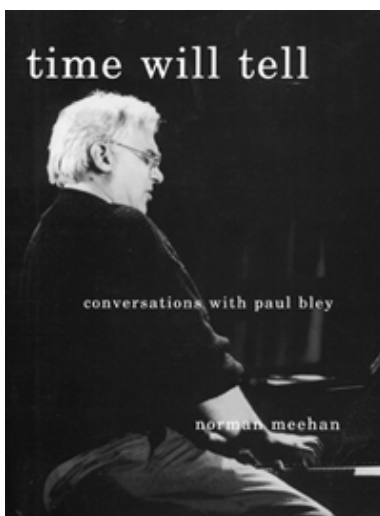


# Paul Bley (1932-2016) In Memoriam: Time Will Tell. Capítulo 1: de Montreal a Nueva York. Por Norman Meehan



Norman Meehan Time  
Will Tell.  
Conversations With  
Paul Bley Berkeley  
Hills Press (ISBN  
1-893163-54-7).

Capítulo 1: “De Montreal a Nueva York”

**Montreal**

Paul Bley empezó a estudiar piano en serio a la edad de siete años. Aunque había empezado a tocar de oído a los cinco, sus primeras lecciones fueron con el violín y, aunque salieron bien, no pasaron de ser un prelude de su verdadero oficio, el de pianista. Su madre, Betty Marcovitch, se había mudado a Montreal procedente de Rumanía, país en el que los músicos disfrutaban de gran consideración, y fue ella la que le guió en su aprendizaje. El trauma del divorcio de sus padres cuando tenía siete años, y el siguiente matrimonio de su madre, hicieron que Bley se volviese retraído, pero la experiencia le empujó a sumergirse en los estudios y la práctica del piano. Esos estudios incluyeron clases particulares con muchos profesores, así como la matriculación en el conservatorio McGill y en el de Quebec, donde aprendió solfeo, armonía para teclado y el repertorio clásico de Bach, Beethoven y Brahms. Esta sólida base con el instrumento le sirvió de mucho y no tardó en trabajar como pianista para ensayos de espectáculos de variedades.

Ese trabajo derivó en la contratación de Bley para acompañar bailes, de forma que tuvo su primer bolo fijo al principio de su adolescencia, trabajando en un establecimiento turístico de Quebec con el director de orquesta Blackie Herman. Gracias a este trabajo Bley estableció estrechos vínculos con la comunidad jazzística de Montreal, pasando tiempo con músicos experimentados, tocando en sus bolos y contratándoles en los que podía conseguir él. A los catorce Bley ya dirigía grupos, contrataba músicos y manejaba considerables cantidades de dinero en calidad de líder de grupo. Él mismo ha especulado con la posibilidad de que el hecho de ser alto para su edad le ayudara a iniciar su carrera. Bley también conoció a Oscar Peterson, que le apoyó mucho y que, en 1949, cuando le ofrecieron formar parte en las giras de Jazz at the Philharmonic, le pidió a Bley que le sustituyera en el Alberta Lounge y que terminara su contrato por él. Aunque aún no había terminado la secundaria, Bley aceptó la oferta, reconociendo una oportunidad importante cuando se le presentó.

Fue por aquel entonces cuando Bley pasó una semana en Nueva York familiarizándose con su escena musical. No le llevó demasiado tiempo darse cuenta de que si quería tener éxito en el jazz, necesitaba mudarse a su capital, que en aquél momento era indiscutiblemente Nueva York. Con el respaldo de su madre y amigos, Bley se marchó de casa en 1950 para asistir a la escuela de música Juilliard de Manhattan.

## **Nueva York y Juilliard**

La mudanza de Bley a Nueva York le abrió las puertas a un nuevo mundo de sonidos e ideas musicales, las del mundo del jazz de la Calle 52, así como a las que descubrió en sus estudios en Juilliard. Como parte de su licenciatura en composición, uno de los profesores de Bley en la escuela fue el compositor Henry Brant. La obra temprana de Brant ha mostrado una gran variedad, revelando su firme interés en las combinaciones tímbricas inusuales. Por ejemplo, "Angels and Devils" (1932), es un concierto para flauta que presenta a diez miembros de la familia de dicho instrumento. En otras obras emplea orquestaciones sorprendentes, como en "Origins" (1952), una sinfonía para instrumentos de percusión. Su música posterior revela un creciente interés por la ubicación de los instrumentos en el espacio en el que actúan. Si bien la separación espacial que Brant empleaba en sus composiciones a partir de la década de los cincuenta no ha formado parte de la música de Bley, sí que lo ha hecho el modo en que Brant utilizó y expandió el concepto de contraste estilístico dentro de una misma pieza de Charles Ives. En la composición "Antiphony 1", escrita en 1953, Brant utilizó una serie de grupos esparcidos en el espacio de la actuación, tocando cada uno música inconexa con la de los otros grupos en términos de timbre, textura y estilo. Esta utilización extrema del contraste también puede encontrarse en la música de Bley.

