



■ JASON MORAN

■ Por Enrique Turpin

Fotografía Carmen Lussá

Debemos retroceder con nuestra historia para poner en noticia de los lectores algunos hechos que deben tener presentes, a fin de entender los que siguen.

Walter Scott

JASON

LA CELOSA ASOCIACIÓN DE JASON MORAN (JAMO) CON BLUE NOTE COLOCA A ESTE MÚSICO EN LA LÍNEA DE LOS INNOVADORES DE VANGUARDIA QUE HA CONOCIDO EL INSTRUMENTO EN ESE SELLO, ALGO PARECIDO A MENCIONAR LA HISTORIA ÍNTIMA DEL PIANO, DESDE THELONIOUS MONK A HERBIE NICHOLS, PASANDO POR HERBIE HANCOCK Y ANDREW HILL. YA DESDE TEMPRANA EDAD, MORAN VIENE USANDO TODO EL ESPECTRO MUSICAL QUE LE CONCEDE LA ANCHURA DEL TECLADO, PENDULANDO DESDE LA SUAVIDAD EXTREMA A LA AGRESIVIDAD MÁS ABSOLUTA, Y MOVIÉNDOSE DESDE LA TONALIDAD A LA DISONANCIA, CON UN ATAQUE QUE LE CONVIERTE EN FIGURA SOBRESALIENTE DE LA NUEVA ESCUELA DE PIANISTAS PERCUSIVOS. LA IMPROVISACIÓN QUE SE DESPRENDE DE ESTE PARTICULAR MODO DE ENTENDER EL LENGUAJE PIANÍSTICO SE MUESTRA DINÁMICA, ABRUPTA, VOLCÁNICA Y ESPACIADA, DE FRAGMENTADO DRAMATISMO, CASI CUBISTA. PARA JASON MORAN, EL SILENCIO DEJA DE SER LO QUE TANTOS OTROS CONCIBEN PARA SIGNIFICAR LA MÚSICA QUE SURGE ENTRE NOTA Y NOTA. ESE PODEROSO CONCEPTO MUSICAL Y SU SÓLIDA FORMACIÓN HACEN DE ÉL UN ARTISTA PRODIGIOSO QUE TODAVÍA NO LLEGA A LA TREINTENA Y YA HA DEJADO EN EL CAMINO DEL JAZZ CONTEMPORÁNEO SU IMPRONTA PERSONAL, NO SÓLO INDELEBLE, TAMBIÉN INCUESTIONABLE. NO EXAGERABA EL *NEW YORK TIMES* AL SEÑALAR QUE EL TALENTO DE MORAN SUPONÍA UNA EXCEPCIÓN AL CONSABIDO COMENTARIO DE LA INEXISTENCIA DE PERSONALIDADES DESTACADAS EN EL MUNDO DEL JAZZ DESDE LOS AÑOS SESENTA. LAS LÍNEAS SUCESIVAS VIENEN A DEMOSTRAR QUE NO SE TRATABA DE UN JUICIO ERRÓNEO Y PERMITEN LA OSADÍA DE CONFIRMAR, POR QUÉ NO, EL NACIMIENTO DE UN NUEVO MITO. SI UNA VEZ EXISTIERON LOS *YOUNG LIONS*, HE AQUÍ AHORA A LOS *ANTI YOUNG LIONS*. ASÍ SE HACEN LLAMAR, CON JAMO A LA CABEZA DE ESTA NUEVA REVOLUCIÓN MUSICAL.

