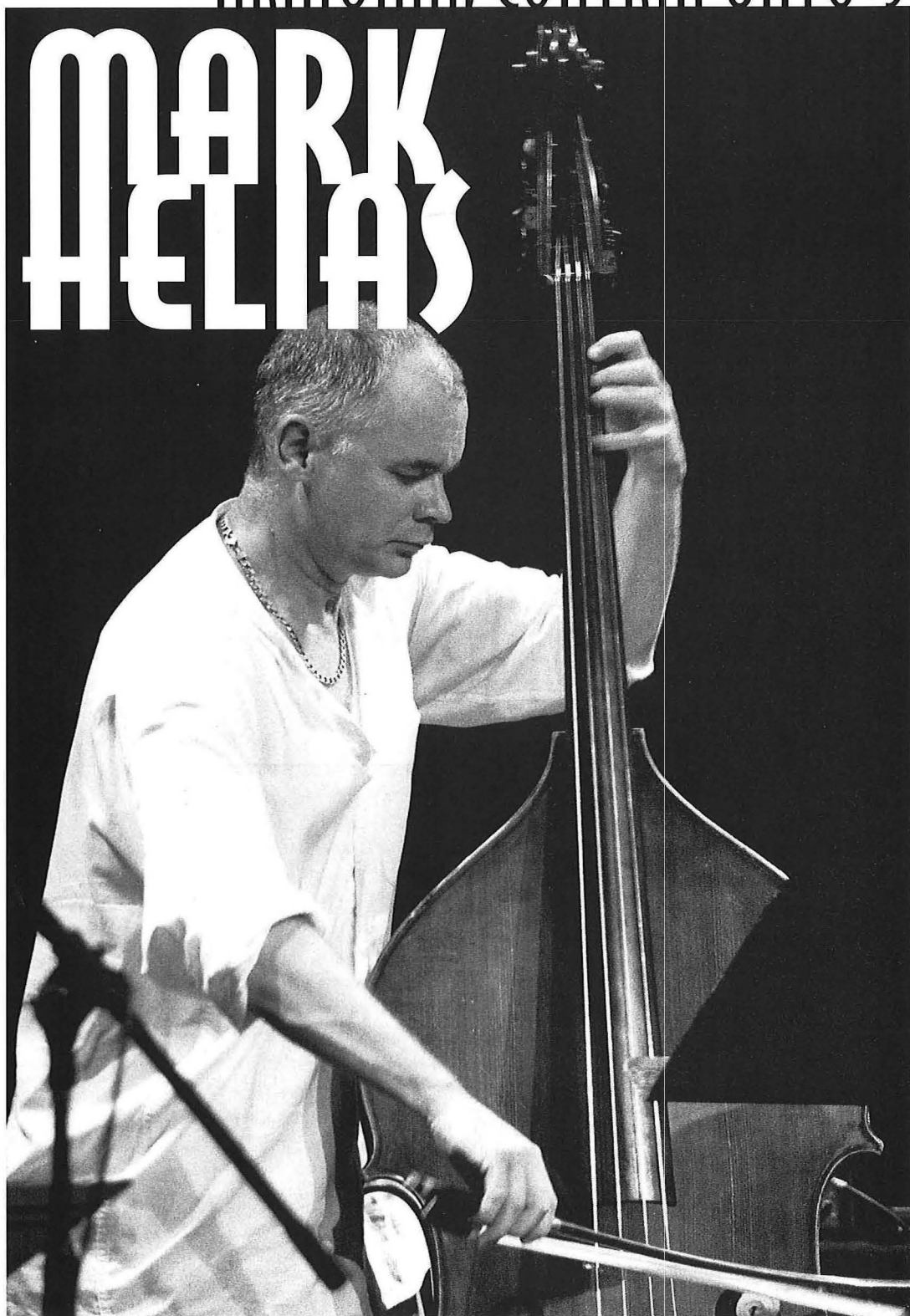


Fotografía: Laurence M. Svirchev

TRIANGULACIÓN: ARMONÍA, CONTRAPUNTO Y

MARK HELIAS



Mark Helias no sólo cumple estos requisitos, sino que los supera. Existe una explicación larga del cómo y del porqué de esto: su conocimiento, como bajista, de la tradición del jazz, de la tradición clásica y de las técnicas para cuerda del siglo XX; el ámbito cada vez más amplio de sus resul-

tados compositivos, basado en temas convincentes y en el progresivo ahondamiento en la integración de materiales notados y de formas abiertas; y su participación en algunos de los grupos más importantes de las últimas tres décadas: BassDrumBone con Ray Anderson y Gerry Hemingway; Open Loose con Ellery Eskelin y Tom Rainey; y The Marks Brothers con Mark Dresser.

