el momento): Ximo Tébar y lo que él denomina "Tercera corriente Jazzística", centrada en el jazz valenciano.

En su faceta académica, es frecuentemente invitado a participar en ciclos de conferencias y en diferentes congresos.

El coprotagonista de la ponencia del profesor Pruñonosa es una de las figuras fundamentales del jazz español, especialmente valenciano y mediterráneo: Ximo Tébar, guitarrista, compositor y productor (además de su faceta docente),

especialmente reconocido por su aportación a la música de nuestro tiempo como creador del "Son Mediterráneo".

Su trayectoria musical está jalonada de éxitos, distinciones y reconocimientos. No en vano abarca actuaciones por numerosos países, colaboraciones con músicos de primer nivel en el jazz internacional y una copiosa producción discográfica de gran calidad, que destaca por su rigor, su originalidad y su amplitud de criterios musicales.

Ximo Tébar, además de ofrecer algunas consideraciones complementarias a lo expuesto por el profesor Pruñonosa, se centró sobre todo en traducir con su guitarra estas teorías. A fin de cuentas, el movimiento se demuestra andando y la música, sonando.



LUIS CLEMENTE: "Hendrix español"

A Luis Clemente tuvimos que ir a buscarlo a la "Glorieta de los lotos", donde lo encontramos en su habitual actitud de Jano Bifronte, con una mirada en el rock y otra en el flamenco.

Periodista y melómano, ha desarrollado su trabajo tanto en radio como a través de revistas especializadas como "Ruta 66", "Rockdelux" o "Efe Eme", junto a otras más alternativas como "Sopa de ganso" o "27 puñaladas", a la vez que ha escrito para periódicos como "El Correo de Andalucía", "ABC" o "Diario de Sevilla".

Es autor de biografías de Kiko Veneno, Triana o Pata Negra, y de libros como "Kitsch y flamenco", "Historia del rock sevillano", "Filigranas" o la trilogía "Flamenco!!!".

Vino para contarnos cómo Hendrix actuó en Mallorca en 1968 y casi nadie se enteró, pero su influencia se acabaría extendiendo hasta llegar al flamenco.

Luis nos recordó también que su amigo Gualberto vio tocar a Hendrix en Woodstock y después, y como consecuencia de esa experiencia, escribió (y le dedicó, claro) esa emblemática y hermosísima composición que llamó "Tarantos para Jimi Hendrix".

Luego analizó la actuación de Hendrix precisamente en ese festival, rastreando hasta encontrar un toque flamenco dentro de su torrente rockero. No es, ni mucho menos, la primera vez que escudriña hasta encontrar huellas flamenecas en las músicas más diversas. Luis tiene un "detector de flamenquidad" que aplica rigurosamente a todo tipo de discos consiguiendo insólitos hallazgos.

A lo largo de su conferencia, y apoyado en numerosos ejemplos musicales, demostró que el rock progresivo español de finales de los sesenta y principios de los setenta del siglo XX está empapado en Hendrix, con nombres como "OM", "Máquina!", "Smash" "Franklin" "Cerebrum", "Darwin Teoría", Tapiman... hasta desembocar en la rama del blues patrio y la influencia "Pata Negra": Raimundo y Rafael. "Spanish Castle Magic"

CODA

Naturalmente, todos los ponentes y, muy especialmente, el protagonista de las Jornadas pertenecen por derecho propio a la categoría de los "Hombres de las praderas".





JIMI
HENDRIX
UN
LUCHADOR
POR LA
LIBERTAD

JESÚS ORDOVÁS



Jimi Hendrix nació en 1942 en Seattle (Estado de Washington), cerca de la frontera canadiense. Su padre era negro, pero su madre era descendiente de indios Cherokees. Jimi solía visitar a su abuela, una india Cherokee que vivía en Vancouver. Su madre, Lucille, murió cuando él tenía quince años, y su hermano León, 10.

“Castles Made of Sun” era una canción dedicada a su madre. En la canción la mujer decide quitarse la vida tirándose al mar mientras dice: no me volverás a hacer daño. Al final hay una estrofa en la que usa la imagen de los castillos de arena hundiéndose en el mar. Y un barco dorado con alas que se lleva a su madre.

*“En la calle puedes oírlo como grita ¡Eres un desgraciado!
Y entonces cierra la puerta en sus narices de borracho.
Él grita: “Chica, debes estar loca, ¿Qué ha sido del amor que nos profesábamos?
Mientras las lágrimas caen y queman el jardín de hierba.
Y de esta forma los castillos de arena se hunden en el mar inevitablemente.”*



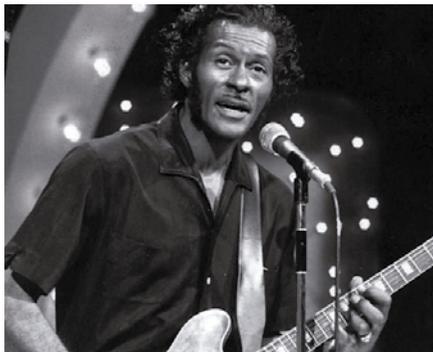
Su madre se separó de su padre, debido a las continuas peleas que tenían y a la situación económica tan mala en la que estaban estancados, que les llevó a dejar dos de sus hijos al cuidado del Estado. James y Lucille tenían otro hijo cinco años más joven que Jimi. Después que Lucille falleció, James Hendrix se volvió a casar y tuvo dos hijas de su segundo matrimonio.

Jimi asistió a la escuela de Garfield en Seattle, pero tuvo que dejarla cuando cumplió los dieciséis años porque en el invierno no había hierba que cortar y su padre no podía costearle los estudios, aunque también dijo en una ocasión que lo echaron de clase por cogerle la mano a una chica blanca en clase: “Mi padre era jardinero y lo pasaba bastante mal. En mi casa, él y mi madre discutían frecuentemente y yo siempre estaba preparado para irme con ella a Canadá. Mi padre tenía unas ideas fijas y era religioso, y a mi madre le gustaba divertirse y pasarlo bien. Ella solía beber bastante y no le importaba lo que pudiera pasarle mañana. Mi padre era muy rígido y me enseñaba que se debe respetar siempre a los mayores. Yo no podía hablar hasta que las personas mayores se dirigían a mí. Así que fui siempre muy callado, pero lo veía todo.”

El señor Hendrix contaba que la primera vez que Jimi se interesó por la música fue a los diez años. Le gustaba creer que el palo de la escoba era una guitarra y le

decía a su padre que estaba aprendiendo a tocarla. Cuando cumplió once años le compraron una guitarra acústica barata. Jimi nunca recibió clases de música ni poseía conocimientos musicales, pero escuchando discos y asistiendo a las funciones religiosas y a las fiestas y entierros a los que le llevaba su padre empezó a familiarizarse con el ritmo y la música de los espirituales y los blues.

Jimi Hendrix, lo mismo que había hecho Bob Dylan con respecto a la tradición popular norteamericana, sumergió sus sentidos en la música de su pueblo y empezó a rastrear las fuentes de los blues. Se pasaba por las casas de sus amigos a escuchar discos de B. B. King y Chuck Berry. El tipo de blues que Jimi Hendrix escuchaba a mediados de los años cincuenta en la voz y la guitarra de Muddy Waters y otros bluesmen era el producto musical de todo un pueblo que, en su necesidad de expresarse, había utilizado múltiples formas y había desarrollado también un lenguaje original.



Chuck Berry



Muddy Waters



Ray Charles



B. B. King



Wynonie Harris



Bill Haley

Ray Charles dijo una vez que la música de "Rhythm & Blues" no era nada hasta que salió al mercado "Blues Suede Shoes" y nació el "Rock & Roll". La música pop nació precisamente con el "Rock & Roll" a mediados de los años cincuenta, y era, básicamente, una simbiosis de dos tradiciones: "R&B" y sentimiento romántico. Sin embargo, la fuerza del "Rock & Roll" residía en la agresividad de su ritmo, en el ruido, en el movimiento, en su sensibilidad erótica. Las guitarras eléctricas no eran nada en sí mismas: los grupos de jazz y "R&B" las habían usado desde hacía años, pero con "Rock Around the Clock" vinieron a convertirse en los instrumentos indispensables de la nueva música. Bill Haley, por ejemplo, se había familiarizado con los blues de Louis Jordan y Wynonie Harris y copió el "beat", agregándole, en dosis aceptables por un auditorio de adolescentes blancos, unos versos que pegaran fuerte y despertaran su sexualidad oculta. El éxito fue rotundo: los asientos de las salas donde actuaba quedaban rotos o mojados, los adolescentes bailaban hasta caer agotados al suelo, se pegaban entre sí o destruían todo lo que caía en sus manos. La rebelión rock había nacido, y con ella llegaron los nuevos héroes: exclusivos, simbólicos, irreales y jóvenes.

Pero por entonces Jimi tenía que robar el pan y el jamón de york en el supermercado para poder comer. Y su primera



novia -Carmen- le dejó porque no tenía ni para invitarla al cine. Sin embargo, cuando cumplió 16 años su padre le compró una guitarra eléctrica. Así que se pasaba el día tocando la guitarra. Y aprendió tan rápido que después de una primera actuación con un grupo de chicos mayores le echaron porque le aplaudían a él más que a ellos.

Su primer grupo fueron los Velvetones. Al tener los dedos muy largos podía alcanzar en el mástil las notas más agudas con su guitarra de diestros al revés, porque era zurdo. Guardaba la guitarra en casa de sus amigos para que su padre no se la rompiera. Pero después de una actuación en el Birdland se despistó y se la robaron. Aunque los Rocking Boys, con los que tocaba entonces, le compraron una Danelectro Silvertone por 49 dólares. Tocaban *"Everyday I Have The Blues"*, de B. B. King, y otros éxitos del Blues y de Rock & Roll.



Jimi Hendrix con The Velvetones

Con los Rocking Boys solía tocar en un salón de baile que se llamaba "Spanish Castle", que luego daría título a una de sus canciones:

*"Está muy lejos.
Se necesita un día y medio para llegar allí,
Si vamos en mi dragón volador;
No, no está en España
Pero es lo mismo, el nombre suena bien.
Agárrate querida, agárrate si quieres ir."*

Su afición a leer historias fantásticas y de ciencia-ficción y el consumo de LSD le llevarían en el futuro a hacer canciones en las que lugares comunes-como una discoteca-se convertían en algo mágico al que había que llegar en un dragón volador.

Mientras los Beatles tocaban en una cueva de Liverpool, Jimi Hendrix crecía en Seattle escuchando discos de Elmore James y aprendía de todos los guitarristas de blues y "R&B" que se dejaban caer por su ciudad natal: "Mi padre bailaba mientras tocaba con unas maracas"-le contaba a Chris Welch, un periodista británico. "Mi primer instrumento fue una armónica que conseguí cuando tenía cuatro años. El siguiente fue un violín, y además solía tocar todos los instrumentos que veía. Pero me enamoré de las guitarras: era el instrumento que tocaba todo el mundo. En todas las casas a las que iba siempre había una guitarra. En aquellos días me gustaba mucho el "Rock & Roll". Solía tocar canciones de Los Coasters.

El sonido distorsionado que iba consiguiendo poco a poco con su guitarra y los amplificadores era a base de utilizar equipos de baja fidelidad a niveles muy altos. Lo aprendió de Los Wailers de Tacoma, que eran blancos, aunque hacían R&B. A los 18 años ya tocaba con los Tomcats, un grupo semiprofesional, pero cobraba tan poco que tenía que ir a pedir a la hamburguesería que le dieran las hamburguesas que iban a tirar. Por entonces le condenaron a dos años de cárcel por conducir un coche robado, pero se libró de ir a la cárcel alistándose en el ejército..



Jimi Hendrix en el ejército

Aunque él nunca mencionó ese detalle : "Sabía que tenía que ir al ejército más pronto o más tarde, así que fui voluntario para acabar cuanto antes y poder seguir con la música. Cuando ingresé creí que todo iría bien, y me inscribí en el ejército del aire. Inmediatamente odié el ejército. Tuve suerte de lesionarme porque así me licenciaron."

En el ejército formó un grupo: The Kasuals. Pero al año dijo que era homosexual -otra versión distinta de por qué le dejó el ejército- y le licenciaron. Con su amigo Billy Cox ,que conoció en el ejército, empezó a tocar por todas partes como The King Kasuals. El guitarrista, Young, tocaba la guitarra con los dientes y Jimi le imitó.



Jimi Hendrix y The King Kasuals

En aquellos meses tuvo muchas novias, todas negras. En USA era una provocación que un negro tuviera una novia blanca. Iba a todas partes con su guitarra, incluso al cine. Nunca se separaba de ella. Cada vez que veía a alguien tocar la guitarra le preguntaba cómo lo hacía. Aprendió de Johnny Jones de los Imperials, y le preguntaba a Albert King cómo estirar las cuerdas y otros trucos. Luego tocó con Los Vancouvers en Canadá. Después con los Kasuals en el circuito de garitos negros desde Virginia hasta Texas, donde había que ser divertido y excéntrico tocando la guitarra por la espalda como T- Bone Walker y con los dientes como Billy Cox, para que le contrataran.

Acompañó a muchos cantantes, como Salomón Burke, que lo despedían en cuanto veían que les robaba el show haciendo solos salvajes. Curtis Mayfield también lo despidió por romperle un amplificador. Y El hermano de Bobby Womack le tiró la guitarra por la ventana del autobús, cuando iban de gira, porque no dejaba de tocarla.

En 1964 llegó a Nueva York. En Harlem se ligó a Fayne, una supergroupie que conocía a todo el mundo del ambiente musical. Allí empezó a tocar con los Isley Brothers, pero los dejó porque no le dejaban tocar como quería. Luego fue a ver a Steve Crooper (de Booker T & The Mg's) a Memphis. Se sorprendió de que



Curtis Knight con Jimi Hendrix

fuera blanco, por lo bueno que era tocando la guitarra de R&B, y para caerle bien le dijo que había tocado en "Mercy Mercy" de Don Covay. Poco después entró en el grupo de Little Richard, y también en el de Ike & Tina Turner, grabó con Rosa Lee Brooks y conoció a Arthur Lee, de Love, con quien tocó en una jam y grabó dos canciones en Los Ángeles.

En 1965, tras dejar a Rosa Lee y a Little Richard, volvió a Nueva York y trabajó como músico de sesión. Curtis Knight le contrató para que tocara con él y firmó un contrato de tres años con PPX , que luego cuando fuera famoso le traería problemas. Según ese contrato ganaría el 1% de los discos que se vendieran. Grabó 33 canciones con Curtis Knight. Estuvo de gira con Joey Dee & the Starlites (58 conciertos en 60 días), el primer grupo mixto de blancos y negros, con el que tocaba Rock & Roll para públicos blancos.



Pero seguía siendo pobre. Vivió con una prostituta -Carpenter- en una habitación y robaban para comer. Luego tuvo otra novia, en esta ocasión, blanca (Carol Shiroky), que también se prostituía para poder comer y pagar la habitación. Y poco después conoció a Linda Keith, británica, judía, rica y novia de Keith Richard, guitarrista de los Rolling Stones. Ese encuentro le cambiaría la vida.

Linda le fue a ver cuando tocaba en el Greenwich Village, y se enamoraron. Con ella hizo su primer viaje de LSD mientras escuchaban el *Blonde On Blonde* de Dylan. Jimi ya sabía quién era Dylan porque se había comprado el Lp anterior -Highway 61 Revisited-, y tocaba "Like a Rolling Stone" en sus actuaciones del Café Wha. Fue entonces cuando empezó a utilizar cajas de efectos que distorsionaban el sonido de la guitarra. La gente alucinaba.

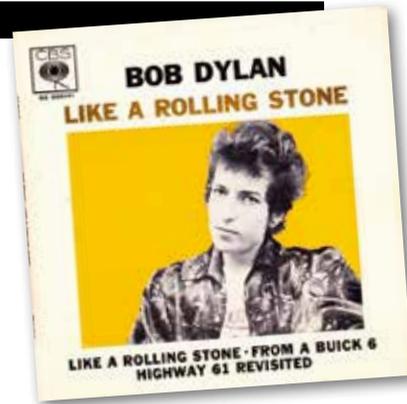
"Like a Rolling Stone" era la historia de una chica -al parecer, actriz de la corte de Andy Warhol, y ex de Dylan- que se creía una princesa y que luego cayó en desgracia.

*Érase una vez que vestías muy bien
Y tirabas monedas a los mendigos
¿Qué se siente cuando eres una completa desconocida,
como una piedra rodante?*



Jimi Hendrix y Chad Chadler

También conoció a Richie Havens, que tocaba "Just Like a Woman", de Dylan. Y Linda llevó al manager de los Stones, Andrew Oldham, al Café Wha para que lo viera y lo contratara. Pero a Oldham no le gustó. Luego llevó a Seymar Stein de Sire Records, pero tampoco le interesó ficharlo. También llevó a los Rolling Stones a una actuación que hizo en un local mejor, -el Ondine`s- para que lo vieran, pero a Mick Jagger no le entusiasmó y Keith Richard estaba celoso de él, y no hicieron



nada por él. John Hammond, que había fichado a Dylan, tampoco le contrató a pesar de que su hijo se lo había recomendado.

Pero el 2 de agosto de 1966 Linda llevó a Chas Chandler, el bajista de los Animals, al Café Wha. Jimi tocó "Hey Joe", de Tim Rose, con su Stratocaster y Chandler alucinó. Era justo lo que andaba buscando, pero antes tenía que acabar la gira con los Animals para contratarlo.

"Hey Joe" era una canción que ya habían tocado otros grupos, como Los Leaves, o Dino Valenti, de Quicksilver, pero el arreglo de Jimi y su forma de tocarla no tenía nada que ver con ninguna otra versión, excepto la de un cantante folk llamado Tim Rose, que seguramente es de donde la tomó Jimi Hendrix. Aunque acreditada a Bill Roberts, parece que éste le robó la melodía a su novia Niela Miller, una cantante folk con la que había vivido en los años 50, y le cambió la letra. La canción se llamaba "Baby, Please Don't Go Downtown". La sucesión de acordes es similar y la idea de pregunta-respuesta es la misma:

*Chica, ¿Qué vas a hacer en la ciudad ?
Voy a sentarme en el bar con mis pies escondidos
Y decirle a todos que mi hombre me ha dejado.*

*Hey Joe,¿A dónde vas con esa pistola ?
Voy a matar a mi mujer porque la he visto con otro.
Sí, la he disparado.
Me voy a ir a México donde pueda ser libre
Y nadie me conozca.*

Entretanto, Linda se separó de Keith Richard, que había alertado a su padre de que iba con un yonqui negro en Nueva York. El padre fue a buscarla y se la llevó a Londres. En setiembre de 1966 Jimi Hendrix llegó a Inglaterra con un visado de una semana que le había conseguido Chas Chandler. Fue recibido como "El Salvaje de Borneo", como el "Mau Mau", en tono racista. Como un negro que venía de la selva.

Pero ese negro, nada más llegar a Londres se ligó a Kathy Etchingham, que era una famosa Dj y había salido con Brian Jones. Kathy le presentó a todos los músicos VIP y fue su novia durante los dos años siguientes.

Michael Jeffrey, el socio de Chas Chandler, le solucionó todo el papeleo para que se pudiera quedar en el Reino Unido y pudiera actuar, y puso un anuncio para conseguir bajo y batería. Noel Redding fue el bajista elegido y Mitch Mitchell, que había tocado con George Fame, el batería. Y le pusieron nombre al trío: THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE.

En una actuación de Cream, el grupo de Eric Clapton, Jack Bruce y Ginger Baker, subió a tocar y deslumbró a todos. Johnny Hallyday lo vio y le ofreció irse con él a Francia. Jimi, Noel y Mitch firmaron con Chas Chandler y Mike Jeffrey, que tuvieron que pedir dinero prestado a sus padres para pagar los gastos de giras, estudios de grabación, publicidad, gestiones, etc. Jimi cobraría lo mismo que Mitch y Noel. 15 libras a la semana. El primer éxito fue en París. Luego grabaron "Hey Joe" y "Stone Free".

Stone Free fue la primera canción que escribí. Era un deseo de libertad:

*Cada día de la semana estoy
en una ciudad distinta.
Si me quedo mucho intentan hundirme.
Me tratan como a un perro.
Comentan la ropa que llevo.*

*Pero no pueden agarrarme.
Soy libre para hacer lo que quiero.
Tengo que irme de aquí.*

*Escucha, chica, no puedes agarrarme.
No quiero estar atado.
Tengo que ser libre.*



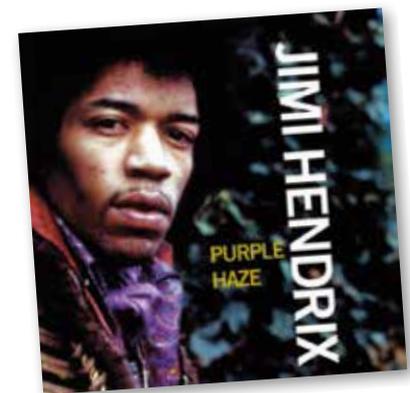
Pete Townshend de The Who, en 1964, fue de los primeros en destruir una guitarra durante un concierto.

Cuando algo le salía mal, se enfurecía. En Munich rompió la guitarra contra el suelo porque se le había estropeado el mástil. La gente enloqueció, y a partir de entonces rompería más guitarras para ganar más aplausos. Cuando le preguntaban cómo definía lo que hacía decía: "Sensación de libertad" es lo que siento.

Estaba empezando a ganar dinero, pero siempre llevaba un dólar en el bolsillo por si acaso. Sabía que hoy podía estar en la cima y mañana en la calle, como tantas veces antes. "Hey Joe" fue número 4 en las listas de éxitos del Reino Unido. Y el primer Lp lo grabaron aprovechando las horas de estudio más baratas, entre concierto y concierto por toda Inglaterra y Escocia.