MORAN

o la mirada de soslayo

Para ser moderno

Muchas partidas hubieron de lidiar el azar y el destino para que Jason Moran llegara al mundo un venturoso 21 de enero de 1975 en Houston. El camino que el joven *Jamo* anduvo desde la capital financiera del estado de Tejas a su elegante apartamento en la 135th Street con Riverside Drive -a tiro de piedra de ese Hudson que puede verse sentado en cualquiera de sus sillas de coleccionista, acompañadas por muebles de estética Bauhaus y lámparas de diseño-, habrá de recordarse cuando se repase la historia del jazz en las postrimerías del siglo XX y las apuestas derivadas de aquellos años para el siglo que ya ha comenzado. Por lo que respecta a los lazos musicales presentes en su árbol genealógico, Moran sólo puede afirmar que dos de sus primos paternos tocan blues en Chicago y suelen participar en la banda de Albert King. En Houston, Moran había empezado a tocar el piano a la edad de seis años con un profesor ruso que acababa de aterrizar en los Estados Unidos. Durante algunas temporadas, el pequeño estudiante sólo abordó obras del repertorio clásico. La conexión con el mundo del jazz había de aparecer más tarde. Se remonta a sus 13 años, edad con la que el incipiente adolescente descubre en la discoteca familiar el tema 'Round Midnight, interpretado por el propio Thelonious Monk. Inmediatamente hizo saber a su padre que quería dedicarse a tocar cosas como aquellas. El resultado de semejante flechazo fue una inmersión obsesiva en el legado pianístico de Monk, con la que Moran acabó por descifrar el ataque, el sonido, el sistema compositivo y la atmósfera que hacía de aquella música algo tan fascinante. Moran ha dejado constancia del rastro clásico de sus inicios gracias a la recuperación de piezas como las de Maurice Ravel (*Le Tombeau de Couperin*/ *States of Art*, 1999), Robert Schumann (*Auf Einer Burg*, 2002), Johannes Brahms (*Intermezzo*, Op. 118, n.º 2, 2003) o el Concierto de cámara para piano y violín con 13 instrumentos de viento de Alban Berg, base para *Root Progression* (1999). También lo ha hecho con el de Monk, empapándose hasta los tuétanos de la genialidad monkiana para reinstalarla en su proceso compositivo personal.

Los inicios del mito

Commentary of Electric Switches, firmado por Moran para el manifiesto inconfeso que significó el proyecto *New Directions* (2000), el que encaraba al sello Blue Note con el siglo XXI, supone el primer acercamiento al formato trío -pronto establecido junto a Tarus Mateen al bajo y Nasheet Waits a la batería, al tiempo que se trataba de un homenaje al ya desaparecido Jaki Byard, profesor, mentor y amigo del joven Moran en la Manhattan School of Music (1993-1997). De las relecturas a las que se impuso el legado clásico de Blue Note, destacan los brillantes arreglos que el pianista hace de las piezas de Wayne Shorter *Ping Pong* y *Tom Thumb*, presentes originalmente en *Schizophrenia* (1967); asimismo del *No Room for Squares* de Hank Mobley, incorporando las estrategias aprendidas tras la asimilación de sonidos de baile contemporáneos tales como el *drum'n'bass* (Goldie, Roni Size, 4Hero y otras luminarias), con la aceleración sustancial de la base rítmica. Pero destaca, muy por encima del resto, el arreglo que Moran hace de *Song for My Father* (1964) del maestro Horace Silver, repleto de lirismo y con cadencias enraizadas en el mundo del hip hop, co-

mo bien se reconoce en ese compás *ostinato* que otorga nueva vida al ritmo bossa del original. Moran confesaba por entonces que fue uno de los primeros temas que aprendió y, sin duda, el primer solo de piano que transcribió. Tras el proteico *Commentary*, Mateen y Waits, ya como parte del trío estable de Jason Moran, se han mostrado expertos conocedores de la tradición y toda la gama de precedentes rítmicos, a los que condimentan y cuestionan desde imaginativos e infecciosos ritmos hip hop, el último de los movimientos musicales que sigue cotribuyendo desde hace ya más de tres décadas a ampliar los márgenes de la música norteamericana. De esa forma, el apasionado "triálogo" que se establece con el inaugural *Commentary* prefigura las altas cotas a las que la futura Bandwagon estaba destinada.