Como resultado de sus estudios con Brant, ciertas premisas pasaron a ser fundamentales en la obra de Bley. En primer lugar, Bley aprendió a dar al proceso de hacer música tanta

importancia como al producto de ese empeño musical, y llegó a la conclusión de que componer música según se va tocando es el objetivo supremo para músicos y compositores. Bley relata cómo en el primer día de clase Henry Brant entregó aparatos de radio a todos los alumnos presentes, les enseñó las señales de “subir el volumen”, “bajar el volumen”, “encender” y “apagar”, y a continuación dirigió una pieza para “orquesta de radios”. Esta experiencia y otras semejantes mostraron a Bley que la música podía tomarse como un proceso de creación de estructuras en tiempo real. Además, el análisis musical, en su forma más elemental, revelaba que solamente se trata de sonidos (o su ausencia) organizados a lo largo del tiempo. Quizás sea éste el segundo aspecto de la música de Bley que puede atribuirse a sus estudios en Nueva York. Brant se centraba en el timbre y el sonido de la música que escribía. En vez de considerarse en términos de armonía, melodía y ritmo, la música se percibe, en primera instancia, como sonido, aun cuando se manipule de diversas formas. Esta orientación tímbrica ha sido un rasgo fundamental tanto de la carrera de Bley como de la de Brant, y resultaría especialmente fértil cuando Bley adoptó las innovaciones de Ornette Coleman.

En 1950 Brant dejó escrito que había “llegado a la conclusión de que la música en un único estilo... ya no permite evocar las nuevas tensiones, los estratos de locura y los ataques multidireccionales de la vida contemporánea contra el espíritu”. Su música a partir de ese momento se ha caracterizado por un concepto poliestilístico, una música en la que ningún elemento o estilo concreto ejerce más influencia o es más importante que otro. Esta “igualdad de medios” también se ha convertido en característica de la obra madura de Bley.

Si bien Juilliard le dio a Bley las aptitudes para ampliar su formación musical, también, y de manera más importante, representó la “carta verde” que le permitió vivir en Estados

Unidos. Aunque la Calle 52 ya estaba en declive para 1950, Nueva York seguía siendo el centro musical del mundo, y en su primera noche en la ciudad Bley vio a Charlie Parker con Miles Davis, Max Roach y Tommy Potter, y después, calle abajo, a Lennie Tristano con Lee Konitz, Warne Marsh, Billy Bauer, Peter Ind y Al Levitt. Inmerso en este ambientazo fue donde Bley estudió, subió a tocar en bolos ajenos y desarrolló sus habilidades y conceptos musicales. También viajó con frecuencia a Montreal a visitar a amigos y familiares, y a actuar. En uno de esos viajes, en 1951, se unió a algunos músicos locales para formar el Jazz Workshop (taller de jazz), un foro de músicos de jazz en el que se proponían y probaban nuevas ideas, como se hace en los talleres de teatro. La idea de Bley era contratar a los mejores músicos de Nueva York, llevarlos a Montreal a tocar con los músicos de allí y, de esa manera, mejorar el nivel del jazz de la ciudad. Al empezar dando conciertos de pago en los que tocaban todos los músicos adscritos al taller, pudieron recaudar los fondos necesarios, y en breve tuvieron al primer invitado sobre su escenario, Chuck Wayne, el guitarrista de George Shearing. Le siguieron el saxo tenor Sonny Rollins, el saxo alto Jackie McLean, el trombonista Kai Winding y el batería Art Taylor. En 1953 los invitados fueron, entre otros, el saxo tenor Brew Moore, el guitarrista Dick Garcia y el pionero del bebop, Charlie Parker.

