

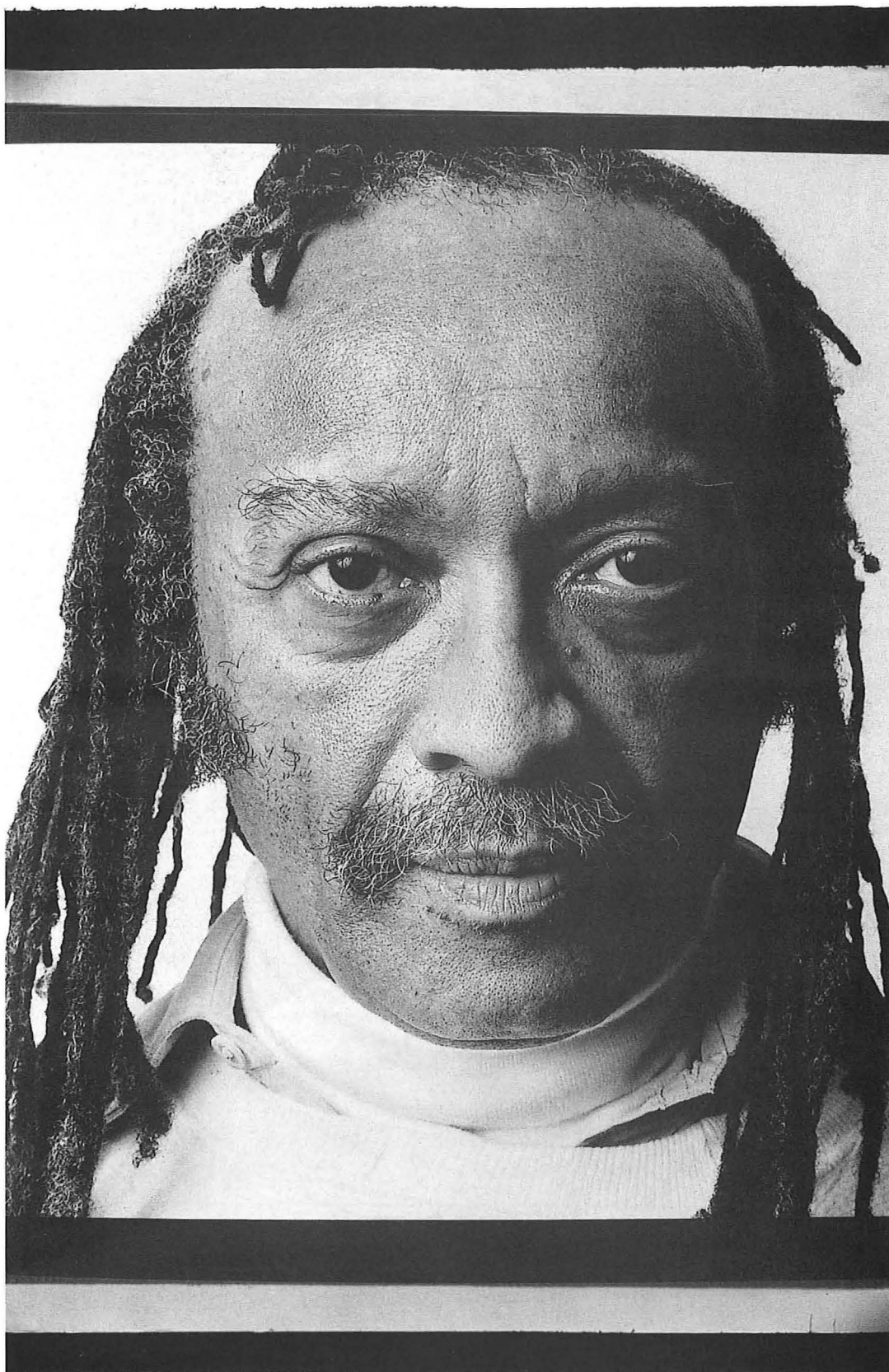
CECIL TAYLOR DESDOBLAMIENTO PERPETUO

Los historiadores se equivocan cuando citan *Something Else!* de Ornette Coleman, grabado en febrero de 1958, como el origen del free jazz. Para cuando Ornette grabó *Alpha*, un genial blues con inflexiones bop, de acuerdo con los estándares del momento, la discografía de Cecil Taylor ya incluía las que se puede afirmar son las grabaciones seminales de la revolución del free jazz, *Jazz Advance* (originalmente editada en Transition, esta grabación de septiembre de 1956 se encuentra disponible ahora en un CD del sello Blue Note) y lo extractado de su concierto de Newport de 1957 (que lamentablemente Verve no ha reeditado en CD). Los explosivos y radicales parámetros de tonalidad, ritmo y estructura de estos dos álbumes (o más bien de este álbum y medio puesto que la grabación