El generativismo llega al jazz

La sintaxis particular de Jason Moran dialoga desde el presente con el pasado, asimilando lo que más se ajusta a los gustos particulares, a las vivencias inventivas y al sentido del placer de este fascinante músico que está redefiniendo constantemente la narrativa del piano con sus sobrecogedoras y sorprendentes modulaciones compositivas. El esfuerzo compositivo de Moran focaliza su atención hacia la búsqueda de un lenguaje nuevo, orientado desde la tradición más severa, aunque alambicado por la escuela vanguardista posterior a la eclosión del free. Tras una apabullante imaginación y una madura actitud de responsabilidad hacia la historia musical, Moran apuesta por una estética de reinención del ritmo, del espacio. Como buen hijo de su tiempo, el pianista ha asimilado las nuevas formas de expresión aparecidas durante su crecimiento como creador. A pesar de que ya se ha tenido la ocasión de comprobar que no hace oídos sordos a otras tradiciones musicales, la fuerza con la que entra la cultura Hip Hop en su vida hace de ésta la lengua franca extensible al resto del trío Bandwagon (recuédese aquí que el bajista Tarus Mateen es parte activa de la comunidad hip hop, contando con trabajos para OutKast, Goodie Mob y TLC).

El estudio pormenorizado de las bases rítmicas del género (*beats, loops*), entendidas éstas como elemento distintivo respecto a otras tendencias musicales contemporáneas, ha obligado a Moran a lo que antes se mencionaba, a reinventar el lenguaje del piano como pocas veces se había hecho. Ahí reside una parte sustancial del alcance artístico del pianista. Los flecos dejados en la década de los ochenta por el colectivo M-Base han sido recogidos para su reexamen, se han pulido y sublimado a finales de la década posterior hasta convertir a Moran en una suerte de compendio enciclopédico definitivo de todas aquellas prefiguraciones experimentales que no acabaron de cuajar, seguramente por falta de perspectiva sobre los llamados años de la *Old School* del hip hop. Traspasados con decisión al territorio jazzístico, todos estos procesos y estrategias compositivas de nuevo cuño han comportado un enriquecimiento musical que ya empieza a ofrecer frutos de gran calibre. Entre las técnicas que el hip hop exporta hacia otros ámbitos sobresale el uso -siempre intelectualizado, nunca ocioso- del *random*, del *rewind*, de la interacción con *loops* y *beats*; es decir, la anotación aleatoria, el montaje invertido, las repeticiones de efectos y riffs tanto rítmicos como melódicos,

confirmando todo ello la sustancia esencial de la cultura del *sampler*. Cultura, por otra parte, empapada accidentalmente de filosofía deconstructivista y estética posmoderna, para las que el hurto, la apropiación indebida, el juego metaartístico, la autorreferencialidad, suponen parte decisiva de su proyecto cultural. Jason Moran arrastra toda esa concepción *novedosa* al campo del jazz y le otorga carta de naturaleza con la que moverse sin ataduras, con la firmeza que ofrece una reflexión detenida como la que él ha llevado a cabo a lo largo de todos estos años. La resultante se vertebra en una sintaxis compleja, meditada, repleta de aristas y recodos, pero que tiende al crecimiento geométrico, mayor cuanto más atención se le presta y cuantas más escuchas se acumulan. Aunque lo más sorprendente de todo sea que rehuyen toda artificiosidad y se instalan en la naturalidad más llevadera, tan natural y hermosa como pueda ser la propia voz humana con la que suele jugar Moran en sus últimas composiciones. Para el pianista, cada acto del habla tiene su melodía particular, lo que en lingüística se denomina idiolecto. Lo interesante es captar la atmósfera que surge de esa voz única y transcribirla al lenguaje musical. El producto que surge del proceso ofrece nuevas vías de expresión con nuevos ritmos y melodías, espacios inéditos hacia los que evolucionar. Con suficiencia y paso firme, Jason Moran se ha instalado a fuerza de tesón y genialidad en un lugar de privilegio desde el que recontextualizar el jazz del pasado y el del porvenir. De igual modo, su pianística ha introducido un cierto barroquismo en la forma –en paralelo al propuesto por Greg Osby–, que estaba ausente desde los tiempos en los que el hard bop se enseñoreó en los dominios del jazz.