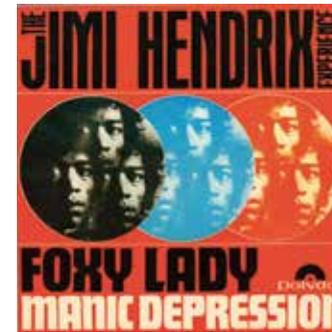
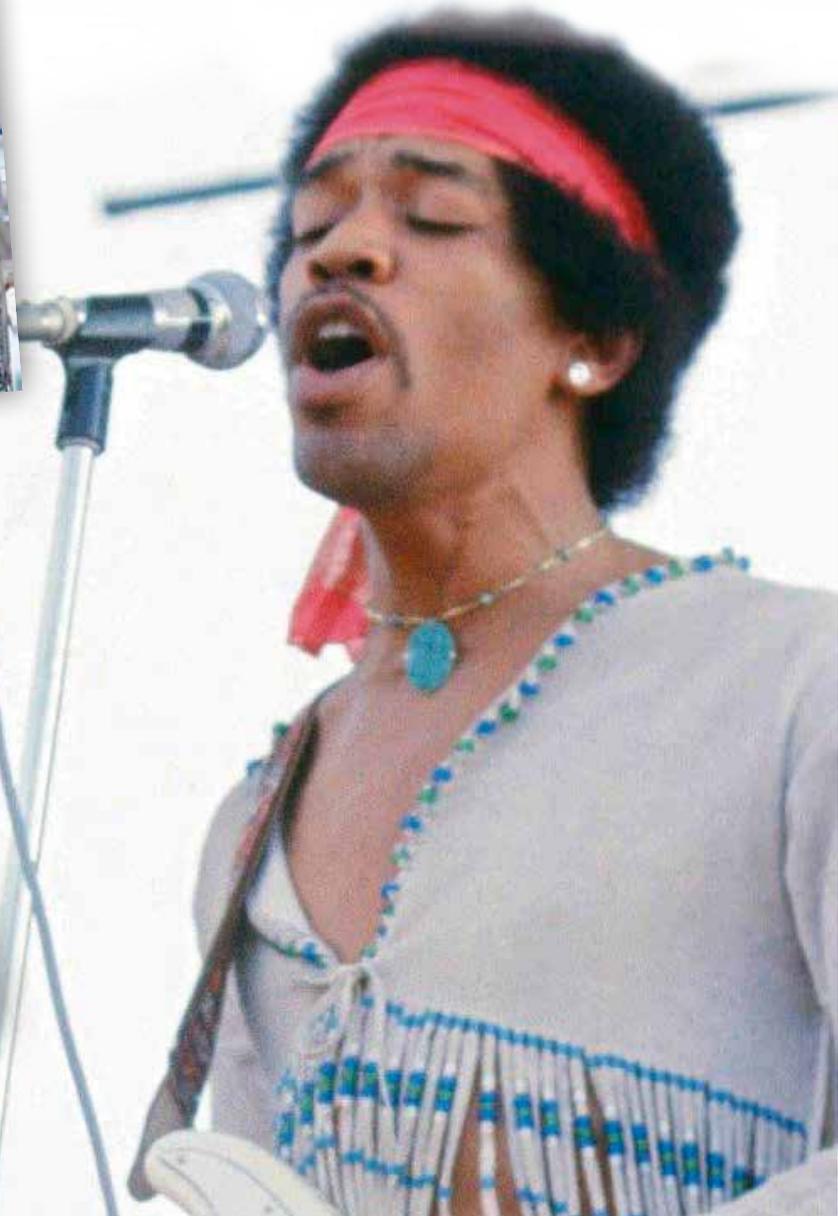
Las canciones salían solas, inspiradas en experiencias que Jimi había vivido, como abandonos ("Red House" era un blues clásico en el que la chica abandona al cantante), peleas con su chica - "The Wind Cries Mary" - o sueños, como "Purple Haze", que escribió después de leer la novela "Night of Light: Day Of Dreams", de Philip José Farmer. Aunque también pudo estar influida por un tipo de cannabis del mismo nombre, que le provocaba ciertas sensaciones y alucinaciones:

*Bruma Púrpura en mi cerebro,
Últimamente las cosas ya no son igual,
Actúo de una forma divertida, pero no sé por qué.
Perdonadme mientras beso el cielo.*



Cuando tocó en el Bag O'Nails estaba el todo Londres del Pop, el Rock y el Blues, desde Eric Clapton hasta los Who y los Rollings Stones. El primer Lp, *Are You Experienced?*, llegó al puesto 2 de las listas, solamente superado por el Sergeant Pepper's de los Beatles. A partir de entonces empezó a quemar la guitarra, ya que Pete Townshend era el que las rompía, y él no podía ser menos ni copiarle.

Su primer álbum ¿Tienes experiencia? (*Are you Experienced?*) era una excitante y penetrante amalgama de influencias, ideas y trabajo musical. La agresividad



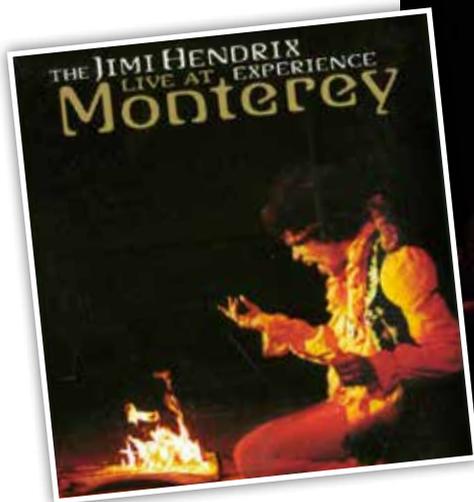
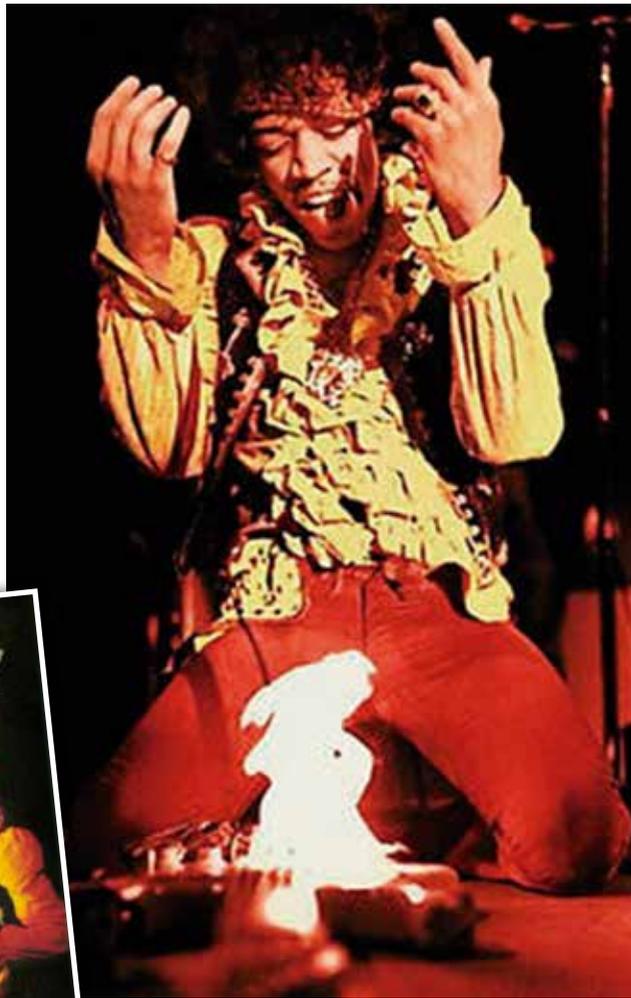
de los sonidos y la fuerza instrumental del trío resaltaban a primera vista sobre la voz de Jimi. Con ese sonido intentaba demostrar que él tenía experiencia -había recorrido todos los Estados Unidos de América dando conciertos y aprendiendo- y hacía una llamada a todos aquellos que habiendo estado o no en el UFO -la sala madre de la psiquedelia británica- se unieran a él para ver la salida del sol. En esta canción (*Are you Experienced?*) Jimi se dirigía a los más jóvenes para que decidieran si querían viajar con él o

quedarse en el despreciable mundo en el que se movían y que no les pertenecía. Como vemos, era incitar a los viajeros perdidos a unirse a una caravana espacial que les llevaría al paraíso perdido.

Aquí, la experiencia fantástica descubierta en la temporalidad de un viaje de LSD se convertía en inocencia más fantástica todavía y en invisible locura para las mentes de los primeros hippies británicos, que no entendían nada, pero que devoraban los sonidos y percibían las buenas vibraciones de la llamada... "Si puedes concentrarte, entonces ven a mí". "*Can You See Me*" (¿Puedes verme?) era una canción llena de comunicación y fuerza con un tratamiento digno de Mitch Mitchell a la batería y se hallaba fuera de toda intención psiquedélica. "*Love Or Confusion*" ("Amor o Confusión") parecía más ambiciosa, con voces corales atípicas tratadas con eco desfigurado, pero aún así tampoco es uno de los temas representativos de su época experimental, que acariciaría después y que disgustaría a Noel Redding. Aunque Jimi se sentía frustrado con su voz, en "*Foxy Lady*" dejó huella de la sensualidad de sus cuerdas vocales en un tono en el que no lo hacía frecuentemente, rompiendo el prejuicio que tenía de que no le era posible cantar dignamente. Tenía una expresiva y humeante voz que, si bien no podía usar para ciertos temas y tonos, la podía utilizar como instrumento. Sus deseos y su confusión le inspiraron "*Manic Depression*" ("Manía depresiva"), tema en el que la acción rotativa de los diversos elementos de la batería de Mitch creó torbellinos de vibraciones sonoras que acompañaban a la depresión creativa de Jimi: "Música, dulce música, quisiera poder acariciar."

La combinación de blues, jazz, R&B y rock que acariciaba ya en sus primeras grabaciones no era fácil de ser oída por un público que estaba acostumbrado a

escuchar temas pegadizos carentes de imaginación creadora, fabricados para subir unos cuantos puestos en las listas de éxitos y proporcionar unas cuantas libras y una cierta popularidad a los grupos. Pero Jimi podía dejar de lado sus ideas experimentales y tratar un blues puro como "Red House" (Casa Roja), con todo su entusiasmo, su sátira, sus conocimientos de música y su sentimiento inconsciente de negro. Podía explotar en sonidos agresivos y desencadenar una violencia incontenible con la guitarra, pero también podía tocar una canción sencilla, sin pretensiones, y lo podía hacer dulcemente y con sentimiento, bajando el volumen de los amplificadores y demostrando que, si bien esa forma de expresión era desusada en él, también formaba parte de su personalidad. Un ejemplo lo tenemos en "Maybe This Be Love" (Quizás esto sea amor), donde la guitarra de Jimi crea una sensación rara en él y baja de tono. Al contrario, "Fire" (Fuego) era uno de sus temas favoritos en directo porque le permitía enfurecerse consigo mismo y con su guitarra y le daba la



Janis Joplin

oportunidad de quemarla y destrozarla contra los amplificadores, no sin peligro para él mismo y para Noel y Mitchell, que en una ocasión resultaron con quemaduras en el cuerpo y destrozaron un costoso escenario con todo el equipo. Pero aunque ese era un medio para provocar que la gente acudiera a verlos, pronto se convirtió en una rutina deprimente para Jimi.

Cuando le preguntaban cuáles eran sus músicos favoritos solía citar a Bob Dylan, Muddy Waters y Mozart. Su primera actuación en USA fue en el Festival de Monterey, donde quemó la guitarra cuando tocaba "Wild Thing". Fue su bautismo de fuego en su propio país. A partir de entonces se le empezó a conocer en Estados Unidos.

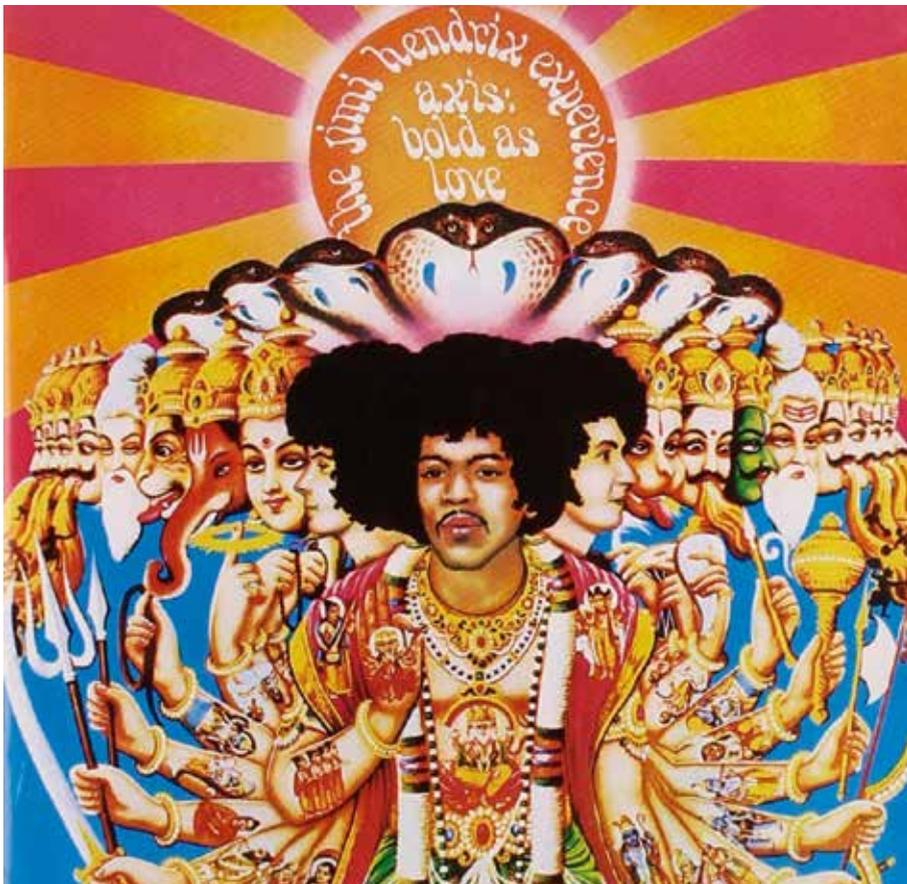
Tras Monterey, el todopoderoso Bill Graham le contrató para el Fillmore, y allí dice la leyenda que se encontró con Janis Joplin e hicieron el amor en los camerinos, las dos grandes sensaciones del primer festival pop. Y cuando llegó a Hollywood todas las supergrupos se lo rifaron, pero él escogió a Devon Wilson, una afroamericana alta y atractiva.

Luego volvió a Nueva York, ya convertido en una estrella, y le devolvió a su amigo Otis los 40 dólares que le había dejado cuando se fue a Inglaterra. En Nueva

York, Chalpin, le recordó que había firmado un contrato cuando era un desconocido, y Hendrix tuvo que grabarle 6 temas, y luego tuvo que volver para grabar otras 5 canciones con Curtis Knight.

En Londres Jimi Hendrix se peleaba con Chas Chandler, porque su manager quería que hiciera canciones, mientras que él prefería experimentar con nuevos sonidos. Para eso contaba con un tal Mayer, que era un experto en artilugios sonoros, un analista acústico.

En *"Axis: Bold As Love"*, su segundo Lp, había más ciencia-ficción y sonidos envolventes, pero seguía sin gustarle su voz. Aunque lo intentaba en *"Angel"* recordando a su madre, Lucille.



Axis: bold as love, segundo LP de Jimi Hendrix

*"Un ángel bajó del cielo ayer
Y estuvo conmigo lo suficiente
para rescatarme
Y me contó una historia
sobre el profundo amor que
mantienen la luna y el mar."*

"Axis: Bold As Love", editado el 24 de noviembre de 1967, era una Lp con una serie de influencias que todavía no se habían mostrado con toda su intensidad en el primer álbum. Tenía un sonido de estudio mucho más depurado y la música y las grabaciones eran más nítidas. En cierto modo se había dado un paso adelante en la "Experiencia", dejando atrás el crudo entusiasmo y la inocencia de los primeros días. Era el trabajo de la banda en la cumbre de su gloria. Las canciones de Jimi empiezan a adquirir nuevos significados y se percibe claramente su nuevo universo y sus altos vuelos por galaxias perdidas. El punto de vista que adopta aquí puede darnos una idea acerca de las coordenadas culturales en las que se movía su música. En *"Up From The Skies"* (Encima del cielo) se expresaba en su lenguaje típicamente dylaniano, porque no en vano éste se encontraba entre sus compositores preferidos... *"He oído que vuestras familias viven enjauladas en grandes y frías mazmorras. Y que permanecen en ellas hasta que envejecen y se convierten en polvo."* Pero al mismo tiempo nos trae a la memoria las humeantes caras desveladas de las primeras visiones ácidas y la impaciencia de conocimiento y de iluminación que se respiraba en el movimiento contracultural de los años sesenta: *"Solo quiero entrar en las habitaciones de vuestras mentes."*

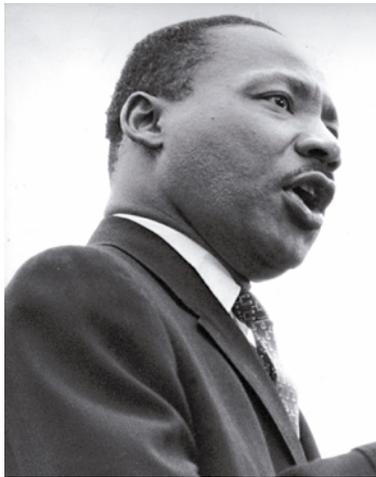
Entre las canciones más destacadas de *"Axis: Bold As Love"* estaba *"If Six Was Nine"* (Si seis fueran nueve), donde responde a la provocación de un mundo en el que se considera un extraño: *"Si el sol no quiere salir, no me importa. Si las montañas se derrumban en el mar, déjalas. Si los hippies se cortan el pelo, me da igual. Tengo mi propio mundo por el que mirar."*



En 1967 Jimi Hendrix tomaba pastillas para dormir y pastillas para actuar.

En la gira de "Axis" destrozó la habitación de un hotel en Suecia. Drogas y chicas estaban a la orden del día en su vida. Según Noel Redding las giras eran bacanales de drogas y sexo.

Pero en la gira de "Axis" por los USA coincidió con el reciente asesinato de Martin Luther King y tomó conciencia social sobre cómo estaban las cosas en los Estados Unidos, la represión y la desigualdad entre blancos y negros. Algo que ya sabía en propia carne. En "House Burning Down", que editaría en "Electric Ladyland", decía que había que aprender en lugar de quemar (en alusión a los disturbios raciales, que acababan en destrozos e incendios).



"Eh, mira cómo se vuelve el cielo de un endemoniado rojo;

Debe de estar ardiendo una casa

En alguna parte."

"Hermanos y hermanas, padres y madres lloraban alrededor.

Cuando contemplé la escena las llamas semejaban un quejido fantasmal.

Me subí al lomo de mi caballo

Y grité sin parar : "Oh, ¿Por qué habéis quemado la casa

de vuestro hermano?"

Para grabar "Woodoo Chile" invitó a Steve Winwood, de Traffic, y a Jack Cassady de Jefferson Airplane. Fue una jam. Quería buscar nuevos sonidos y emociones. En su diario escribía sobre sus conciertos: "es la misma mierda de siempre".

El LSD era su droga favorita. Le hacía sentirse libre. Chas Chandler le dejó precisamente por eso, por el consumo de drogas y porque no le gustaba que hiciera jams en lugar de canciones de tres minutos. Le vendió su parte a Michael Jeffrey, que le dejaba trabajar a sus anchas mientras ganara dinero.

En 1968 se edita "Electric Ladyland". "All Along The Watchtower", la canción de Dylan llevada al máximo de sus posibilidades estratosféricas, será todo un éxito. Jimi Hendrix se sentía identificado con la letra, porque era lo que a él le hubiera gustado cantar:

"Tiene que haber una salida"-le dijo el bufón al ladrón.

"Hay demasiada confusión, no consigo aliviar mi pena.

Los hombres de negocios se beben mi vino, el labrador ara mi tierra,

Pero ninguno de ellos aprecia su valor"

"No hay razón para irritarse"- dijo el ladrón amablemente.

"Que la vida es un chiste lo piensa aquí mucha gente,

Pero tú y yo ya hemos pasado por eso, y ese no es nuestro sino

Se hace tarde, no son horas de contar un cuento chino".

En 1969 Jimi Hendrix va por su lado sin Noel ni Mitch, y presenta a Etchingham como su novia. "Es mi Yoko Ono"-dijo. Pero no dejó de tener sexo con otras





Jimi Hendrix en Woodstock, agosto de 1969

muchas mujeres. Su último concierto con la Experience en Denver fue un caos. Noel dijo que se iba a Inglaterra y que no volvería a tocar. Entonces Jimi contrató a Billy Cox, su compañero del ejército. En la BBC se negó a cantar con Lulu, la cantante y presentadora de un programa de TV. Ya no aceptaba hacer cualquier cosa para salir en televisión. En Canadá fue acusado de tenencia de heroína. Se tomó unos días de vacaciones en Marruecos. En París pasó dos días con Brigitte Bardot. Y en Agosto del 69 tocó en Woodstock. Cerró el festival a las 8.30 de la mañana del lunes, cuando solo quedaban 40.000 asistentes de los 800.000 que habían asistido al mayor festival de la historia, después de Monterey Pop. Tocó dos horas e interpretó 16 canciones, la más larga actuación de su vida, y dijo que su grupo ya no era la Experience, sino *"Gypsy, Sun & Rainbows"*. El momento cumbre fue cuando tocó *"The Star Spangled Banner"* (el himno nacional de los USA). El crítico del New York Post dijo: *"Escuchando a Hendrix podías amar a América y detestar su gobierno"*.

Luego participó en un concierto benéfico y gratuito en Harlem. Le abuchearon y le tiraron huevos por llevar a un blanco -Mitch Mitchell- de batería. Eran los días de los conflictos raciales. Y además le robaron la guitarra en un descuido. Luego formó un grupo de músicos negros con Buddy Miles en la batería y Billy Cox al bajo, al que llamó *"The Band of Gypsies"*. Unos días después le secuestraron para que Jeffrey les diera su contrato. Pero Jeffrey lo solucionó con otros secuaces. Fue un misterio. Hubo quien pensó que lo había organizado el propio Jeffrey. En el juicio de Toronto por posesión de heroína fue absuelto, porque dijo que no sabía lo que llevaba en la maleta, y que los fans le metían cosas... Su vida era un caos,

una espiral de relaciones, drogas, actuaciones, un continuo ir y venir por todo el mundo. Pero no dejaba de buscar gente con la que sentirse a gusto y poder expresarse libremente.

En 1970 reformó The Experience, de nuevo con Mitch Mitchell y Billy Cox, y se editó el Lp *"The Band of Gypsies"* grabado en vivo. En Berkeley se solidarizó con los estudiantes y los Panteras negras. Luego se encerró días enteros en su estudio *"Electric Ladyland"* grabando temas para su próximo disco. En julio de 1970 fue a Hawaii a rodar una película -*"Rainbow Bridge"*-, que Rolling Stone describió como *"recuerdos de un viaje en ácido"*. Tuvo una hija -Tami- pero no la quiso reconocer, aunque la citó en un verso de *"Red Velvet Room"* (How's Tami?)

El dinero que debía por los gastos del estudio *"Electric"* le obligaba a seguir tocando las canciones de siempre, que ya no le apetecía tocar. Estaba atrapado. En Agosto actuó en la Isla de Wight ante 600.000 personas. Luego fue a Suecia, donde su sueca favorita (Eva Sundquist) le dijo que había tenido un hijo suyo, que tampoco quiso reconocer. En Dinamarca se desmayó después de tocar 8 minutos, a causa del cansancio y de las drogas.



Con Mitch Mitchell y Billy Cox

Poco después de su actuación en el festival de la Isla de Wight, Jimi concedió una entrevista a Keith Altham, en Londres, y en ella habló de los cambios por los que había pasado, de lo que pensaba hacer en el futuro y aclaró algunos puntos confusos de su personalidad.