de Verve formaba parte de un conjunto de registros realizados en Newport que también presentaba al grupo codirigido por Donald Byrd y Gigi Gryce), hacen que la base de las improvisaciones de

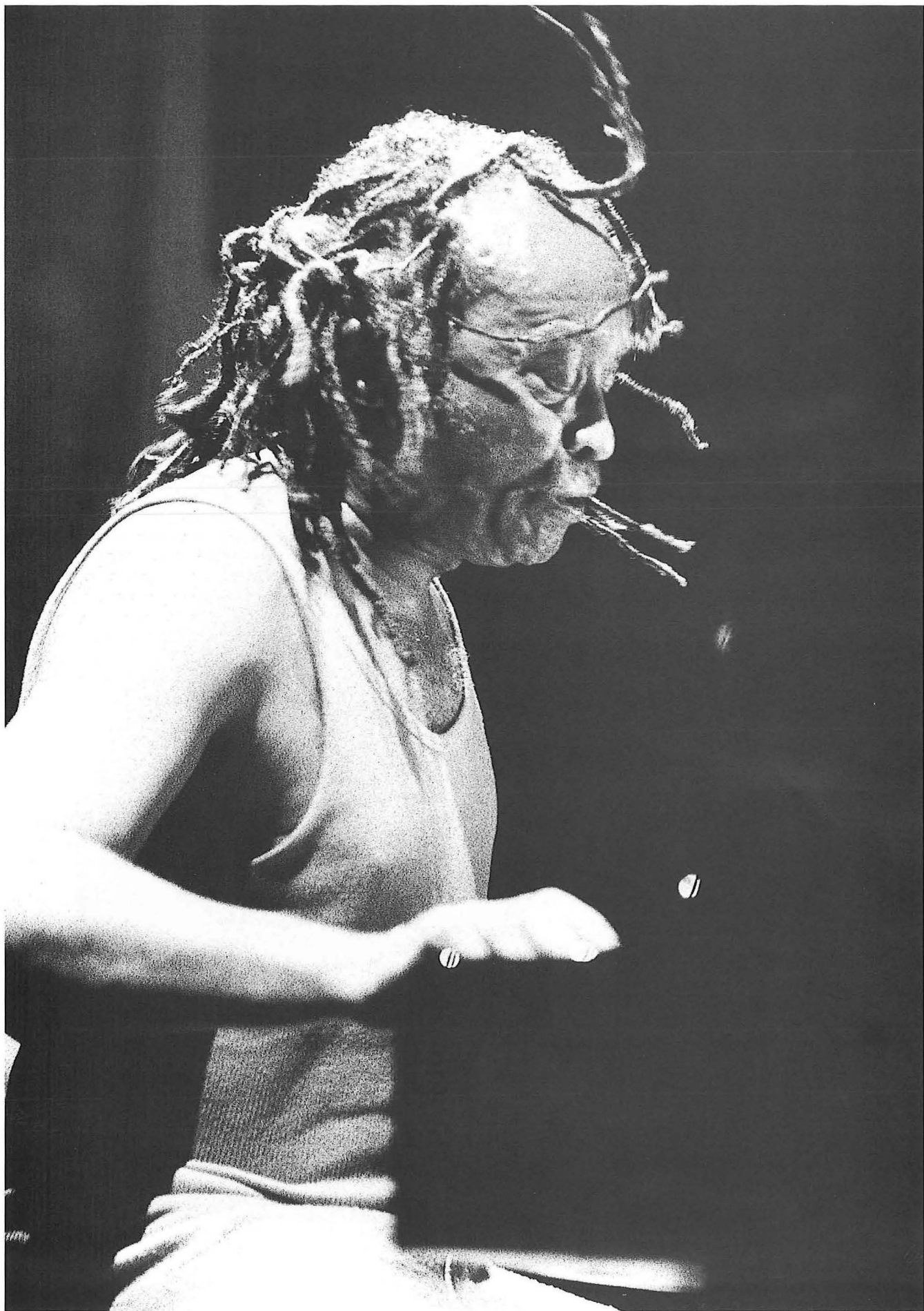
Ornette y sus resultantes destellos de armonía incidental parezcan un movimiento de reforma leve. Más allá de las improvisaciones, primordialmente atonales, y de las composiciones de 88 compases, el pianista fue transformando el swing en energía mediante una densidad armónica creciente (lo cual dio paso finalmente a su uso de los racimos de notas), a la relajación del *tempo*, por un lado, mediante el enfrentamiento del fraseo por detrás del ritmo y los acentos marcados. Y por otro con la aceleración del *tempo* más allá de su medida exacta, una técnica que el bajista Buell Neidlinger calificó de compresión y liberación.

