

UNA DE LAS VÍAS DE INVESTIGACIÓN Y CRECIMIENTO DEL JAZZ PROVIENE DEL RECURSO A MÚSICAS DE RAÍZ CON LAS QUE BUSCAR CONCOMITANCIAS EN POS DE ABRIR NUEVAS VÍAS EXPRESIVAS. DE ESTA FORMA, LA FUSIÓN ENTRE EL JAZZ Y EL FLAMENCO SE HA MOSTRADO COMO UN TERRENO QUE TODAVÍA TIENE RECOVECOS POR EXPLORAR, SI BIEN ES CIERTO QUE ESTE NEXO DE UNIÓN HA IDO ABANDONANDO EL EXPERIMENTALISMO EXCLUSIVO DE SUS INICIOS PARA DELIMITAR DESDE HACE TIEMPO UN TERRENO ASENTADO; UNO DE LOS SÍNTOMAS DE ESTO ÚLTIMO PODRÍA SER SU CONVERSIÓN EN ASIGNATURA DE ESTUDIO PARA APRENDICES. Y A ELLO, A CONVIVIR CON EL JAZZ, EL FLAMENCO Y SUS PUNTOS DE CONFLUENCIA, SE HAN DEDICADO DURANTE CASI UNA SEMANA DOCE PROFESORES Y CERCA DE UN CENTENAR DE ALUMNOS.



Sheila Jordan

TEMPO y compás

EL RITMO COMO SUSTRATO

El escenario de este IV Seminario de Jazz y Flamenco está ubicado en diversos locales diseminados por el Monasterio de la Cartuja (Sevilla) y alrededores. Las aulas improvisadas se convierten en talleres que esbozan y retuercen sonidos cuya consecuencia externa es la perplejidad de turistas despistados. Una primera visita a algunas de las clases deja clara la conexión tácita y las diferencias entre ambas músicas, regidas por un sustrato común: la preeminencia del ritmo o, lo que es lo mismo, del *tempo* y el compás. En la clase dirigida por el saxofonista tenor Mark Turner el ambiente es tranquilo. Una reducida concurrencia escucha el tono quedo de las explicaciones del profesor, cuyas herramientas de instrucción son, además del pertinente saxofón, un teclado, algunas partituras y un metrónomo en torno a cuyos pasos los alumnos estructuran sus solos. Cambiamos de contexto: al abrir la puerta de la clase de Jorge Pardo nos encontramos con el saxofonista y flautista señalando el ritmo con golpes de sus pies sobre el suelo. Ya en otra estancia, el guitarrista flamenco Pedro Sierra marca un compás implícito sobre el que dibuja diversas variaciones que sus alumnos tratan de emular. En otro edificio, un trío formado por Ethan Iverson (piano), Reid Anderson (contrabajo) y Jeff Ballard (batería) ofrece su punto de vista sobre la interpretación del ritmo. "No pongáis demasiado énfasis en el *groove* —explica Ballard—, porque, aunque esto no suponga un problema, hay que tener cuidado". A continuación, Anderson intenta que interioricen el asunto. "El *tempo* no está en el instrumento, el *tempo* está en ti, no lo estás haciendo, lo estás escuchando". Las explicaciones tratan de ubicar a los alumnos en una base ortodoxa a partir de la que crear su propio camino porque, en palabras de Konitz a un estudiante, "está muy bien tocar en *tempo* libre, pero ahora me interesa que estés en el *tempo* del tema". Tras decirselo, se lo marca dando palmas.

LA PROXIMIDAD DEL REFERENTE

Era el momento más importante del seminario: Lee Konitz y Paul Bley acudían a impartir sendas clases monográficas antes de dar su concierto a dúo.

Tenerlos a apenas a unos metros y recibir sus directrices supone una oportunidad única para una audiencia esencialmente atenta, entre la que se encuentran algunos profesores del seminario, como Mark Turner, Ethan Iverson o el guitarrista Philip Catherine. El primer turno es de Konitz, quien, tras recurrir a un breve anecdotario sobre su presencia en eventos similares, invita a los alumnos a que salgan a tocar ante él; unos momentos de duda, nadie se anima, hasta que alguien (un saxofonista tenor) se aventura. Comienza a interpretar los primeros acordes de *Straight, no Chaser*, pero Konitz le interrumpe de inmediato. "No, toca un *standard*". Su requerimiento no extraña a nadie. Recurre entonces a *All the Things You Are* y, tras algunas correcciones y explicaciones sobre la improvisación y sus niveles, el asunto acaba ofreciendo su particular momento de gloria personal a unos pocos estudiantes (el citado saxofonista más un pianista y un baterista incorporados a posteriori) al llevar a cabo junto a Konitz una versión completa de la composición de Oscar Hammerstein y Jerome Kern. Entre medias, alguna frase reveladora en forma de ejercicio del ego más justificado ("hay miles de saxofonistas por todo el mundo y la mayoría tocan como yo") o referencias al devenir de su propio proceso de aprendizaje ("he dedicado mucho tiempo a buscar un sonido, por lo que agradezco que alguien me diga que me reconoce desde la primera nota"). Posteriormente, ya en la clase de Bley, el procedimiento es divergente: el canadiense llama a un pianista y, cuando comienza a tocar un *standard*, le pide que toque algo propio. Durante su alocución apenas pone sus manos sobre el piano; el resto del tiempo se dedica a destrozar tópicos con humor cáustico y acerado, en unas ocasiones con frases premeditadas.