Keith Altham: ¿Cuál es la razón por la que hay un Jimi Hendrix menos violento?

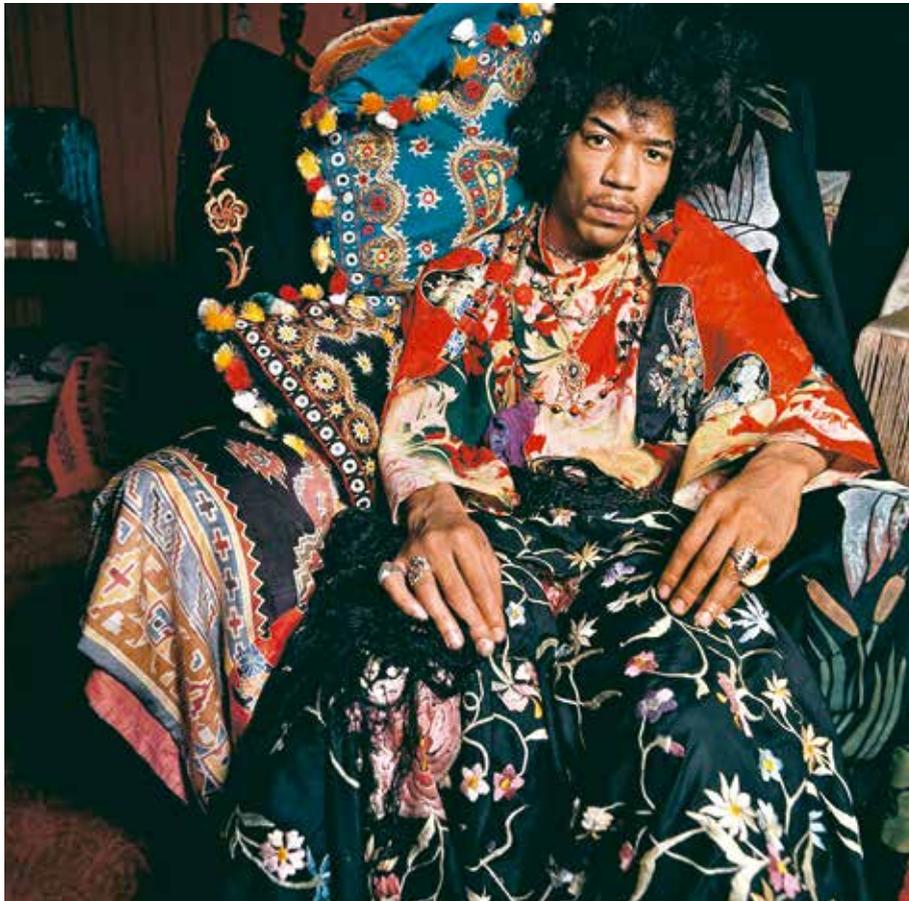
Jimi Hendrix: No lo sé. He cambiado bastante. Así la gente tendrá algo de qué hablar. Voy a tomarme las cosas con más calma. Sólo he intentado cumplir con los contratos que tenía y apartarme un poco de todo eso. Cambié y me puse a hacer música más profunda. No podía seguir tocando sólo con tres músicos y quise aumentar las colaboraciones, pero me parece que volveré a tocar otra vez con tres músicos. Voy a conseguir un bajo y a tocar fuerte otra vez. Todo el mundo cambia. He visto a Mountain y a esos nuevos grupos, Cactus y demás hace tiempo. Ahora ves la pinta que llevan, se dejan el pelo largo, llevan encima más adornos y collares de abalorios. Yo sólo hice eso porque creía que tocaba demasiado fuerte o algo parecido. Quería que la gente viniera a verme llamada por el efecto visual para que pudieran escucharme. No sé si ocurrió así o no. Al poco tiempo empecé a recelar de todo lo que pasaba. Empecé a hundirme, y por eso me corté un poco el pelo y me quité uno a uno todos los anillos. No fue un truco publicitario. Lo hice porque lo sentía. Preguntaba si les parecía bien que quemara una guitarra esa noche y me decían "Sí, sí." Así que me enfurecía lo bastante como para poder hacerlo. Pero no pensaba crear ambiente ni nada de eso, sino que me parecía divertido. No me di cuenta de cuánto me desmadraba hasta que me dijeron que lo destrozaba todo. Me parece que todo el mundo debería tener una habitación donde poder esconderse de todas sus inhibiciones. Mi habitación era el escenario.

KH: ¿Cómo te sientes al pensar en tu actuación en la isla de Wight? ¿Quedaste satisfecho con los resultados?



JM: Bueno, allí había mucha confusión y no entendí mucho lo que pasó. No creo que se pueda basar mi futuro en esa actuación. Excepto cuando toqué "God Save The Queen". No estuvo mal tocar allí. No sé qué es lo que voy a hacer ahora. Me gustaría tener un pequeño grupo, y una gran banda, y quizá haga alguna gira con ellos. Quiero tocar por Inglaterra con mi grupo y estoy buscando un bajista. Billy Cox lo ha dejado. Podría volver otra vez a hacer el salvaje. Es difícil a veces saber qué es lo que quiere la gente, pero no puedo sentir nada ahora porque hace poco que ocurrió. Tengo que sentarme tranquilamente y pensar acerca de todo eso.

KH: ¿Crees que se te ha apreciado lo suficiente como compositor de canciones? ¿Crees que la imagen que se tiene de ti es la acertada?



JM: Todo lo que he escrito lo siento. Eso es todo. No creo que sea demasiado bueno. Las palabras son tan complacientes que no creo que nadie pueda entrar dentro de ellas. Cuando tocamos la gente ve lo que hay delante de sus ojos y olvida lo que entra por sus oídos. Estoy intentando hacer demasiadas cosas al mismo tiempo, es natural en mí. Odio quedarme en una esquina, odio que me consideren sólo un guitarrista o un escritor de canciones o un bailarín. Quiero moverme en todos los campos.

KH: ¿Hacia dónde intentabas llevar a la gente, aparte de introducirla en tu música? ¿Había alguna moral o política en tus textos?

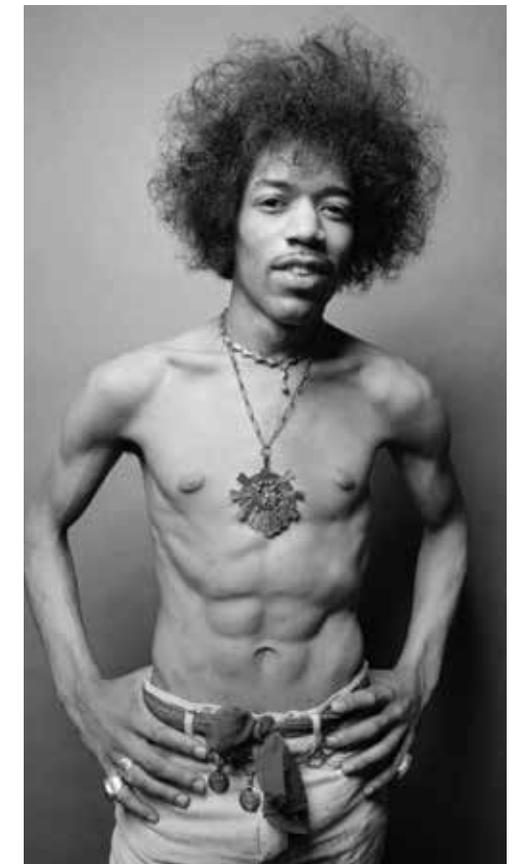
JM: Sólo pretendo que la gente libere sus mentes, porque hay demasiadas canciones pesadas hoy en día. La música se está haciendo pesada, casi hasta un grado insoponible. Cuando las cosas se hagan demasiado fuertes llámame helio, el gas más brillante para el hombre.

KH: ¿Creía Jimi Hendrix que la música pop iba a cambiar el mundo, que era un reflejo del mundo?

JM: Es un reflejo. Los blues son un reflejo. Y hay otro tipo de música que está naciendo que no es un reflejo de la luz del sol necesariamente, es una cosa más sencilla, que trae menos quebraderos de cabeza y tiene más significado. No necesitas estar cantando siempre acerca del amor para dar amor.

KH: ¿Qué te gustaría cambiar en el mundo?

JM: Oh, no lo sé. Me gustaría que hubiera más colorido en las calles. Cualquier cosa que ocurra debería tener las puertas abiertas. Si hay una nueva idea, un nuevo in-



vento o un nuevo pensamiento debe salir a la luz. No deberíamos estar llevando los mismos pesos encima a cualquier parte que vayamos. Tienes que ser un tipo extravagante para ser diferente. Pero los tipos extravagantes tienen también muchos prejuicios. Tienes que hablarles de una forma especial para estar con ellos, de la misma forma que para estar con los otros tienes que cortarte el pelo y llevar corbata. Así que la única salida es intentar crear un tercer mundo. Pero me parece que una persona tiene que ser consecuente con lo que canta y ser un ejemplo vivo de lo que dice. Para cambiar el mundo tienes que cambiar primero tu mente.



KH: ¿Es tu música un gesto de cólera contra el establishment?

JM: Es sólo un tipo de blues, eso es todo lo que canto. Son blues del día en que vivimos.

KH: ¿Tienes ideas políticas?

JM: No estrictamente. Yo estaba dispuesto a entrar en todo ese rollo, pero todo el mundo pasa por ese estadio. Todo viene con la música. Nosotros teníamos una canción titulada "Straight Ahead" (Seguid adelante) que dice algo así como: "Poder para el pueblo, libertad para el alma. Que pase todo a manos de los jóvenes y los viejos. Nos importan un carajo los héroes... Mas pronto o más tarde la comunicación será una realidad."

KH: Se ha dicho que has creado la música psicodélica...

JM: Ja, ja... el loco erudito. Te diré la verdad. He estado escuchando hace poco nuestro primer Lp, "Are you Experience" y parece como si cuando lo hice hubiera estado volando o algo parecido. Cuando lo escuché dije: ¡Dios mío! ¿Dónde estaba yo cuando dije todas esas cosas? No creo que el invento de la música psicodélica consistiera en hacer un montón de preguntas. La forma que tengo de escribir es un conflicto entre la fantasía y la realidad. Tienes que usar la fantasía para mostrar diferentes aspectos de la realidad.

KH: ¿Qué discos de The Experience se quedaron en la lata y cuál iba a salir y no salió?

JM: Bueno, íbamos a sacar una cosa llamada "Horizon" y otra titulada "Astral Man" que hablaba sobre la paz de la mente y cosas así. ¿Es eso psicodélico? Yo no sé qué significa esa palabra. De verdad. ¿Significa eso que dices una cosa y significa otra?

KH: ¿O que puedes sacar significados diferentes de una misma cosa? ¿Es eso lo que dice la gente? ¿Tienen algunas de esas canciones relación con el LSD?

JM: Oh, ¿Te refieres particularmente al LSD? ¿Quieres decir ese tipo de conciencia? Bueno. Tienes que darles un trozo de sueño para poder oírlo tú otra vez. Los sueños vienen de estados de ánimo muy distintos.

KH: ¿Crees que tienes dinero suficiente como para vivir confortablemente sin preocuparte nunca más?

JM: Ah, me parece que no, porque quiero despertarme por la mañana, salir de la cama e ir nadando en mi piscina cubierta hasta la mesa del desayuno, tomar un

zumo de naranja y volver a nado hasta el baño para afeitarme... No, no quiero vivir lujosamente. ¿Es eso un lujo? También me gustaría vivir en una tienda de campaña junto a un arroyo en la montaña.

El 18 de setiembre de 1970 murió en la habitación de un hotel que compartía con una amiga llamada Monika.

Monika llamó a Eric Burdon, cuando se dio cuenta de que estaba muerto, y encontró una letra escrita por Jimi titulada *"The Story of my life"* (La historia de mi vida), de una canción que nunca cantó. Burdon creyó que era una nota de despedida y que se había suicidado, aunque también dijo que le podían haber matado. En la canción decía que *"en el momento que morimos todo cuanto sabemos es que Dios está de nuestro lado"*.

Oficialmente murió por sobredosis de drogas: *"Inhalación de vómitos debida a la intoxicación con barbitúricos"*.

Tres días después murió Janis Joplin en Hollywood, a causa de una sobredosis de heroína. A los nueve meses moría Jim Morrison en París, de un ataque al corazón. Los tres murieron con 27 años de edad.



Entierro de Jimi Hendrix, 18 de septiembre de 1970



The Jimi Hendrix Experience



INFLUENCIA
DEL LENGUAJE
JIMI
HENDRIX
EN EL
"EXPRESIONISMO
VOCAL"
DE LA
GUITARRA
DEL JAZZ
MEDITERRANEO:
EL BLUES
COMO TERRITORIO COMÚN

XIMO TÉBAR
JOSÉ PRUÑONOSA
2017



Abstract:

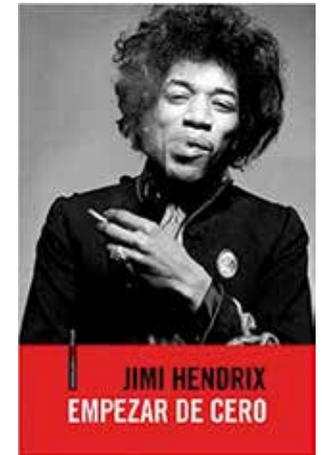
Enmarcando la siguiente conferencia dentro del ciclo del Festival de la Guitarra de Córdoba – 2017, que este año se dedica a la figura de Jimi Hendrix, vamos a repasar las aportaciones técnicas en los recursos expresivos del histórico guitarrista, y sus concomitancias con uno de los grandes guitarristas de las fusiones del jazz contemporáneo. En este caso concreto, ilustraremos célebres pasajes de la leyenda del Rock, comparándolos con recursos del lenguaje personal de Ximo Tébar, guitarrista por excelencia del jazz mediterráneo, que nos ejemplificará en directo el proceso de transformación del modus operandi tradicional de

la guitarra bop, y cómo bajo las influencias de las técnicas del histórico guitarrista, estas mutan en un nuevo lenguaje.

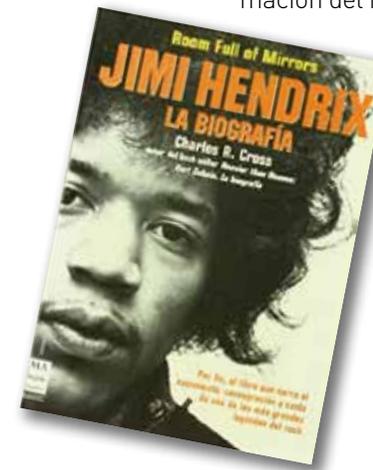
Seguramente, en este proceso comparativo entre las técnicas expresivas de ambos guitarristas, en apariencia tan alejados en la estética y el tiempo, encontraremos un territorio común: el Blues¹.

Estado de la cuestión:

Es mucha la literatura escrita que podemos encontrar en torno a la figura del guitarrista Jimi Hendrix (1942, Seattle, Washington - 1970, Kensington, Londres). Partiendo



Empezar de cero



Jimi Hendrix.
La biografía

Aunque los primeros estudios guitarrísticos de Ximo Tébar estuvieron relacionados con el flamenco, podemos afirmar que Ximo es un guitarrista de jazz, pero dentro de esta catalogación general, el peso específico que le diferencia de otros guitarristas coetáneos sin lugar a dudas es el blues. Los fraseos de Ximo están repletos de todo tipo de gestos expresivos: bends, glisandos, trémolos y demás técnicas de la guitarra de blues inundan su lenguaje, no solo cuando toca blues, sino en general, tanto en piezas bop y mainstream como en toda la evolución de sus estéticas personales. Quizás este expresionismo melódico es el que ha llevado al crítico de *All About Jazz New York*, Raul d'Gama a considerar su sonido como "casi vocal". [Pruñonosa, José: *Ximo Tébar. La guitarra del jazz mediterráneo*. Valencia, Piles Editorial de Música, S. A. 2016]

de su propia autobiografía conformada a partir de abundante material periodístico y retazos de sus propias notas, que escribía de manera compulsiva usando los artículos de escritorio de los hoteles, pedazos de papel, cajetillas de cigarrillos, servilletas y cualquier cosa que tuviera a mano, Alan Douglas y Peter Neal dieron forma a una biografía para el cine que originariamente iba a titularse *Carta a una habitación llena de espejos* y que acabó publicándose en formato literario bajo el título de: *Starting at Zero: Jimi Hendrix's Own Story*, traducida al castellano por Raquel Vicedo como "Empezar de cero" y publicada en España en 2013 por la editorial Sexto Piso².

Como comentamos, partiendo de esta obra como referencia, podemos encontrar otras tantas, como la realizada por Charles R. Cross: *Room Full of Mirrors*, publicada originalmente en la editorial Hyperion de Nueva York en 2005, igualmente editada en español bajo el epígrafe de *Jimi Hendrix. La biografía*. Ed. Robinbook. Ma Non Troppo. 2007³ o la posterior obra de Sharon Lawrence: *Jimi Hendrix: The Man, the Magic, the Truth*, igualmente las memorias de su compañero de grupo el bajista Noel Redding: *Are You Experienced?: The Inside Story of the Jimi Hendrix Experience*⁴ (1996), el quizás más ambicioso estudio londinense sobre la repercusión de la obra del guitarrista: *Crosstown Traffic: Jimi Hendrix & The Post-War Rock 'N' Roll Revolution*⁵ (1990) de Charles Shaar Murray o las biografías españolas de Fermín Larrondo (1995)⁶ y Jordi Bianciotto (1997)⁷, solo por citar algunas de las incontables biografías, donde de una manera u otra se nos dan informaciones similares.

También son numerosos los trabajos de investigación que ha suscitado el personaje, reflejados en artículos como: "Eclectic lefty-hand: Conjectures on Jimi Hendrix, handedness, and Electric Ladyland"⁸ del psicólogo estadounidense, Stephen Christman, de la Universidad de Toledo, en donde trata de aclarar muchos de los mitos sobre la forma de tocar del músico y profundiza en su

² Hendrix, Jimi. *Empezar de Cero*. Trad. Raquel Vicedo. Editorial Sexto Piso. Madrid 2013.

³ Cross, Charles R. *Jimi Hendrix. La biografía*. Editorial Ma Non Troppo (Ediciones Robinbook). Barcelona, 2007

⁴ Redding, N., & Appleby, C. *Are you experienced?* New York: Da Capo Press. 1996.

⁵ Shaar Murray, C. *Crosstown traffic: Jimi Hendrix and post-war pop*. London: Faber & Faber. 1990.

⁶ Larrondo, Fermín. *Jimi Hendrix*. Editor Generalife Editorial. 1995

⁷ Bianciotto, Jordi. *Jimi Hendrix*. Editorial La Máscara. 1997

⁸ Christman, Stephen. "Eclectic lefty-hand: Conjectures on Jimi Hendrix, handedness, and Electric Ladyland". *Laterality: Asymmetries of Body, Brain and Cognition* Vol. 15, Iss. 1-2, 2010.

talento desde el punto de vista neurológico. El genio de Hendrix, resume Christman, se explica por su capacidad para usar las dos manos indistintamente y la coordinación de sus dos hemisferios cerebrales a la hora de tocar y componer. Sin embargo según Anne-Marie Morrissey en su trabajo: "Beyond the Image: The Giftedness of Jimi Hendrix"⁹, destaca el valor de las formas de aprendizaje musicales diferentes como relación a la variedad de las formas de expresión musical, y lo útil de las cualidades creativas y de la motivación como indicadores de la capacidad y potencial del superdotado.

Al igual que con las biografías, podríamos seguir enumerando una larga lista de estudios: Lehtonen, Kimmo et al. "Castles made of sand – a psychodynamic interpretation of Jimi Hendrix's life and music" *Nordic Journal of Music Therapy*. 2012, Waksman, Steve. "Black sound, black body: Jimi Hendrix, the electric guitar, and the meanings of blackness" *Popular Music and Society*. 2008, y otro largo etcétera de estudios, generalmente desde el punto de vista de la neurología, la sociología, la historiografía y las ciencias de la educación, incluso hemos encontrado una investigación española de Josep Pedro, aún sin publicar, en el ámbito de la semiótica que bajo el título de: "Diálogo intramusical: interacción, comunicación y metáfora de la conversación en la música blues"¹⁰, y partiendo de una investigación etnográfica y analítica sobre las escenas de blues en Austin, Texas y en Madrid, plantea el concepto de diálogo intramusical con el objetivo de indagar en las formas de comunicación dialógica que se establecen en la interpretación musical. Reflexionando sobre la idea del blues como lenguaje musical regido por un sistema de convenciones y abordando la metáfora de la interpretación como conversación a partir de los discursos de músicos diversos.

En toda esta literatura e investigaciones se llega al punto común, desde perspectivas multidisciplinares, del reconocimiento del genio del artista, de lo significativo de su obra, de las aportaciones en la historia de la guitarra rock, del potencial del superdotado, de su relación neurológica con la plasticidad del cerebro ambidiestro, incluso en este último artículo citado se nos habla de la capacidad del guitarrista para "hacer hablar al instrumento" no solo de una manera simbólica, sino también semiótica.

⁹ Morrissey, Anne-Marie. "Beyond the Image: The Giftedness of Jimi Hendrix". *Roeper Review* Vol. 24, Iss. 1, 2001

¹⁰ Pedro, Josep. "Diálogo intramusical: interacción, comunicación y metáfora de la conversación en la música blues" (Sin publicar). 2017.

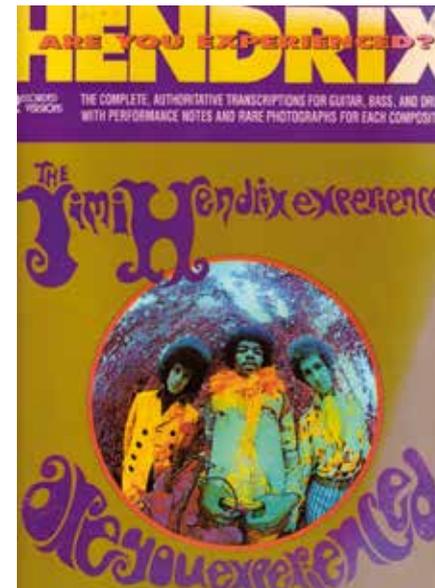
En este artículo queremos hacer hincapié en el lenguaje y la genialidad del personaje desde un punto de vista estrictamente musical, ya que en el fondo, la capacidad de "hacer hablar a una guitarra" responde al dominio de una serie de técnicas expresivas: bends, vibrato, glisandos, tremolo, etc..., son recursos que modulan el tono neutro de las cuerdas hacia un típico expresionismo blues, y el análisis de estos recursos es el terreno innato de la música.

