

Mondo

Lennie Tristano sigue siendo el inexplicable

olvidado, un tesoro aún por descubrir para

muchos aficionados. No ayuda que su obra grabada

sea escasa pero, por fortuna, el excelente momento que

vive el jazz en el mundo editorial (que apenas notamos en

español) ha arrojado en tiempos recientes varios tomos sobre

Tristano. Aquí comentamos tres: la esperada biografía de Eunmi

Shim, las memorias del bajista Peter Ind -ambas en inglés- y la monografía

en italiano pergeñada a dos bandas por Franco Fayenz y Ricardo Brazzale.

Además, con nuestro agradecimiento a las respectivas editoriales, incluimos un

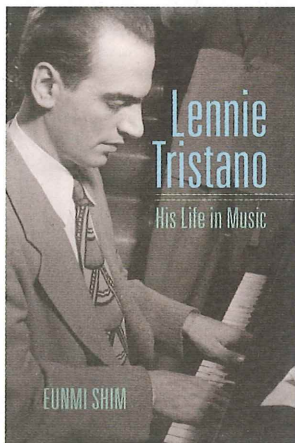
extracto traducido de cada uno de los libros, más el análisis que hace Shim de *Line*

up, uno de los temas estrella de la obra grabada por el excepcional pianista.

Tristano

El auge de la bibliografía jazzística de los últimos años se debe en parte a la incursión del mundo académico en un campo hasta ahora dominado por el género periodístico (los críticos). Aunque sólo sea por variedad se agradece esta aportación, pero es que además añade un rigor, un método y un análisis estrictamente musical notablemente infrecuentes hasta hace pocos años.

1 Eunmi Shim:
Lennie Tristano, His Life in Music
 The University of Michigan Press
 (Ann Arbor, Michigan, EE. UU.) 2007.
 Cartoné, 316 páginas.
 www.press.umich.edu



Eunmi Shim, doctora en música de origen coreano, ha llevado a cabo una exhaustiva labor de investigación, especialmente notable por la enorme cantidad de entrevistas que ha realizado desde hace diez años con músicos y personalidades relacionadas con Tristano, algunas de las cuales, como Chubby Jackson, Billy Bauer,

Ahmet Ertegün o Barry Ulanov, no han llegado a ver el libro publicado. Shim ha contado además con la colaboración de los familiares de Tristano.

Las 122 páginas que suman la parte biográfica de este tomo, resultado de esa labor metódica y rigurosa, constituyen el relato definitivo de la vida de Tristano. La autora reúne toda la información previamente disponible sobre el pianista (incluido el libro de Ind comentado a continuación) en un relato sobrio, a veces en exceso. Shim no rehuye la labor de desmentido que implica necesariamente un retrato fiel de un personaje como Tristano, pero a veces da cierta impresión de distanciamiento y frialdad, casi evitando cuestiones delicadas como el estrecho seguimiento de las teorías de Wilhelm Reich ⁽¹⁾ por parte de Tristano y sus discípulos.

Aun siendo ejemplar la parte biográfica, el capítulo más llamativo del libro es el dedicado al análisis musical.

Por un lado consta de 41 páginas de partituras (con la transcripción completa de *Line up*, por ejemplo) y 27 de comentarios, en los que Shim realiza un profundo y preciso estudio de lo más granado de las grabaciones de Tristano, que ayuda a apreciar la constante evolución musical que se impuso a sí mismo con férrea disciplina.

Dicho esto, son las 45 páginas restantes (aparte de anotaciones, referencias e índice) las que hacen de este libro una obra verdaderamente singular: el estudio, exhaustivo más allá de lo imaginable, de los métodos docentes de Tristano. No hay que olvidar que éste fue posiblemente el primer músico que desarrolló, partiendo de la nada (y no olvidemos su ceguera) un método de enseñanza del jazz. Lo que hace Shim, de hecho, es exponer de forma ordenada y sistemática el "método Tristano", desde la conocida práctica de cantar solos de músicos como Lester Young o Charlie Parker, hasta las inversiones que hacía practicar a los pianistas o los ejercicios que imponía a los bateristas para lograr la independencia de extremidades. Esta parte debería ser obligatoria para toda persona implicada en el aprendizaje o enseñanza de un instrumento, y para quien busque entender la dimensión completa de Tristano como músico.

Éste es, sin duda, el retrato más completo que existe de Tristano, músico y maestro, pero esa cierta falta de pasión por el personaje lo hace más indicado para quien ya esté familiarizado con su obra.

{ *Lennie Tristano, His Life in Music*
 [Extracto, pp. 210-211]

LEGADO

(...) El impacto de Tristano en el desarrollo del free jazz es una cuestión compleja. Entre sus grabaciones de 1949 y el free jazz de los años sesenta existen diferencias significativas en cuanto al contexto sociocultural y el enfoque musical, lo que plantea una dificultad a la hora de rastrear una influencia directa de Tristano. Por esta razón, la valoración histórica de sus improvisaciones libres presenta infinidad de problemas ya que muchos críticos e historiadores de jazz han desdeñado a Tristano como un mero precedente sin importancia: basándose en una postura esencialista, han relegado sus grabaciones a "experimentos aislados y no concluyentes" que no son "más que fascinantes aventuras musicales de escasa entidad", o las han denostado como derivadas de la música europea, fuera del acervo del jazz. Desde ese punto de vista, fue el carácter innovador de Tristano lo que habría debilitado su vínculo con la "tradición del jazz". Roger Dean quizás sea el único crítico que percibió una conexión concreta entre Tristano y Ornette Coleman, que explicó en términos de "improvisación en cadena", un tipo de improvisación basada en motivos musicales. Konitz, como participante en aquellas grabaciones [de 1949], estaba convencido de su influencia directa y, al igual que Tristano, creía que existía un desconocimiento de su papel de precursores, como manifestó a Ira Gitler respecto de la vanguardia de los sesenta: "... en toda