La conexión humana

Moran fue recomendado a Greg Osby por el brillante Eric Harland, baterista paisano de *Jamo* y compañero suyo en la Houston's High School for the Performing and Visual Arts. Los comentarios de Harland a propósito de la maestría de Moran al piano hubieron de impactar a Osby, pues escasos días más tarde, pidió al pianista que se incorporara a la banda que debía salir de gira hacia Europa. Desde entonces, la conexión entre ambos músicos, Moran y Osby, no ha hecho más que crecer y ampliarse en proyectos comunes. Greg Osby ha producido con afán de mecenazgo todo el material de Moran hasta la llegada de *Modernistic* (2002), momento en el que el pianista toma las riendas de su carrera con la mirada puesta en el proyecto a trío The Bandwagon. Aún así, está al caer un trabajo a dúo, presentado en gira casi secreta durante 2003, que hace recordar el comentario que hiciera Osby sobre Moran hace ahora un lustro, cuando decía que no daba un paso sin el pianista. “Es una dinamo” –señalaba el saxofonista en su presentación a *New Directions*–, “aunque muchos de los que le escuchan se frustran al no saber a qué Jason atenerse. ¡Y es que hay tantos!”, concluía el saxofonista.

Como artista, Moran utiliza el trabajo de otros como una parte más de su vocabulario, asimilando lo aprendido para reinvertirlo en su propio trabajo. Prueba de ello son sus últimos conciertos, en los que mezcla como espuela para sus improvisaciones de inventiva sin fin los más eclécticos materiales, desde fragmentos vocales, a segmentos de Béla Bartók y blues de Robert Johnson. Sin rubor alguno, Moran aboga por la copia directa, por la apropiación que habrá de conducir hacia la intersección con la personalidad musical del que roba y pervierte con el fin de crear algo nuevo para lo que no se conocen límites. Sigue así la consigna que rige nuestros días, aquella que propone el auge incuestionable

del mestizaje. El mundo habrá de ser híbrido o no será, viene a decir. El resultado actual es connatural a la pulsión que latía durante los años de aprendizaje de Moran, allá en su Houston natal. Como muchos otros jóvenes de cualquier rincón de su país, también él creció al amparo de nuevas tendencias musicales, entre las que sobresalía la cultura Hip Hop, en la que el concepto de copia era redefinido bajo otros supuestos en los que cabe la recreación misma desde la creación ajena. En esta cultura –el rap no es más que un apartado entre tantos otros fenómenos en los que se concreta este estilo de vida–, el “sampleado” pasa a ser un factor dominante en cuanto a lo musical. Samplear, o lo que es lo mismo, seleccionar material ya grabado por otros para investirlo armazón de nuevo cuño y proponerlo como *leit motiv* citado del tema resultante, es el verbo que da sentido al concepto musical que crecía al tiempo que lo hacía Jason Moran. Algo que, por otra parte, ya hacía Charlie Parker cuando introducía elementos clásicos del Tim Pan Alley y Broadway en sus fluídos improvisativos. El reto lúdico de tantos y tantos jóvenes consistía entonces en reconocer la cita utilizada en el tema, bien gracias al bagaje musical de cada cual, bien acercándose a los créditos del disco como auxilio, y buscar de inmediato el original del que se había extraído el fragmento sampleado. La nómina de víctimas era enorme, y recorría lo más heterogéneo, desde Sly Stone y James Brown a Horace Silver y Miles Davis... La originalidad de los nuevos creadores del género consistía en alejarse de caminos trillados y buscar la rareza siempre brillante y sin trillar. De ese modo, la cultura musical de estos principiantes resultaba vastísima, tanto o más como su propio afán en descubrir las fuentes originales de la que partían los temas que les hacían sentir la fuerza de la creación, al tiempo que les espoleaban los corazones y las caderas.

Tradición rejuvenecida

Moran ha asimilado la densidad de los pioneros del piano jazzístico –véanse sus aportaciones en solitario a temas como *You've Got to Be Modernistic* de James P. Johnson o el proceso de añejamiento al que somete *Moran Tonk Circa 1936*, una de las composiciones nuevas de *Modernistic* (2002). De la misma forma que hace con el jazz, Moran también ha revisado otras formas más eclécticas de acercamiento al instrumento. Así, lo ha dejado registrado en algunas de las piezas que jalonan su carrera. De John Cage, por ejemplo, asimila el concepto de silencio y buena parte de las alteraciones a las que el compositor somete el instrumento, bien sea interfiriendo en el golpeo de los martillos, bien incorporando cualquier tipo de enseres que afecten al resultado final del proceso percusivo, tales como papeles, clips, corchetes de ropa, gomas de borrar, cucharillas de café. Prueba de ello es una de las piezas de la serie *Gangsterism*, la titulada *Gangsterism on a Lunchtable* (2002). Otra muestra de interferencias tiene lugar en la serie de transcripciones de voz humana, sobre las que el trío memoriza todo el rango audible, desde el habla al aliento, lo que ya de por sí destaca la especial importancia que The Bandwagon otorga a los aspectos que no pueden ser confinados en un pentagrama.

