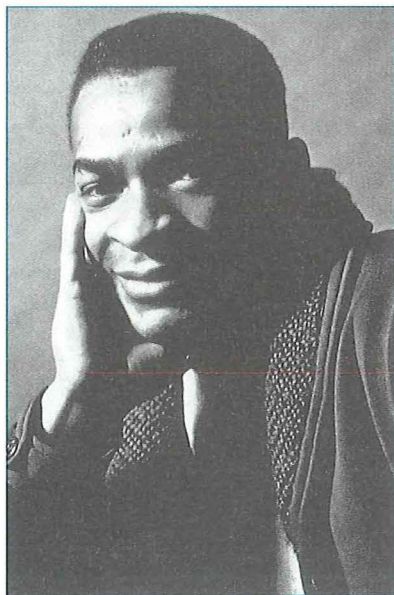


Phineas *Newborn*

Avatares del virtuosismo



Jorge García



En qué medida los músicos de jazz construyen su estilo en diálogo con, o incluso en función de, su propia destreza técnica? Esta pregunta carece de respuesta exacta, pero sabemos que muchos de ellos han encontrado

un camino personal al orillar determinados recursos técnicos –estilísticos– que les estaban vedados, o al profundizar en algunos aspectos de la ejecución que dominaban de manera especial, como puedan ser el timbre, el registro o la velocidad. La técnica, la aproximación al instrumento, marca de un modo u otro la interpretación; especialmente en músicas como el jazz, que por sus orígenes populares no ha generado reglas internas acerca de cuáles son los modos correctos y cuáles los incorrectos de tocar un determinado instrumento.

Al hilo de tales consideraciones se presenta enseguida una objeción natural: si la técnica no es un elemento absolutamente transparente de la enunciación estilística, nos encontraremos ante una anomalía o una deficiencia musical. Y así sucede en la mayor parte de los casos: el exceso o la falta de técnica, o la hipertrofia de ciertos recursos instrumentales, dan lugar a jazzmen exhibicionistas, torpes o reiterativos. Tan sólo los grandes talentos han sabido sacar partido de circunstancias semejantes.

Miles Davis ha explicado que su evolución estilística durante la segunda mitad de los años cuarenta obedeció entre otros factores a la imposibilidad de tocar con la ligereza de su modelo, Dizzy Gillespie. El déficit orientó en su caso la busca del estilo propio. En el extremo opuesto se encuentra el propio Dizzy, cuya forma de tocar debe mucho a su virtuosismo (también a su preparación teórica y a su avanzado concepto de la armonía, aunque no vamos a entrar en este tipo de consideraciones). Por lo que a la técnica respecta, Gillespie construyó un estilo a su placer.

El ejemplo de Gillespie es extraordinario ante todo en un aspecto: él inventó un estilo, o mejor dicho, un marco de referencia estilístico. Quizá incluso cabría sugerir que la deslumbrante capacidad instrumental de los boppers era ya el primer paso en pos de ese marco de referencia, que el bebop es una consecuencia lógica –limitando el análisis a los factores puramente musicales– de la conquista de cierto nivel de destreza instrumental y un dominio equivalente de las formas musicales.



Phineas Newborn Jr. entra por completo dentro de la categoría de los virtuosos. Como todos ellos, el pianista tampoco tuvo que someterse a ningún camino señalado por su relación con el instrumento, ya que ningún recurso estaba fuera de su alcance. Pero disponer de tanta libertad significa un inconveniente, y no sólo una ventaja: igual que algunos pelean contra sus propias limitaciones, Newborn tuvo que luchar contra sus propias facultades, y no fue una pelea sencilla, máxime teniendo en cuenta el estado en que los boppers habían dejado el problema de la técnica. Cuando a uno le está permitido todo debe someterse a un doloroso proceso de renuncia con el fin de hallarse a sí mismo y dejar de ser, sucesiva o simultáneamente, cualquier otro. El virtuosismo, que otorga al intérprete una alegría casi demiúrgica (Newborn no fue excepción en este sentido), tiene como contrapartida la mayor parte de las veces un problema de identidad.