Con músicos de este calibre en su haber, el taller enseguida recibió la atención de los medios, y la Canadian Broadcasting Company produjo una serie de programas de media hora, incluyendo uno con Charlie Parker, en el que también tocó Bley.

1953 resultó ser un año de progresos para Bley, también en otros frentes. En septiembre recibió una llamada de Charles Mingus, a quien había conocido unos años antes en una reunión de la New Jazz Society. Mingus, que entonces dirigía Debut Records, necesitaba un director para una pieza que había

compuesto y que iba a grabar en su sello. Mingus también le ofreció a Bley una sesión a trío con Debut. Bley aceptó rápidamente ambas ofertas.

La temporada que Bley pasó en Nueva York fue, en cierto sentido, una época de aprendizaje y de desarrollo de las técnicas necesarias para dedicarse a la música. Fue allí donde aprendió qué se espera de un intérprete, así como los rituales de la vida del músico de jazz.

**NORMAN MEEHAN:** Un rasgo que ha caracterizado tu música es la forma en que improvisas libremente, introduciendo a la vez una estructura improvisada en tu música, así como notas, tonos y ritmos. ¿Crees que ese tipo de "composición en tiempo real" procede de las ideas expuestas por Henry Brant en Juilliard, o se trata de un enfoque coherente con la tradición del jazz?

**PAUL BLEY:** No creo que haya forma de estudiar muy bien la improvisación, pero desde luego que se puede estudiar composición. No tengo muy clara la aplicación exacta de la composición, pero al menos abre los sentidos a la posibilidad de pensar en términos temporales muy amplios. Estamos pasando a una época en la que el CD durará el doble de lo normal actualmente, en vez de tener un CD de 72 minutos [sic], será de 144. Actualmente tenemos la radio por cable, que emite jazz 24 horas al día, o sea que una pieza podría durar un día entero. Por tanto, las estructuras a las que estamos acostumbrados, el disco de 78 RPM de tres minutos, el LP de 44 minutos o el CD de 72, forman parte de un periodo de transición en el que se está subiendo el listón a los músicos jóvenes, que deberán ser capaces de mantener el interés del oyente durante mucho rato. En ese sentido, la composición ya ha abordado esta cuestión con las diversas generaciones que han tenido que encarar el reto de la duración. Ahora es un reto definitivo, no es una cuestión de lo bien que toques, sino de cuánto tiempo puedes mantener la calidad a lo largo de la longitud de la pieza que has escogido. Puede que al principio sólo hubiera que hacerlo durante tres minutos; es

posible que en el futuro hayas de hacerlo durante varios cientos de minutos.

NORMAN MEEHAN: Te has dedicado durante más de cincuenta años a la música improvisada. Lo has hecho al más alto nivel junto a algunos de los mejores improvisadores. Aun así, tu educación formal consistió en el estudio de repertorio clásico de piano en Montreal y de la composición en Juilliard. Es como si tuvieras cada pie en mundos distintos. ¿Podrías describir la diferencia entre composición e improvisación?

PAUL BLEY: Bueno, hay una diferencia realmente simple entre composición e improvisación. Consiste en que no hay diferencia. La composición y la improvisación son ambas "hacer música" y si hay alguna diferencia se debe a la falta de capacidad por parte del ejecutante. Uno debería estar componiendo cada vez que toca música... es que no es más que componer en tiempo real. Hasta ahora la palabra "composición" se ha aplicado a la música que se hace a lo largo de un amplio periodo de tiempo, con un montón de borradores y revisiones (según eso, uno debería ser capaz de escribir un libro según va hablando). No debería haber diferencia entre ambos procesos. Es decir, la composición por sí misma encierra un montón de responsabilidad, como escribir un libro en vez de ir diciéndolo. Cuando estás grabando no te detienes a anotar tus ideas, es una línea continua, lo que implica que no pierdes el hilo de tu pensamiento. Cuando improvisas no tienes ocasión de perder el hilo. Si paras de tocar para coger un bolígrafo y escribir algo, pierdes el flujo o la esperanza de recobrarlo de nuevo después de que hayas anotado lo que estuvieras tratando de decir. Pero estamos en una era moderna y todos esos maravillosos dispositivos de grabación, con los que se pueden capturar tus pensamientos en "tiempo real". La clave es el "tiempo real". Si te pasas treinta años tocando un instrumento con ese punto de vista estético en mente, es posible que vayas mejorando en ese aspecto, y al final no habrá diferencia entre escribir algo o grabarlo directamente.