¿Cómo se consigue una voz instrumental propia? Todos estos estudios parecen barajar la idea de que el "duende" o la capacidad de "hacer hablar" un instrumento son "dones intrínsecos" al genio musical, pero una aproximación al estudio técnico y musicológico del lenguaje del músico, basado en el análisis de la transcripción de sus trabajos, pondría de relieve que este lenguaje se puede descomponer en una serie de recursos técnicos y expresivos, que en el fondo son los que constituyen la "voz" del músico.

En último término apelamos a las palabras póstumas del guitarrista Paco de Lucía: "Llevo desde niño practicando todos los días una media de catorce horas y a eso, en mi tierra, le llaman duende"

El lenguaje Jimi Hendrix:

Cross argumenta en su libro *Room Full of Mirrors* (2005) que la obra de Hendrix adquiere sentido si se conoce su origen -Seattle, una ciudad multicultural- y sus primeros años de vida. Se había introducido en el circuito musical negro tocando con Little Richard, Solomon Burke o los Isley Brothers, pero también conectaba espiritualmente con el rock blanco; adoraba a Bob Dylan. Dominaba el lenguaje de dos mundos, pero fue alguien del rock quien descubrió su excepcionalidad. Chas Chandler -antiguo bajista de los Animals, reconvertido en representante- se llevara a Hendrix a Londres. Ambos coinciden en que la formación ideal para su grupo es la de un power trío con bajo y batería, de forma que permitiera al guitarrista poner en práctica sus ideas y sus experimentaciones. Así que, para llevar a cabo el proyecto, reclutan a Mitch Mitchell, un batería enérgico influido por el estilo de Elvin Jones, y como bajista a Noel Redding, originariamente un guitarrista con escasa experiencia profesional, que había sido rechazado en una audición de los nuevos Animals de Eric Burdon. El nuevo trío, The Jimi Hendrix Experience, ensaya sólo tres días antes de debutar en Evreux,



Jimi Hendrix.
Are you experience?

*Pete Townshend. A todo esto Jimi añade su asombrosa habilidad para sacar resonancias y efectos sonoros de su instrumento, de una manera que nunca se ha llegado a comprender totalmente. Basándose en el trémolo, algo completamente olvidado por los guitarristas posteriores a Hank Marvin, Hendrix da forma y dimensión a cada configuración de feedback, de distorsiones sonoras y de sonidos electrónicos puros, llegando a subir los cursores del amplificador muy por encima del nivel máximo que los fabricantes habían previsto. Toca la guitarra poniéndosela en la espalda, entre las piernas, usando los dientes, frotándola contra la caja de los amplificadores, contra el largo pie del micrófono y muchas veces, cuando está aburrido de estos juegos, termina rompiendo el instrumento en mil pedazos, prendiéndole fuego... o ambas cosas*¹¹.

En 1989, Bella Godiva Music, Inc. publica: *Hendrix. Are you experience? The complete authoritative transcriptions for guitar, bass, and drum*¹² con las transcripciones guitarrísticas de Andy Aledort y bajo la dirección editorial de Noe Goldwasser, fundador del proyecto editorial *Guitar Word. The Hendrix transcriptions.*

¹¹ Manrique, Diego A. "La cruda vida de Jimi Hendrix. Una minuciosa biografía narra la azarosa trayectoria del mito del rock" *El País*. Madrid 26 FEB 2007. http://elpais.com/diario/2007/02/26/cultura/1172444405_850215.html

¹² Goldwasser, Noe. *Hendrix. Are you experience? The complete authoritative transcriptions for guitar, bass, and drum.* Bella Godiva Music, Inc. 1989

Francia, el 13 de octubre de 1966. *Are you experienced?*, su primer álbum, se publica el 20 de mayo de 1967, bajo la producción de Chas Chandler. Después de haber publicado varios singles su lenguaje guitarrístico que partía inevitablemente de la tradición blues de su Seattle natal, se ve reflejado claramente en este primer Lp.

[...] toca la guitarra como nadie la había oído jamás. De sus ejecuciones brota toda la velocidad y la ingenuidad estilística de Jeff Beck, la técnica blues y la profundidad emocional de Eric Clapton, y la maníaca y autodestructiva energía de

NOTATION LEGEND

The notation legend is organized into several rows of musical staves. Each staff illustrates a specific technique with a corresponding label below it. The techniques include:

- Bend (half step)**, **Bend**, **Bend (whole step)**, **Bend (whole and half steps)**, **Bend (two whole steps)**, **Bend and Release**, **Hold Bend**, **Prebend (Ghost Bend)**
- Vibrato**, **Wide Vibrato**, **Vibrato with Vibrato Bar**, **Rake Strings**, **Vibrato Bar Dive and Return**, **Vibrato Bar Scooping**, **Vibrato with Bar**
- Legato Slide**, **Shift Slide**, **Pull-Off**, **Hammer-On**, **Ghost Note**, **Articulated Bend and Release**
- Artificial Harmonic (with pick)**, **Pure Artificial Harmonic**, **Open Harmonic**, **Tap Artificial Harmonic**, **Tap-On Technique**, **Bend and Tap-On Technique**
- Percussive Tone (Muffled)**, **Heavy Muting (P.M.)**, **Slight Bend (Microtone)**, **Staccato (short notes)**, **Choppy Phrasing (extreme staccato)**
- Pick Scrapes**, **Tremolo Picking**, **Unison Bend**, **Muting (distinct pitches)**, **Trill**

Notation legend. Are you experience?

TERMINOS DE NOTACION

The notation legend is organized into several rows of musical staves. Each staff illustrates a specific technique with a corresponding label below it. The techniques include:

- Bend (medio paso)**, **Bend (paso de adorno)**, **Bend (un tono)**, **Bend (tono y semitono)**, **Bend (dos tonos)**, **Bend y Soltar**, **Prebend (bend de escuela antes de pulsar)**, **Bend con pulso y Soltar (sólo pulsar la primera nota)**
- Bend con pulso y Soltar (pulsar cada nota)**, **Bend Ligero (entonación)**, **Bend rasado**, **Vibrato**, **Albano (aplo)**, **Rake de cuerdas**, **Barrido de Púa**, **Pulsos Legato (guitar sólo 1ª nota)**, **Nota Fantasma**
- Barrido con palanca Vibrato**, **Cada con palanca Vibrato**, **Legato Slide**, **Shift Slide**, **Pull-off**, **Hammer-On**, **Tremolo de Púa**, **Prebend (con palanca)**, **Trill/Trio (triple combinación de Hammer-On / Pull-off)**
- Rasado de púa**, **Artificial al arm**, **Artificial de púa**, **Artificial (Harm)**, **Artificial Artificial**, **Técnica de Tap-On**, **Bend y técnica de Tap-On**

Términos de notación. Blues a tu alcance.

Lo primero que nos llama la atención de esta publicación es su leyenda de términos de notación, si la comparamos con la del libro *Blues a tu alcance*¹³ de John Ganapes, podemos comprobar que es prácticamente la misma.

¿Quizás detrás de esta más que obvia coincidencia se halla el hecho de que la editorial de este último libro es la misma distribuidora de Hal Leonard Corporation? O, ¿realmente los recursos expresivos reflejados en las transcripciones de la obra de Jimi Hendrix beben de las mismas fuentes de la guitarra blues?

En principio toda la batería de recursos expresivos expuestos en esta leyenda conforman el corpus tradicional de la técnica de la guitarra eléctrica en el blues y en el incipiente rock coetáneo, e incluso anterior a la figura de Hendrix. Igualmente muchos de ellos serían extrapolables a la técnica clásica de

PURPLE HAZE
Words and Music by JIMI HENDRIX

Moderate Rock $\text{♩} = 112$
Introduction

Purple Haze Introducción

¹³ Ganapes, John. Blues a tu alcance. Hal Leonard Corporation. 1995

otros instrumentos como el violín. Los distintos tipos de bends (estiramientos de cuerda), vibratos producidos manualmente o con palanca, ligados tradicionales (pull-of, descendente, pull-on, ascendente), glisandos y portamentos (slide), staccato, trinos, armónicos naturales y artificiales, trémolos, y la combinación de todos ellos, conforman, como hemos dicho, la técnica base, a la que en todo caso, en estas leyendas habría que añadir las técnicas de púa: Pick Scrapes (glissando rascado de púa y Tremolo Picking (trémolo de púa) y las técnicas de tapping (pulsación de la mano derecha sobre el mástil, izquierda en el caso de Hendrix, combinada o no con ligados). Un buen muestrario de todos estos recursos aparece desplegado en estos libros de transcripciones ya desde la introducción de la primera pieza del primer disco.

A estos recursos tradicionales, habría que sumarles el hecho de estar potenciados por el uso de un pedal Fuzzface de distorsión.

En el fondo esta contundente intro es puro blues trascendido, la sorprendente modulación inicial de Bb a B natural, no es más que la blue note de la escala pentatónica de blues en E en la que se sustenta la pieza. De hecho el popular "acorde Jimi Hendrix" de E7(#9) empleado como fundamental modal, no es más que el resultado de aplicar las blue notes de la escala (G, y D) sobre la triada fundamental.¹⁴ En este caso por comodidad se ha optado por una armadura de Em, aunque en otros casos similares se procede de manera inversa, se deja la armadura en E con cuatro sostenidos que se alteran sobre las notas becuadro de la escala, el hecho es el mismo: la tradicional ambigüedad modal entre mayor y menor que caracteriza al blues.

Sin embargo, avanzando un poco más en este 1º álbum, podemos encontrar otro tipo de recursos que no aparecen en la leyenda de notaciones.

¹⁴ Hay que aclarar en este punto la diferencia del blues como género y como forma, y la nomenclatura que en uno y otro caso se hace del término blue notes, mientras en el blues tradicional se consideran la 3ªm y la 7ªm aplicadas a un acorde mayor, como ya hemos dicho siendo la suma de ese cómputo E7(#9), los herederos de Charlie Parker introdujeron el concepto de 5ª disminuida como blue note (Bb) en el tono de E, aunque como también hemos dicho esta se refiere más bien a su uso sobre la forma blues que no sobre el propio género tradicional.

*Use volume control for volume swells.
 **Don't play into mics to feedback.
 † This feedback pitch occasionally seems to sound an octave higher due to the nature of the guitar tone.

I don't live today 1º verso

En la pieza *I don't live today*, que se inicia con un riff blusero, ya en el primer verso empieza a desplegarse el famoso "Feedback" (acople de altavoz) empleado por Jimi Hendrix, combinado con la continuidad del propio riff de blues. Hay que destacar que el uso de los reguladores y las indicaciones dinámicas bien podrían ser las típicas de un pasaje de serialismo integral a lo Pierre Boulez.

La presencia del Feedback se va haciendo cada vez más notoria hasta que el 2º verso estalla en un efecto totalmente vanguardista.

I don't live today, 2º verso

El primer solo de guitarra se inicia con el uso de pedal octavador y toques orientalizantes melódicos, todo ello sustentado de nuevo sobre el acompañamiento de un riff blusero en este caso en octavas y con el uso de un pedal Fuzzface de distorsión.

Inicio del solo

El 2º Chorus concluye en una cadencia con un glissando de palanca textual que bien podría pertenecer a una obra para guitarra preparada del siglo XXI.

Cadencia

Y todo ello desemboca en un caos global donde conviven todas estas técnicas combinadas con unos curiosos recitados vocales, mientras la música aparece y desaparece a los mandos de la mesa del estudio de manera casi ilógica. Pero en este primer álbum también tenemos las piezas folk blues tradicionales como *Hey Joe*, el funky soul de *Fire*, la combinación de todos estos elementos con el blues de *Foxy Lady*, y de nuevo la vanguardia del último corte (en la versión londinense): *Are you experienced?* Aunque en esta ocasión los efectos de "Bac-

kwards Guitars" (sonidos de guitarra invertidos) solo son posibles en el estudio y no en directo.

En el artículo de Greg Kot para el cultural de la BBC "¿Era Jimi Hendrix tan original como se cree?" se nos dice que:

(...) Al igual que sus antecesores, Los Beatles, considerados los salvadores del rock 'n' roll, Hendrix se consideraba un hábil sintetista de lo que ya existía y no como una entidad completamente nueva. Solía decir que canalizaba el blues hacia sus propias creaciones con "un poco de ciencia ficción". En las entrevistas, era generoso enumerando sus fuentes de inspiración, que eran abundantes.

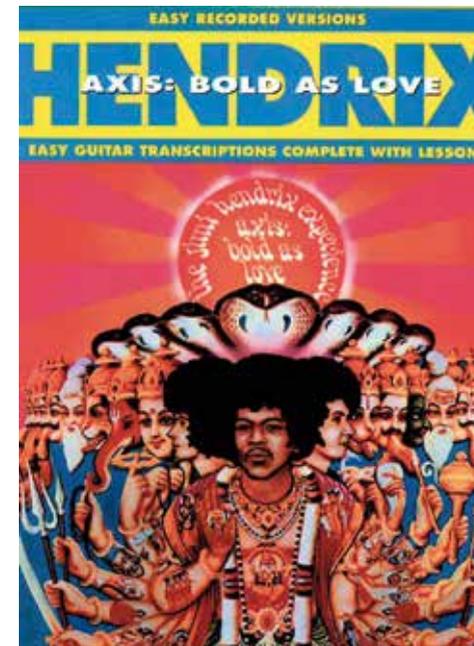
(...) En algunas partes de "Foxy Lady" Hendrix le dio forma a las repercusiones de una manera que había sido abordada por guitarristas como Link Wray y Bo Diddley en la década de 1950 y continuada un paso más allá por los Yardbirds en la década de 1960. En 1958, Hendrix reinventó "Hold It" de Bill Dogett con Purple Haze, y Duane Eddy mediante el tema "Peter Gunn" de Henry Mancini. También se impregnó del jazz de John Coltrane y Albert Ayler, como es evidente en el sonido vanguardista que creó en "I Don't Live Today".¹⁵

Según nos dice Greg Kot, la lección más importante que Hendrix aprendió de sus antecesores fue el uso de la actitud más que de la técnica. En manos de guitarristas anteriores a él como Guy o Bo Diddley, la guitarra era un equipo de sonido en lugar de un instrumento con un vocabulario propio. Hendrix vio las posibilidades que se escapaban de las normas preestablecidas y a diferencia de estos guitarristas encontró una banda, un representante y una empresa discográfica que le permitieron experimentar salvajemente sin miedo.

Axis: Bold as Love (1967)

El segundo disco de la Experience fue producido por el propio Hendrix, que con apenas veinticuatro años ya tenía muy claro qué clase de sonidos pretendía conseguir. El resultado es una mejora espectacular en cuanto a sonido. Jimi ya

¹⁵ Kot, Greg. "¿Era Jimi Hendrix tan original como se cree?" BBC Culture, 13 octubre 2014. http://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/10/140929_vert_cul_jimi_hendrix_yv



Axis: Bold as love

Little Wing

Rhythm Guitar

♩ = 68
Tune down a half step

Intro

Little Wing

© Hendrix

1 of 5

acumulaba bastante experiencia en el estudio y cuando se hizo con el timón de las grabaciones empezó a añadir arreglos más complejos y más capas de sonido. Las composiciones son más variadas, las texturas mucho más multicolores y la sonoridad mucho más cristalina, incluso en los temas más ruidosos. Sin embargo, las canciones de este disco son menos conocidas entre el gran público, exceptuando la grandiosa «Little Wing», esa balada cuya influencia sobre los guitarristas eléctricos es casi universal.

Aunque como podemos apreciar en la introducción de la pieza, más allá de glisandos y notas mueteadas no hay ningún aporte técnico excepcional.

Sin embargo, también hay temas en este disco que heredan el estilo más duro del debut, como la potente «Spanish Castle Magic» o las ácidas «You've Got Me Floatin'» y «Ain't No Telling», pero también hay novedades estilísticas. La magnífica «Up From The Skies», por ejemplo, es un tranquilo y elegante experimento *jazzy* donde Hendrix juega con el pedal wah wah, de reciente invención por entonces, de cuyo sonido se apropia con una expresividad que todavía hoy está por igualar. También hay *proto-funk*, como en «Little Miss Lover». Y varias baladas, como la delicada «Castles Made of Sand» o «One Rainy Wish». De esta primera pieza nos llama la atención la progresión armónica de la introducción, una estructura constante de acordes (sus2) o (add9) según se vea..., que desemboca nuevamente en un riff blusero del estilo de las piezas más populares de Hendrix, para dar paso a un desarrollo de ambiente Pop, curiosamente repleto de sonidos de guitarra invertidos, constante de este disco, desde su uso en *Are you experienced?*

Intro Freely
Moderate Rock ♩=95

Fsus2 Gsus2 B♭sus2 Csus2 B♭sus2 Gsus2 Fsus2 Gsus2

T
A
B

Castles Made of Sand

En general la psicodelia planea por todo el LP, como en la pieza que le da nombre: «Bold as Love», pero la palma en cuanto a influencia del LSD se la lleva «If 6 Was 9», un desvarío repleto de momentos sorprendentes. Podemos concluir en que la novedad de este trabajo está en la producción y los arreglos antes que en las técnicas guitarrísticas en sí, que ya están claramente prefiguradas en su anterior trabajo.

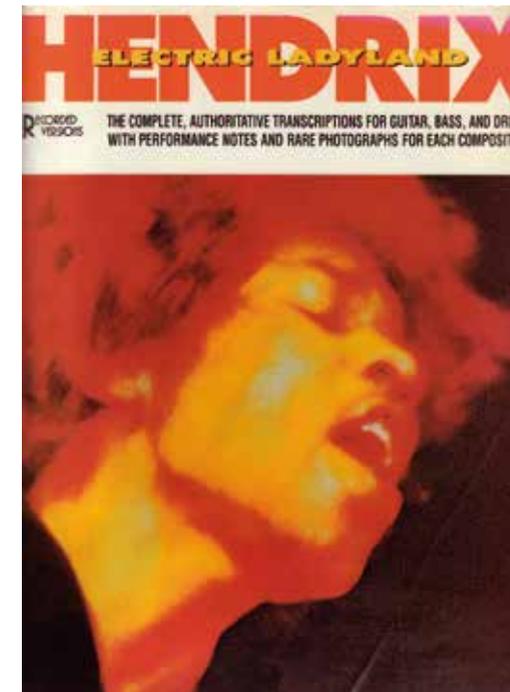
La gestación del último Lp de estudio de Hendrix, el álbum doble *Electric Ladyland* (1968), no fue menos problemática que la de *Bold as Love*. Ya durante las primeras fases de las sesiones Hendrix tuvo que aceptar el abandono por parte de su histórico productor Chas Chandler, irritado a causa de los nume-

rosos desencuentros con el guitarrista. Su modo de concebir los temas y las grabaciones era totalmente opuesto; si Chandler optaba por tener unos temas convencionales y de duración no superior a 5 minutos, Hendrix rebatía con su estilo absolutamente heterodoxo, tanto en la concepción de las canciones como en sus grabaciones. La influencia de Chandler es evidente en los dos primeros LP de la Jimi Hendrix Experience, donde raramente un tema supera los 4-5 minutos, siguiendo la tradición pop. Al contrario, *Electric Ladyland* presenta arquitecturas perfectamente en sintonía con el estilo ácido y visionario de Hendrix, compaginando partes breves con larguísimas jam sessions caracterizadas por enormes espacios instrumentales.

Electric Ladyland no solamente es el último disco de la Experience, sino una especie de testamento de la faceta más ácida de Hendrix. En cierto modo, puede decirse que fue para él lo que el *White Album* fue para los Beatles, como *Axis: Bold As Love* había sido su *Sgt. Pepper's*. Es decir, un vehículo para plas-

mar en vinilo algunas de sus ideas más experimentales, sin ponerse límites estilísticos y sin estar constreñido por el formato de *power trio* convencional. Aquí suenan desde clavicordios hasta saxofones y *kazoos*, con unos cuantos músicos invitados y la equívoca sensación de que fuesen canciones grabadas en diferentes épocas y lugares.

Un buen ejemplo de esta ambigüedad motivo de discusión entre Chandler y Hendrix lo podemos apreciar en el final del primer corte del doble álbum, *Have you ever been*, en principio un tema totalmente soul, con agradables coros y orquestaciones sobre el sugerente intercambio modal entre A mayor y



Electric Ladyland

Y, de nuevo estas dos concepciones se entremezclan y amalgaman en el último corte del disco. *Voodoo Child*, ya desde el arranque de la pieza, ejemplifica a la perfección la clave del sonido Jimi Hendrix: perfecta mezcla de la tradición blues con la psicodelia de final de los 60, y los avances en la investigación del sonido y las técnicas de grabación.

VOODOO CHILD (Slight Return)

Words and Music JIMI HENDRIX

Swing feel ♩ = 96
Tune down 1/2 step

mp wab-wah
stun muted strings while rocking wah pedal back and forth.

mf

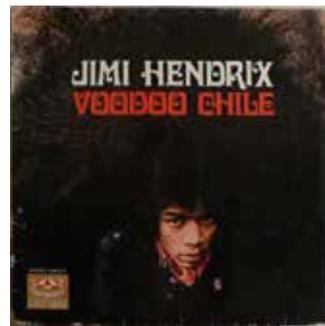
mf

mf

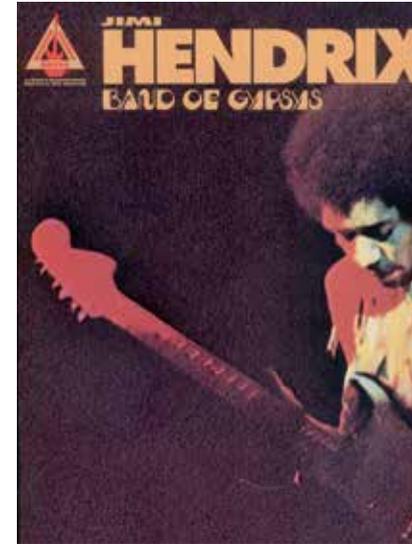
mf

Voodoo Child Intro

Podemos observar como se entremezclan en esta intro la novedad del efecto percusivo con el recientemente inventado pedal de Wha Wha, con un riff muy similar al empleado en la versión Delta Blues de *Voodoo Chile*, siendo ya ésta una constante de toda la pieza, y de la fulgurante carrera del guitarrista de Seattle en general.



Band of Gypsies (1970)



Band of Gypsies

Este directo fue el cuarto y último álbum que Hendrix vio publicado en vida. Tras la separación de la Experience, quiso formar otro *power trio*, pero ya no para seguir los pasos de Cream y el *rock ácido*, sino combinando sus habituales *blues* y psicodelia guitarrera con un concepto más racial de su música, según él mismo dijo en su momento. Formó la Band of Gypsies con su antiguo compañero del servicio militar, el bajista Billy Cox, y con el batería, compositor y cantante Buddy Miles. El espíritu era distinto al de la Experience: canciones no basadas en la fogsidad sino en el fluir de la banda, con unos ritmos más cercanos al *soul*. Hendrix se reparte el protagonismo vocal y las tareas de composición con Buddy Miles, así que, pese a tratarse también de un trío, sigue más el concepto de banda. El disco en sí contiene canciones registradas a lo largo de cuatro conciertos, y el nivel es muy alto, desde la pegadiza «Who Knows» hasta la fantástica «Message to Love». El álbum contiene algunos momentos verdaderamente escalofriantes, como la parte final de esa larga «Machine Gun» donde Hendrix se pone a imitar con su instrumento los sonidos de la guerra del Vietnam.