En el caso de Newborn, la herramienta llegaría incluso a lastimar a su portador. Pocas veces la suerte crítica de un jazzista ha sido tan unánime. Desde su debut los críticos han aludido siempre en términos hiperbólicos a

la fabulosa destreza del pianista, dando por resuelta la cuestión de su música cuando en realidad no hacían sino arañar la superficie. Leonard Feather lo coronó como "el mayor pianista vivo" en 1964 y se reafirmó en su juicio casi con provocación cinco años más tarde. Oscar Peterson, cinco años mayor que él, lo consideró "el mejor de cuantos pianistas me han seguido cronológicamente", y otro tanto hicieron numerosos colegas y críticos. Todos los elogios que se le dedicaron terminan filtrando un cierto malestar, pues se cifran en la excepcionalidad y así renuncian sibilinaamente a juzgar a Newborn como miembro de la familia, a considerarlo partícipe de las inquietudes y problemas del movimiento jazzístico de su época. Pero el aislamiento es incompreensión, y de qué extrañarnos pues si unos cuantos años después Phineas Newborn Jr. figuraba ya en el panteón de los olvidados ilustres, reiterando el caso de cuantos fenómenos le han precedido en cualquier campo de la cultura. Su frágil salud le obligó además a un enmudecimiento forzoso, y terminó por llevárselo en 1989, antes de cumplir los sesenta años.

Hoy en día Phineas Newborn vuelve a estar de actualidad. Aunque las monografías recientes sobre el jazz moderno siguen ignorando su nombre –incluida la autobiografía de su antiguo entusiasta Leonard Feather–, casi todas sus grabaciones han sido reeditadas, y algunos jóvenes pianistas empiezan a confesarse o a mostrarse admiradores de su obra y a buscar en ella inspiración para la propia. Incluso le dedican discos, como *For Piano, For Phineas* (DIW, 1991), que comparten Geoff Keezer, Mulgrew Miller, Harold Mabern y James Williams.

¿Estamos pues ante un músico verdaderamente importante o ante un portentoso pirotécnico? ¿Por qué suscita Newborn un interés entre los jóvenes sin parangón al de otros superdotados ilustres de su misma generación, como por ejemplo Oscar Peterson?

Al cifrar el estilo de Phineas Newborn se destaca su exactitud y destreza para los tiempos muy rápidos, la absoluta independencia entre ambas extremidades (ejemplo paradigmático es su blues *For Left Hand Only*) y sus famosos pasajes ejecutados al unísono, con una o varias octavas de diferencia, por las dos manos; recurso que se convirtió casi en el sello de la casa. En lo puramente discursivo su estilo es imposible de abordar como un todo homogéneo; está hilado básicamente en torno a motivos y recursos que proceden de otros pianistas, incluso de un abanico inusualmente variado, y no desdeña el legado *bluesy* que le pertenece tanto por generación –igual que a todos sus colegas pianistas de los años 50– como por antecedentes familiares –sus padres son músicos que proceden del ámbito del blues más o menos elaborado.

Bud Powell es una influencia en primera instancia, reconocida por el propio Phineas, que sin embargo nunca limitó su horizonte musical al ámbito del jazz moderno. Powell proporciona pólvora de primera para los pasajes más vehementes, pero en los momentos de introspección el pianista prefiere volver la vista más atrás todavía. Entonces encontraremos referencias a Ellington –sobre todo en las baladas–, Nat King Cole (el primer grupo importante de Newborn contaba con su hermano Calvin a la guitarra, lo que facilitaba el paralelismo), Erroll Garner, Red Garland o Art Tatum, si citamos sólo a los primeros nombres de la lista. Pero con lo dicho no respondemos a nuestra pregunta por el prestigio del pianista, sino que nos limitamos a etiquetarlo.

Más fecundo resulta el análisis de Jacques Réda, que al tratar de cifrar la magia de Newborn se ha referido a su sonido, a su ataque, a su trabajada cualidad de *carillonneur* antes que a tal o cual elemento estrictamente discursivo. La argumentación del crítico francés, planteada a medio camino entre la fenomenología y la literatura, nos da pistas importantes, y hace bien en subrayar un aspecto que devuelve la discusión al ámbito de la técnica, sin pertenecer en exclusiva a la faceta más espectacular del pianista. Newborn procura, en efecto, un cuidado constante de la nota; una limpieza, una suerte de *staccato* interior incluso en los pasajes más ligados, que es causa de ese aspecto restallante consustancial a su música. Se trata por cierto de un efecto derivado de su virtuosismo, que aunque poco evidente exige una minuciosísima depuración del puro mecanismo de digitación.

Con determinados pianistas tenemos muy presente el elemento tímbrico: pienso en Ellington, Monk, Evans, Jarrett. Phineas Newborn atiende tanto como ellos a este aspecto, por más que su aparato retórico lo haya camuflado. Sin embargo su estilo, como discutiré a continuación, no puede entenderse sin él, y su ausencia es inmediatamente perceptible: así sucede en el disco *C Jam Blues*, uno de los últimos que grabó (1986), poblado de titubeos e indecisiones que traducen todos los problemas físicos del pianista. En los peores momentos del disco, Phineas Newborn se convierte en víctima forzosa del alto nivel de exigencia autoimpuesto

treinta años antes; en los mejores, sus destellos de genio, la fiereza física de su discurso nos recuerda el mensaje de socorro que lanzan los barcos a la deriva.