La transcripción del lenguaje humano está alejadísima de lo que sería transcribir a Thelonious Monk o Duke Ellington. Es un proceso distinto, inspirado para la ocasión en los trabajos del genio oculto de la música brasileña Hermeto Pascoal (1936), compositor e intérprete presente por ejemplo en *Live Evil* (1970) de Miles Davis, allí junto a su amigo y discípulo Airto Moreira. No se trata de un experimento im-

pactante o un ejercicio impresionista sin más. En el fondo, Moran pretende establecer un diálogo con el mismo idioma pianístico del que parte, una exploración del sonido y una reflexión sobre el propio concepto de melodía. Desde esa perspectiva cabe juzgar temas como *Thief without Loot*, de *Facing Left* (2000) que se nutre del idioma japonés para la construcción melódica, de la misma forma que lo hace años más tarde con la futurista *Infospace* (2003), en *Ringling My Phone* (2003) con el turco, o en la hermosa *Gentle Shifts South* (2003) al introducir las voces de sus parientes de raíz-

esquinado, una nueva forma de recuperar la parte derecha de la tradición y reinventarla con una mirada nueva, encarándose hacia la izquierda. En el fondo se trata de una forma gráfica de plantear el pensamiento de Moran y los suyos, que encubriría una mirada firme hacia el futuro sin olvidar reseguir de soslayo el trabajo de innovadores precedentes como Duke Ellington (*Later, Wig Wise*, 2000; *Kinda Dukish*, 2001), Jaki Byard (*Twelve*, 2000; *Out Front*, 2001), Sam Rivers (*Earth Song*, 2001), Muhal Richard Abrams (*Time into Space into Time*, 2002). En cualquier



ces criollas (Louisiana) dentro de la textura del tema, así recrea la atmósfera que nunca podrá suplantarse ningún instrumento. Bien lo sabe Alicia Hall, novia de Moran y cantante de ópera a más señas, la misma que firma los comentarios que aparecen en el libreto de *Modernistic*.

Facing Left y la reinención del trío

Al contrario de lo que pudiera imaginarse, *Facing Left* no contiene carga política alguna. Surge de la contemplación de un retrato de Egon Schiele que lleva por título *Self Portrait: Facing Left*, convertido desde entonces en una filosofía personal para el pianista: una manera directa de mirar

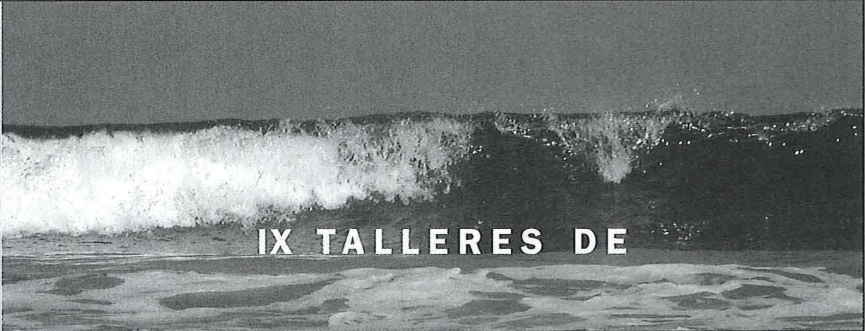
caso, Moran es de los que no deja de recontextualizar los standards que llaman a su puerta, como bien demuestran las enormes lecturas de *Body and Soul* llevadas a cabo en el periodo 2002-2003 por el trío, tanto en estudio como en directo. Junto a estas grandes canciones, Moran añade al corpus de su obra piezas tan dispares como las partituras cinematográficas de *Yojimbo* y *The Godfather II*, ambas presentes de nuevo en el apreciado *Facing Left*. Puede así afirmarse con plena seguridad que este segundo trabajo de Jason Moran -el primero firmado por el trío- es epítome de su labor compositiva y reinventiva, sólo comparable al cuarto de sus trabajos, *Modernistic* (2002).