Sin embargo, hay también una respuesta que lo resume bastante bien, en palabras que el propio Helias utilizó aunque no fuera para referirse a sí mismo sino a Ray Brown: él se plantea un desafío en cada momento. El resultado de este esfuerzo general y concentrado es una elaboración más rápida y reflexiva de la información; más adelante, las ideas no sólo fluyen sino que destellan, lo que le hace dar el proverbial paso de "gigante". Al hablar de otros bajistas, Helias normalmente alude a sus peculiaridades, tanto si vienen dadas por su manera de atacar como por una tendencia fraseológica particular; como Brown, la característica de Helias es la fuerza y la determinación con las que plantea su desafío y echa a volar las ideas. Las grabaciones de Helias, como resultado, producen la sensación de que la música despegue. Esta cualidad distingue la discografía de Helias como líder y como co-líder de las de tantos otros bajistas contemporáneos que tienden a realizar unas grabaciones muy terminadas. Con esta afirmación no se pretende sugerir que Helias, como compositor y líder, sea un artista de esbozos, sino más bien citar su habilidad para fundir varios modos de libertad interpretativa en sus composiciones e interpretaciones.

El trabajo de Helias con el Open Loose es un buen ejemplo, aunque *Come Ahead Back* (Koch Jazz) es técnicamente el debut del trío, Eskelin y Rainey ya habían ido de gira con el cuarteto de Helias junto con el violinista Mark Feldman. Teniendo en cuenta la grabación en cuarteto, *Fictionary (Live)* (GM Recordings), no resulta sorprendente que trabajaran tan bien en trío. Es de señalar, sin embargo, el modo en que un contexto ligeramente menos abarro-

LA ESCENA CAMBIA, YA LO ADVERTÍA EL TÍTULO DEL ÁLBUM DE BUD POWEL, Y TAMBIÉN LO HACEN LOS CRITERIOS MEDIANTE LOS QUE SE RECONOCE EL SABER ARTÍSTICO DEL JAZZ. AUNQUE LOS PARÁMETROS DE LO QUE NORMALMENTE SE ACEPTA COMO JAZZ HAN PROLIFERADO CONSIDERABLEMENTE AL FIN DEL MILENIO, SON PRÁCTICAMENTE MUY POCOS LOS ESTÁNDARES

UNIVERSALMENTE ACEPTADOS POR LOS QUE SE PUEDE DETERMINAR SI EL TRABAJO DE ALGUIEN RESPONDE TAN SÓLO A LA MODA DE TURNO O SI SE TRATA DE ALGO AUTÉNTICO: UN CONTROL ABSOLUTO DEL INSTRUMENTO Y UN CONOCIMIENTO ÍNTIMO DE SU TRADICIÓN, DESDE SU ORIGEN HASTA EL MOMENTO ACTUAL; LA DESTREZA COMPOSITIVA PARA INTERPRETAR LO QUE SE OYE AL VUELO Y RETENER SU FRESCURA AL IMPROVISAR; Y UNA MANERA PERSONAL DE ENTRETEJER SENSIBILIDADES DISPARES PARA CREAR MÚSICA CUYO CONTENIDO JAZZÍSTICO SEA OBVIO, AUNQUE INEXPLICABLE.

tado inició una nueva variedad de opciones interactivas. Cada una de las seis piezas -tres están firmadas por Helias, las demás se atribuyen a los tres músicos- conllevan estrategias de exploración tanto en el papel de líder como en el de soporte, en el contrapunto y en las áreas grises que se dan entre ambos. A esto lo denomina Helias "triangulación" en sus lúcidas notas a *Come Ahead Back*, lo que supone una petición de principio: ¿son los músicos quienes definen el contexto o es el contexto el que define la música?

Para Helias la respuesta es que ambos; pero también

está claro que Helias tiene en gran estima el contexto del trío. "Es íntimo y tiene siete combinaciones posibles: tres solos, el trío y tres dúos", afirmaba recientemente. "Normalmente el oído humano tiene dificultad en concentrarse en más de dos elementos al mismo tiempo. El trío supera ese límite, pero levemente. Como intérprete es más sencillo y rápido relacionarse con lo que pasa porque detrás de uno sólo hay otros dos músicos. Cuando uno de los componentes decide dejar de tocar en el grupo, todavía quedan dos voces, o una, o ninguna, como podría darse el caso. Para un bajista, con una función más tradicional en un trío con viento y percusión, hay más libertad para crear de forma armónica y contrapuntística porque no hay ningún instrumento denominado armónico, uno que pueda articular muchas notas simultáneamente, con el que se debe estar de acuerdo a cierto nivel. Yo he trabajado mucho en tríos de este tipo con Barry Altschul y Ray Anderson, Dewey Redman y Edward Blackwell, Gerry Hemingway y Ray Anderson, Oliver Lake y Andrew Cyrille y con muchos otros más. También me permite in-

interpretar y entrelazar armónicamente piezas de una sola línea compuestas por mis colegas".

