

MELFORD

El legado de la composición de finales del siglo XX es la acreditación del intérprete. Los compositores post-serial y sus homólogos dedicados al jazz han alterado radicalmente el papel del intérprete a través de la mutabilidad de sus trabajos. El intérprete ha dejado de ser un medio de expresión de la voluntad del compositor, o incluso un intérprete indulgente, para pasar a ser un colaborador emancipado. Irónicamente, para que esto se pueda dar, la composición tiene que estar esencialmente incompleta en el momento de entregársela al intérprete; incompleta no en el sentido de carente de diseño y de ímpetu, sino en el de que debe estar en vías de formación.

Se puede sostener que el ideal de la composición es que permanezca eternamente en proceso de creación. Si no, el trabajo plenamente realizado se convierte en definitivo (más probablemente a causa de una grabación) y, petrificado, se consigna a la historia. La vitalidad duradera de una composición depende de la habilidad de los compositores y de los intérpretes para prolongar su gestación. Para ello, los compositores no sólo tienen que articular su propia relación simbiótica con los intérpretes, sino también la dinámica germinativa entre la estructura y el proceso.

Naturalmente, los compositores que poseen también dotes de im-

EN EVOLUCION CONSTANTE



provisadores, que interpretan sus propios trabajos con un conjunto de iguales, expresan esta articulación de la manera más clara, más lógica. Sus composiciones están trabajadas con gran destreza, son formales y, sin embargo, tienen un final abierto. Su identidad emana de cualquier aspecto de la partitura y, en cambio, la composición ofrece al intérprete un lienzo en blanco para que describa en él sus propios trazos. Es un trabajo que es a la vez erudito e ingenio; en un momento prolonga la dialéctica del jazz altamente cargado de connotaciones post-serial creadas, entre otros, por Earle Brown, Anthony Braxton y John Zorn, pero a continuación la evita, con una franqueza de tipo "let's blow" propia de Jack Teagarden.

Myra Melford alcanzó esta coyuntura enrarecida a través de una ruta misteriosa e improbable. A su llegada a Nueva York, en 1984, la pianista ejerció de alumna, de acompañante y de líder de grupos amateur, no necesariamente en ese orden. Sin embargo, la característica distintiva de Melford ha sido el paso deliberado, si no modesto, al que ha avanzado hasta llegar a la vanguardia de los compositores e improvisadores estadounidenses. No han pasado diez años desde que grabó su primer álbum, *Jump* (Enemy) -el primero de tres discos consecutivos con su trío junto al bajista Lindsay Hornner y el batería Reggie Nicholson- y sólo dos desde que grabó *Even the Sounds Shine* (hatArt, 1995), primera grabación en la que presenta un quinteto de configuración convencional.

Aunque tres de las cinco composiciones del programa habían sido documentadas por el trío, *Even the Sounds Shine* supuso un cambio de rumbo decisivo. El grupo Extended Ensemble (que incluía a los componentes del trío además de al trompetista Dave Douglas y al saxofonista y clarinetista Marty Ehrlich), explicaba los conceptos cruciales de Melford de manera más amplia de lo que había sido posible con el trío. En sus observaciones acerca de *Even the Sounds Shine*, Melford describe las composiciones del tipo de *La Mezquita Suite* como "una serie, o secuencia, de episodios musicales enlazados entre sí mediante la improvisación. El asunto era cómo expresar el arco emocional o la larga línea que yo había concebido para las composiciones. Las otras cuestiones que se me planteaban era dónde mezclar los roles de acompañamiento y los de solo; representar unidades menores dentro del conjunto; la transición de la densidad a la transparencia, del caos a la organización y, lo más importante, determinar cuál era mi función en este nuevo contexto".

Éstas no eran ideas totalmente nuevas para Melford. Las versiones de los años 90, 93 y 94 de *Frank Lloyd Wright Goes West to Rest* (incluidas respectivamente en *Jump*, en *Alive in the House of Saints* y en *Even the Sounds Shine*), demuestran que Melford ya había ampliado las variedades de espacio de improvisación disponible para los intérpretes: es digno de mención que la casa donde Melford pasó su infancia fuera diseñada por Wright, el arquitecto estadounidense que convirtió el sentido radical de diseño espacial en cómodos hogares; el sentido del espacio expresado por Wright es, para la sensibilidad americana del siglo XX, tan emblemático como lo son los blues. En los trabajos tempranos, Melford habitualmente enlazaba un área con la otra, o seguía con un solo sin acompañamiento o con una rubato de grupo. La táctica en sí no era innovadora; sin embargo, dada la especificidad de los materiales que im-

perceptiblemente ensamblaba, los trabajos transmitían aplicaciones vitales nuevas para tales recursos de transición.