Modernistic o el vicio en solitario

Si con *Soundtrack to Human Motion* Moran nacía como estrella al enaltecer la existencia cotidiana, dotándola de una banda sonora para cada uno de los episodios que conforman los días de una vida; si *Facing Left* supone la confluencia de tres personalidades en un solo cuerpo emocional todavía sin nombre, el consiguiente *Bandwagon*; si *Black Stars* revela un sentido homenaje al saxofonista Sam Rivers, uno de los artífices de los movimientos de vanguardia previos a Woodstock, a Vietnam y al endulzamiento pop que trajo consigo la aparición en escena de Burt Bucharach; si eso es así, decía, entonces, *Modernistic* es el paso de gigante de un artista global, de esos que no conciben que una disciplina pueda ser ajena al resto de procesos creativos, entendiendo por esto el simple hecho de andar por el mundo. Este breve trabajo agiganta sus logros a cada escucha. Pocas son las propuestas en solitario que muestren un derroche de energía e inventiva tal que pueda decirse de ellos lo que se ha llegado a decir hasta ahora del *Modernistic* de Jason Moran. Por ofrecer un dato: la horquilla temporal que muestra el trabajo es de las más amplias que uno puede recordar. Se mueve entre el Romanticismo y la eclosión hip hop, pasando por las estéticas prebélicas y las nuevas vanguardias, tanto jazzísticas como clásicas. Al mismo tiempo, recalca en la lectura de algún standard mientras rinde un sentido homenaje a su propia línea genética, no sin antes dejar su marca personal con una doble composición para la serie *Gangsterism* -serie surgida a partir de la modificación de una pieza de Andrew Hill titulada *Erato* y del mensaje en forma de *graffitti* oculto en una tela de Basquiat-, que a estas alturas ya llegan a la media docena. Todo ello en no más de cuarenta minutos. Su último trabajo es la extensión natural de todo ello al formato de trío. El lema de la banda dice que quien se sube al vagón ya nunca se apea.

El "nuevo standard"

Sabido es que uno sólo se acerca a lo que siente como próximo a su esencia - a su espíritu, diría Moran-, por más que esa sensación convoque fantasmas horribles o sensaciones insoportables, pues también son parte de uno mismo. *Jamo* selecciona los temas que desea visitar con el fin de aprender, pues entiende que el simple hecho de la elección ya hace elocuente la presencia de su personalidad soterrada en el tema. Resulta



IX TALLERES DE

IMPROVISACIÓN

Gijón
5 al 9 de julio, 2004

ANDREAS PRITTWITZ
INSTRUMENTOS MELÓDICOS

ANDY PHILLIPS
PIANO

CHEMA SÁIZ
GUITARRA

JULIO BLASCO
BAJO Y CONTRABAJO

PACO GARCÍA
BATERÍA

SANTIAGO DE LA MUELA
TEORÍA, ARREGLOS Y COMPOSICIÓN

TALLERES INSTRUMENTALES
ARMONÍA
COMBOS
JAM SESSIONS
CONCIERTOS
MUESTRA JAZZJOVEN

MATRÍCULA: del 17 de mayo al 11 de junio

INFORMACIÓN E INSCRIPCIONES:
TALLER DE MÚSICOS
C/ Jovellanos, 21 - 33201 GIJÓN
Tel.: 985 18 10 55 / 985 18 10 38
Fax: 985 35 07 09
e-mail: tallerdemusicos.fmc@gijon.es



FUNDACIÓN MUNICIPAL DE CULTURA,
EDUCACIÓN Y UNIVERSIDAD POPULAR
Ayuntamiento de Gijón