WILLIAM GOTTlieb

De izda. a dcha.,
Bill Harris, Denzil
Best, Flip Phillips,
Billy Bauer,
Chubby Jackson
y Lennie Tristano.
Bohemia Club,
Nueva York, 1947

“EL IMPACTO DE TRISTANO EN EL DESARROLLO DEL FREE JAZZ ES UNA CUESTIÓN COMPLEJA. ENTRE SUS GRABACIONES DE 1949 Y EL FREE JAZZ DE LOS AÑOS 60 EXISTEN DIFERENCIAS SIGNIFICATIVAS EN CUANTO AL CONTEXTO SOCIOCULTURAL Y EL ENFOQUE MUSICAL”

esta historia casi nadie menciona ese hecho. Y tú sabes perfectamente que esa gente ha escuchado esos discos en algún momento de sus vidas, no es algo que brote de la nada”.

En este contexto, es significativo que Cecil Taylor -pianista y participante destacado del free jazz de los sesenta- reconociera la influencia temprana de Tristano en su “abandono de la estructura de 32 compases”. Taylor además elogió la linealidad de Tristano, a la vez que criticaba a sus secciones rítmicas como pasadas de moda: “Lennie realizó una verdadera contribución. Su concepto lineal abría un espacio; ese espacio abierto y sus consecuencias es lo que me atrapó, pero en el fondo se trataba de un concepto swing. La sección de ritmo tocaba a la Basie. Supongo que el contrapunto en las secciones rítmicas ha de constituir la nueva praxis. Por eso ha sido tan importante Ornette”. Además, Taylor planteaba la cuestión étnica despreciando a Tristano porque se limitaba a simular “el sentimiento del negro americano”.

El caso de Anthony Braxton, compositor e instrumen-

tista de vanguardia, ayuda a ilustrar la problemática cuestión étnica en el jazz. Recordando “mi reacción ante esta música fue instantánea y establecí mi relación con esta escuela de interpretación cuando tenía catorce años”, explicó que la influencia de músicos blancos como Tristano y Marsh chocaron con su condición de afroamericano: “en esa época temprana no me había dado cuenta de las compleji-

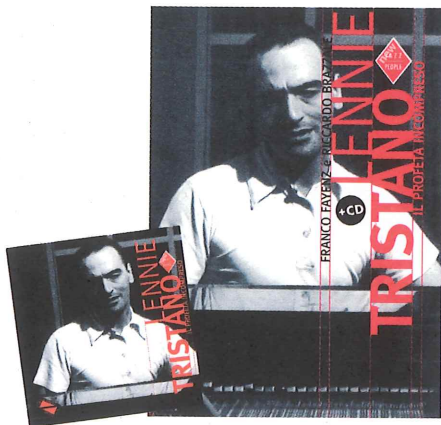
dades sociales y raciales inherentes a esa relación. Sólo me interesaba la música. Más adelante, cuando los críticos empezaron a escribir sobre ‘Braxton y sus héroes blancos’, me vi poniéndome a la defensiva por apreciar a instrumentistas ‘vetados’”. Braxton prosigue: “Hacia finales de los setenta esta escuela musical había desaparecido casi completamente... de alguna forma el aparato del jazz había emitido su veredicto y condenado a esta gente”. Al percibir el mundo melódico de Tristano como algo especial, Braxton expresó de forma entusiasta su deuda con los miembros del sexteto: “esta gente es parte del motivo por el que existo (y toco música)”.

El Profeta Incomprendido -prologado por Lee Konitz- son, en realidad, dos libros en uno: en el primero, el veterano Franco Fayenz esboza una biografía de Tristano aderezada por su testimonio personal, ya que coincidió con él en varias ocasiones. En la segunda, Brazzale, pianista y director de la Lydian Sound Orchestra, ofrece un admirable análisis musical, certero y exhaustivo, accesible al lego con un mínimo de curiosidad por conocer los recovecos de la creatividad tristaniana.

2

Franco Fayenz y Riccardo Brazzale:
Lennie Tristano, il profeta incompreso

Nuovi equilibri/Stampa alternativa,
Viterbo, Italia, 2006. Rústica, 146 páginas.
Incluye CD con grabaciones de 1945-1955 (74')
www.stampalternativa.it



Fayenz conoció en persona a Tristano y sobre esta base dedica el primer tercio del libro a un breve esbozo biográfico, salpicado por observaciones y recuerdos de conversaciones y conciertos, cuyo marcado tono personal da un giro muy humano al retrato de un pianista que, al fin y al cabo, se nos suele presentar como frío. Además, Fayenz se revela como un observador agudo y sensato. La perla de su semblanza de Tristano es, sin duda, la transcripción de la entrevista que mantuvieron el 1 de julio de 1977 (de la que se incluye un extracto a continuación), poco más de un

año antes de su muerte. La parte correspondiente a Brazzale trenza breves apuntes biográficos con el análisis de la obra grabada de Tristano (con acertadas referencias a las de Konitz y Marsh, que en sus inicios presenta como de Tristano *in absentia*) en un texto ligero y vivo que logra aunar la pasión del autor por esta música con un análisis extraordinariamente certero en multitud de frentes. Por citar unos pocos ejemplos, véanse las correcciones a James Lincoln Collier sobre *Wow*, las observaciones sobre la huella de Tristano en la obra de George Russell y Wayne Shorter, el control emocional de Tristano como intérprete, los comentarios sobre *Descent into The Maelstrom*, la función estructural de la melodía y del ritmo en la obra tristaniana, la "atonalidad pragmática"... todo ello expuesto de forma argumentada y valiente, aunque no lo suficiente como para desdeñar viejos y manidos tópicos, innecesarios en un texto de este calibre, como la insistencia en vincular a Tristano con la burda etiqueta cool (véase el comentario del propio Tristano al respecto) o el torpe paralelismo negro-hot contra blanco-cool.