Inspirada en la arquitectura morisca y en la música y cultura del flamenco, *La Mezquita Suite* (in Memory of Lona Foote) fue la composición que mejor representó lo prometedor de las ideas de Melford, tanto en términos de estructura como de proceso. Cada una de las cuatro secciones de las que se compone esta pieza de veinticinco minutos posee la elasticidad requerida para satisfacer los elementos orientados al proceso del modo en que se lo había propuesto Melford. Más adelante, ella y sus compañeros tienen marcos diferentes en los que improvisar. Estructuralmente, la orientación ibérica (a través de África del Norte y del Mediterráneo Oriental) de *Duet* y de *La Mezquita...*, en las secciones primera y tercera de la suite, contrasta vivamente con las secciones segunda y última, la ágil aunque premonitrice *Waltz* y la balada *If not Love*; ese contraste proporciona a la suite elegíaca el enfoque emocional necesario. En *La Mezquita Suite* la integridad estructural del trabajo está reforzada por el amplio papel concedido a la improvisación.

El quinto álbum de Melford, *The Same River, Twice* (Gramavision; 1996), que coincide con el nombre que Melford dio a su nuevo quinteto, cumplió lo que prometía *La Mezquita Suite*, lo cual confiere una nueva gravedad a toda su discografía. Esto se produce sin que Melford se aparte apenas de su proyectado modo, sólido y altamente funcional, de realizar los discos. Melford acostumbra comenzar sus grabaciones con composiciones efervescentes, si no con manifiestos *fingerpoppin* que reflejan su honda afinidad con el blues, del que se nutrió a una edad sorprendentemente temprana a través de su primer profesor de piano, el gran especialista en blues y boogie woogie, Erwin Helfer. *The Same River, Twice* no constituye una excepción; creado sobre un *finger bustin*, ostinato de boogie woogie, *Bound Unbound* abre el álbum con una amalgama de *juke joint jump* y de propulsión post-moderna.

Los materiales de partida de jazz y blues en los que ha trabajado para generar composiciones como *Bound Unbound* continúan sazando sus obras prolongadas. Sin embargo, estos grandes lienzos también permiten a Melford recurrir abiertamente a sus primeras inmersiones en la música de piano de Bela Bartok y Dmitri Kabalevsky, y a sus experiencias interpretativas de la música de género cambiante de Leroy Jenkins, Lawrence D. "Butch" Morris y Henry Threadgill, para crear temas dirigidos por el intérprete y multifacéticos, yuxtaponiendo partes trabajadas minuciosamente con eventos tenuemente definidos a nivel sonoro. Las recientes exploraciones de Melford sobre la interacción referencial en formas prolongadas, son cruciales para comprender cómo ha mantenido y mantiene su música en constante elaboración.

The Same River, Twice documenta el sofisticado uso creciente que Melford hace de la transición en sus trabajos prolongados, lo cual lleva al acertijo de "¿qué fue primero, el huevo o la gallina?", en lo relacionado con los mecanismos compositivos definidos por el intérprete hacia un enfoque definido. Es de señalar que Melford modificó su grupo en esta grabación. De su primer quinteto sólo Douglas permaneció; la incorporación del chelista Erik Friedlander, el percusionista Michael Sarin y el saxofonista y clarinetista Chris Speed, señalan el deseo de la pianista de una mayor flexibilidad in-

EN EVOLUCION CONSTANTE

Laurence M. Svirchev



EVOLUCIONCONSTANTE

teractiva. A lo largo del álbum, Melford realiza la conexión entre el uso de mecanismos de transición desafiantes y el realce del papel de la improvisación en el desarrollo de una composición. Al hacerlo, explota plenamente el poder estratégico de la transición, la frontera en tiempo real entre la estructura y el proceso.

Con el lanzamiento de *Above Blue* (Arabesque, 1999), se fusionan dos tendencias que se enriquecen mutuamente y se amplifican. Una de ellas representa la madurez de sus compañeros: mientras que Douglas es uno de los músicos más aclamados de los últimos años, su contribución se ve igualada por las de Speed, un exponente destacado del auge de la música balcánica, Friedlander, que sin lugar a dudas está pasando de músico acompañante a líder y Sarin, que ha desarrollado una trayectoria impresionante en formaciones que han sido definitivas en esta década, como el trío de Thomas Chapin. La otra tendencia recoge el creciente flujo natural y la proximidad comunicativa con los que Melford anima las proposiciones de composición importantes. A través de este programa de amplios registros, Melford va más allá de la maestría transparente de la combinación de la estética *downtown* de los años 80 y 90, para llegar a una extraña paradoja: ha creado un trabajo sumamente personal escribiendo con mucha precisión para las características de sus colaboradores.