curioso que alguien que trabaja sobre un tema de “nuevo standard” como es el *All Neon Like* de Björk en abril de 1999 -aparecido tardíamente en el *Inner Circle* de Greg Osby, 2002- no tenga noticia de otro tema que más tarde enarbolaría como fundamento de su proceso aproximativo al material pop contemporáneo; más extraño, si cabe, por cuando ambas canciones pertenecen al mismo *Homogenic* (1997) firmado por la artista islandesa. Se trata de la impagable relectura que Moran hiciera de *Jöga*. La historia parte de los créditos finales de la película de Spike Jonze, *Being John Malkovich*, a la que Moran acude en solitario el 3 de diciembre de 1999. Suena entonces el hermoso tema de Björk y subyuga de inmediato a Moran. Tanto es así que busca desesperadamente una tienda de discos para comprar la banda sonora, con tan mala fortuna que es informado de que faltan todavía un par de semanas para que pueda estar disponible el disco. El proceso de arrobamiento hubo de ser muy poderoso, pues el 15 de enero de 2000 Joseph Marciano ya había grabado el tema para el inminente segundo trabajo firmado por Moran, el clásico instantáneo *Facing Left*, junto al resto de componentes de lo que hoy es The Bandwagon. Esto lleva a recordar someramente el proceso de aprendizaje de los temas en los que fija su atención: los graba en un MiniDisc y los escucha repetidamente con la intención de absorber los ritmos y texturas en su cabeza. Sólo así, tras la inmersión a la que se somete, es capaz de revertir esos temas hacia el exterior, ya con su sello particular. Eso ocurre con Béla Bartók como puede ocurrir con Duke Ellington o Björk. *Planet Rock*, en cambio, muestra un proceso de asimilación bien distinto, casi opuesto al de *Jöga*. La pieza es uno de los temas más exitosos que ha conocido el hip hop desde sus inicios, compuesto por Afrika Bambaataa & Full Force tomando como punto de partida una cita del *Trans-Europe Express* de Kraftwerk. Moran se propuso entonces versionear la pieza a partir de una técnica de piano “preparado” semejante a la utilizada por John Cage, con la que Moran simula las lí-

neas de bajo y la caja de ritmos, las primeras pistas que acabaron grabándose. Más tarde le tocó el turno a la primera parte de la melodía y a los acordes de soporte. Por último, y para redondear la pieza, creó las melodías periféricas que confieren una dimensión tridimensional al tema, al tiempo que regrababa su propio material e invertía parte de la melodía principal con ayuda de un programa de ordenador, consiguiendo así ese curioso efecto de melodía abrupta con la que suele identificarse la técnica del *rewind* (emulando irónicamente las ocasiones en las que se hacía lo mismo con los discos de Black Sabbath al pincharlos al revés intentando descubrir ocultos mensajes satánicos). Jason Moran ha confesado que el proceso de aprendizaje de *Planet Rock* le ha llevado la friolera de 20 años. Uno se tranquiliza cuando siente cosas así. Acaba por pensar que no todo está perdido, y que todavía existe quien entiende que sólo el paso del tiempo conduce a la sabiduría, siempre y cuando uno esté destinado a obtenerla, como evidencia el goce riguroso del trabajo de Jason Moran y los suyos hasta la fecha. Lo mejor de todo es que esto no ha hecho más que empezar. Ahora, además, el pianista anda ilusionado en una serie de colaboraciones con jóvenes directores de cine para los que ha escrito ya alguna banda sonora. Y es que, como artista que concibe el trabajo creativo como una globalidad, nada hay mejor que el cine, a su parecer, la combinación de todas las artes sintetizadas en una. Bien sabe él que sólo merece la pena lo que causa en uno una emoción incandescente, como ocurre con esos niños que alzan la vista de modo casual y se topan por vez primera con el cielo. La visión resulta indeleble y permanece para siempre. Lo mismo puede decirse de todo aquel que se acerque al arte de Jason Moran, siempre y cuando no haya confinado a las sombras a aquel niño que levantó un día los ojos, como de soslayo, y se topó con aquello tan azul y tan grande, tan extraño e inconcebible.