El disco en sí contiene canciones registradas a lo largo de cuatro conciertos, y el nivel es muy alto, desde la pegadiza «Who Knows» hasta la fantástica «Message to Love». El álbum contiene algunos momentos verdaderamente escalofriantes, como la parte final de esa larga «Machine Gun» donde Hendrix se pone a imitar con su instrumento los sonidos de la guerra del Vietnam.

chine gun. Ooh. tear in my fam'ly a part. Hey, yeah. Al right.

full full full full

Machine Gun Coro

Esta pieza constituye un excepcional ejemplo de las técnicas expresivas del guitarrista, a la par que introduce algunas novedades experimentales, y está registrada en riguroso directo. Para empezar después de los coros que anteceden la parte final mencionada, tenemos un claro ejemplo del expresionismo vocal guitarrístico, de nuevo doblando la voz con una parte heterofónica. En este caso se entretrejen algunas notas pedales sobre la imitación ornamentada del riff vocal. El solo final se inicia con la imitación del sonido del vuelo de los aviones a través de un largo glissando descendente de palanca, precedido por la repetición de leves vibratos también de palanca.

The image shows a musical score for a guitar solo. The top staff is a vocal line with the word "ooh" written below it. The middle staff is a guitar line with various notes and ornaments. The bottom staff is a guitar line with a long descending glissando. The page number "52" is visible in the bottom left corner.

Inicio solo final

A continuación podemos escuchar las sirenas que anuncian el bombardeo, implementando el feedback a los efectos de palanca.

The image shows a musical score for a piece titled "Sirenas". The top staff is a vocal line with the word "ooh" written below it. The middle staff is a guitar line with various notes and ornaments. The bottom staff is a guitar line with a long descending glissando. The page number "53" is visible in the bottom left corner.

Sirenas

Podemos escuchar igualmente la ametralladoras con los rasgueos percutidos de guitarra y los zumbidos y silbidos de las bombas cayendo, con acoples y glisandos de palanca.

Ametralladoras

Estos efectos desembocan sobre la voz de Buddy Miles totalmente soul-blues: "Don't you shoot him down" "He's not to leave here" y de nuevo una batería de efectos, incluyendo trémolos de palanca, feedback, fuzzface y pedal de wha wha, concluyen la parte final de guitarra con una extraña cadencia cromática sobre el acorde "Jimi Hendrix": Bb7(#9), B7(#9)/D#.

Cadencia final

Con esta amalgama de técnicas se trasciende el expresionismo vocal como mera imitación de la voz, para devenir en un expresionismo electrónico descriptivo que supone la cima del lenguaje Jimi Hendrix y su fulgurante carrera.

El lenguaje Ximo Tébar:

Aunque los primeros estudios guitarrísticos de Ximo Tébar estuvieron relacionados con el flamenco, podemos afirmar que Ximo es un guitarrista de jazz, pero dentro de esta catalogación general, el peso específico que le diferencia de otros guitarristas coetáneos sin lugar a dudas es el blues. Los fraseos de Ximo están repletos de todo tipo de gestos expresivos: bends, glisandos, trémolos y demás técnicas de la guitarra de blues inundan su lenguaje, no solo cuando toca blues, sino en general, tanto en piezas bop y mainstream como en toda la evolución de sus estéticas personales. Quizás este expresionismo melódico es el que ha llevado al crítico de *All About Jazz New York*, Raul d'Gama a considerar su sonido como "casi vocal".

Al igual que los recursos expresionistas de sus fraseos constituyen una de las principales diferencias con los guitarristas coetáneos, esta diferencia también es armónica.

Blues Carlos González

Guitar

B \flat 7 B \flat 7D E \flat 7 E \flat 7 B \flat 6F G \flat G \flat F \flat B \flat 7

E \flat 7 E7(13) E \flat 7 E \flat 7 B \flat 6F E \flat 7(13) D \flat 7 G7

C \flat 7 C \flat E \flat E \flat F A \flat F G \flat F G \flat F F \flat

Blues Carlos González

Podemos apreciar en este esquema de blues del guitarrista valenciano Carlos González, cómo a pesar de emplear básicamente los mismos elementos tradicionales de ampliación armónica jazzística, su uso y colocación es bien diferente. Resulta llamativo en este sentido la progresión de dominantes por terceras menores ascendentes de la pieza de Ximo *Tabasco para Johnny*, que se inicia en el compás 49: C7, E \flat 7 y G \flat 7 como dominante sustituto de F7. Sin embargo melódicamente sí que encontramos ciertas similitudes entre un "trullo" típico del guitarrista Carlos con los compases 37, 38 y 39. Hasta la anacrusa de la frase es similar.

Tabasco para Johnny I

35 8 \flat 7 3

37

41 E \flat 7 8 \flat 7 3

Tabasco para Johnny I

Seguramente detrás de este contagio melódico "boppero" que aconteció en el Perdido Club de Jazz de Valencia, también se encuentra la figura de Joshua Edelman.

Joshua Edelman

Las Luces de Bertendona

F \flat 7 \flat 5 Fm6 Gm7 \flat 5 C7 FmA7

F \flat 7 \flat 5 Bbm7 Bbm7 A \flat 9 Ab9 A7

Las Luces de Bertendona

No solo la cabeza del tema principal de esta composición del pianista Joshua Edelman es similar a la cabeza de la pieza de Ximo Tébar, también el concepto racional simétrico de repetición motivica en las frases de tónica y subdominante está presente en ambos casos. No obstante esta característica simétrica es una constante no solo del blues, sino de toda la música en general.

Tabasco para Johnny II

35 8 \flat 7 3

37

41 E \flat 7 8 \flat 7 3

49 C7 E \flat 7

53 G \flat 7 F7 Tacet F7 A \flat 7 A \flat 7 8 \flat 7

Tabasco para Johnny II

La auténtica aportación de Ximo Tébar al Blues es la expansión de la forma. En el primer ejemplo de la pieza *Tabasco para Johnny I*, del disco *Anís del Gnomo* de 1990, podemos apreciar cómo se trata de una estructura de Blues de

TRANSCRITIT PER VICTOR LLIBRE

'COME TO ME'

BY CD 'XIMO TÉBAR SALL GUITAR FETOS'

The musical score for 'Come to Me' is presented in a standard notation format. It begins with a key signature of one flat (Bb) and a 12/8 time signature. The score is divided into two main sections, A and B. Section A (measures 1-14) features a series of chords including F7, G7, A7(b9), and G#7(b9). Section B (measures 15-32) continues with similar harmonic structures, including E9, F9, and G7. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The score is transcribed by Victor Llibre.

Come to Me

24 compases, cosa que por otro lado no implicaría nada más que desdoblarse el ritmo armónico de un blues tradicional de 12 compases. En el segundo ejemplo, *Tabasco para Johnny II*, revisión de la pieza que realizó en clave funky latino para su disco *Embrujado* del 2003, esta ampliación se prolonga a 32 compases con la adición de un "Vamp Open Solos" insertado al final de la frase de tónica. Sin embargo en la pieza *Come to Me*, de su disco *Goes Blue* del 2001, la fusión es total, se ha conseguido insertar un blues en una forma tradicional de canción estándar de 32 compases, a través de micro formas o secciones de 8 compases que conservan la esencia de los cambios blues se crea una macroforma de 32 compases similar a un "Rhythm changes", que sin embargo funciona como un blues. A pesar de la buena fe del alumno del conservatorio superior de música de Valencia, la transcripción no le hace justicia al original, en cuanto a la cantidad de recursos expresivos empleados, como ya hemos dicho, bends simples y dobles, trémolos y glisandos, reafirman el carácter y la autenticidad de la pieza, que hay que escuchar para apreciar su verdadero alcance formal: un blues de 32 compases.

No obstante, a pesar de todas estas interesantes aportaciones que ha realizado Ximo Tébar en el ámbito del Blues, normalmente se le suele catalogar como el creador del *Son Mediterráneo*, a la hora de valorar su principal aportación al jazz europeo. No se puede en una sencilla partitura "lead sheet" o guión, apreciar y analizar los rasgos definitorios de esta estética, en la que sin duda el flamenco tiene un peso muy importante, sobre todo en un nivel atmosférico en el que huyendo de las formas tradicionales se extrae el aroma armónico flamenco.

Desde que en 1991 Paco de Lucía interpretara el *Concierto de Aranjuez* con la orquesta de Cadaqués bajo la batuta de Edmond Colomer, se han reactivado también las versiones del tema principal del Adagio del segundo tiempo por los intérpretes del nuevo flamenco. Sin duda las versiones más abundantes vienen a través del estándar de Chick Corea Spain, que ya había sido interpretado por primera vez en clave flamenca por Paco de Lucía y John McLaughlin en la década de 1980, posteriormente encontramos las versiones de Michel Camilo & Tomatito en el 2000, y la del propio Chick Corea con Paco de Lucía en el festival Vitoria-Gasteiz del 2001.

La versión realizada por el guitarrista Ximo Tébar en su disco *Son Mediterráneo* editado por Warner Music Spain S.A en 1995 bajo el título: *En Aranjuez con*

tu amor, sin duda es una versión más bluesy que retoma el tema original, y la ya comentada cuestión: "Jazz Mediterráneo versus Flamenco Jazz".

Concert

Concierto de Aranjuez

1/3

Arr. by Ximo Tebar

Joaquin Rodrigo

Intro Open

Concierto de Aranjuez

En su faceta más experimental y vanguardista, sus discos Eclipse (Omix 2006) y Steps (Omix 2008) han sido valorados como los mejores discos del año por la revista *All About Jazz New York*. También *Celebrating Erik Satie* (2009) es un trabajo experimental basado en la música del genial compositor francés Erik Satie con arreglos transgresores en clave de jazz, free-jazz y flamenco contem-

poráneo el cual fue grabado en Nueva York junto a destacados músicos como: Sean Jones (trompeta), Robin Eubanks (trombón), Stacy Dillard (saxo soprano), Jim Ridl (teclado y sintetizador), Orrin Evans (teclado), Boris Kozlov (bajo) y Donald Edwards (batería).

El disco se cierra con una intimista composición para guitarra española sola titulada *A solas con Satie*. La pieza parte a modo de una recomposición sobre el gesto de la armonía pedal y el tema principal de la *Gnossienne n°1* de Erik Satie (pieza fetiche del cd) para luego desarrollarse sobre un tema B a modo de improvisación jazzística. Características estas que asimilan la pieza a una peculiar especie de fusión entre técnicas de la guitarra clásica y la jazzística, no exentas de un ingrediente mediterráneo influenciado por el post-impresionismo francés.

Como podemos observar en la siguiente transcripción de la pieza *A solas con Satie*, que hemos realizado para su análisis en este trabajo, lo primero que hace Ximo Tébar es trasladar la pieza a la tonalidad de Am para poder jugar fácilmente con los pedales de las cuerdas 5ª y 6ª al aire de la guitarra, que se corresponden con las notas A y su dominante E, dejando igualmente al aire también a modo de "campanelas" las notas B y E de la 2ª y 1ª cuerdas.

Tébar ha transformado el tema principal de la *Gnossienne* en tres elementos; el primer grupo de semicorcheas están tomadas literalmente del original, a las que ha añadido una síncopa con dos semicorcheas de resolución, gesto que posteriormente desarrollará en el tema B de la pieza, y finalmente remata el motivo del mordente del intervalo exótico característico. La introducción y el tema A de la pieza se repiten literalmente para dar paso a un tema B de desarrollo del tramo motivico añadido por Tébar, dotando a la pieza de una forma AABA, ya que después del tema B con velocidad "meno mosso" se vuelve a repetir la intro y el tema A. Mientras el tema A es el resultado de contrastes modales, en el tema B se sugiere una posible modulación a Amaj7, eso sí, con un intercambio modal masivo.

Realmente la intro y la parte A están más cerca del flamenco jazz, o de la guitarra clásica contemporánea, mientras la parte B desarrolla con absoluta coherencia y contraste un típico pasaje del estilo guitarrístico de Ximo Tébar asociado a la etiqueta "Son Mediterráneo".

A solas con Satie

Ximo Tebar
Transcripción:
José Pruñonosa

Guitar

mf *rubato* Am9 Bphrygian/A Am9 Bphrygian/A

Am C-D F7 Bm11 Am C-D F7 Bm11 A#7

Am9 Bphrygian/A Am9 Bphrygian/A Am C-D F7

Bm11 Am C-D F7 Bm11 A#7 Am9

Bphrygian/A Am9 Bphrygian/A *meno mosso* Bb/A D#7(9) F#m11

F#m7 G7 Amaj7 G#m7 F#m7 E7 D D# A Bm7 C#m7

G#m7(6-5) E7#9(13)G# G#m7F#m7 G#F# E7(9)sus *am. XII*

mf *mf* *rit.* *mp*

tempo Am C-D F7 Bm11 Am C-D F7 Bm11 A#7

Am9 Bphrygian/A Am9 Bphrygian/A Am

dim. *ppp*

A solas con Satie

Así pues por último, podemos añadir un nuevo ingrediente al *Son Mediterráneo*: la influencia de las armonías impresionistas, por otro lado en el caso de Ximo Tébar, y en lo concerniente a esta estética siempre acompañadas por sonoridades frías, que en este caso, y al igual que en el flamenco, se apoyan en el uso de campanelas y cuerdas al aire que tensionan las armonías alrededor de tonalidades expresamente guitarrísticas.

Ximo Tebar

Intro Solo Guitar Bb+7 Bb+7

Drums (16)

A1 F#+7

Bb+7

F#+7

Bb+7

Ralladura A1

Copyright by Ximo Tebar / NYC June 2004
www.ximotebar.com

- Ximo Tébar: En mi disco *Eclipse del 2006* tengo una pieza que se llama "Ralladura", que está basada en un centro modal de F# alt, donde el desarrollo armónico es totalmente libre. El tema tiene un patrón ítmico y una melodía de exposición y reexposición, pero la improvisación está basada en un patrón de 8 compases. Se hace un desarrollo desde un punto de vista libre, sí que hay una estructura de control, por lo que el tema no llega a ser totalmente free, pero se abre la puerta a una sonoridad libre tanto para el organista, el bajista, la batería y la guitarra. Fue un experimento que me gustó y lo incluimos en el disco.

En este disco del 2006, nos encontramos con una radical nueva forma de construcción temática basada en patrones digitales. En el caso del tema A, basado concretamente en patrones de escalas hexatónicas, que contrastan con terminaciones descendentes o ascendentes, lo que le confiere a las frases carácter positivo o negativo.

En el Tema B los patrones digitales se suceden sobre escalas modales, estructuras por cuartas y arpeggios de acordes triadas equívocos, lo que, unido a las armonías alteradas, le da un aspecto bitonal o bimodal, pero sobre todo no funcional. Se suceden los modos de F mixolidio, Eb mixolidio, el acorde de C# por cuartas, una pequeña progresión de cuartas cromáticas y el arpeggio de Eb, todo ello sobre acordes de dominante alterados que guardan una relación de tono entre ellos, lo que le confiere una extraña unidad con respecto al tema A basado en la escala de tonos enteros.

La auténtica lógica del tema se basa en patrones digitales guitarrísticos, a modo de ejercicios, más que en construcciones armónicas alteradas, que a pesar de su dura sonoridad, antes devienen modales que atonales y, sobre todo, como el propio Ximo nos explicaba, en una excusa para la improvisación free.

En el caso de *Martino*, tema dedicado al gran guitarrista con el que Ximo estudió en Filadelfia en su etapa americana, la concentración digital es total, ya que desaparece el tema B. La pieza está basada íntegramente en los patrones digitales cromáticos del gran guitarrista.

La melodía se torna de hexátona a cromática y la armonía absolutamente mono-acórdica, en un ambiente de dominante alterado, que al igual que el tema anterior invita a la libre improvisación. El tema introduce un nuevo elemento melódico: el contrapunto lineal. Si desplegamos la melodía veremos que por

The musical score for "Ralladura B" is presented in a multi-staff format. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The first system shows a piano part with a melodic line and a bass line, accompanied by chords: E^bmaj¹³(#11), A^b7(#11), D^b9(#11), and E¹³(#11). The second system continues with D7(#9), C7(#9), and E7(#9). The third system features E#7(#9) chords and a "Drums Fill" instruction. The fourth system also features E#7(#9) chords and a "Drums" instruction, ending with a "Fine" marking. The fifth system is labeled "SOLO open" and shows a piano part with F#+7 and B#+7 chords, with double slashes indicating improvisation. The score concludes with the instruction "After Solo B to Fine".

Ralladura B

Guion "C"

Martino

Ximo Tebar

Dedicated to the great Pat Martino
Ximo Tebar CD "Eclipse" 2006

A1 E7(9)

Interlude 1

Martino

un lado las notas agudas y por otro las graves crean escalas disminuidas tono/ semitono defectivas, pero que se ven compensadas cromáticamente por el contrapunto entre ambas voces. Lo que de alguna forma justifica la armonía de dominante alterado.

Otro de los géneros que Ximo Tébar inaugura en *Eclipse* es la recomposición de estándares, en sus piezas *My Evidence* sobre el *Evidence* original de Monk, también sobre el *ESP* de Miles Davis, *Pinocchio* de Wayne Shorter y *Tricotism* de Oscar Peterson, procedimiento que se instaura en su posterior trabajo *Steps*, con la genial versión del tema de Mancini *The Pink Panther*, con la completa reformulación del "26-2" de John Coltrane y el legendario *Nefertiti* de Wayne Shorter, o el *Actual Proof* de Herbie Hancock, reconstruido con un fulgurante tempo de bop, también el *Four on Six for Wes* sobre el estándar del mismo nombre del guitarrista Wes Montgomery o el *Steps* pista que le da nombre al disco, recomposición descaradamente inteligente del *Giant Steps* de John Coltrane.

Este procedimiento se convierte en la base total de *Celebrating Erik Satie*, aunque en este caso las recomposiciones, como hemos visto en el ejemplo de *A Solas con Satie*, se suceden sobre las obras del genial pianista parisino y no sobre estándares propiamente jazzísticos, aunque el proceso de deconstrucción y nueva construcción es el mismo.

En el caso del arreglo del tema de Mancini *The Pink Panther*, que abre el disco *Steps* y que el crítico de *All About Jazz NY* Raul D'Gama califica como: "una melodía de Mancini, en un entorno más rítmico, virtualmente reinventando el compás", podemos apreciar como en principio el tratamiento es rítmico-melódico

Guión "C"

Pink Panther

Pink Panther, 1 / 4

Arranged by Ximo Tebar

Henry Mancini

A Em⁹ C⁹

Em⁹ F⁹

Em⁹ C⁹

Em⁹ C⁹ B7(9) Em⁹ 1. Em⁹ 2. Em⁹

Pink Panther

Sobre básicamente los mismos picos armónicos, Ximo diluye la melodía a través de adornos ascendentes que le confieren un groove funky-bluesy, frente al clásico swing de la negra con puntillo/semicorchea de la pieza original. Igualmente aunque no aparecen transcritos en la partitura los glisandos y efectos guitarrísticos, en este caso devienen temáticos antes que meros adornos.

Guion "C"

Idris

Idris, 1 / 1

Ximo Tebar

A B^{b7} G7(9) C7 F7 B^{b7} D^{b7} G^{b7} B7 E7

E7 A7 D7 F7 B^{b7} D^{b7} G^{b7} A7 D7(#1)

B D7(#11) G7

C7 E^{b7} A^{b7} B7 E7 G7 C7 F7 B^{b7}

Swing Walking Bass

A3 B^{b7} G7(9) C7 F7 B^{b7} D^{b7} G^{b7} B7 E7

Latin

E7 A7 D7 F7 B^{b7} G7(9) C7 F7 B^{b7}

Idris

XIMO TEBAR JAZZ PROJECT 2004
 Copyright by Ximo Tebar / November 2002
 www.ximotebar.com

En esta pieza titulada *Idris*, compuesta en el 2002 al inicio de la etapa americana de Ximo Tébar¹⁶, procede justamente a la inversa que *Come to Me*, pieza analizada en el apartado dedicado al blues del presente capítulo.

Mientras que en *Come to Me* se ha conseguido insertar un blues en una forma tradicional de canción estándar de 32 compases, a través de micro formas o secciones de 8 compases que conservan la esencia de los cambios blues, en *Idris* se ha rearmonizado un *rythm changes* de 32 compases sustituyendo los acordes mayores de resolución por dominantes con función de tónica, talmente como se hace en el blues. Por otro lado, mientras Ximo Tébar opera este tipo de cambios tanto armónicos como formales en el ámbito de la tradición jazzística, en lo rítmico respeta absolutamente esta tradición aprendida de los maestros del jazz. Escuchando sus obras podemos apreciar el uso de las claves rítmicas africanas heredadas en el bop y en el jazz en general.

Claves

Civ.

Clave Bop

En este primer ejemplo perteneciente al tema *My Evidence* se aplica la Clave Bop para cuadrar fraseos, acompañamientos y fills con un tema de cierre cada cuatro compases.

¹⁶ Esta pieza a pesar de no estar publicada se puede escuchar en <http://ximotebar.net/partituras/> al igual que se puede descargar esta y otras partituras del guitarrista citadas en el presente capítulo.

The image shows two systems of musical notation for a piece titled 'Clave Idris'. Each system consists of a guitar staff (Clv.) and a piano staff. The first system starts at measure 9, and the second system starts at measure 14. The guitar staff uses a 2-3 clave rhythm, indicated by 'x' marks above the staff. The piano staff shows a complex melodic line with various intervals and accidentals.

Clave Idris

Sin embargo en este segundo ejemplo perteneciente a la pieza Idris, dedicada al batería Idris Muhammad, Ximo aplica la clave afro-cubana 2-3, con la que el batería solía swingar habitualmente, adaptándose a fraseos de dos compases. Así pues, a través de esta línea de recomposición de estándares Ximo Tébar concilia la modernidad con la tradición que siempre ha estado latente en su obra, creando una línea que culmina en su último trabajo *Soleo*. *The New Son Mediterráneo Celebrating 25th*, donde no solamente recompone los estándares: *Nardis* de Miles Davis y el original homenaje a Jaco Pastorius *Jaco Opus Town*, sobre las dos emblemáticas piezas: *Teen Town* y *Opus Pocus*, sino que este proceso es llevado al extremo, "recomponiéndose a sí mismo" con las nuevas versiones de *Son Mediterráneo* y *Taranta*, lo que por otro lado eleva metafóricamente a estas piezas a la categoría de estándares.