En definitiva, este texto constituye una excelente introducción a Tristano, que además cuenta con un atractivo añadido: un CD con grabaciones de Tristano de hasta 1955, en las que se incluyen, entre otros, todos los temas de 1949 para Capitol, los cuatro temas en estudio del LP *Tristano* y el mítico *Descent into The Maelstrom* (visionaria pieza increíblemente datada en 1953).

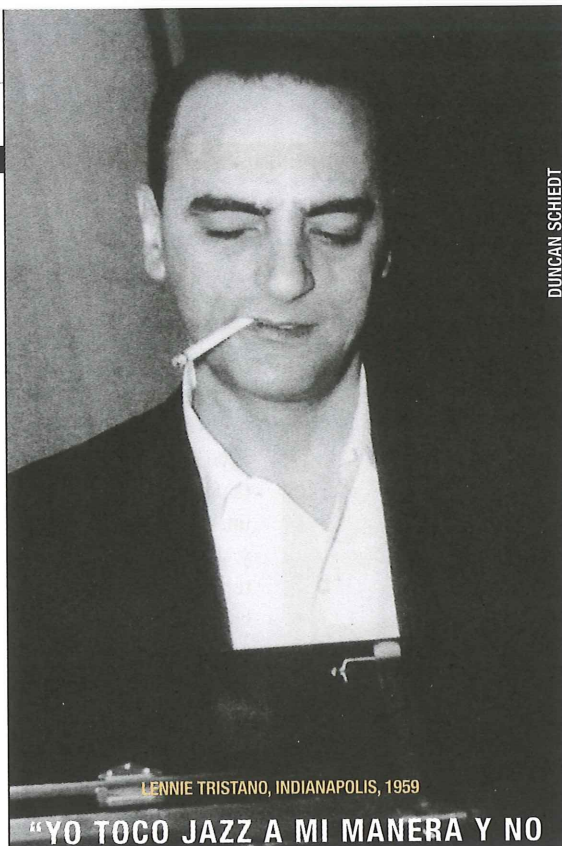
Lennie Tristano, il profeta incompreso
Entrevista 1 de julio de 1977 (extracto, pp. 41-43)

Franco Fayenz: ¿Qué piensas de la música afroamericana actual?

Lennie Tristano: No creo que el término "afroamericano" sea apropiado. El jazz no es una música afroamericana sino típicamente americana. Ya no tiene nada de africano, ni siquiera la percusión; los sonidos y los ritmos son diferentes. En todo el mundo hay personas negras, pero es en América, y más concretamente en Estados Unidos, donde se hace jazz. Los negros de otros países no se dedican al jazz sino que tienen otras músicas. Ya digo: el jazz pertenece a los Estados Unidos, es una música americana.

FF: ¿Te parece que es igual de válido el jazz que hacen los músicos blancos que el que hacen los músicos negros?

LT: Desde luego. Es más, te voy a decir cuáles son mis músicos preferidos: como trompetistas, Louis Armstrong, Roy Eldridge, Fats Navarro, Clifford Brown, Freddie Hubbard y Dizzy Gillespie; como saxofonistas, Lester Young y Charlie Parker; como pianistas, Earl Hines, Teddy Wilson, Art Tatum, Bud Powell y Billy Kyle. Para mí sólo hay un guitarrista fuera de serie, que es Charlie Christian. Como contrabajistas me gustaría mencionar a Jimmy Blanton, Oscar Pettiford, Ray Brown y Ron Carter. Y por último, mis bateristas favoritos son Kenny Clarke, Jo



LENNIE TRISTANO, INDIANAPOLIS, 1959

**"YO TOCO JAZZ A MI MANERA Y NO
HACE FALTA DECIR MÁS,
LAS ETIQUETAS NO SIGNIFICAN NADA"**

Jones, Philly Joe Jones, Elvin Jones y Max Roach. Pero también es cierto que hay blancos excelentes. Me encanta Bix Beiderbecke, y después están Lee Konitz, Warne Marsh, Don Ferrara, Peter Ind, Sal Mosca, Jeff Morton y Al Levitt [Nota del Autor: todos discípulos suyos]. También habría que citar a Ronnie Ball, que es inglés, y en cuanto a los europeos, no podemos olvidarnos del contrabajista danés Niels Pedersen, que es verdaderamente excepcional y quizá sea el mejor que he escuchado en todo el mundo. Muchos músicos europeos de jazz me han causado una gran impresión, y entre ellos hay un italiano, el pianista Franco D'Andrea, que me parece un músico magnífico.

A propósito de esto, me gustaría hacer una observación que te pediría que recalcases: yo creo que el ser humano no nace con una aptitud especial para tocar jazz sino para tocar música, y todo depende de dónde nace uno, en qué lugar del mundo. Si uno se encuentra rodeado de jazz, aprenderá a tocar jazz. Si uno nace en una familia aficionada a la música clásica, terminará prefiriendo la música clásica, pero no se nace con una predisposición para un determinado tipo de música.

Hay quien dice que si no se es negro no se puede tocar jazz, pero yo no creo que esto sea cierto. Los negros que dieron origen al jazz lo hicieron inspirándose en la música blanca y muchas de las canciones que tocamos están escritas por compositores blancos. Otra cosa más, me interesan enormemente las mujeres que se dedican al jazz y entre mis alumnos hay una pianista extraordinaria, Connie Crothers, que ya ha hecho un álbum para una discográfica danesa⁽²⁾. Hoy en día muchas artistas jóvenes están logrando imponerse en el jazz americano. Quiero que se sepa que haré todo lo que esté en mi mano por ellas.