“El modo en que he escrito durante los últimos años, y particularmente para este grupo, se ha basado en escuchar al músico”, comentaba recientemente. “Pienso en su sonido, en cómo puedo presentarlo y en lo que ellos pueden añadir a la improvisación y a la aportación de su propia cosecha en ciertas áreas de sus fragmentos. Prácticamente todas las piezas del nuevo álbum han tenido este tipo de consideraciones; de hecho, ahora programo los discos y los conciertos en directo en función de cuándo y cómo quiero que interprete gente diferente, y considero cómo fluirán esas elecciones en las distintas piezas”.

Al construir un programa que equilibre fundamentos del jazz con un swing exultante y el lirismo del blues, con estrategias compositivas post-serial, como la creación de procedimientos de acompañamiento flexibles, cada combinación de músico y material plantea a Melford diferentes cuestiones. Las cualidades de Speed como clarinetista y como saxo tenor suponen un ejemplo que viene al caso. “Yo sabía qué quería, que Chris (Speed) interpretara el saxo tenor en un contexto bastante continuo, con el chelo y la batería actuando como base rítmica. *Two but Live* era una pieza que yo ya sabía que la iba a interpretar al piano de la misma manera, que era una buena pieza para empezar el álbum porque era breve y, por tanto, era idónea. De manera que, al añadir el solo de Chris, había un elemento nuevo que mantenía la función de la pieza en el programa”.

Todos estos procesos deliberativos trascienden también a los pasajes conjuntos.

“En *Still in After's Shadow* proporcioné al chelo y al piano el material armónico para que acompañaran a la melodía en términos de notas, pero no en términos de duración ni registro. A la trompeta y al clarinete les di una melodía que Dave y Chris podían difícilmente tocar al unísono, aunque en ocasiones había cabida para que se expresaran de manera levemente diferente. Hay momentos en los que la melodía nos transporta a Erik y a mí al siguiente grupo

de tonos o bien nosotros mismos los introducimos en distintos puntos de la composición. De este modo, la pieza es aproximadamente la misma melodía tocada tres veces, cada una en un contexto armónico diferente. Aunque no haya mucho espacio para la improvisación más allá del embellecimiento ocasional de las partes, hay muchos lugares en los que cada uno puede modificar la forma de la pieza. Por tanto, para escribir una pieza que funcione, es necesario saber cómo van a interactuar Dave y Chris, cómo interactuaremos Erik y yo y cómo funcionaremos en conjunto las dos parejas”.

Recientemente, Melford se ha enfrentado cada vez más a la deliciosa ironía de que sin tener en cuenta cómo ha confeccionado las composiciones en función de los puntos fuertes de sus compañeros de *The Same River, Twice*, ellos han encontrado su camino dentro de los repertorios de *Equal Interest* (una colaboración con los simbólicos miembros de la AACM (*) Joseph Jarman y Leroy Jenkins), *Crush* (su trío con el bajista eléctrico Stomu Takeishi y el percusionista Kenny Wollesen) y su dúo con el intérprete de instrumentos de viento Marty Ehrlich. “Aunque la música sea la misma, las personalidades de los intérpretes y la aproximación de éstos a sus instrumentos dan vida a la música de manera diferente”, explica Myra Melford. “Yo verdaderamente disfruto creando música que posea la flexibilidad de tener diferentes vidas. Aprendo mucho de las posibilidades de una pieza y de ella extraigo ideas para trabajos nuevos. A veces, la inconveniencia de una línea tocada por un instrumento o por un músico al que no estaba originalmente destinada, puede desencadenar una vitalidad fresca e imprevista o revelar un aspecto diferente de la música. En el caso de grupos más reducidos, llego a improvisar en contextos originalmente concebidos para otro instrumento y eso supone un gran reto para mí. El modo en que un músico desarrolle el material escrito mediante la improvisación puede crear un mundo completamente diferente en la pieza, en cierto sentido es como la estructura de un edificio que tiene un espacio interior que se puede modificar”.