PAUL BLEY: No diferencio entre composición e improvisación. Si la improvisación se hace de forma correcta, debería sonar como si se hubiera compuesto. Los oyentes no deberían ser capaces de distinguir qué se improvisa y qué está compuesto. Se podría considerar de la siguiente manera: como músico que graba, cada una de mis grabaciones tiene un número de *opus*, y ese número viene dictado por el año, mes, día y hora en que se grabó. De esa forma tienes un sistema de numeración para una colección de grabaciones como el que tendrías para una colección de obras escritas. NORMAN MEEHAN: Cuando improvisas, ¿crees que hay en juego consideraciones puramente “compositivas”?

NORMAN MEEHAN: Entonces, ¿qué es la improvisación?

PAUL BLEY: No es más que hacer música, eso es todo. E incluso ese aspecto ha dejado de ser un elemento constante. Hay que forzar un poco los términos para llamar “música” a los sonidos industriales, pero si uno se metiera en una sala de calderas y grabase sus sonidos porque sirven para el propósito de las imágenes a las que fuera a acompañar, eso también sería hacer un sonido con un propósito. La estética de la composición se aplica igualmente al diseño de sonido como a la interpretación al piano.

NORMAN MEEHAN: Hay en el mundo académico personas que se dedican al análisis de las interpretaciones de jazz que sostienen que no se pueden aplicar al jazz los recursos analíticos que se utilizan para investigar la música clásica (es decir, compuesta previamente) porque la composición y la improvisación son, fundamentalmente, actividades distintas.

PAUL BLEY: No estoy de acuerdo. El sentido de la estética que resulta atractiva a la persona que escucha una obra finalizada, sea ésta compuesta o improvisada, es el mismo. Existen diferencias entre la música clásica y el jazz y dichas diferencias me encantan, porque son los opuestos exactos, opuestos diametralmente uno respecto del otro. El ensayo hará que una interpretación de música clásica mejore, pero en el



mundo del jazz la primera vez es el mejor intento de interpretar algo. En el mundo del jazz los errores gustan, porque en ellos se puede apreciar el proceso y se puede oír a los músicos corrigiendo. En el mundo de la clásica reina la voluntad de ensayar las piezas hasta que salgan perfectas. Como dice el chiste, “¿cómo se llega al Carnegie Hall? ¡Ensayando!”, pero esa no es la forma de labrarse una reputación en el mundo del jazz. Cuanto más osado sea el músico de jazz improvisando, más conectará con el oyente. Es una estética distinta. Toda esa idea de acertar a la primera constituye una “estética de jazz”. El jazz y la clásica también difieren en cuanto a la producción del sonido con el instrumento. La trompeta aún seguiría sonando como la trompeta clásica si no hubiera sido por los músicos de jazz que no sabían que su tesitura se limitaba a dos octavas y media. Todo el virtuosismo en todos los instrumentos ha sido consecuencia de que los tocaban músicos “primitivos”. En realidad, lo único que tenían de primitivos es que no habían recibido una educación formal. La capacidad de ampliar las posibilidades de la producción del sonido en instrumentos es una estética de jazz, y también es una estética del tercer mundo.

NORMAN MEEHAN: ¿Optaste por la improvisación en vez de la composición porque te abría un viaje de descubrimientos, porque era música que aún no habías oído?

PAUL BLEY: Exactamente. Si supiera qué iba a ocurrir en el concierto no tendría que ir.

NORMAN MEEHAN: ¿De qué manera crees que han afectado tus estudios de composición a tu forma de tocar?