Desgraciadamente, los logros del pianista lo convirtieron en un paria en el mundo del jazz a lo largo de décadas y dieron lugar a numerosos vacíos en su discografía. La reciente publicación de *Momentum Space* (Verve), un encuentro cumbre con el percusionista Elvin Jones y el saxo tenor Dewey Redman, sugiere que la *corpo-*

sigue en pág. 29



J. Puffareken



Jean-François Laberine

TAYLOR

ración jazzística de los Estados Unidos se está aproximando a Taylor. Creativamente, Taylor ha prosperado en medio de esta adversidad y ha reforzado su convicción de que la principal responsabilidad de un artista es utilizar su trabajo para comunicarse consigo mismo. Desde las microfónicas de *Air* (Candid, 1960) y a través de los núcleos de motivos plásticos de *Unit Structures* (Blue Note, 1966), el reprocesamiento de las segundas menores, las líneas cromáticas descendentes de bajo y las octavas chopinianas en las baladas de su música más reciente de piano solo (estos elementos se pueden encontrar en *Garden* [hat ART, 1981], *For Olim* [Soul Note, 1986]) y *Double Holy House* [FMP, 1990]), y el refinamiento de la expansión y contracción de la respiración de los materiales en configuraciones de grupo pequeño (los discos *The Feel Trio* de FMP son un buen punto de partida), la fidelidad de Taylor a esa propuesta sencilla ha impulsado una evolución de ideas que tardará décadas en metabolizarse completamente en el seno de la música americana.

A pesar de su reputación de inconformista, Taylor ha tomado el liderazgo a la hora de vencer barreras entre las distintas facciones de la comunidad jazzística que históricamente lo tenían ignorado. Estos esfuerzos no siempre dieron resultados artísticos duraderos, como en el caso del *abrazo* con Mary Lou Williams en 1977 (pero ¿es mera coincidencia que su siguiente trabajo importante, *One too Many Salty Swift and Not Goodbyes* [hat ART, 1978] incluyera desarrollos prolongados de técnicas stride y barrelhouse?). Sin embargo, los conciertos de 1979 con Max Roach, el equivalente en jazz a los acuerdos de Camp David, supusieron un éxito indiscutible; Black Saint tituló acertadamente el álbum siguiente como *Historic Concerts* (la reunión del dúo a principios de este mismo año en Londres, fue recibida casi con delirio por la habitualmente sobria prensa británica -Ver *Cuadernos de Jazz* n° 51; *En Concierto*: Max Roach+Cecil Taylor-). Sin embargo, la conexión de Taylor con las implicaciones de mayor alcance en lo referente al futuro del jazz han sido sus encuentros en la cumbre con los principios de la comunidad free de Europa, documentados por primera vez en los once discos de la discográfica FMP, titulados *Cecil Taylor In Berlin '88*. El chelista Tristan Honsinger y el percusionista Paul Lovens estaban presentes en Berlín y hoy en día forman parte del quinteto europeo de Taylor, junto con el saxo soprano Harri Sjoström y el bajista Teppo Hauta-aho. Los comentarios de su actuación en el Tampere Jazz Happening del pasado noviembre sugieren que la música del grupo de Taylor está entrando en una nueva fase llena de emociones.