TABLA COMPARATIVA

El lenguaje Jimi Hendrix:

- Obtuvo su primera guitarra acústica a los 14 años. Aprendió mirando cómo tocaban otros músicos más experimentados como Robert Johnson y B.B. King.
- Se había introducido en el circuito musical negro tocando con Little Richard, Solomon Burke o los Isley Brothers, pero también conectaba espiritualmente con el rock blanco; adoraba a Bob Dylan.
- Dominaba el lenguaje de dos mundos, pero fue alguien del rock, Chas Chandler, quien descubrió su excepcionalidad.
- Ambos coinciden en que la formación ideal para su grupo es la de un power trío con bajo y batería.

● En principio toda su batería de recursos expresivos conforma el corpus tradicional de la técnica de la guitarra eléctrica en el blues y en el incipiente rock coetáneo: Los distintos tipos de bends (estiramientos de cuerda), vibratos producidos manualmente o con palanca, ligados tradicionales (pull-off, descendente, pull-on, ascendente), glisandos y portamentos (slide), staccato, trinos, armónicos naturales y artificiales, trémolos, y la combinación de todos ellos conforman, como hemos dicho, la técnica base, a la que en todo caso habría que añadir las técnicas de púa: Pick Scrapes (glissando rascado de púa y Tremolo Picking (trémolo de púa) y las técnicas de tapping (pulsación de la mano derecha sobre el mástil, izquierda en el caso de Hendrix, combinada o no con ligados). A estos recursos tradicionales, habría que

El lenguaje Ximo Tébar:

- A los 8 años empieza a tomar clases de guitarra flamenca.
- Gana el Premio Mejor Solista de la Muestra Nacional de Jazz que organizaba anualmente el Ministerio de Cultura, en 1988. A raíz de esto empieza a trabajar con Lou Bennett.
- Dominaba el lenguaje de dos mundos, pero fue alguien del jazz, Lou Bennett, quien descubrió su excepcionalidad.
- Ambos coinciden en que la formación ideal para su grupo es la del clásico trío con órgano y batería.

● Aunque los primeros estudios guitarrísticos de Ximo Tébar estuvieron relacionados con el flamenco, podemos afirmar que Ximo es un guitarrista de jazz, pero dentro de esta catalogación general, el peso específico que le diferencia de otros guitarristas coetáneos sin lugar a dudas es el blues. Los fraseos de Ximo están repletos de todo tipo de gestos expresivos: bends, glisandos, trémolos y demás técnicas de la guitarra de blues inundan su lenguaje, no solo cuando toca blues, sino en general, tanto en piezas bop y mainstream como en toda la evolución de sus estéticas personales. Quizás este expresionismo melódico es el que ha llevado al crítico de All About Jazz New York, Raul d'Gama a considerar su sonido como "casi vocal".

sumarles el hecho de estar potenciados por el uso de un pedal Fuzzface de distorsión y la maestría en el uso del recién inventado pedal de wha wha.

● En el fondo esta contundente intro es puro blues transcendido, la sorprendente modulación inicial de Bb a B natural, no es más que la blue note de la escala pentatónica de blues en E en la que se sustenta la pieza. De hecho el popular "acorde Jimi Hendrix" de E7(#9) empleado como fundamental modal, no es más que el resultado de aplicar las blue notes de la escala (G, y D) sobre la triada fundamental.

● En la pieza *I don't live today*, que se inicia con un riff blusero, ya en el primer verso empieza a desplegarse el famoso "Feedback" (acople de altavoz) empleado por Jimi Hendrix, combinado con la continuidad del propio riff de blues. Hay que destacar que el uso de los reguladores y las indicaciones dinámicas, bien podrían ser las típicas de un pasaje de serialismo integral a lo Pierre Boulez.

● El primer solo de guitarra se inicia con el uso de pedal octavador y toques orientalizantes melódicos, todo ello sustentado de nuevo sobre el acompañamiento de un riff blusero en este caso en octavas y con el uso de un pedal Fuzzface de distorsión.

● El 2º Chorus concluye en una cadencia con un glissando de palanca textural que bien podría pertenecer a una obra para guitarra preparada del siglo XXI.

● Armónicamente el blues de Ximo Tébar, a pesar de beber de las fuentes originales, también está repleto de sorprendentes cambios.

● Al igual que los recursos expresionistas de sus fraseos constituyen una de las principales diferencias con los guitarristas coetáneos, esta diferencia también es armónica.

● La auténtica aportación de Ximo Tébar al Blues, es la expansión de la forma.

● En la pieza *Come to Me* de su disco *Goes Blue* del 2001 la fusión es total, se ha conseguido insertar un blues en una forma tradicional de canción estándar de 32 compases, a través de micro formas o secciones de 8 compases que conservan la esencia de los cambios blues, se crea una macroforma de 32 compases similar a un "Rhythm changes" que sin embargo funciona como un blues.

● No obstante, a pesar de todas estas interesantes aportaciones que ha realizado Ximo Tébar en el ámbito del Blues, normalmente se le suele catalogar como el creador del Son Mediterráneo, a la hora de valorar su principal aportación al jazz europeo. No se puede en una sencilla partitura "lead sheet" o guión, apreciar y analizar los rasgos definitorios de esta estética, en la que sin duda el flamenco tiene un peso muy importante, sobre todo en un nivel atmosférico en el que

huyendo de las formas tradicionales se extrae el aroma armónico flamenco.

● Hendrix se consideraba un hábil sintetista de lo que ya existía y no como una entidad completamente nueva.

● La lección más importante que Hendrix aprendió de sus antecesores fue el uso de la actitud más que de la técnica.

● Hendrix vio las posibilidades que se escapaban de las normas preestablecidas y a diferencia de estos guitarristas encontró una banda, un representante y una empresa discográfica que le permitieron experimentar salvajemente sin miedo.

● El segundo disco de la Experience fue producido por el propio Hendrix, que con apenas veinticuatro años ya tenía muy claro qué clase de sonidos pretendía conseguir. El resultado es una mejora espectacular en cuanto a sonido. Jimi ya acumulaba bastante experiencia en el estudio y cuando se hizo con el timón de las grabaciones empezó a añadir arreglos más complejos y más capas de sonido. Las composiciones son más variadas, las texturas mucho más multicolores y la sonoridad mucho más cristalina, incluso en los temas más ruidosos.

● Podemos concluir en que la novedad de este trabajo está en la producción y los arreglos antes que en las técnicas guitarrísticas en sí, que ya están claramente prefijadas en su anterior trabajo.

● En su faceta más experimental y vanguardista, sus discos *Eclipse* (Omix 2006) y *Steps* (Omix 2008) han sido valorados como los mejores discos del año por la revista *All About Jazz* New York. También *Celebrating Erik Satie* (2009) es un trabajo experimental basado en la música del genial compositor francés Erik Satie con arreglos transgresores en clave de jazz, free-jazz y flamenco contemporáneo el cual fue grabado en Nueva York junto a destacados músicos.

● El 23 de junio del 95, Warner Music Spain había lanzado *Son Mediterráneo*, primero de los trabajos del contrato firmado entre la compañía y el guitarrista Ximo Tébar, a partir de ese momento empezaron las negociaciones para la consecución de los verdaderos objetivos de la discográfica: la creación de un súper ventas.

● Esta empresa resultó ardua y después de muchas negociaciones se lanzó *Homepage* en 1998, la publicación de los dos primeros volúmenes. *The Jazz Guitar Trio* en 1997 fue un mero trámite por parte de la compañía, que igualmente nunca lanzó el tercero de estos. *Goes Blue* fue grabado el mismo año del lanzamiento de *Homepage*, y *The Champs* un año más tarde en el 99. Pero el interés de la compañía no residía en esta línea jazzística.

● Así pues por último, podemos añadir un nuevo ingrediente al *Son Mediterráneo*: la influencia de las armonías impresionistas, por otro lado en el caso

● Al contrario, Electric Ladyland presenta arquitecturas perfectamente en sintonía con el estilo ácido y visionario de Hendrix, compaginando partes breves con larguísimas jam sessions caracterizadas por enormes espacios instrumentales.

● He aquí la cuestión: aunque la escritura de las partes de voz y guitarra, en apariencia heterofónicas, difiere en varios aspectos, suenan totalmente al unísono en el disco, lo que nos hace pensar en que realmente hay que implementar este tipo de efectos guitarrísticos para imitar la calidad humana de la voz.

de Ximo Tébar, y en lo concerniente a esta estética siempre acompañadas por sonoridades frías, que en este caso y al igual que en el flamenco se apoyan en el uso de campanelas y cuerdas al aire que tensionan las armonías alrededor de tonalidades expresamente guitarrísticas.

● En "Eclipse" disco del 2006, nos encontramos con una radical nueva forma de construcción temática basada en patrones digitales. En el caso del tema A, basados concretamente en patrones de escalas hexatónicas, que contrastan con terminaciones descendentes o ascendentes, lo que le confiere a las frases carácter positivo o negativo.

● La auténtica lógica del tema se basa en patrones digitales guitarrísticos, a modo de ejercicios, más que en construcciones armónicas alteradas que a pesar de su dura sonoridad, antes devienen modales que atonales, y sobre todo, en una excusa para la improvisación free.

● En el caso de Martino tema dedicado al gran guitarrista, la concentración digital es total, ya que desaparece el tema B. La pieza está basada íntegramente en los patrones digitales cromáticos del gran guitarrista.

● Otro de los géneros que Ximo Tébar inaugura en Eclipse es la recomposición de estándares, procedimiento que se instaura en su posterior trabajo Steps con la genial versión del tema de Mancini The Pink Panther. Sobre básicamente los mismos picos armónicos, Ximo diluye la melodía a través de adornos ascendentes que le confie-

● Este expresionismo vocal, realmente alude a una característica innata del blues tradicional.

● Junto al clasicismo de este blues, contrasta la vanguardia del corte 1983, también de casi un cuarto de hora de duración, la parte central es improvisación libre pura y dura, implementada con el trabajo de estudio, casi de laboratorio electroacústico.

● Estas dos concepciones se entremezclan y amalgaman en el último corte del disco. Voodoo Child, ya desde el arranque de la pieza, ejemplifica a la perfección la clave del sonido Jimi Hendrix: perfecta mezcla de la tradición blues con la psicodelia de final de los 60, y los avances en la investigación del sonido y las técnicas de grabación.

● Podemos observar como se entremezclan en esta intro la novedad del efecto percusivo con el recientemente inventado pedal de Wha Wha, con un riff muy similar al empleado en la versión Delta Blues de Voodoo Chile, siendo ya ésta una constante de toda la pieza, y de la fulgurante carrera del guitarrista de Seattle en general.

● Tras la separación de la Experience, formó la Band of Gypsys.

● El álbum contiene algunos momentos verdaderamente escalofriantes, como la parte final de esa larga «Machine Gun» donde Hendrix se pone a imitar con su instrumento los sonidos de la guerra del Vietnam.

ren un groove funky-bluesy, frente al clásico swing de la negra con puntillo/semicorchea de la pieza original. Igualmente aunque no aparecen transcritos en la partitura los glisandos y efectos guitarrísticos, en este caso devienen temáticos antes que meros adornos.

● Por otro lado, mientras Ximo Tébar opera este tipo de cambios tanto armónicos como formales en el ámbito de la tradición jazzística, en lo rítmico respeta absolutamente esta tradición aprendida de los maestros del jazz. Escuchando sus obras podemos apreciar el uso de las claves rítmicas africanas heredadas en el bop y en el jazz en general.

● Así pues, a través de esta línea de recomposición de estándares Ximo Tébar concilia la modernidad con la tradición que siempre ha estado latente en su obra, creando una línea que culmina en su último trabajo Soleo. The New Son Mediterráneo Celebrating 25th, donde no solamente recompone los estándares, sino que este proceso es llevado al extremo, "recomponiéndose a sí mismo", lo que por otro lado eleva metafóricamente a estas piezas a la categoría de estándares.

● Eclipse, al igual que Aránzazu, supuso un principio, una novedad, justamente caracterizado por su deseo vanguardista y rompedor, que pasa tanto en el caso de Anís del Gnomo como en el de Steps, por un momento de transición exploratoria donde la vanguardia convive con la tradición, para asentarse tanto en Te Kiero con K como en Celebrating

- Esta pieza constituye un excepcional ejemplo de las técnicas expresivas del guitarrista, a la par que introduce algunas novedades experimentales, y está registrada en riguroso directo.
- El solo final se inicia con la imitación del sonido del vuelo de los aeroplanos a través de un largo glissando descendente de palanca, precedido por la repetición de leves vibratos también de palanca.
- A continuación podemos escuchar las sirenas que anuncian el bombardeo, implementando el feedback a los efectos de palanca.
- Podemos escuchar igualmente la ametralladoras con los rasgueos percutidos de guitarra y los zumbidos y silbidos de las bombas cayendo, con acoples y glisandos de palanca.
- Una batería de efectos incluyendo trémolos de palanca, feedback, fuzzface y pedal de wha wha, concluyen la parte final de guitarra con una extraña cadencia cromática sobre el acorde "Jimi Hendrix"
- Con esta amalgama de técnicas se trasciende el expresionismo vocal como mera imitación de la voz, para devenir en un expresionismo electrónico descriptivo que supone la cima del lenguaje Jimi Hendrix y su fulgurante carrera.

Erik Satie en discos unitarios con una estética amalgamada imperante.

- De repente hay una irrupción brusca mainstream tanto en Hello Mr. Bennett como en A jazzy World Christmas y Jazz Swing and Ballads, lógica por otra parte ya que al fin y al cabo Ximo ejerce como guitarrista de jazz al uso, además de perseguir sus búsquedas personales.
- Y por último todos estos elementos se conjugan en un trabajo que eleva las exploraciones vanguardistas anteriores a la categoría de clásico.

Conclusiones:

Comparando el tipo de fraseos en un blues estándar de Ximo Tébar con otros de músicos coetáneos de su escena local, podemos comprobar claramente que mientras en el tono general del blues jazz la preocupación de los músicos era "qué notas tocar", en el caso de Tébar es más bien "cómo tocarlas", y esta es la primera cuestión que se equipara en los lenguajes personales de ambos guitarristas. Según nos dice Greg Kot, la lección más importante que Hendrix aprendió de sus antecesores fue el uso de la actitud más que de la técnica. Resulta obvio que detrás de esta actitud de la que nos habla Greg se halla toda la batería de las técnicas expresivas enumeradas, que conforman el lenguaje estándar de la guitarra blues, pero la gran sorpresa que hemos descubierto a través de la audición de la obra de ambos guitarristas es que esta actitud expresiva se produce en la misma pulsación y ataque de las notas, por encima incluso de las propias técnicas tradicionales del blues.

Por otro lado, mientras para los análisis realizados sobre el lenguaje guitarrístico de Hendrix hemos contado con las transcripciones de Andy Aledort, bajo la dirección editorial de Noe Goldwasser, fundador del proyecto editorial *Guitar Word. The Hendrix transcriptions* publicado en 1989 por Bella Godiva Music, Inc., para el análisis del lenguaje expresivo de Tébar apenas hemos contado con algunas transcripciones propias y las partituras que el propio músico nos ha facilitado en formato "lead sheet", como ya hemos dicho no se puede en este tipo de sencilla partitura o guión apreciar y analizar los rasgos definitorios de esta estética, por no poder disponer ni de una transcripción exacta de todos los recursos y sobre todo por no disponer de la transcripción de los solos, que es donde realmente el guitarrista se explaya desplegando todo su abanico de recursos expresivos.

Es por ello que antes de extraer las conclusiones definitivas, y teniendo el privilegio de contar con el propio músico en esta ponencia, vamos a pedirle que nos ilustre y comente en vivo sus apreciaciones sobre estos rasgos expresivos detectados en la audición de sus obras, pero que no podemos demostrar y comparar sobre las partituras analizadas.

A pesar de la buena fe del alumno del conservatorio superior de música de Valencia, que realizó la transcripción de la pieza "Come to me" perteneciente al disco *Goes Blue* del 2001, no le hace justicia al original en cuanto a la canti-

dad de recursos expresivos empleados, como ya hemos dicho, bends simples y dobles, trémolos y glisandos reafirman el carácter y la autenticidad de la pieza, que hay que escuchar para apreciar su verdadero alcance tanto formal, como ya hemos dicho en su momento: un blues de 32 compases, como expresivo.

1 Come to me

'COME TO ME'
BY CO 'XIMO TÉBAR (ALL GUITAR TRIOS)

TRANSSCRIPCIÓN PER VÍCTOR LLOMBART

Musical score for 'Come to Me' in 12/8 time. The score is written for guitar and includes various chords and melodic lines. The key signature has one flat (Bb). The score is divided into two main sections, A and B. Section A starts at measure 1 and ends at measure 13. Section B starts at measure 14 and ends at measure 32. The score includes a variety of chords such as F7, G7, A7(b9), D7, and A7. The melody is characterized by expressive bends and glissandos.

Vamos a comprobar a continuación la semejanza de actitud entre ambos guitarristas expresada, como ya hemos dicho, en la propia pulsación y ataque de púa.

Para ello hemos elegido la interpretación del estándar de Charlie Parker *Donna Lee* que Tébar realiza en su disco *The Champs* del 2004, y en la que acompaña la exposición con un scat vocal doblado al unísono y algunos gestos expresivos como glisandos, pero en la que la expresividad se destaca, básicamente, con la propia pulsación y ataque de púa.

2 Donna Lee

DONNA LEE

CHARLIE PARKER

Musical score for 'Donna Lee' in 4/4 time. The score is written for guitar and includes various chords and melodic lines. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score is divided into two main sections, A and B. Section A starts at measure 1 and ends at measure 13. Section B starts at measure 14 and ends at measure 32. The score includes a variety of chords such as F7, G7, A7(b9), D7, and A7. The melody is characterized by expressive bends and glissandos.

Al igual que Hendrix, Tébar también dominaba el lenguaje de dos mundos, pero mientras que en el caso del primero fue alguien del rock, Chas Chandler, quien descubrió su excepcionalidad, en el caso de Tébar fue alguien del jazz: Lou Bennett.

3 A solas con Satie

Ximo Tebar
Transcripción:
José Pruñonosa

A solas con Satie

Chords and dynamics shown in the score include: Am9, Bb7/A, Am9, Bb7/A, Am, C-D F7, Bm11, Am, C-D F7, Bm11, A#7, Am9, Bb7/A, Am9, Bb7/A, Am, C-D F7, Bm11, A#7, Am9, Bb7/A, Am9, Bb7/A, Bb/A, D#7(b9), F#m11, F#m7, G7, Amaj7, G#m7, F#m7, E7, D, D#7, A, Bm7, C#m7, G#m7(b5), E7(b9)(13), G#m7, F#m7, G#F#, E7(b9) sus, arm. XII, Am, C-D F7, Bm11, Am, C-D F7, Bm11, A#7, Am9, Bb7/A, Am9, Bb7/A, Am, and dim. ppp.

A esta paradoja de un músico negro con una fuerte influencia blanca, situación viceversa en el caso de Tébar, hay que sumar el hecho de la formación autodidacta en un caso y de raíces flamencas en otro. Escuchemos a continuación la pieza *A Solas con Satie*, del disco *Celebrating Erik Satie*, del 2009, para apreciar esta amalgama de confluencias.

4 Martirio

Ximo Tebar

Martino

Dedicated to the great Pat Martino
Ximo Tebar CD "Eclipse" 2006

Guion "C"

Chords and dynamics shown in the score include: A1, E7(b9), E7(b9), and 8.

Interlude 1

E7(b9) 8

Por último, hemos visto que mientras en el caso de la última evolución del lenguaje Jimi Hendrix, con una amalgama de técnicas entre la tradición del blues y la búsqueda de nuevas sonoridades, se trasciende el expresionismo vocal como mera imitación de la voz, para devenir en un expresionismo electrónico descriptivo que supuso la cima de este lenguaje y su fulgurante carrera, en el caso de Ximo Tébar y concretamente en su disco *Eclipse* del 2006, nos encontramos con una radical nueva forma de construcción temática basada en patrones digitales. Escuchemos *Martino*, pieza del siguiente disco, que a su vez también introdujo un nuevo elemento melódico: el contrapunto lineal.

Así pues, mientras que ambos guitarristas tienen un proceso evolutivo similar, partiendo de una tradición blues, buscando nuevos recursos, combinando la tradición adquirida con los hallazgos realizados. También en ambos casos podemos comprobar cómo una vez establecida su propia voz instrumental

ambos tienen tendencia a centrarse en las producciones de sus trabajos, pero mientras en el caso de Hendrix esta búsqueda de una voz personal parece intentar describir aspectos externos, es decir se usa el instrumento como un medio, en el caso de Tébar esta misma búsqueda de una voz instrumental propia le lleva a un repliegue sobre el lenguaje guitarrístico en sí mismo, es decir se usa el instrumento como un medio introspectivo que se analiza y se recrea tratando de describirse a sí mismo. En este sentido nos parecen acertadas las teorías de Anne-Marie Morrissey en su trabajo: "Beyond the Image: The Giftedness of Jimi Hendrix", en el que se destaca el valor de las formas de aprendizaje musical diferentes como relación a la variedad de las formas de expresión musical.

Referencias:

- BIANCOTTI, JORDI. *Jimi Hendrix*. Editorial La Máscara. 1997
- CHRISTMAN, STEPHEN. "Eclectic lefty-hand: Conjectures on Jimi Hendrix, handedness, and Electric Ladyland". *Laterality: Asymmetries of Body, Brain and Cognition* Vol. 15, Iss. 1-2, 2010.
- CROSS, CHARLES R. *Jimi Hendrix. La biografía*. Editorial Ma Non Troppo (Ediciones Robinbook). Barcelona, 2007
- GANAPES, JOHN. *Blues a tu alcance*. Hal Leonard Corporation. 1995
- GOLDWASSER, NOE. *Hendrix. Are you experience? The complete authoritative transcriptions for guitar, bass, and drum*. Bella Godiva Music, Inc. 1989
- GOLDWASSER, NOE. *Axis: Bold as Love. The complete authoritative transcriptions for guitar, bass, and drum*. Bella Godiva Music, Inc. 1989
- GOLDWASSER, NOE. *Electric Ladyland. The complete authoritative transcriptions for guitar, bass, and drum*. Bella Godiva Music, Inc. 1989
- GOLDWASSER, NOE. *Band of Gypsies. The complete authoritative transcriptions for guitar, bass, and drum*. Bella Godiva Music, Inc. 1989

HENDRIX, JIMI. *Empezar de Cero*. Trad. Raquel Vicedo. Editorial Sexto Piso. Madrid 2013.

KOT, GREG. "¿Era Jimi Hendrix tan original como se cree?" *BBC Culture*, 13 octubre 2014. http://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/10/140929_vert_cul_jimi_hendrix_yv

LARRONDO, FERMÍN. *Jimi Hendrix*. Editor Generalife Editorial. 1995

LEHTONEN, KIMMO ET AL. "Castles made of sand – a psychodynamic interpretation of Jimi Hendrix's life and music" *Nordic Journal of Music Therapy*. 2012

MANRIQUE, DIEGO A. "La cruda vida de Jimi Hendrix. Una minuciosa biografía narra la azarosa trayectoria del mito del rock" *El País*. Madrid 26 FEB 2007. http://elpais.com/diario/2007/02/26/cultura/1172444405_850215.html

MORRISSEY, ANNE-MARIE. "Beyond the Image: The Giftedness of Jimi Hendrix". *Roeper Review* Vol. 24, Iss. 1, 2001

PEDRO, JOSEP. "Diálogo intramusical: interacción, comunicación y metáfora de la conversación en la música blues" (Sin publicar). 2017.