2002

GETXO & BLUES

7-9 EKAINA JUNIO

XIV FESTIVAL DE BLUES DE GETXO
XIV. GETXOKO BLUES JAIALDIA

INFO: 94 491 40 80

7



FASTUOSOS DE LA RIBERA



ALBIE DONNELLY'S
SUPER CHARGE

8



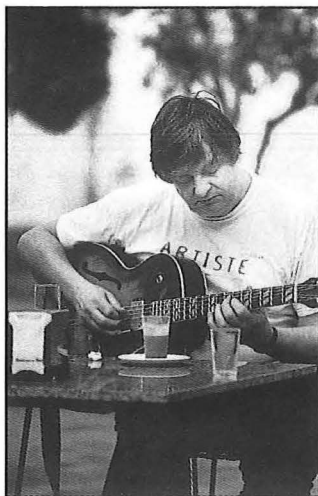
POPPA CHUBBY
& THE NEW YORK CITY BLUES

9



SHEMEKIA COPELAND

Philip Catherine



mente epatantes (“es importante tocar mal; dejad las buenas maneras en casa”) y en otras ejerciendo la sinceridad de los que no tienen que justificarse (“hay que grabar *cedés* malos para hacerlos buenos. A mi no me gustan mis diez primeros discos”). En resumen, el contenido de su alocución podría traducirse como un llamamiento a los futuros músicos a que eviten la clonación y ofrezcan un discurso con personalidad propia. “Se supone que cuando toquéis debe sonar a vosotros. Si yo estoy en una habitación anexa y escucho el piano debo saber enseguida que eres tú quien está tocando”. Unas horas después, el dúo Konitz-Bley ofrecía en el Teatro Central lo que se es-

presiones que en otros pueden sonar impostadas. Su actuación en el concierto que cerró el ciclo Jazz viene del Sur, en el que participaban todos los profesores del seminario, se llevó uno de los más sonados aplausos. Allí se mezclaron músicos y géneros (solo Jordan pudo moverse exclusivamente en su terreno habitual) y, quizá debido a la premura de la preparación, lo menos interesante del concierto provino de los momentos de fusión, si bien hubo fragmentos (cuando jazz y flamenco caminaron cada uno por su lado) que rayaron a notable altura.

MÚSICA Y SUBSISTENCIA

Jeff Ballard, Reid Anderson, Ethan Iverson



Ya lo advertía el guitarrista flamenco Pedro Sierra en su clase junto a la cantaora Juana Salazar “La Tobala”. “El flamenco es una forma de vivir, ya que para dominar todos los palos existentes hay que dedicar toda una vida”. Veinticuatro horas después Konitz se refería al jazz en términos similares. “La forma de aprender es tomárselo como un tipo de vida”. Vaya, esto puede ser

Mark Turner



peraba: grandes dosis de lirismo trufado de puntuales disonancias, introducidas sobre todo por Bley, en un fluido diálogo de conjunción musical certera, preciosa y emocionante. Tras el concierto, en los camerinos, mientras Konitz reclamaba la presencia de Mark Turner, Bley se dedicaba a preguntar a todo el mundo dónde estaba Sheila Jordan. La cantante de Detroit era la otra persona presente en el seminario cuya edad le había permitido asistir a la gestación del llamado jazz moderno. Profesora titular de canto durante toda la semana, la autora de *Portrait of Sheila Jordan* se dedicó a la docencia con entrañable entusiasmo, de ese que dota de verdad a ex-

sencillo para los músicos profesionales, pero el resto lo tiene complicado. “Vivir de la música es muy difícil -argumenta Esteban, alumno de percusión- y hay poca gente que pueda hacerlo. Yo tengo mi trabajo aparte, con el que me gano el sueldo, pero es con la música con lo que disfruto.” No obstante, es una evidencia que esto no les ha sido extraño ni a los mejores. “La primera vez que vi a Ornette Coleman -cuenta Paul Bley- era ascensorista en unos grandes almacenes”. Por su parte, los alumnos del seminario han podido experimentar la música como ocupación única al menos durante seis días.