FF: Se te considera el máximo exponente del llamado cool jazz, el primero desde un punto de vista cronológico y el de estilo más profundo, pero también se te considera un precursor del free por temas como *Intuition* y *Digression*. ¿Qué opinión te merece todo esto?

LT: Cool jazz -al igual que jazz progresivo, bebop, swing y dixieland- no es más que una expresión inventada. Estos términos no quieren decir nada sino que son etiquetas que se endosan a los músicos por comodidad, manteniéndolos encasillados durante años y años. Si, en vez de esto, lo miramos desde la perspectiva correcta, podemos ver, por ejemplo, que la diferencia que existe entre Charlie Parker y Lester Young es de un tipo completamente distinto: ambos son músicos de jazz, pero cada uno lo toca a su manera. Lo mismo pasa con Fats Navarro, Bud Powell, etc. Yo toco jazz a mi manera y no hace falta decir más, las etiquetas no significan nada. Incluso la palabra rock, que realmente serviría para distinguir un género musical distinto, carece de significado. Se trata simplemente de un término inventado gracias al cual se han vendido muchísimos discos.

FF: ¿Y en lo que respecta a *Intuition* y *Digression*?

LT: En 1949, la época a la que pertenecen esas dos grabaciones, había pedido a mis músicos que, ante todo, aprendieran a tocar juntos. Tenían que procurar tocar música sin un tema ni melodía de base. En mi opinión, la música free ha retomado de hecho este segundo aspecto, pero añadiendo un elemento accidental y fortuito y la simulación de cierto aire europeo. Los músicos de free jazz se han inventado demasiados sonidos extraños y con demasiada frecuencia han tocado con independencia los unos de los otros, cada uno por su lado y sin que haya verdadera compenetración entre ellos. Ésta es en realidad la diferencia entre el free y lo que hacíamos nosotros en 1949. Nosotros nos esforzábamos por lograr una compenetración, una relación profunda, nos esforzábamos por entendernos. Ellos me escuchaban a mí y yo les escuchaba a ellos. Esto es lo que sucede a las personas comunes cuando hablan y conectan entre sí o hacen el amor.

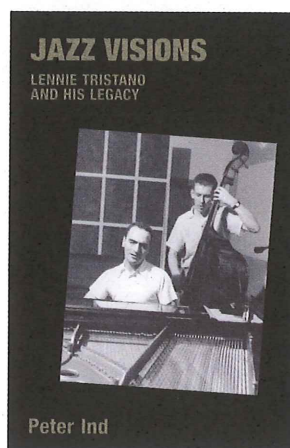
FF: ¿Qué piensas que le depara el futuro a la música americana?

LT: Ésta es una pregunta muy seria. La situación actual es grave porque las casas discográficas, la prensa y algunos representantes tienen demasiado poder. Por esta razón la mayoría de los músicos que graban discos se ven obligados a tocar para quien les ofrezca más dinero. Por eso existe esa mezcla estúpida de jazz y rock que se llama fusión y que a mí me parece horrible.

Debemos unirnos todos para promover el verdadero jazz, ése que no pretende complacer al mayor número de personas, de lo contrario no tendremos un futuro brillante. Lo que sí te puedo decir es que los jóvenes de menos de 20 años aman de veras el jazz, al menos por esta parte del mundo, y no quieren escuchar mezclas de jazz y rock. ►

Éstas son, llanamente, las memorias del bajista favorito de Lennie Tristano. Poco después de su llegada a Nueva York, al despuntar la década de los cincuenta, Ind se unió a la primera y más celebrada hornada de discípulos tristanianos, los Konitz, Marsh, etc. Esa experiencia íntima es la que conforma *Jazz Visions*, que aun centrándose en la figura de Tristano, es, sobre todo, el testimonio directo de la escena neoyorquina del jazz en una década prodigiosa.

[3 Peter Ind
Jazz Visions,
Lennie Tristano and his Legacy
Equinox, Londres (Reino Unido)
2005 (cartoné)/2007 (rústica),
214 páginas. www.equinoxpub.com



de escribir una biografía al uso y en dedicarse a explotar su propia experiencia.

En lo que respecta a Tristano, por un lado Ind reivindica la figura del pianista como uno de los puntales de la música de vanguardia del siglo XX, y por otro trata de desmitificar su figura y de disipar el halo de misticismo que le rodea. Los rasgos que más destaca son su integridad artística y su papel pionero como docente de jazz, y aborda de frente y sin ambages el mesianismo que se achaca a Tristano en su relación con sus alumnos: admite que era

Por ser un relato en primera persona, el libro logra un toque personal y cálido que se echa en falta en otros libros sobre jazz pero que queda, no obstante, algo empañado por una estructura poco clara y algunas repeticiones temáticas que podrían haberse evitado con una edición más atenta. En lo que acierta es en no tratar



De izda. a dcha.,
Peter Ind, Tristano
y Al Levitt.
Nueva York, 1953

BOB PARENT

una "figura dominante" pero lo presenta como rasgo natural de una persona con un fuerte carácter, integridad artística y un sentido de lo moral muy presente. Los condiscipulos de Ind reciben merecida atención, especialmente los menos renombrados, como Don Ferrara, Ronnie Ball o el recientemente fallecido Sal Mosca.