PRUÑONOSA, JOSÉ. *Ximo Tébar. La guitarra del jazz mediterráneo*. Valencia, Piles Editorial de Música, S. A. 2016

REDDING, N., & APPLEBY, C. *Are you experienced?* New York: Da Capo Press. 1996.

SHAAR MURRAY, C. *Crosstown traffic: Jimi Hendrix and post-war pop*. London: Faber & Faber. 1990.

WAKSMAN, STEVE. "Black sound, black body: Jimi Hendrix, the electric guitar, and the meanings of blackness" *Popular Music and Society*. 2008



HENDRIX ESPAÑOL

LUIS CLEMENTE



Luis Clemente

¿Es flamenco o no lo que Jimi Hendrix improvisa durante “el minuto de oro” en Woodstock? Un año antes, mientras grababa ‘Electric Ladyland’, Jimi tocó en España con su Experience y casi nadie se enteró. Antes incluso, Los Brisks dejaban su primera versión hispana... Casi nadie se enteró, pero su influencia se extendería hasta llegar al flamenco. Gualberto lo vio tocar en Woodstock y le dedicó su emblemático ‘Tarantos para Jimi Hendrix’. El rock progresivo español de finales de los 60 y principios de los 70 está empapado en Hendrix con nombres como OM, Máquina!, Smash, Franklin, Cerebrum, Darwin Teoría, Tapiman... hasta desembocar en la rama del blues patrio y la influencia “Pata Negra”. ‘Spanish castle magic’...

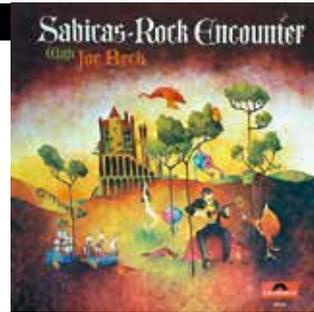
El minuto de oro flamenco

Escudriñaremos un toque porque, ojo, Jimi Hendrix no tiene nada que suene a flamenco en su discografía... Pero sí se saca de la manga un momento tras uno de los solos más famosos de la historia, a partir de su particular versión del himno americano: tras una breve pausa, sigue él solo con su guitarra y al comienzo de la improvisación se arrancan unas notas flamencas.

Encuentros

De dónde viene su gusto por el flamenco no sabemos... Como producto de su virtuosismo, aparte de los efectos, el feedback... están los recursos del blues, el gusto por la música india... y ahí entra la experimentación, la búsqueda del flamenco, ese arte tan difícil. Personalmente, siempre he estado buscando roces de otras músicas con el flamenco. Esa es una de las razones por las que sigo escuchando todos los discos que entran en mi casa, por raros que sean, y esa fue la razón fundamental de mi primer libro, *Filigranas. Una historia de fusiones flamencas*. La curiosidad por ello me ha favorecido focalizar momentos flamencos en surcos dispares, hasta llegar a la sorpresa escondida en elepés de los sesenta de grupos punteros de la Costa Oeste, más allá de la obiedad del *‘Spanish caravan’* de los Doors, como Jefferson Airplane o Quicksilver Messenger Service, gracias a la habilidad de grandes guitarristas como Jorma Kaukonen o John Cipollina. Grabaron minutos flamencos antes que Hendrix (por cierto, muchos años

después Robbie Krieger, de los Doors, grabaría un estupendo CD de flamenco-rock) y en ese 1969, el año de Woodstock, es cuando se edita en Estados Unidos el primer elepé que une flamenco y rock, así llamado 'Rock encounter', firmado por dos guitarristas, Sabicas & Joe Beck. Pero si observamos lo que hace Hendrix con su mano derecha, notamos que no tiene nada que ver con lo de Joe Beck, ni punto de comparación porque si este se esfuerza sobre ritmos de encuentro, aquel toca la eléctrica desde dentro del flamenco.



La guitarra sobrevuela

Cerraba el festival, al final del tercer día, ya en lunes por la mañana. Casi rubricando su actuación, aprovecha la introducción de 'Purple haze' para meter ese sobrevolar del himno americano, en el que podemos oler el napalm de los aviones de Vietnam, que ha quedado como uno de los clásicos solos de guitarra en la historia del rock. La gente recogía sus cosas, era un vámonos que nos vamos para quedar como símbolo de Woodstock, un solo que se puede oír en un momento psicodélico de la película 'Apocalypse now'.

Enredado en falsetas

Pero ojo y oído: al final, tras el dechado de efectos y virtuosismo, decide ponerle el broche de 'Purple haze' y se le cruzan esos cables dorados y únicos para hacer una improvisación él solo entre las cuerdas: se pasa un minuto enredado en falsetas (bueno, cincuenta y cuatro segundos) y de pronto escuchamos cómo



se mete por soleá y usa para el final el recurso vibrador de las granaínas, con púa y mucha mano izquierda. Como podemos contemplar, es un momento de mucha concentración, aunque pasara un tanto desapercibido entre tanto dechado de virtud roquera: después se despide con 'Hey Joe' marcando el punto final del festival de los festivales.

Visita al tablao

'Er Niño de Siate', como lo bautizó Alfonso Osuna cuando pusimos ese momento flamenco en Córdoba. Ya nos preguntamos de dónde podía venir su gusto por el flamenco... ¿Lo descubrió los días que pasó en España? Uno de los presentes, que vivió en Mallorca, aseguraba que paró en un tablao de la isla.

La siembra

Hace ahora justo 50 años, Jimi Hendrix actuó en España, a la mitad de su breve carrera, el verano que grababa su obra maestra 'Electric Ladyland'. Y lo hizo en una discoteca de Mallorca, con Mitch Mitchel a la batería y Noel Redding al bajo, su Experience. Pocos fueron los españoles que asistieron, pero la música de Hendrix se extendería por los músicos de la península. Sucedió el 15 de julio de 1968 en la discoteca Sgt. Peppers de Palma de Mallorca. La única vez que Hendrix tocó en España. En el cartel se anunciaba la enigmática actuación: "El sonido que se desconocía. Cascada de luces hecha colores. Un ambiente creado para usted. Y disfrutará de una temperatura "FRAU"".





Noel Redding, Jimi Hendrix y Mitch Mitchell a las puertas de la discoteca Sgt. Peppers.
Imagen de Sandro Fantini / Joan Torrelló

Los managers de Newcastle

¿Cómo pudo ser posible? Porque los managers de Jimi Hendrix, Mike Jeffery y Chas Chandler –ex Animals descubridor de Hendrix en América-, inauguraban la discoteca Sgt. Peppers. Sí, Jeffery tenía ya otras salas en la isla, y sí, ambos llevaban también a Soft Machine y The New Animals. Uh, Eric Burdon ya estuvo años antes en Mallorca invitado por Jeffery... y bueno, el cantante blanco de la voz negra no habla muy bien de él en su autobiografía... incluso comentaba que fue miembro del Servicio de Inteligencia Británico. Peligro. El nuevo local lo llevaba un hombre de confianza de Jeffery que ya había regentado el club de Newcastle, Myer Thomas. Porque el manager comenzó en Newcastle, en un local de donde salieron The Animals, y fue su manager durante muchos años. Sí, estamos hablando del protopop británico.

300 Pesetas

Es lo que costaba la entrada, hecho que provocó que hubiera pocos espectadores españoles, entre ellos algunos músicos, como Pablo y Miguel de Los Bravos, y que la mayoría fuera público británico. El más famoso de los presentes era, sin duda, George Best, el más jipilón de los futbolistas ingleses.



La llaga del clavijero

Como telonero tocó un grupo local, Los Z-66, que Jeffery tenía contratado con sueldo para sus clubes. Está claro que Hendrix, en su calidad de cliente,

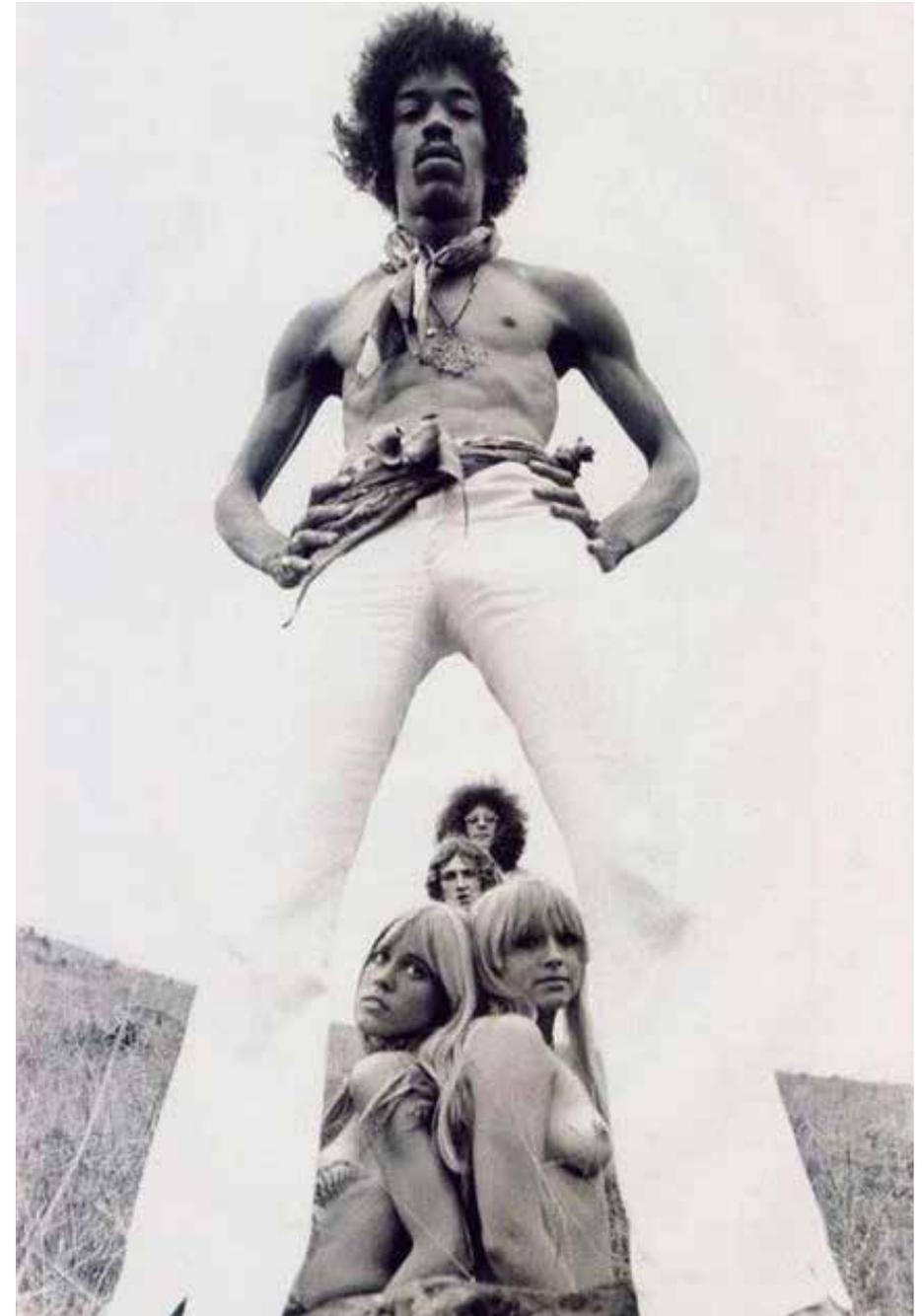


Z-66, con Lorenzo Santamaría, tercero por la izquierda, a las puertas del Sgt. Peppers.

no cobraría su tarifa habitual por inaugurar la discoteca ni se le exigiría nada fuera de su gusto, que ese día fueron cinco temas del calibre de *'Hey Joe'*, *'Burning of the midnight lamp'*, *'Purple haze'*, *'The wind cries Mary'* y *'Wild thing'*. Un repertorio con libertad de acción hacia el más allá del rock y la escayola: al final de su versión del *'Wild thing'* Jimi provoca un agujero en el techo con el clavijero de su Stratocaster, que se mantuvo hasta el fin de la sala, a mediados de los 70, como símbolo hendrixíaco, recuerdo de su visita. Icono y mártir. Visita que no a todo el mundo entusiasmó, por lo menos a un redactor del Diario de Mallorca: *"Martirio para los tímpanos... Decepcionante"*, según recoge el valioso cronista mallorquín Tomeu Canyelles.

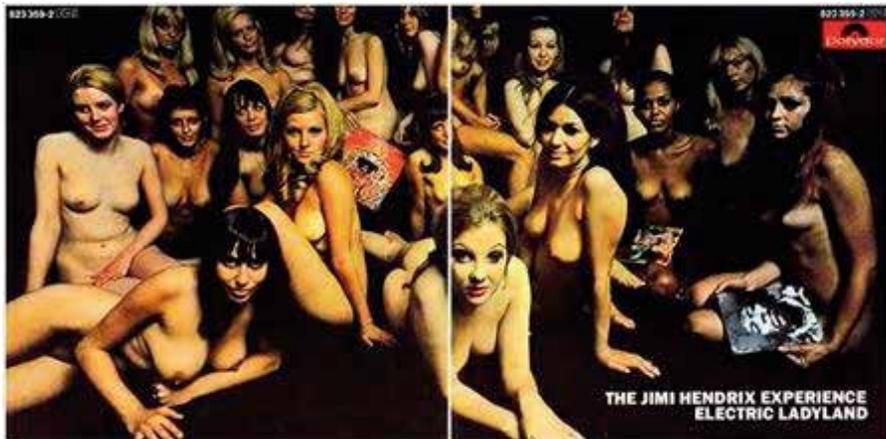
"Colchón gordo"

Tres días después, el 18 de julio, Jimi, Mitch y Noel vuelven al escenario tras dar bandazos por la isla. Esta vez regresan junto a Neil Landon y Jim Leverton, para dejar una ristra de rocanroles clásicos que incluían esos dos nombres propios universales, *'Lucille'* y *'Johnny B. Goode'*. Jimi intercambia instrumentos con Noel, de vocación guitarrista. Landon y Leverton formaban parte del grupo paralelo que había montado Noel a la guitarra, Fat Mattress, que llegaría a grabar dos elepés. Redding señaló en sus memorias que creía que esa actuación sorpresa fue la única vez que alguien hizo voces con la Experience.



“...Muddy Waters o flamenco...”

Después de su segundo elepé, *Axis: Bold as love*, Hendrix había logrado mayor control sobre su música, se implicó más en el estudio y se pasó mucho tiempo trabajando en las consolas. Construiría su propio estudio de grabación, el Electric Lady Studios, en Nueva York, que prestaría su nombre a su lanzamiento más exigente, el doble elepé *Electric ladyland*. Eddie Kramer, su ingeniero de sonido, dijo que al final de ese verano del 68 quería grabar algo más, *“algo como de Haendel, Bach, Muddy Waters o flamenco”*. A partir de ahí, ya sabemos que la vida intensa, esas demandas de viaje y sesiones de grabación quemaron la Experiencia, que se disolvía en 1969.

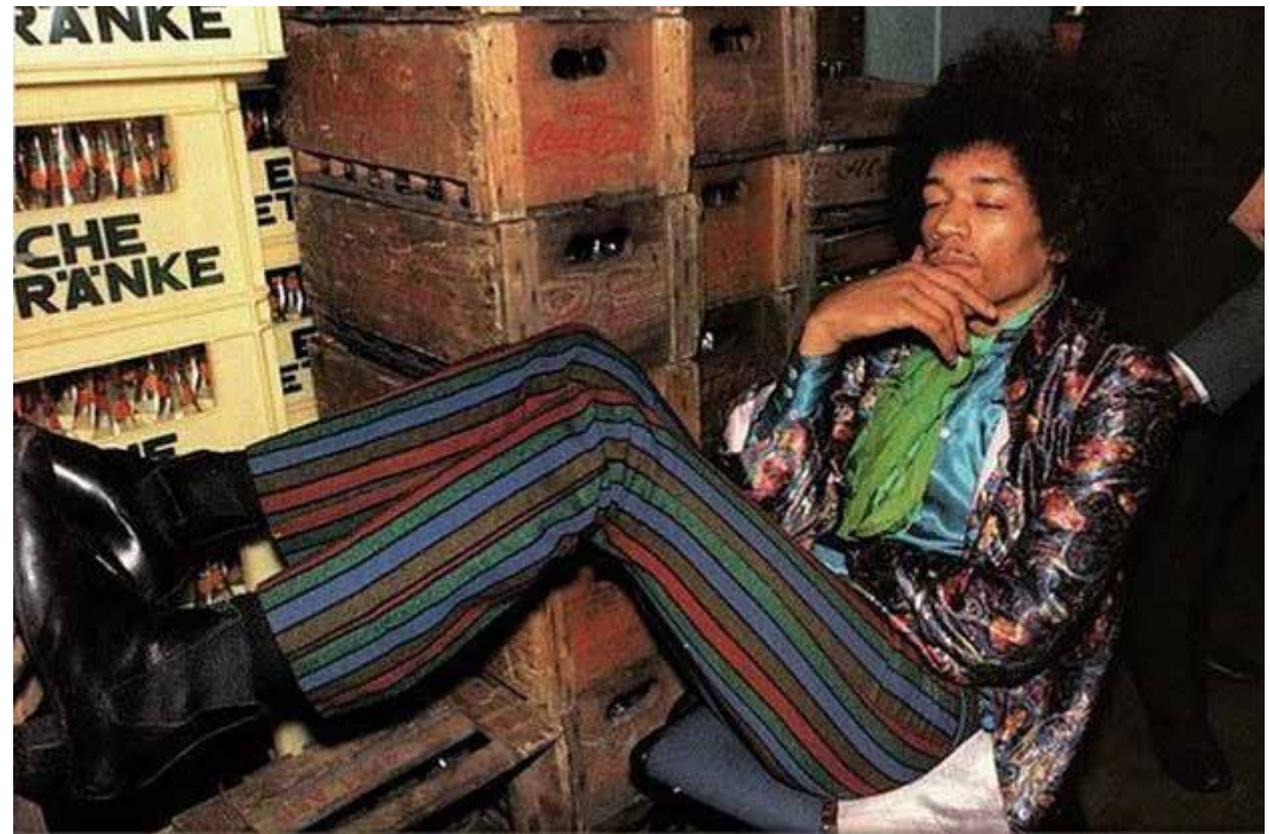


Cuatro suecas

Jimi había llegado el mismo día del concierto, pero Noel y Mitch llevaban un tiempo en la isla, haciendo jams con Los Bravos... Venían de Inglaterra, de haber tocado en el Festival de Música de Woburn los días 6 y 7 de julio, junto a amigas y amigos como Landon. Cuando llegó Jimi comieron churros –hay fotos, también de su relax bajo el sol, Noel rodaba por aquella época en super-8-. Unas noches después Hendrix volvió al Sgt. Peppers para tocar blues. Salvador Domínguez, que dedica un momento a Jimi en Mallorca dentro de su libro *‘Bienvenido Mr. Rock’*, dice que acompañado por *“cuatro suecas que cortaban la respiración”*.

Mallorca da-dá

De las Baleares se irían a los USA a dar una gira junto a Soft Machine, grupo que también manejaban Chandler y Jeffery... y gira que acabó con la grandiosa primera Soft Machine. Ya sabemos lo atractivo que ha sido Mallorca para los ingleses. Allí Robert Graves construyó (en los sesenta, gracias a su éxito *‘Yo Claudio’*) su paraíso. Lo hizo en Deià, desde donde se “aisló” el universo dadaísta y musical de Soft Machine, a través de Robert Wyatt con sus visitas y amigos, como Kevin Ayers. Tampoco podemos olvidar que allí grabó algunas de las mejores muestras de su patafísica sonora Daevid Allen, junto a músicos locales, a partir del gran *‘Good morning’*.



Abrió para una generación

Ya dijimos que con los locales Z66 compartieron escenario. Poco después destacarían entre los héroes guitarreros catalanes el wah wah en Toti Soler y la rabia de Max Sunyer. Entre nieblas de efectos de sonido y el vértice de décadas (1969-1971) iban surgiendo Máquina!, Smash, OM, Evolution, Darwin Teoría, Cerebrum, Franklin, Alacrán, La Mosca, Tapiman... Llegaremos hasta unos 'Taratantos para Jimi Hendrix'.



Costa del soul

The Brisks publicaron 'Stone free' en marzo de 1968, cuatro meses antes de que Jimi Hendrix visitara España. El grupo procedía de Ceuta, visitando asiduamente la Costa del Sol, y este disco cerraría una época además de la docena de EPs de la banda que fueron editando desde 1963. La portada fue la de mejor diseño de su serie con Belter y el contenido un atrevimiento rabioso para la época,



sobre ritmo trepidante. La primera y única versión de Hendrix la encontramos con envoltura soul, muy marchosa, con voz negroide y un breve solo de guitarra final que, lógicamente, desmerece, pero ahí está como pionero. Los otros tres temas son pop-soulailable, con vientos, más inofensivos (estaban más hechos a versiones beatle), dos de ellos firmados por el cantante... que era realmente negro, Teddy Ruster (verdadero nombre: Alfonso Mukamba), quien militó en Los Brisks entre Julián Granados y Pedro Ruy-Blas. Después formó parte de la última etapa de Máquina!

Subversionar

'Stone free' fue tratada por Los Brisks como símbolo del tiempo, ya que en 1968 triunfaba el soul en España. Pocos eran los que ponían sus pies en otras zonas, tipo Los Grimm con Steppenwolf o Gatos Negros con Yardbirds. Grandes nombres, pero hasta el año siguiente no aparecerían muestras de progresiva.

Pioneros de la guitarra progresiva

Que comienzan con los primeros singles de Máquina! y Smash a finales de 1969. De los segundos destacan momentos hendrixíacos: el fuzz y solo de 'I left you' (de sus primeros singles), 'Sitting on the truth' (improvisación del 'Glorieta de los Lotos') o las guitarras fieras de 'Well you know', single de su segundo elepé. De Máquina! admiramos la guitarra con electricidad continua de José María Paris en

el comienzo del elepé 'Why?', 'I believe', o el fuzz y el wah wah de la improvisación central que da título. Pau Riba lanzaba también a finales de 1969 el primer LP progresivo en España, 'Dioptría', y ahí sorprendía la guitarra de Toti Soler. Bien es verdad que antes oíamos a auténticos pioneros como Los Buenos, Los Grimm o Los Impala, venezolanos que se fueron de España para grabar en USA un increíble LP.