Para corroborar el mismo argumento sugiero que se escuche también el disco *While My Lady Sleeps* (hoy recién reeditado bajo los auspicios de James Williams), grabado en 1958 para la RCA, una etapa todavía temprana de su carrera. Aquí el pianista aparece exclusivamente como intérprete de baladas, con el acompañamiento de una orquesta de cuerdas. El Newborn que solemos recordar, y sin duda el más impresionante, se encuentra en los discos que grabó para el sello Contemporary, con *A World Of Piano!* a la cabeza; pero *While My Lady Sleeps* presenta con la mayor nitidez, al destacarla sobre un contexto atemperado por necesidad, la contundencia de la nota que Réda subraya.

Esta agresividad inmediata –física– de su estilo nos permite leer en otro sentido la influencia ya mencionada de dos de sus pianistas favoritos: Bud Powell y Duke Ellington. Influencia que, quizá por obvia, nunca se ha comentado lo suficiente en su significado más profundo, y que a mí me gustaría rastrear aquí a partir precisamente de elementos tan inmediatos de la ejecución pianística como el ataque y el timbre.

La vinculación entre Ellington y Newborn merecería por sí sola un comentario minucioso. No debemos pasar por alto que buena parte de las principales baladas en el repertorio de Newborn llevan el sello del Duke, como *Prelude To A Kiss*, *Sophisticated Lady*, *Chelsea Bridge* o *Lush Life*, y que él las interpreta siempre con un respeto y una comprensión apenas alcanzadas fuera del ámbito ellingtoniano, transpirando una intensa afinidad. El dramatismo de Powell es un elemento consustancial a su estilo, con un perfecto correlato tímbrico; Newborn lo adopta y lo transforma de la forma más curiosa, sustituyendo la desesperación por una pulsión netamente vitalista. En el caso de Ellington sería inapropiado hablar de dramatismo en sentido estricto, pero su música, tanto la de orquesta como la de piano, incorpora una vocación de radicalidad que le lleva a explorar el lado primitivo y oscuro de la naturaleza humana, aspecto que también interesa –aunque desde presupuestos estilísticos alejados– a nuestro pianista. El primitivismo de Ellington, que saca el mayor partido de la economía de medios, y el sentido dramático de Powell, que se resuelve por contra en una perpetua inquietud y en un discurso articulado sobre ráfagas, son los cimientos sobre los que Phineas Newborn hace crecer todas sus demás influencias y conforma un equilibrio fascinador: una combinación de abundancia y esencialidad, de desbordamiento vehemente y precisión expresiva tan monumental como frágil, que arranca, si se me permite el símil teatral, desde el mismo gesto físico de la puesta en escena.

Equilibrio frágil, ésta es la sensación que produce la música de Newborn una vez que se penetra en ella. Un equilibrio roto a veces momentáneamente –en perjuicio incluso del resultado artístico–, pero sobre todo una inestabilidad que siempre se siente como tal, que incluso bajo la apariencia más brillante hace que el oyente perciba una ambigua pulsión subterránea, del todo similar a la vertiginosa atracción sentida por quien contempla un incendio. Podemos expresarlo desde otro punto de vista afirmando que Phineas Newborn es fundamentalmente un romántico. Entiéndase bien, no un romántico según el tópico liviano y soñador, sino en la tradición de los contrastes y las turbias premoniciones del *Sturm Und Drang*. Como envoltura formal privilegiada de ese romanticismo aparece el blues; el sentido del blues exhibido por Newborn nos recuerda mucho al de Parker, a quien sin duda ha escuchado mucho, pero se emparenta con él por vía del temperamento, sin necesidad de gestos miméticos.

Hemos tratado de indicar, siquiera someramente, qué papel juega el virtuosismo en el seno del jazz moderno. Al hilo de este argumento presentamos a Newborn como un ecléctico dotado de una gran técnica que no llegó a crear un estilo suficientemente personal, y cuya suerte quedó demasiado marcada por sus cualidades como intérprete, lo que le condujo desde el elogio excesivo al temprano olvido. No obstante, hemos apuntado que Newborn supo individualizar su música por vía de la virtualidad expresiva del timbre, convirtiéndose a este respecto en un seguidor profundo y original de Ellington y Powell, un romántico del jazz moderno.

Hay otro sentido de la palabra "romántico" que nos puede servir para enlazar con nuestra primera pregunta y para concluir este artículo. Porque el romanticismo surge a finales del siglo XVIII como apreciación de una fractura definitiva entre la antigüedad clásica y la modernidad, convirtiéndose la primera en una especie de modelo tan ideal como irrecuperable. La modernidad es el tiempo de la escisión; la antigüedad significa por contra la unidad y la plenitud.