PAUL BLEY: Cuando estaba en Juilliard y toqué jazz en Nueva York durante esos cuatro años, de 1950 a 1954, creía que mis estudios en Juilliard no tenían mucho que ver con la improvisación y mis necesidades como improvisador. Esas necesidades eran instantáneas. Se manifestaban a las 8 en punto de la noche al tocar con músicos reconocidos con quienes

no había tocado antes y yo trataba de mejorar tocando sobre el mismo escenario que ellos. Pensaba que la composición y todo eso era un recurso para quedarme a vivir en Nueva York, un recurso para conseguir la carta verde. Más adelante dejó de satisfacernos el hecho de que siguiéramos tocando nuestras improvisaciones sobre las armonías de canciones populares. Mis estudios de composición entraron en juego en aquel momento, cuando me di cuenta de que las canciones constituían un fundamento singularmente estadounidense para la improvisación y que esa no era necesariamente la única forma de hacerlo. La cuestión fue “¿qué va a remplazar a esas canciones de forma que se mantengan intactas la vitalidad y el ritmo de la música?”. Después de Juilliard me pasé una década, entre 1955 y 1965, experimentando con diversos grupos, Ornette incluido, improvisando y tratando de mantener la singularidad del jazz. Como sabía en qué consistían la música clásica y el jazz, las diferencias me resultaban claras, y otras músicas de la época, como la Tercera Corriente, etc., la música de Gunther Schuller y Ran Blake, para mí eran anatema porque al mezclar las dos, diluyes las dos.

NORMAN MEEHAN: ¿Es porque abordaban la música como compositores más que como intérpretes?

PAUL BLEY: En mi estética no hay diferencia entre ambas facetas. Si hablamos de un improvisador magistral, eso es lo mejor que van a hacer. Pedirle que anote o no lo que hace es discutible, porque van a hacer lo que hacen, tienen una idea sólida y escribir las cosas sería contraproducente.

NORMAN MEEHAN: Aun así tu música contiene muchos recursos que normalmente se considerarían como parte de la “música compuesta”, series dodecafónicas, temas y variaciones y desarrollo de motivos.

PAUL BLEY: Esos recursos están presentes, pero con ciertos ajustes. Por ejemplo, las series. Hice un disco para hatART, *12(+6) in a Row*, lo que implica que alguna relación

tenía con las series, pero conociendo la historia de la música occidental, el motivo por el que Schoenberg creó el serialismo fue para que él y sus seguidores pudieran liberarse de la armonía triádica wagneriana que dominaba la música de finales del XIX. Un siglo más tarde ya no es necesaria la restricción severa de la secuencia de notas para evitar la tríada. Podemos hacerlo de oído. Llevamos 100 años escuchando música atonal, o sea que ahora lo podemos hacer en tiempo real. No necesitamos recurrir a una serie estricta, aun en el caso de que la música fuera estricta, si optamos por esa vía en algún momento. Las diversas reglas armónicas sólo son interesantes si no derivan en otra regla. Yo utilizo toda la música, toda la historia de la música, incluyendo la música electrónica, la música *trance*, todos los géneros populares, como colores de una paleta. La regla que gobierna qué hago y cuándo lo hago es la siguiente: si ahora estamos haciendo algo que podemos identificar en este momento a la vez que improvisamos, la cuestión es, ¿durante cuánto tiempo seguiremos tocando esto (que reconocemos) y en qué momento dejaremos de hacerlo y empezaremos a hacer algo distinto? Si estamos en un contexto de actuación en directo, lo mejor es poder hacerlo unos segundos antes de que el público se dé cuenta de que hemos estado haciendo "esto" y se pregunte cuándo vamos a empezar a hacer "aquello".

NORMAN MEEHAN: Al escuchar *12(+6) in a Row* está claro que la técnica serial no es estricta y aun así has logrado que "suene" a música serial.

PAUL BLEY: Sí. Bueno, al identificar que había una serie flotando alrededor, y al tocar con músicos vieneses y al grabar en Europa, estábamos próximos a Schoenberg y su escuela. Me gusta ser iconoclasta en las cosas que hago. Hay un motivo por el que vivo en EE UU aunque trabaje en Europa. Estoy predicando una postura iconoclasta de origen estadounidense en todos los proyectos que ataco. La palabra "atacar" es deliberada, es un ataque contra cualquier tipo de ortodoxia. En el mundo del jazz, antes de Ornette estaba

Joseph Schillinger, que escribió enormes tomos y volúmenes sobre qué podría uno hacer con la armonía, etc. La desventaja de ese sistema es que no lo discurría uno mismo.

NORMAN MEEHAN: ¿Podrías explicar un poco tu relación con la música anotada y las partituras?