Discografía seleccionada

Como líder

- 1999: *Soundtrack to Human Motion* (Blue Note)
- 2000: *Facing Left* (Blue Note)
- 2001: *Black Stars* (Blue Note)
- 2002: *Modernistic* (Blue Note)
- 2003: *The Bandwagon* (Blue Note)

Con Greg Osby

- 1997: *Further Ado* (Blue Note)
- 1998: *Zero* (Blue Note)
- Banned in New York* (Blue Note)

- 2000: *New Directions* (Blue Note)
- 2001: *Symbols of Light (A Solution)* (Blue Note)
- 2002: *Inner Circle* (Blue Note)

Con Joe Lovano & Greg Osby

- 1999: *Friendly Fire* (Blue Note)

Con Stefon Harris

- 1997: *A Cloud of Red Dust* (Blue Note)
- 1999: *BlackActionFigure* (Blue Note)

Con Steve Coleman

- 1999: *Sonic Language of Myth: Believing, Learning, Knowing* (RCA Victor)

Con Lonnie Plaxico

- 1999: *Emergence* (Savant)

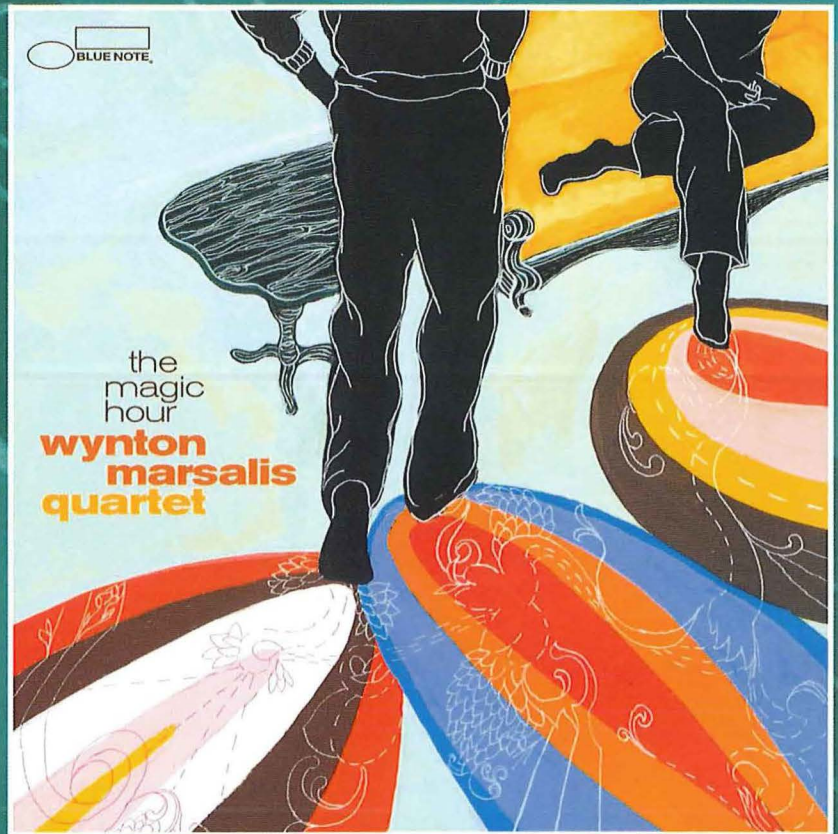
Con Brett Sroka

- 2001: *Hearsay* (FSNT)

wynton marsalis

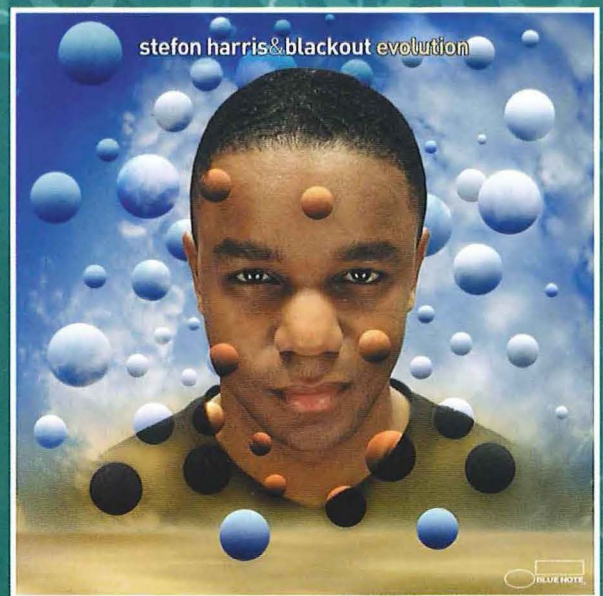
the magic hour

quartet



Disponibles a partir del 17 de mayo

Novedades Blue Note



5 97977 2

5 97354 2