Al escuchar a Newborn se nos presenta de manera indefectible este principio romántico. El pianista fue incapaz de crear un estilo netamente original; sus vacilaciones estilísticas evidencian una clara consciencia de la primacía de sus predecesores a este respecto. (En su discografía hay trabajos como *Piano Portraits By Phineas Newborn*, de 1959, que constituyen un explícito homenaje a sus pianistas favoritos, en el fondo y en la forma). No obstante, por medio de una serie de recursos estilísticos aparentemente subsidiarios, como los efectos tímbricos y el ataque, y recurriendo también a la expresividad del blues, supo dotar a su música de un motor interno que vino a marcar justamente el distanciamiento insalvable entre el pasado y el presente. El eclecticismo sustancial de sus orígenes quedó destilado entonces hasta convertirse en el más claro reflejo del desequilibrio y la escisión contemporáneos.

Y al final se nos desvela la íntima conexión entre Newborn y el jazz de nuestro tiempo. No es que el pianista sea un modelo a imitar; es que precisamente su incapacidad de convertirse en modelo en un sentido absoluto, al modo que para él lo fueron Powell, Ellington, Cole o Garner, desvela una afinidad profunda con el eclecticismo de esta época. Phineas Newborn Jr. sería pues en cierto sentido el primer jazzista contemporáneo, y su estilo fragmentario y brillante, el paradigma de cuanto sucede hoy en día.

Sobre su virtuosismo y la relación de éste con la escena actual me gustaría concluir con una breve reflexión histórica. El virtuosismo, que constituyó una conquista en las primeras etapas del jazz, y que se vivió orgullosamente, casi como distintivo, llegado el bebop, se convirtió a partir de ese momento en un arma de dos filos, poniendo en evidencia las contradicciones inherentes a la naturaleza misma del jazz. La cuestión se plasmará en forma de paradoja: a partir de los años sesenta, más o menos, la práctica totalidad de nuevos talentos jazzísticos poseerán estudios musicales suficientes, como consecuencia de lo cual la formación teórica o la destreza instrumental dejará de ser un dato relevante en su estilo, porque se les supondrá sin más a todos ellos. Y sin embargo, la madurez de estos músicos coincidirá con la crisis evolutiva del jazz, lo que nos permite intuir por tanto que la progresiva desaparición de elementos populares en el jazz, como resultado de una perspectiva sumamente mediada—entre otros factores— por la técnica de formación académica, es una de las razones de la crisis.

No me parece abusivo pensar en Newborn como uno de los primeros síntomas de esta tendencia. Ahora bien, él vivió la progresiva distanciamiento de los orígenes como una contradicción íntima, y transmitió la incomodidad a su forma de tocar, confiriendo en última instancia una nobleza y un *pathos* a su estilo que todavía falta a quienes invocan su nombre y su ejemplo. ■

DISCOGRAFIA REFERENCIAL

Con Charles Mingus

1958/59: *Shadows* (Original Film Sound Track).

Con Roy Haynes

1958: *We Three* (New Jazz-OJC).

Con Booker Little

1958: *Booker Little 4* (Blue Note).

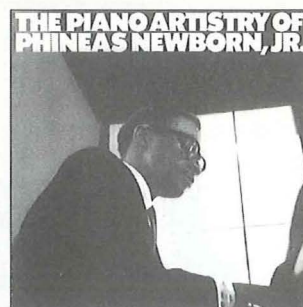
Con Howard McGhee

1961: *Maggie's Back In Town* (Contemporary).

Con Teddy Edwards-Howard McGhee

1961: *Together Again!* (Contemporary).

Como líder



1956: *The Piano Artistry Of Phineas Newborn, Jr.* (Atlantic).

1957/58: *While My Lady Sleeps* (RCA-Bluebird).

1959: *Piano Portraits By Phineas Newborn* (Roulette).

1960: *A Love A Piano* (Roulette).

1961: *A World Of Piano* (Contemporary).

1962: *The Great Jazz Piano Of Phineas Newborn* (Contemporary).



1964: *The Newborn Touch* (Contemporary).

1969: *Harlem Blues* (Contemporary).

Please Send Me Someone To Love (Contemporary).

1974: *Solo Piano* (Atlantic).

1976: *Back Home* (Contemporary).

Look Out-Phineas Is Back (Pablo).

1986: *C Jam Blues* (King Records).

Nota

Recientemente el sello danés SteepleChase ha editado dos compactos con el título *Stockholm Jam Session*, en los cuales Newborn aparece acompañado por Benny Bailey (tp), Oscar Pettiford (b), y Rune Carlsson (bat).