El valor principal de este libro es que su autor fue testigo presencial de una edad de oro del jazz, lo que le permite relatar en primera persona sucesos como el debut de Charlie Parker en el Birdland con cuerdas (a Ind le encantó; a Tristano le pareció "comercial"), o cómo se enteró la prensa de que Tristano había recurrido al uso de pregrabados en su LP homónimo. Esto permite al lector meterse en la piel del joven músico que tiene la gran fortuna de desembarcar en Nueva York al principio de los cincuenta y se encuentra con la paranoia de la Guerra Fría, la caza de brujas del senador McCarthy, los primeros lofts - amplios inmuebles de alquiler barato en el que se celebraban ensayos e interminables jam sessions, inaugurando una tradición que florecería, en otro contexto, veinte años después-, las penurias económicas y la consiguiente camaradería entre los músicos... un mundo que Ind presenta desprovisto de la pátina de glamour que ha adquirido con el paso del tiempo, pero que a la vez echa de menos, no sin cierto deje de amargura. Ind no acierta a ver en los músicos actuales la ética de trabajo y de compromiso con el arte de su juventud, que suma a su frustración por la escasa relevancia que se da a Tristano hoy en día.

A pesar de los circunloquios y del rasgo común a otros relatos autobiográficos, a saber, algunos comentarios desfasados porque los músicos no están muy al tanto de las tendencias de la crítica, éste es un relato singular con un valioso y único punto de vista sobre Tristano y el jazz de los cincuenta.

Jazz Visions, Lennie Tristano and his Legacy
[Extracto, pp. 101-108]

Lennie siempre era irresistiblemente directo. Uno nunca podía ofenderse por su franqueza. Era siempre tan atento, tan encantador y tan callado, que su franqueza podía resultar enervante, especialmente por ser ciego. Un bajista amigo mío contaba cómo había accedido a llevar al hijo de un vecino suyo a estudiar con Lennie. Al presentarse, Lennie malinterpretó quién iba a recibir la lección; había entendido que era mi amigo el bajista, y Lennie le preguntó: "¿Escuchas a Bird?" (siempre animaba a sus alumnos a que escucharan las grabaciones de Charlie Parker). Aunque todos los músicos de jazz han declarado su admiración por *Bird*, en secreto muchos estaban abrumados por su música y en realidad no la absorbían. En contestación a la pregunta de Lennie, el bajista aseguró que escuchaba a *Bird*. Lennie repuso, "ya, pero por la forma en que lo dices me doy cuenta de que no lo haces". Su capacidad de percepción te podía pillar muy

desprevenido y, de alguna forma, eso es lo que intimidaba a la gente.

(...)

A pesar de ser un gran músico de jazz, Lennie nunca se promocionó a sí mismo. Vivió en relativa calma, enseñando, tocando y ocasionalmente dando conciertos o pasando temporadas en clubes, con un reconocimiento cada vez menor que el que merecía. Ese era el hombre que conocí. Estaba claro que la popularidad no era fruto de que a la sociedad le gustase algo. Era algo mucho más complejo. Por un lado, la popularidad depende de la promoción lo que a su vez implica entablar lazos con quienes promueven y lanzan nuevas iniciativas creativas. Asimismo, y de forma más importante, depende de la aceptación de tus colegas. Lennie era, a su manera, un pionero y no podía o no quería entrar en el juego (...)

Tenía una gran fortaleza de carácter. Hace muchos años, mucho antes de que en EE. UU. fueran conscientes del singular arte musical que atesoran, Lennie, al darse cuenta de que nunca podría ganarse la vida tocando de la forma en que quería tocar, se concentró en la enseñanza aceptando bolos sólo cuando las condiciones eran favorables. Parecía muy consciente de las reacciones negativas que suscitaban sus actuaciones (...)

La fortaleza de Lennie Tristano residía en que, a pesar de todos los cambios acaecidos en el jazz, se mantuvo al margen de los debates sobre qué era y qué no era jazz. Lennie escuchaba a la gente, qué decían, cómo lo decían y qué tocaban. Lo que siempre fue primordial para Lennie fue la creatividad del músico, no su raza, o su estilo de vida, o si padecía alguna drogadicción. Muchos reverenciaban a Lennie por su franqueza pero sin querer se creó muchos enemigos. En aquellos días, en los cuarenta y cincuenta, ejercía una influencia considerable que se fue disipando de forma

gradual. Tal como yo lo veo, el jazz se fue centrando más en el estilo. Lennie era un paladín de la improvisación y el desarrollo estilístico le preocupaba menos. Solía decir que se trata de desarrollar la habilidad de hacer que tus dedos expresen la música que "está en tu mente, la música está ahí, en tu cabeza". Y cuando escuchas un gran solo de jazz, revives la experiencia de alguien involucrado en el acto de expresión de una gran belleza. Lennie hacía una distinción clara entre emoción y sentimiento (...)

En una entrevista con Lennie en 1964, Ira Gitler le preguntó su opinión sobre John Coltrane, Sonny Rollins y Miles Davis. Tristano contestó, "todo emoción, nada de sentimiento". "¿Cómo distingues entre ambos?" "Bien, creo que no hay verdadera histeria u hostilidad en el jazz, y lo que tocan [esos músicos] es una expresión del yo. Yo quiero que el jazz fluya del ello. Puesto de otra forma, el verdadero jazz es lo que puedes tocar antes de estar jodido del todo; lo otro ocurre *después* de que te hayan jodido del todo".

**"EL VERDADERO JAZZ
ES LO QUE PUEDES
TOCAR ANTES DE ESTAR
JODIDO DEL TODO"**

{ *Lennie Tristano, His Life in Music* Line up [Extracto técnico, pp. 182-189]

Line up es una improvisación sobre la estructura armónica de *All of Me*, de Seymour Simons y Gerald Marks (1931) transpuesta a la tonalidad de la bemol mayor. La canción original, en do mayor, está constituida por unidades armónicas y melódicas de cuatro compases sobre una estructura cíclica de 32 según el esquema ABA'C. Tristano, no obstante, evita la predecible estructura de la canción mediante la manipulación de la armonía, el ritmo y el fraseo y, como resultado, logra superponer su propia estructura libremente. (...)