Otra fase nueva en el trabajo de Taylor se inició el pasado 12 de febrero (aniversario de Abraham Lincoln) al debutar en el Coolidge Auditorium de la Biblioteca del Congreso de Washington D.C., auténtico santuario de la música americana. Fue allí donde Jelly Roll Morton grabó sus famosos solos de piano, donde Aaron Copland presentó *Appalachian Spring* y donde el Julliard String Quartet fue grupo residente durante años. El todavía anónimo trabajo de Taylor para piano y violín fue comisionado por la Biblioteca del Congreso durante la administración del Fondo McKim, que se dedica exclusivamente al encargo y representación de nuevos trabajos para dúos de violín y piano. En un momento en el que los fondos del gobierno de los Estados Unidos para las artes están en manos de políticos de derechas, la elección de artistas como Taylor, Muhal Ri-

chard Abrams y Anthony Braxton linda con lo heroico.

Inspirado por formas imprecisas de adivinación y por la arquitectura de los árboles (Taylor habla poco acerca de lo que sucede en su música), el nuevo trabajo de Taylor es un exquisito ejemplo de su actual propuesta compositiva. En lugar de crear un macrosistema a través del cual se determinen todos los elementos de una composición o permitir que sean funciones aleatorias las que den forma a la pieza, Taylor crea materiales que mediante un serio proceso de ensayo encajan a la perfección. El relativo peso estructural de los materiales y las metodologías mediante las cuales los músicos los gobiernan se llevan a cabo a través del ensayo. Cuando en la Biblioteca del Congreso recibieron la partitura de Taylor aparentemente fragmentada, él comentó que nadie sería capaz de darle sentido como una creación aislada; que sólo se podía entender plenamente tras un intenso proceso de ensayo (el día del estreno, Taylor y el violinista Mat Maneri ensayaron durante más de cuatro horas) y en la interpretación final.

Las representaciones de Taylor integran desde hace tiempo voz y movimiento y en la Biblioteca del Congreso fue capaz de utilizar la decoración estilo federal del salón del Coolidge Auditorium para darle al trabajo un elevado sentido ritual. Con la ayuda de un micrófono fuera del escenario, Taylor comenzó la pieza como una entidad incorpórea, recitando un texto invocatorio, una llamada, para después derivar repetidamente tan nobles entonaciones en alaridos y gruñidos. Mediante un transmisor inalámbrico, Maneri interponía lo que rápidamente se ha convertido en su marca registrada, lánguidos acordes con el arco, mientras Taylor abandonaba el micrófono y salía de entre bastidores, cantando y utilizando la pared del fondo del decorado como instrumento de percusión.

Siguió un silencio que parecía eterno; se abrieron las dobles puertas correderas del escenario y emergió Maneri para tomar posición al extremo del piano, las puertas se cerraron tras él. Taylor continuó cantando, deslizándose a lo largo de los tonos, aproximándose a una técnica karnática. La puerta se abrió lentamente de nuevo para dar paso a Taylor, bailando, vestido de blanco, con una fina media negra por sombrero. Utilizó el piano como apoyo, clavando sus manos ascendentemente por encima de la tapa y escudriñando alrededor; sus movimientos eran repentinos y sin embargo seguros, dinámicos aunque no gimnásticos. Girando hacia el teclado, Taylor comenzó a tocar el interior del piano; ningún prefacio superfluo, el punteo y el rasguído de las cuerdas introdujeron ritmos que se iban a repetir a lo largo de la pieza de casi una hora de duración.