PAUL BLEY: Si utilizas las partituras como una plantilla en la que siempre veas lo que vas a tocar, de forma que ves una partitura en vez de *oír* lo que vas a tocar, eso es la antítesis de lo que yo hago. Mirar la partitura es la forma errónea de hacer las cosas. Es de cándidos pensar que la música escrita tiene algún valor. El mismo hecho de que pienses en términos de partituras restringe severamente la forma en la que piensas sobre la música. Estás tratando de acertar, de que salga perfecto, estás tratando de identificar cosas que no pueden anotarse en papel. Piensa que si un pájaro está cantando en un árbol, no va a pensar en partituras, simplemente cantará. No hay nada que no pueda hacer; desarrollará completamente el potencial de todo lo que es capaz de hacer porque no está restringido por la música escrita. Siempre hay alguna hermosa joven que viene a un concierto y dice, "soy una pianista clásica, pero me encantaría improvisar; ¿podría ayudarme, por favor?". El hecho de que sea hermosa ya es bastante convincente por sí mismo, pero no hay esperanza. Así que no engaño a la solicitante. Nuestra cultura está inmersa en resultados garantizados: "si lees este libro serás más inteligente... si tocas esta composición escrita sabrás cómo hace esto". Para cuando aprendes a hacer "esto", "esto" ha dejado de ser relevante porque fue a imprenta, se ha publicado, se le ha dado publicidad y ese proceso lo acabo sepultando. Por tanto, si estás persiguiendo a una musa inmersa en un proceso de documentación, esa musa ya se ha esfumado, porque estás observando a la musa como parte de un corpus que ya ha existido. Aun si la considerases como parte del presente actual, sigue sin ser suficiente. Has de mirar a cinco años

vista. En términos jurídicos, siete años es el periodo tras el que ya no puedes reclamar: al cabo de siete años ya no me debes el dinero. Las ideas tienen una vida similar, no hay forma de saber por dónde pisas si no trabajas cinco años por delante de ti mismo y miras hacia atrás adonde estás ahora. La verdadera cuestión no es “aprendamos más sobre el ahora”, sino “aprendamos más sobre el futuro a cinco años”, y veamos el “ahora” desde ese patrón. Trata de ver el “ahora” como un proceso dirigido hacia el futuro cinco años a partir de “ahora”. Bird siempre decía “nunca estoy aquí, siempre estoy ahí”. Siempre estaba yéndose a algún sitio, y estaba en el proceso de llegar a ese sitio. Yo podía estar tocando lo que correspondía según la partitura, que él estaba tocando la siguiente sección, y eso determinaba su forma de tocar.

Lo mismo sucede con las estéticas que hemos estado comentando. No importa lo que pienses que está ocurriendo ahora, lo que importa es decidir, si volvieras a nacer dentro de cinco años y pusieras tus discos y cintas, fueras a tus bolos, hablaras con tus amigos, etc., ¿qué sería relevante en ese momento? Necesitas ver el presente a través del patrón del futuro. Eso no lo da la escuela, ni las partituras. Esos recursos ofrecen un punto de vista histórico de la expresión artística, y son muy válidos y útiles, porque hay un montón de cosas que se quedan diluidas en los detalles. A veces coexisten distintas obras: Coltrane y Ornette son ejemplos claros. Ahí tienes a Ornette, llegando a Nueva York en 1959 con su visión radical y completa de la improvisación, mientras que, al mismo tiempo, Trane está dejando la banda de Miles y aborda la interpretación modal, que no son más que notas blancas. Eso era fácil de hacer, era más fácil que tocar sobre acordes. La música no se estaba volviendo más complicada, sino menos. Tuvo tanto éxito que arrasó por todo el universo de la improvisación y produjo virtuosos instrumentales y un montón de música excelente. No obstante, en lo que respecta al avance artístico, fue retrógrado. Así que uno siempre ha de buscar lo siguiente que vaya a ocurrir para poder ver de verdad si algo

va a ser útil o no en el futuro. Para ello has de mirar desde una perspectiva de futuro: mirando retrospectivamente al presente. Ese es un punto de vista de la obra de arte muy desalentador, porque el futuro exigirá combinar las diversas artes, lo que condena a muchos artistas a un final prematuro. Si vas a ser un gran instrumentista, y esa es tu principal inquietud, esta perspectiva "futurista" implica que el éxito sonoro de tu empeño sólo sea una cuarta parte de lo que atañe a tu responsabilidad. Esta idea "futurista" incrementa tu carga de trabajo en tal medida que te vas a quedar sin años para llevarlo a cabo. En el mundo del cine, lo normal es colaborar, pero en nuestros mundos de la pintura, la literatura, la poesía y la música, el esfuerzo individual es lo normal, y se valora más ser responsable de una obra entera. Si miramos las cosas desde nuestra perspectiva de futuro, la idea de la labor individual sale por la borda y eso eleva el listón para los pianistas.