1970

Z-66 lanzaba 'Despierta el amor', gran canción de despedida. Valga esta muestra de soul progresivo incluida en el sexto y último single de la banda mallorquina; detrás de su versión de un número uno de Edison Lighthouse viene 'Love (is just a game)'; intensísimo desarrollo en menos de dos minutos, con la voz más negra de Lorenzo Santamaría, que dejaría de cantar en inglés desgarrado para su melódica carrera en solitario.

Vanguardia rabiosa

Una pieza destacada de este año viene firmada por Cerebrum, 'Eagle's death', la primera canción de sus dos únicos singles, intensísima, rhythm and blues cubista, como unos Canned Heat deformados, como blues británico progresivo filtrado con armónica. El tema sobrepasa los seis minutos y desde el tres al cinco

hay un solo de guitarra que vino a ser de lo más avanzado hecho hasta el momento en España, una verdadera locura, lo que era un blues potente con voz tratada se transforma merced al solo de guitarra ferocísimo punteado por un piano que no se sabe bien qué hace allí: auténtica vanguardia enfundada en ritmo-y-blues. 'Read a book', su disco de despedida, transformaría también el pacífico inicio a lo King

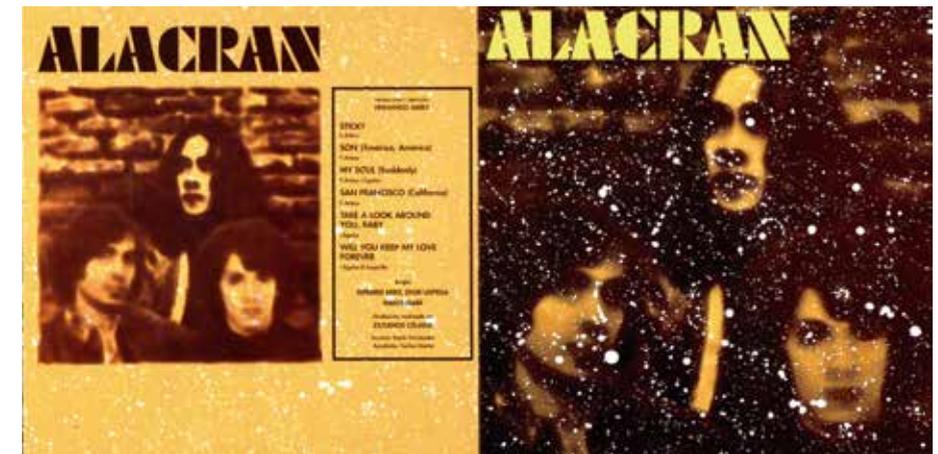


Cerebrum

Crimson en oleadas eléctricas de esa guitarra sin freno de Javier Esteve, quien abandona la banda en septiembre de 1970 y afirma que estuvo viendo a Hendrix en Alemania en su última actuación.

Inquietud madrileña

Todos cantaban en inglés, como Tapiman, Darwin Teoría... Esta industria estaba en Madrid, pero allí también había gérmenes como Cerebrum, Franklin o Evolution, alemanes con guitarrista español que pasaron de grabar como The Vampires un tema de Small Faces a hacer versiones de Spirit o King Crimson; entre 1969 y 1972 editaron cinco singles y un LP. A Darwin Teoría podemos oír haciendo uso del wah-wah en 'De la Ceca a la Meca'. También lleva 'hendrixbrisas' la guitarra de Óscar Lasprilla en el único elepé de Alacrán.



La mosca cojonuda

Más influencias de fuera. Los hermanos Jean-Pierre y Raymond Gómez forman La Mosca junto al batería de The Mode y un teclista también inglés para dejar un elepé insólito en nuestro país por su avanzada visión del rock que cambiaba por aquella época. Efectos en las voces, en inglés, de un canal a otro, como la guitarra, con wah wah... rhythm and blues avanzado. Puro progresivo.

Único tubo de ensayo

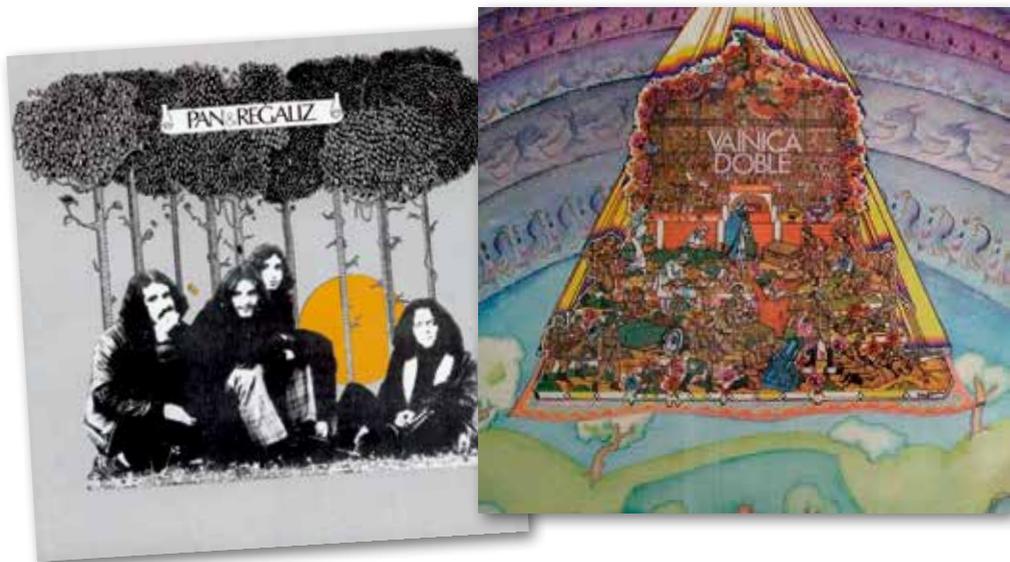
En Madrid destacaron Franklin, con Antonio García de Diego a la guitarra y una versión potentemente grabada de un 'Satisfaction' fetén. Curiosamente, el tema tiene tres introducciones, una casi jazz-rock, otra de órgano eclesiástico y la última de soul pegajoso antes de entrar en tromba con el riff famosísimo, que ellos recortan a conveniencia para dejar, puesta al día, una visión tan personalizada y potente del clásico que ni Atomic Rooster. Acelerado y acerado. El tema dura 5:20 y el solo comienza a los 4:04.

¿Modelos?

"El superfabuloso Jimi Hendrix, cómo no, y después Doors, Family y los inevitables Beatles." Eso decían Agua de Regaliz en Disco Expres a raíz de su 'Waiting in the munster's garden'.

1971

Este año salen los discos de OM, LP y single; ahí viene 'Vendrá la llum', con riff clásico hendrixiano de Toti Soler, quien además toca en el primer LP de Jarka. También lleva esos aires el LP más valorado en euros salido de nuestro país, el



primero de Vainica Doble, gracias al guitarrista de Limón Expres, el onubense Javier Gálvez. La primera discográfica de Agua de Regaliz les demandaría, con el agravante de ser menores de edad (por entonces no se era mayor hasta los 21 años), y al pasar a Ekipo, que ya había publicado a Cerebrum y Evolution, tuvieron que cambiarse a Pan & Regaliz. Y bajo el nombre de Tapiman saca su único LP este trío catalán con la guitarra heroica de Max Suñé.

Armada internacional

Con portada impactante, el único single de Armada, rareza rock-duro de un "supergrupo a la española", según el semanario Disco Expres, "con un primer disco interesante de verdad, apto y válido como para destacarles..." Superior la guitarra: además de tocar con Lone Star, Alex Sánchez había sido guitarrista de Zooms, The Pipe y Los Íberos; y aquí también canta. Desde el comienzo se nota que 'Cry', la cara B, es más interesante y psicodélica, de base hard, coros con algo pop y eco... Uno de los temas del año, de nivel internacional. El puntiagudo solo dura a partir de 2:35 hasta el final, 3:25.

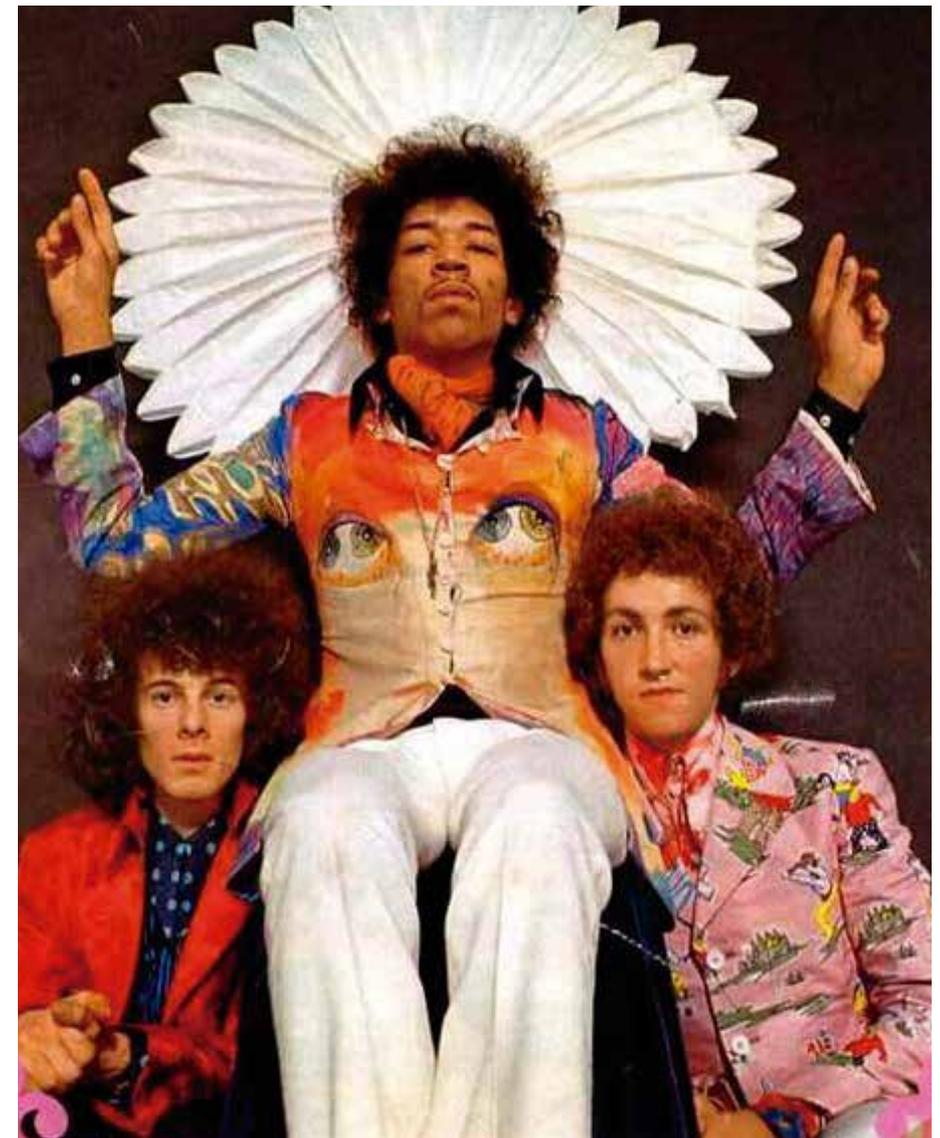
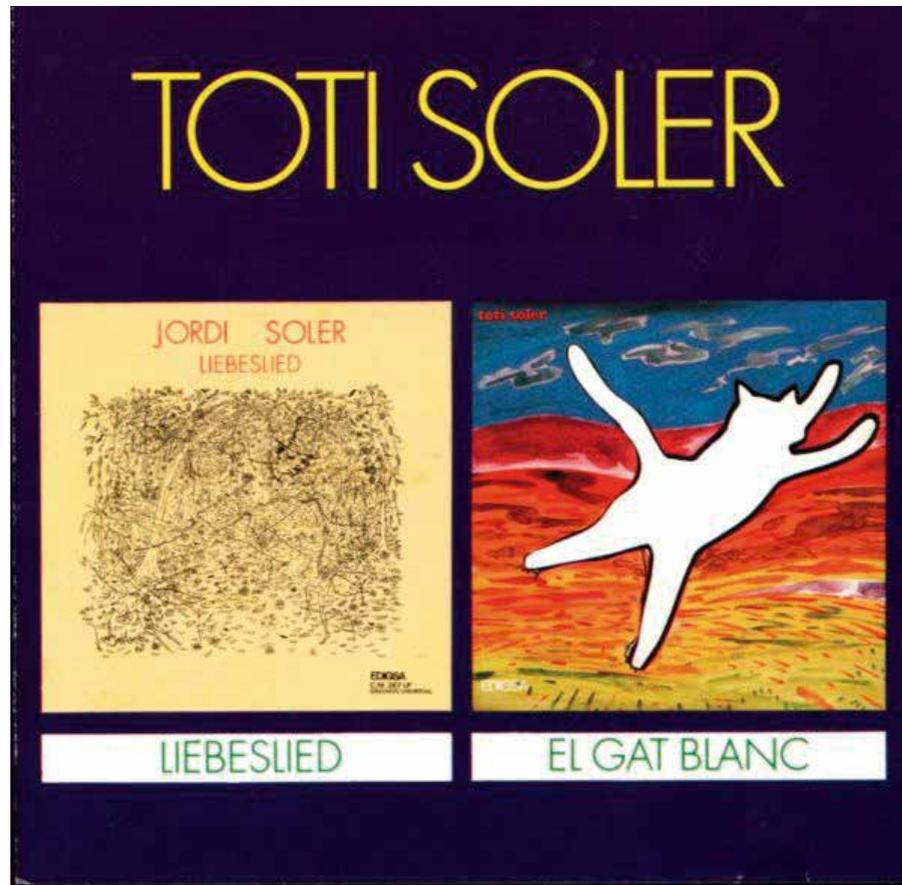
Joyas inéditas

El pistoletazo de salida en recopilatorios en LP lo da 'Música progresiva española vol. 1' (Concentric), donde podemos destacar los tres inéditos: uno de Gualberto, del elepé que hizo y del que solo saldría un single en el 72; el percusivo tema funkierizado de Gong, aquí llamados Mane-Gong, único que nos legó la legendaria banda de Mane y que nos muestra el parecido con Julio Matito de este excompañero de Gualberto. Finalmente, la (que personalmente considero que pudiera ser) joya de la época, la cara A de un single que nunca llegó a editarse y que hubiera sido el primero de Jordi Sabatés: 'Another me, another you' son cinco minutos intensos, rock desahogado que anticipa el brillo del teclista sin inmersión jazz, empujado por la fiera guitarra de Toti. Tres joyitas que se habían quedado sin publicar y que lo hizo en un elepé que se retrasó un año.



1973

En 1973 editaron singles Skorpis y Araxes, pero también Flamenco, banda que plantó multiefectos sobre terrenos aflamencados. En cuanto a elepé, este año es de destacar el editado por Toti Soler: ya había estado en Pic-Nic, había tocado en discos de Pau Riba y Jarka, el LP de OM, un disco cantado en catalán, *'Liebeslied'*, y ahora nos sorprende con *'El gat blanc'*, LP que grabó al caerse del caballo camino de Morón de la Frontera. Su conversión al flamenco produjo maravillas como *'D'una manera silenciosa'*, con sutil uso del wah-wah, entre Hendrix y Zappa, por alegrías a partir de un tema de Joe Zawinul para Miles Davis. Maravilla que no llega a los dos minutos.

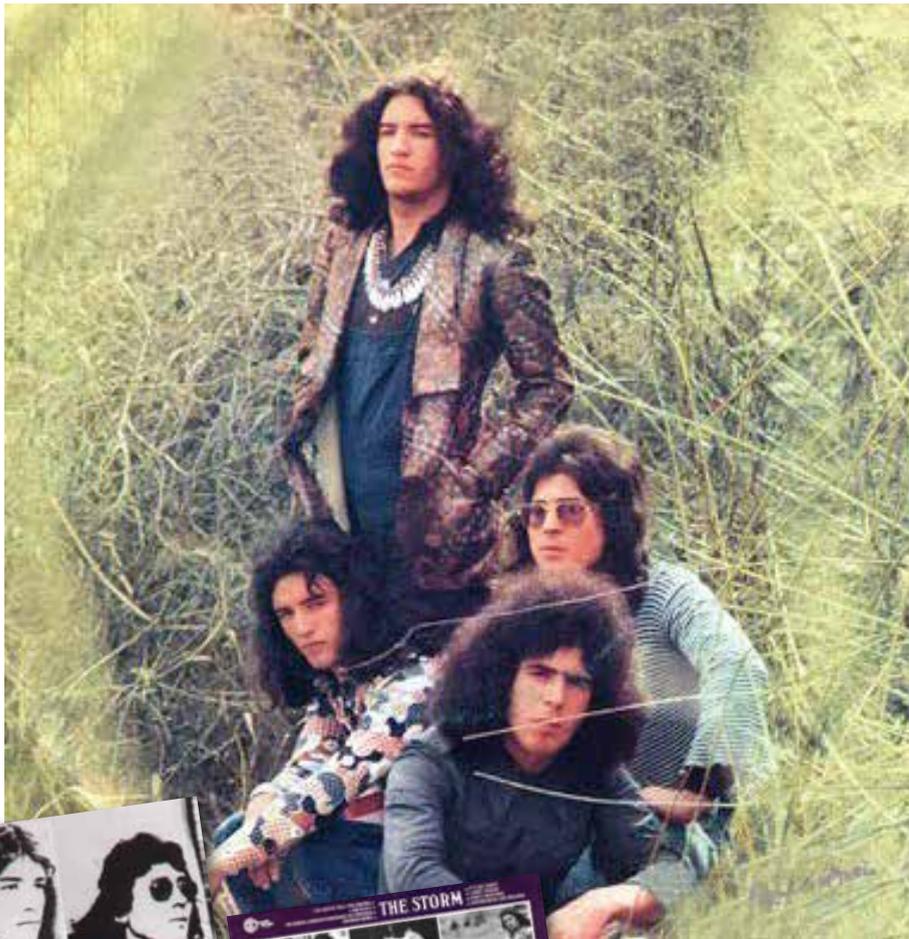


“Locamenti”

En 1974 despegan Las Grecas en parte gracias a la guitarra y los arreglos de Johnny Galvao, ex Los Buenos, que la pone también en los grandes elepés de presentación de Los Chorbos y El Luis. Por otro lado, Antonio García de Diego, cuya guitarra ya trabajó con Teddy Bautista en Franklin, la pone al servicio de dos grandes hits del año, *'Ciclos'*, de Canarias, y el estreno de Triana.

Tormenta impetuosa

El grupo sevillano Los Tormentos venía funcionando desde 1969 con versiones de Hendrix y Cream, pero al decantarse por Deep Purple y dar con un manager ambicioso y contactado, cambian a The Storm, cuyo primer elepé supuso un aldabonazo para el heavy nacional.



Smash con Gualberto
segundo por la izquierda.

La guinda sensible

Gualberto ya introdujo con Smash –y en su primer elepé en solitario, que dijimos que no se editó en su tiempo- muchos toques hendrixíacos, que tienen su homenaje en el LP *'A la vida / al dolor'*, realmente el primero que publicó bajo su nombre. Con un gran grupo, dialogando con el violín del norteamericano Art Wohl, conforma un himno instrumental del rock andaluz, el tremendo *'Tarantos para Jimi Hendrix'*, cuyo solo final, de minuto y medio, marca una cumbre en el estilo. Ya estamos en 1975, cuando aparecen los primeros elepés del sello Gong. Al acabar la década ya hay muchos de Chapa, que mostraba de otra manera las directrices de Hendrix, como Leño.

Por cierto

En todas las ciudades había un músico al que apellidaban "Hendrix". En el caso sevillano Pedrito Hendrix, que era el guitarrista que acompañó a Julio Matito tras Smash y a Silvio en su primer elepé. En Sevilla se ha tocado mucho Hendrix con guitarras de palo. Como mejores representantes eléctricos están Charlie Cepeda y Andrés Pájaro, aparte de Lolo Ortega, primer guitarrista de la escuela de blues que supuso la Caledonia Blues Band, extendida en los discos de la antequerana Cambayá Records.

Raimundo y Rafael
Amador, Pata Nega

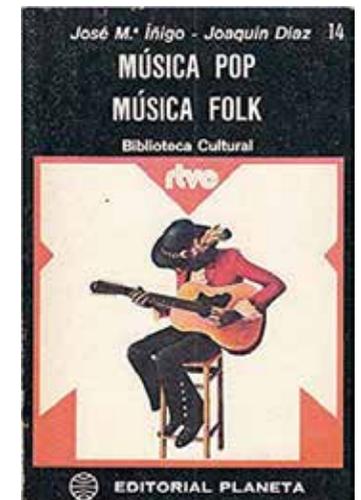


Desfogue final: el culpable

La sombra de distorsión de Hendrix es alargada y nos llega hasta hoy, pero no nos es posible despedirnos sin citar a Raimundo y Rafael Amador, los hermanos que lideraban el que muchos han considerado el mejor ejemplo de fusión flamenca, Pata Negra, que tenían en su horizonte tres guitarristas: Jimi Hendrix, Django Reinhardt y Diego el del Gastor. En directo, Rafalillo se desfogaba por Hendrix y era acusado de ello por la prensa musical madrileña de los 80. En el siguiente milenio, ya como figura, Raimundo versionó *'Little wing'* y recientemente en la revista *Jot Down* le hicieron una entrevista con el titular de *'A Jimi Hendrix se lo debo todo'*. A la pregunta de "Defíneme a Jimi Hendrix", Mundi responde: *"Es el culpable de que esté hablando contigo, porque sin él quizá estaría tocando para los "guiris" por ahí, amuermado en una sala de fiestas o me habría ya retirado. Se lo debo todo"*.

Epílogo 1: superhendrix

En la portada del libro *'El mundo de la música pop'* (Barral, 1972), escrito por el fundamental productor alemán Rolf-Ulrick Kaiser, aparece "Superhendrix", un dibujo del guitarrista ataviado como superhéroe. *"Editado por Barral con una portada inadecuada y una traducción infame, fue el primer libro sobre rock publicado en nuestro país y también tiene la distinción de ser el más horrible que se haya escrito nunca, al menos hasta la aparición de los mamotretos de Jordi Sierra i Fabra"*. Uh, así lo definía Diego A. Manrique en 1975, dentro de un especial *'Deutsch Rock'* de Vibraciones; con cierta inquina, la verdad, porque el libro no estaba tan mal, nos revelaba la ideología zappiana y nos apuntaba joyas kraut que nunca se publicarían en el solar patrio. El libro tuvo dos ediciones, la primera de julio del 72 y la segunda de 1974. Mucho peor fue otro que llevó una foto de Hendrix en la portada, poco después, firmado por Iñigo y Joaquín Díaz, *'Música pop-Música folk'*.



Epílogo 2: ¿magia española?

El famoso tema de Hendrix 'Spanish Castle magic' nada tiene que ver con la supuesta magia de España, sino de la de un salón de baile con forma de castillo que le vio crecer, el Spanish Castle cercano a Seattle, donde experimentó con la distorsión. Sería el primer tema que tocara en Woodstock y al final... el toque flamenco.