Cuando Taylor se sentó al teclado, desarrolló tanto los parámetros armónicos sugeridos por Maneri como el fundamento rítmico señalado por él al tocar el interior del piano con frases agitadas, de registro bajo. Aunque a menudo se oyen inicialmente como ostinato, hay un método sutil añadido que Taylor utiliza en dichos movimientos. Las frases se prolongan, sus acentos mudan y la manera en que se despliegan en la siguiente frase se hace cada vez más dramática. A nivel técnico, la clave de esta aproximación es la compleja digitación de Taylor de precisión similar a la de un láser; es un tributo al régimen de trabajo altamente disciplinado de Taylor (a pesar de que él afirma que no "práctica").

Cuando Taylor tomó carrerilla, Maneri comenzó a atacar con un estacato creciente, finalizando sus rápidamente *serrados* acordes con largas líneas saltarinas. Mientras avanzaba, comenzaron a filtrarse

series cromáticas en el trabajo de ambos músicos, la base armónica dominante de la pieza fue sorprendentemente tónica-dominante. El fraseo de Maneri es a menudo fragmentado y con frecuencia, de manera intencionada, deja *puntos suspensivos* sin conectar. Aquí, sin embargo, Maneri comenzó a abrirse paso febrilmente a través del material, estableciendo un marcado contraste con su trabajo realizado junto a los exponentes del cool postmoderno, Guillermo Gregorio y Pandelis Karayorgis. Esto dice mucho del poder ritual de la aproximación de Taylor que consiguió que un estilista plenamente desarrollado como Maneri pudiera ser atrapado por el proceso y tocara más allá de sus parámetros habituales.

En el dúo, el toma y daca de la música de Taylor llega a hacerse claro como el cristal. Maneri provocaba libremente a Taylor, tanto como el pianista estimulaba al violinista. A cada nueva cima que

Maneri alcanzaba, Taylor respondía con una ejecución inspirada, introduciendo sucesivamente giros de registro alto (otra muestra de la deslumbrante destreza de Taylor), animadas explosiones de blues enriquecidas por una mano izquierda a ritmo de boogie-woogie y por octavas victoriosas, aderezadas con barridos a lo largo de todo

el teclado con el dorso de la mano. Durante el resto de la casi una hora de duración del espectáculo, Taylor estuvo en pleno vuelo, agitando su peinado rastafari mientras cantaba con júbilo, levantándose del banco para llegar a los registros extremos y anunciando el movimiento de sus brazos y piernas con la música que desplegaba. Fue magnífico.

Desafortunadamente, Taylor evita hablar de su música desviando a los entrevistadores hacia comentarios referentes a la coreografía y a los puentes colgantes. Uno percibe que Taylor cree que su trabajo perdería relieve si hablara sobre él. En cierta manera es un recuerdo de que dos de sus abuelos eran indios americanos; éstos creían, cuando se les hicieron las primeras fotografías, que al ser fotografiados se les robaba parte del alma. Sin embargo, todo lo que Cecil Taylor necesita decir acerca de su trabajo se puede encontrar en el mensaje de su contestador telefónico: "La música y la poesía de la vida están contenidas en el proceso de desdoblamiento".

Traducción: E.E.M.