NORMAN MEEHAN: Cuando has buscado nuevas vías para tu música, ¿te ha servido el análisis para revelar qué ha sido o será significativo?

PAUL BLEY: El análisis siempre me ha servido, porque no puedo actuar sin entendimiento. Ese es mi carácter, pero el entendimiento no me ha hecho dilucidar qué resultará útil para empujar la música hacia el futuro.

PAUL BLEY: Medios históricos. En la década de los cincuenta, Jimmy Giuffre, George Russell y Gil Evans (a quienes llaman arreglistas, un término humillante que hace que su labor suene a logro menor, orquestadores sería más adecuado) eran los únicos que estaban forzando los límites de la música libre antes de que llegase Ornette. En las piezas de Russell, que lograban con éxito ser atonales y jazzísticas, algún saxo alto se levantaba y tocaba exactamente igual que Charlie Parker, y uno se preguntaba: "¿no ha oído la pieza en la que está tocando? ¿No podría partir de la composición de Russell para conformar su improvisación?" Pues no. Prefiere volver

ciegamente a Charlie Parker, y nos dimos cuenta de que este arte estaba sufriendo y de que existía cierta necesidad de ser tan bueno como la música escrita.

NORMAN MEEHAN: ¿Qué medios utilizas para analizar tu música?

NORMAN MEEHAN: Con frecuencia tu música suena tan lógica como la música "compuesta", aun cuando está totalmente improvisada. Se puede apreciar el desarrollo de motivos, temas que reaparecen durante las actuaciones, ciertos efectos tonales que hacen que las improvisaciones sean "de una pieza". ¿Se puede atribuir esto a procesos intuitivos o a tu formación de compositor, o acaso estás tratando de crear una unidad temática en cada actuación?

PAUL BLEY: Has planteado otra cuestión, que es similar a esa: la idea de lo intencionado y lo no intencionado. Puede acusarse a los músicos de jazz de tocar con mucha intención, de ser muy intelectuales y de considerar todo desde todos los puntos de vista, de ser muy específicos y peculiares con respecto a los diversos elementos de la actividad que llevamos a cabo y de analizarlos sobre la marcha y de considerar su duración, etc. Al mismo tiempo tenemos la idea de querer ser creativos de forma abstracta, de provocar la inspiración. Existe un debate entre el estilo de improvisación a base de inspiración o de intelecto. Es un proceso en el que dos cosas ocurren al mismo tiempo. Si de verdad sabes qué estás haciendo, puedes dejar de pensar en lo que estás haciendo y el proceso pasa a basarse en la inspiración. Así que prefiero no pensar en lo que estoy haciendo, prefiero no estudiar, prefiero no buscar alternativas o hacer un montón de trabajo intelectual. Prefiero apoyarme en la inspiración. Si ya estás haciendo todas esas cosas intelectuales, éstas se pueden sumergir en la propia interpretación en la que solamente operas desde un nivel de inspiración. Dispones de toda la información, los datos y la historia que te precede como parte de lo que haces. Por lo tanto, basarse completamente en la inspiración es excusar una falta de contenido. Aquí se da una dualidad: cómo puedes perderte en la interpretación y al mismo tiempo sopesar todos los ingredientes. Paul Hindemith dijo que has de ser capaz todo instantáneamente, antes de empezar a

tocar. No es algo que surja de la nada, surge de una idea, que ya tienes antes de empezar a tocar, sobre qué te gustaría hacer, y además tienes toda la pieza antes de que la toques. “¿Qué vas a tratar de realizar con esta pieza? ¿Qué poso quieres que quede al final de la pieza?” Quizás sea una habilidad que no teníamos cuando empezamos a tocar la pieza. En parte se trata de lo que me gustaría realizar, egoístamente, como individuo, de forma que mañana yo goce de habilidades de las que hoy no disponía.

Texto © 2003 Norman Meehan. Traducido con el permiso de su autor. Thank you mr. Meehan!

Traducción © 2008 Fernando Ortiz de Urbina.