No hay melodía escrita. Tristano arranca directamente con la improvisación tras haber dejado que el bajo y la batería toquen los primeros ocho compases sin él. Toca con una sola mano salvo, posiblemente, el pasaje en octavas del principio del cuarto chorus. Es como si tocase un instrumento monofónico como el saxofón, en vez de seguir la práctica convencional del piano de jazz, según la cual la mano izquierda acompaña a la derecha, que improvisa. Este enfoque se reflejaba en sus enseñanzas, en las que promovía el aprendizaje de solos improvisados de saxofonistas como Lester Young y Charlie Parker. Según Richie Beirach, "es un solo completamente lineal... aunque está tocado al piano, es en realidad una línea de saxo, lo que nos recuerda que la mayor influencia de Tristano era Charlie Parker... Tristano trataba el piano como un gran saxo. Suena casi como un tenor o un barítono en esa tesitura". Beirach señala asimismo que la naturaleza de la línea melódica no es pianística en tanto que no es cómoda de tocar al piano, lo que es un reflejo del énfasis de Tristano en adiestrar cada uno de los dedos para que toquen con idéntica intensidad. Es también poco conven-

cional el uso de la parte baja del piano. La ausencia de acompañamiento de acordes puso a su disposición todo el abanico de posibilidades del instrumento, y se inclinó por el registro medio y bajo, algo muy infrecuente en el piano de jazz contemporáneo; no va más allá de la nota sol inmediatamente superior al do central.

El uso que hace Tristano de las notas cromáticas ocupa un papel central en la transformación de la estructura original. Las interpolaciones y sustituciones mediante armonías cromáticas van más allá del mero embellecimiento puntual de la estructura de acordes básica, desestabilizando la regularidad de dicha estructura. Con frecuencia recurre a las notas cromáticas para producir giros armónicos repentinos y sorprendentes que se salen momentáneamente de la zona tonal establecida, casi siempre mediante desplazamientos de un semitono.

El desplazamiento armónico funciona en dos direcciones: en la horizontal, se juxtaponen una junto a otra dos melodías que describen tonalidades distintas, produciendo abruptos contrastes y alterando la estructura armónica; en la vertical, la superposición de armonías cromáticas crea una disonancia entre la estructura armónica subyacente y las armonías superficiales. Este recurso de "tocar cromáticamente fuera de la secuencia de acordes" se denomina deslizamiento o desplazamiento lateral y está reconocido como un concepto avanzado dentro de la improvisación jazzística.

(...) En este contexto Tristano desempeñó un papel pionero en la improvisación jazzística por ser el primero en sacar la interpretación de la tonalidad mucho más allá de lo habitual en el bebop, utilizando este recurso ampliamente y de forma casi sistemática. Es en especial impresionante su inventiva al combinarlo con otros parámetros musicales, principalmente con la

"TRISTANO TRATABA EL PIANO COMO UN GRAN SAXO. SUENA CASI COMO UN TENOR O UN BARÍTONO EN ESA TESITURA"

Tristano hoy

Quien siga pensando en el aficionado al jazz como alguien sin prejuicios, con curiosidad intelectual, ajeno a modas... no tiene más que detenerse en la relevancia actual de Lennie Tristano: músico serio, disciplinado, con una técnica sin par, fiero batallador de todo lo que oliese a comercial, empecinado innovador (polirritmias, pregrabados, contrapunto espontáneo, libre improvisación...), defensor a ultranza de la improvisación como valor esencial del jazz, dueño de una sinceridad temeraria (a finales de los sesenta se deshacía en elogios a Diana Ross... en serio) y de una fibra moral muy

exigente. Es muy posible que tampoco ayude el hecho de que fuera blanco. El hecho es que fue Tristano quien se mantuvo al margen del mundillo del jazz. En parte se debió a esa fibra moral que le hacía desestimar cualquier atisbo de comercialismo y de sumisión a los dictados del mercado (fueran discográficas en busca de una fórmula, o clubes y pianos en condiciones inmundas), pero también al hecho, más prosaico, de que era un ciego poco independiente. En lo estrictamente musical, Tristano es el perfecto ejemplo de cómo se puede construir una obra propia y personal,

basándose en unos modelos muy claros pero sin caer en la mera imitación: admiraba con locura a Charlie Parker, y sin embargo sus solos están notablemente desprovistos de clichés del saxofonista. A este respecto, nunca se resaltarán suficientemente (Shim da los indicios más claros) la enorme influencia que ejercieron el Nat "King" Cole pianista -clarísima hasta 1947- y Charlie Christian, más audaz en los desplazamientos rítmicos que Lester Young, a quien, sin embargo, se nombra más a menudo. Quizás la cuestión sea que la música de Tristano no es fácil y evolucionó mucho a



De izda. a dcha., Warne Marsh, Peter Ind, Tristano y Al Levitt. Nueva York, 1953

organización melódica y rítmica, a fin de aumentar la intensidad.

(...) El objetivo primordial de *Line up* es la construcción lineal del solo, es decir, la integridad de la línea melódica y el sentimiento que ésta genera en el oyente, como el propio Tristano indicó en la entrevista con Nat Hentoff de 1956. La vitalidad de la línea surge de la melodía continua, compuesta principalmente por corcheas, investida con la compenetrada colaboración entre la armonía cromática, los polirritmos, el ritmo del contorno melódico, el ritmo de la frase y la dinámica. Los rápidos cambios de los ritmos de la armonía y del contorno melódico, reforzados por los acentos, generan un interés melódico e imponen rumbo y carácter dinámico a la línea melódica.