Helias sostiene que, en las manos adecuadas, cualquier instrumento es armónico; lo que ciertamente se prueba una y otra vez en *Come Ahead Back*, especialmente en el imaginativo trabajo de Rainey. Sin embargo, para Helias, es una cuestión que va más allá de la apasionante tarea del Open Loose y que llega hasta la esencia de su teoría musical de campos unificados. Helias se lamenta de la "interpretación equivocada de tomar la armonía y el contrapunto como disciplinas diferentes en música. Normalmente se imparten en cursos diferentes denominados Armonía y Contrapunto. Al enseñar teoría de la música en la 'práctica común', lo vertical -la armonía, los acordes- se enseña de forma separada del contrapunto -lo horizontal, las líneas, la melodía. El problema no es que los profesores mantengan las dos disciplinas separadas, sino que la disociación se comunica de manera implícita a la hora de enseñar armonía y contrapunto como si fuesen dos materias sin relación alguna".

Helias señala los corales de Bach para ilustrar su punto de vista y hace hincapié en que "cuando los alumnos estudian los corales de Bach en las clases de armonía, la percepción es la de que de algún modo éstos son acordes de cuatro notas moviéndose en sucesión y que se deben ver por sus cualidades de acordes verticales. La idea de que son piezas vocales a cuatro voces que constan de cuatro melodías que dan como resultado acordes verticales que trazan progresiones armónicas tonales está perdida. Al referirse al piano, la guitarra, el vibráfono y al órgano como a instrumentos armónicos o de acordes en jazz, se tiende a perpetuar esta idea".

"Puede parecer un detalle insignificante", continúa Helias, "pero déjenme que plantee un interrogante: ¿el instrumento que tocan Sonny Rollins o John Coltrane en cadencia, es armónico o no lo es? Lo que se escucha ¿es la armonía o simplemente la línea? Una línea bien construida en cualquier instrumento puede hacer explícita la armonía. Especialmente a gran velocidad. Por lo tanto, en un trío de bajo, saxo y batería, cuando el bajo y el saxo tocan líneas improvisadas independientes, la armonía, tanto si está como si no lo está, puede hacerse clara. Esto sucede a pesar del hecho de que no se escuche ningún instrumento armónico. Lo que estaba intentando explicar es que en un grupo con dos instrumentos básicamente de líneas únicas, la ambigüedad del contrapunto de las dos partes hace que el papel del bajo y el modo en que se perciben sus líneas establezcan y eluciden sin cesar la armonía de la pieza".

El logro de Helias con el Open Loose ya sería significativo si simplemente estuviera interesado en revelar la superposición entre armonía y contrapunto; sin embargo, Helias da un paso más para mostrar las conexiones en un marco de improvisación de forma abierta. Helias prefiere la denominación "improvisación de forma

abierta" a la de "free jazz" o "improvisación libre", ya que la primera implica más conciencia y disciplina por parte de los improvisadores. "Free Jazz se ha convertido, en mi mente al menos, en un término en cierto modo político y prácticamente en una categoría de la industria musical. Se parece bastante al término vanguardia. Son nombres que categorizan, más que comunican. Es posible que el término 'improvisación de forma abierta' funcione de esta manera para mucha gente, pero yo me siento cómodo con él. Cuando lo veo en los carteles y en los anuncios de festivales y cerveza - Festival Internacional de Improvisación de Forma Abierta patrocinado por Heineken-, me quedo con la forma abierta. 'Improvisación de forma abierta' significa que la forma resulta del proceso en lugar de venir predeterminada. Ya había dicho Edgard Varese algo similar a comienzos del siglo XX, que prefería no utilizar las formas clásicas en sus composiciones y afirmaba que 'la forma debería ser el resultado del proceso de la composición'".

"En lo referente a lo que pasa realmente", concluía Helias, "sólo puedo decir que los tres intérpretes están constantemente tomando decisiones conscientes e inconscientes e intentando permanecer en el momento y no conectarse a ninguna energía externa ni distraerse. El truco está en reconciliar la inspiración con la elaboración. Lo que sientes, lo que percibes que vas tocar y el resultado que escuchas. Todo pasa muy rápido y es importante no quedarse fijo en nada durante mucho tiempo o dejas de estar en el presente, que es el único lugar en el tiempo en el que se puede hacer algo".

(Traducción: E.E.M.)

DISCOGRAFÍA REFERENCIAL

Con Ray Anderson

1984: *Rigth Down Your Alley* (Soul Note)

1990: *Wishbone* (Gramavision)

Con Ed Blackwell

1992: *What It Is* (Enja)

Ed Blackwell Projet Vol.1-Vol. 2 (Enja)

Con Gerry Hemingway

1985: *Outerbridge* (Sound Aspects)

Como líder

1984: *Split Image* (Enja)

1987: *The Current Set* (Enja)

1989: *Desert Blue* (Enja)

1992: *Attack the Future* (Enja)

1994: *Loopin' the Cool* (Enja)

1998: *Come Ahead Back* (Koch Jazz)

Fictionary (Live) (GR Recordings)