Nota.- Sobre Cecil Taylor: ver *Cecil Taylor*, relato de César Aira publicado en *Cuadernos de Jazz* núm.19 (noviembre-diciembre 1993)

DISCOGRAFÍA REFERENCIAL

COMO LÍDER		
1956:	<i>Jazz Advance</i>	(Transition/Blue Note)
1958:	<i>Hard Driving Jazz</i>	(United Artists)
	<i>Looking Ahead</i>	(Contemporary/OJC)
1959:	<i>Cecil Taylor Plays Cole Porter</i>	(United Artists)
	<i>Stereo Drive</i>	(United Artists)
	<i>Love for Sale</i>	(United Artists/Blue Note)
1960:	<i>The World of Cecil Taylor</i>	(Candid)
	<i>Air</i>	(Candid)
1961:	<i>Cell Walk for C</i>	(Candid)
	<i>Jumpin'Punkins</i>	(Candid)
	<i>New York City R&B</i>	(Candid)
1962:	<i>Nefertiti, the Beautiful One Has Come</i>	(Freedom)
1964:	<i>Live at the Cafe Montmartre</i>	(Fantasy)
	<i>Great Paris Concert</i>	(Black Lion)
1966:	<i>Conquistador</i>	(Blue Note)
	<i>Unit Structures</i>	(Blue Note)
1969:	<i>Great Concert of Cecil Taylor</i>	(Prestige)
	<i>Fondation Maeght Nights Vol.1-2-3</i>	(Jazzview)
1973:	<i>Spring of Two Blue Jays</i>	(Unit Core)
	<i>Akisakila</i>	(Trio)
	<i>Indent</i>	(Freedom)
1974:	<i>Silent Tongues</i>	(Freedom)
1976:	<i>Air above Mountains (Buildings Within)</i>	(Enja)
	<i>Dark unto Themselves</i>	(Enja)
1978:	<i>Three Phasis</i>	(New World)
	<i>The Cecil Taylor Unit</i>	(New World)
	<i>One too Many Salty Swift and Not Goodbye</i>	(hat Hut)
1980:	<i>Fly! Fly! Fly! Fly! Fly!</i>	(MPS)
	<i>It Is in the Brewing Luminous</i>	(hat Art)
1981:	<i>Garden Part 1/Part 2</i>	(hat Art)
	<i>The Eighth</i>	(hat Art)
1984:	<i>Winged Serpent (Sliding Quadrants)</i>	(Soul Note)
1986:	<i>Far Olim</i>	(Soul Note)
	<i>Olu Iwa</i>	(Soul Note)
1987:	<i>Live in Bologna</i>	(Leo)
	<i>Live in Vienna</i>	(Leo)
	<i>Tzotzil Mummies Tzotzil</i>	(Leo)
1988:	<i>Cecil Taylor in Berlin '88</i>	(FMP)
	<i>In East Berlin</i>	(FMP)
	<i>Pleistozoen Mit Wasser</i>	(FMP)
	<i>Spots, Circles and Fantasy</i>	(FMP)
	<i>Remembrance</i>	(FMP)
	<i>Riobec</i>	(FMP)
1989:	<i>Looking (Berlin Version)</i>	(FMP)
	<i>Alms/Tiergarten (Spree)</i>	(FMP)
	<i>In Florescence</i>	(A&M)
1990:	<i>Double Holy House</i>	(FMP)
1991:	<i>Looking</i>	(FMP)
	<i>Smoke</i>	(FMP)
1996:	<i>Crossing</i>	(Jazz Hour)
1998:	<i>Qu'a: Live at the Iridium Vol.1</i>	(Cadence Jazz)

COLABORACIONES MÁS IMPORTANTES

Con John Coltrane: *Coltrane Time* (1958). Con Jazz Composer's Orchestra: *Jazz Composer's Orchestra* (1968), *Communications* (1968). Con Mary Lou Williams: *Embraced* (1977). Con Tony Williams: *Jay of Flying* (1978). Con Max Roach: *Historic Concerts* (1979). Con Art Ensemble of Chicago: *Thelonious Sphere Monk: Dreaming of the Masters Vol. 2* (1992). Con Barbara Hendricks: *Tribute to Duke Ellington* (1995). Con Elvin Jones y Dewey Redman: *Momentum Space* (1998).

T A Y L O R

Qué es DA & CAPO?

Folk Country
Rhythm 'n' blues
Flamenco
Blues Musicales
contemporánea...
Pop Rock

Lanzamiento:
julio de 1999
(junto con el próximo
número de
Cuadernos de Jazz)