Tanto en *Equal Interest* como en *Crush*, Melford incorporó inicialmente composiciones antiguas que utilizó para buscar las intersecciones entre sus métodos establecidos y sus dos grupos de colaboradores, muy opuestos. En *Crush*, Melford tenía al menos la ventaja de tener un antecedente en su trío con el bajista Lindsey Horner y el baterista Reggie Nicholson, con el que grabó tres discos (*Jump; Now and Now*, Enemy, 92; y el disco en directo *Alive in the House of Saints*, hat ART, 93). “Con *Crush* quería ir un poco más allá del trío estándar con piano, más lejos de lo que había ido con Lindsey y Reggie”, aclaraba Myra Melford. “Quería que todo el grupo saliera conmigo y aun así saber dónde estábamos en la composición. Eso es lo que tengo con Kenny y con Stomu, un nivel nuevo de libertad y de comunicación en el trío. La cuestión no era la elección de utilizar un instrumento eléctrico, sino tener la oportunidad de tocar con Stomu. Admiro su sensibilidad, es muy diferente de la de cualquier bajista, acústico o eléctrico, a quien haya escuchado o con quien haya tocado. Incluso al hablar con él antes de que empezáramos a tocar juntos, descubrí que teníamos aproximaciones muy similares a la improvisación, y cuando hablé acerca de cómo estaba yo desarrollando mis composiciones y de cómo recorría la línea entre lo que estaba compuesto y lo que se improvi-

saba, sentí que él tenía una estética muy similar. Tiene un sentido rítmico muy abierto y dado que sólo hay tres intérpretes, es capaz de darle espacio al ritmo y somos capaces de ir mucho más allá del material compuesto; también es orgánico y somos capaces de regresar a la composición de manera fluida”.

Equal Interest supone un reto particular para Melford. Especialmente Jenkins se cierne en amenaza en el desarrollo de Melford, lo mismo que en la década de los 80, en su taller de improvisación y tras la llegada de la pianista a Nueva York, tuvo un papel relevante al moldear la sensibilidad de la pianista. En las anteriores grabaciones con Jenkins y Jarman -la grabación del violinista *Themes & Improvisations on the Blues* (CRI, 94) y el disco de Jarman y Jenkins *Out of the Mist* (Ocean, 97)- Myra se encontraba limitada a papeles de apoyo. Ella, esencialmente, ha dado un paso de gigante para ser su acompañante en un entorno de cooperación. “Es un desafío y supone una recompensa escribir para *Equal Interest* y que Joseph y Leroy interpreten mis composiciones. Ambos tienen una capacidad de interpretación enorme y son muy sensibles a la hora de ejecutar. Tienen entre 30 y 40 años de sólida experiencia en la música. Hay áreas en las que nos adentramos que son de medita-

ción y ha sido tanto un reto como una recompensa encontrar un camino para explorar un tipo de música más tranquilo y espacioso a través de la improvisación libre, que en el pasado se ha identificado con una música muy densa y enérgica. Debido a los muchos años de experiencia de Joseph y de Leroy, las áreas más tranquilas en las que nos adentramos adquieren vida. No es música new age sin personalidad. Me ha enseñado mucho a ser paciente y a relajarme cuando interpreto”.

(*)Association of Advanced Creative Musicians

Traducción: E.E.M.

Sobre **Myra Melford** ver *Cous-Cous y Zen: M.M. Pianista y Compositora*, por Don Hillegas (*Cuadernos de Jazz*, Nº 13, nov.-dic. de 1992).



jazz en la costa

12ª edición. Almuñécar. Costa Tropical. Granada. Julio 1999



19, lunes
FABIO MIANO TRIO con PERICO SAMBEAT + KURT ROSENWINKEL

20, martes
JAM SESSION'99
Nicholas Payton, Terell Stafford, Harry Allen, Jesse Davis, Eric Alexander, Mulgrew Miller, Peter Washington, Peter Bernstein y Kenny Washington

21, miércoles
DANILO PEREZ TRIO

22, jueves
EDDIE PALMIERI LATIN JAZZ & SALSA TENTET

23, viernes
BRANFORD MARSALIS QUARTET

24, sábado
MARC RIBOT Y LOS CUBANOS POSTIZOS

25, domingo
SILVIA TORRES & BRASILIAN GROUP

Actuaciones a las 22'30 h. Parque El Majuelo. Almuñécar. Costa Tropical. Granada.
 Información: 958838626/958247263 www.dipgra.es
 Jazz en la Costa. Area de Cultura. Plaza de los Girones,1. Granada 18009