Junto con la estructura lineal, el ritmo funciona como una fuerza propulsora a distintos niveles. A un nivel superficial, los desplazamientos rítmicos generan un movimiento hacia adelante al mantener una acción continua de tensión y relajación, gracias al considerable impulso generado por el jovial uso que hace Tristano de los acentos y su manipulación de la velocidad a la que ocurren. Al nivel de la estructura del fraseo, las complejas configuraciones rítmicas contribuyen al carácter vigoroso del ritmo. De esta manera era capaz de alterar libremente la percepción del tiempo, creando efectos de ondulante vaivén.

Una de las principales herramientas de Tristano para generar tensión son los desplazamientos armónicos, de forma que la estructura armónica resultante incluye inter- ►

lo largo de los años. Los tríos de la segunda mitad de los cuarenta pueden resultar especialmente áridos, y para el oyente actual quizás choque el papel de mero metrónomo de los bateristas frente a las oleadas polirrítmicas con las que embiste el pianista, o el uso de la atonalidad perfectamente imbricada en la estructura del *standard* de turno... Si para el oyente es difícil la aproximación a esta música, cómo no ha de serlo para el músico. Ateniéndonos a lo expuesto en los tres libros reseñados, o a la mera escucha de obras magistrales como el *C-Minor Complex* -con ese frenético y

continuo *walking bass* de la mano izquierda sobre el que discurre la no menos frenética mano derecha- Tristano es tan inalcanzable para la inmensa mayoría de los pianistas actuales como lo fue Art Tatum en su día. Así las cosas, no es de extrañar que Tristano siga sumido en el olvido, al parecer en EE. UU. más que en ningún otro sitio: en una reciente conferencia, Bud Tristano, hijo de Lennie, contaba que si en un año reciben 700 dólares en concepto de royalties, de su propio país procede... ¡un dólar!. En un terreno más cercano, llama la atención que en el

sondeo que realizó esta revista entre diez de sus colaboradores sobre músicos de jazz infravalorados y sobrevalorados (*CdJ*, nº 93 marzo-abril 2006), Tristano no aparece en ninguno de los dos grupos.

Los tres libros aquí reseñados deberían ayudar a subsanar este olvido, aunque, al menos de momento, ninguno esté traducido al español. Tristano fue el precursor de una parte importante de lo que hoy llamamos jazz y, sobre todo, da la medida de las cotas de expresión que puede llegar a alcanzar un ser humano con un instrumento musical. ●

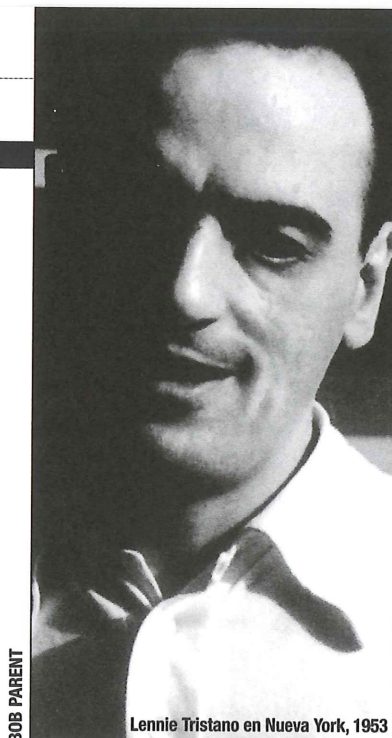
jecciones de armonías cromáticas que aparecen claramente delineadas en la melodía. Las repentinas salidas y retornos al marco armónico causan un poderoso efecto, reforzado por la continuidad melódica. A pesar del carácter aparentemente dislocado del ritmo armónico, Tristano nunca pierde el rumbo al navegar entre los giros armónicos a través de los cuales siempre logra hilvanar una melodía fluida. Con todos los parámetros musicales implicados bajo su control absoluto, exhibe su gran capacidad de manipularlos según los dictados de su imaginación. (...)

En *Line up* Tristano trata la estructura de la armonía y de la forma de *All of Me* como un marco flexible sobre el que superpone su propia estructura. Transmite su sentido de la forma mediante una transformación fluida de la estructura básica y explorando vías para desplazar diversos elementos, permitiéndose alcanzar un mayor grado de libertad. Existe una fuerte continuidad a lo largo de toda la pieza gracias a la consistencia de su enfoque. En lo estilístico muestra cierta lealtad al bebop por la utilización de elementos del estilo de Charlie Parker, como su uso idiomático de largas líneas, acentos irregulares en los puntos álgidos de la melodía y el cromatismo. Tristano, no obstante, no recurre al vocabulario melódico estrechamente asociado a Parker, lo que precisamente viene a probar su argumento de que no le copiaba. Al desarrollar y expandir los elementos básicos del bebop por su propio camino, Tristano logró su independencia estilística en *Line up*.

CONCLUSIÓN [Shim, pp. 195-196]

Desde el punto de vista cronológico, las grabaciones de Tristano muestran una evolución estilística hacia una creciente complejidad y linealidad, mediante un proceso de intensificación y ampliación. Al desarrollar los elementos clave de su música de una forma visionaria, logró la independencia estilística superando la barrera del bebop. Sus tempranas grabaciones en trío muestran un extenso uso de los recursos armónicos y la utilización contrapuntística de la instrumentación, dando a la guitarra la misma importancia que al piano. Las grabaciones de 1949 en sexteto se pueden caracterizar por la coherencia de los solos y la interpretación conjunta, así como por la textura contrapuntística ampliada a una formación más numerosa, es decir, la libre improvisación basada en la interacción espontánea del grupo; Tristano fue abandonando esta práctica gradualmente pero exploró la libre improvisación en solitario en los sesenta. En comparación, las grabaciones contenidas en sus dos discos Atlantic⁽³⁾ se apoyan más en la construcción lineal de la melodía, que prevalece sobre la estructura formal y la armonía subyacente.

Un aspecto llamativo de su música es que optaba por apoyarse en materiales preexistentes como base de sus composiciones e improvisaciones, o los abandonaba completamente en favor de la libre improvisación. Da la impresión de que no había un término medio consistente en la composición de sus propias secuencias de acordes y la improvisación sobre éstas, un procedimiento habitual en



Lennie Tristano en Nueva York, 1953

el jazz. Al improvisar sobre progresiones armónicas ya existentes, Tristano fue uno de los pocos músicos de jazz que lograron la máxima libertad dentro de los confines de dicho modelo estructural; a la vez que recalca la importancia de un flujo uniforme en

4/4, era capaz de superponer sobre dicho flujo diversas estructuras rítmicas, armónicas y melódicas. Por la amplitud y el alcance de su inventiva musical, sus dos discos para Atlantic son los ejemplos más exitosos.

Los notables logros de Tristano sólo pueden comprenderse desde el punto de vista de su búsqueda del máximo control de cada parámetro musical. El ritmo, por ejemplo, es el elemento temporal que exploró exhaustivamente con la ampliación de las innovadoras e ingeniosas estructuras del fraseo de sus predecesores, principalmente Lester Young y Charlie Parker, ambos maestros del tratamiento lineal de la improvisación. Como describió Don Heckman, "uno de los objetivos principales de la escuela Tristano ha sido -de una forma distinta al enfoque de Charlie Parker- la supresión de la barra de compás en la medida que ésta impide la libre improvisación".

Una cuestión importante sobre la música de Tristano es el solapamiento entre las prácticas de composición e improvisación, que muestran un proceso de asimilación de principios compositivos en el área de la improvisación hasta un grado de metamorfosis natural. Es probable que el principal ímpetu de su enfoque proceda de su formación de conservatorio y de su organizado y lógico patrón de pensamiento. No obstante, hay que señalar que Tristano consideraba la improvisación como el elemento primordial del jazz, con una importancia muy superior a la de la composición.

Tristano desempeñó un papel pionero en la ampliación de los conceptos y prácticas del jazz. Como conmovedoras declaraciones de su profundidad y poder emocional, sus improvisaciones despliegan su control técnico y fértil imaginación musical, así como una vital creatividad que emanaba de su creencia de que la música es la fuerza de la vida. ●

Notas

⁽¹⁾ Wilhelm Reich (1897-1957), psiquiatra cuyas discutibles teorías sobre el "orgone" le llevaron a prisión (acusado de fraude fiscal), donde falleció.

⁽²⁾ Connie Crothers: *Perception* (SteepleChase, 1974).

⁽³⁾ *Tristano* (Atlantic, 1955) y *The New Tristano* (Atlantic, 1962).

Sobre Lennie Tristano, ver *La escuela Tristano* de Vicente Ménsua en *Universos Musicales, CDJ*, nº 51 (marzo/abril 1999) y *Alias Tristano*, un relato de Juan Sasturain *CDJ* nº 60 (septiembre-octubre 2000).



DEL 20 D'OCTUBRE A L'1 DE DESEMBRE Passeig Joan de Borbó 20/10 LLUÍS COLOMA + PMJO amb RAYNALD COLOM Palau de la Música 30/10 PAOLO CONTE 7/11 ORNETTE COLEMAN 10/11 HARRY CONNICK, JR. 13/11 GAL COSTA 15/11 CHICK COREA & BÉLA FLECK 16/11 SONNY ROLLINS 17/11 LA LOCOMOTORA NEGRA 20/11 DIANNE REEVES 29/11 THE CAMPBELL BROTHERS 1/12 BB ESMUC-TALLER + COMELADE-FUMERO L'Auditori 6/11 THE MANHATTAN TRANSFER 8/11 RICHARD BONA + MARCUS MILLER 17/11 *La festa de la Nora* 30/11 JAZZ CLASS NON STOP L'Auditori (Sala 2) 8/11 VIENNA ART ORCHESTRA 9/11 CHARLIE HADEN QUARTET WEST 29/11 CHARLES LLOYD amb ZAKIR HUSSAIN i ERIC HARLAND Palacio del Flamenco 14/11 ROBIN McKELLE + ISMA PRADOS Luz de Gas 17/11 BUGGE WESSELTFT 18/11 THE BAD PLUS 21/11 BOBO STENSON 22/11 TORD GUSTAVSEN 23/11 ROGER MAS + JORDI MATAS 24/11 FERNÁNDEZ-GUY-LÓPEZ 27/11 VIJAY IYER 28/11 ELADIO REINÓN Zac Club 31/10 ÓSCAR NEIRA 9/11 ELDAR 23/11 LIONEL LOUEKÉ 24/11 ROBERT GLASPER 30/11 WILLIS-FORTUNY-COVINGTON Teatre-Auditori Sant Cugat 9/11 BB TERRASSA + ORQ. SIMF. SANT CUGAT 11/11 BEBO VALDÉS CUARTETO 17/11 MICHEL CAMILO TRIO 24/11 CONCHA BUIKA Atrium de Viladecans 18/11 MICHEL CAMILO TRIO Teatre Joventut de l'Hospitalet 25/11 CONCHA BUIKA

38 CONCERTS, 9 ESCENARIS, CONFERÈNCIES, CINEMA, GASTRONOMIA, i molt més a

www.barcelonajazzfestival.com