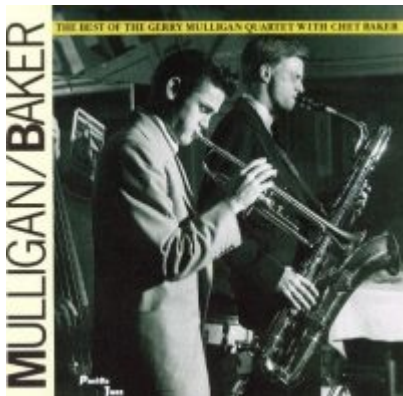




Chet Baker en 1963 [Entrevista]



En Tomajazz recuperamos una entrevista histórica con **Chet Baker** publicada en la revista **Jazz Magazine** en 1963, cuya traducción publicamos en mayo de 2004:

- *¿El Gerry Mulligan Quartet fue para usted una experiencia interesante?*
- *Muy interesante. En muchos aspectos. Gerry es un hombre muy extraño. Es muy difícil trabajar con él. Sobre todo en esa época: estaba enfermo.*

Ir a la entrevista **Chet Baker en Jazz Magazine (1966)**
[Entrevista]: <http://www.tomajazz.com/web/?p=27305>



INSTANTZZ: Lee Konitz Quartet (AMR, Sud Des Alpes, Ginebra, Suiza. 2014-11-28)

- Fecha: viernes, 28 de noviembre de 2014
- Lugar: AMR, Sud Des Alpes, Ginebra, Suiza
- Componentes:
 - Lee Konitz Quartet
 - Lee Konitz: saxo alto
 - Dan Tepfer: piano
 - Jeremy Stratton, contrabajo
 - George Schuller: batería













Fotografías: © Juan Carlos Hernández, 2014



Especial Thelonious Monk en Tomajazz



En Tomajazz hemos recuperado tres entrevistas realizadas a Thelonious Monk por la revista francesa Jazz Magazine. Las tres fueron publicadas inicialmente en septiembre de 2002 con el permiso de Jazz Magazine y las traducciones de Juan Carlos

Hernández y Diego Sánchez Cascado.

- 1963. Entrevista por Jean Clouzet y Michel Delomme
 - 1965. Entrevista por Jean-Louis Noames
 - 1970. Entrevista por Paul Slaughter
-



Tomajazz recupera... Thelonious Monk en Jazz Magazine 1970



Thelonious Monk
Minton's Playhouse,
New York, N.Y.
ca. September 1947
Photograph by
William P. Gottlieb

Si no fuera músico, seguramente me habría convertido en un

vagabundo.

Leer: [Thelonious Monk en Jazz Magazine 1970](#). Entrevista realizada por Paul Slaughter.



Tomajazz recupera... Thelonious Monk en Jazz Magazine 1965



TheLonious Monk,
Howard McGhee, Roy
Eldridge, and Teddy
Hill

Minton's Playhouse,
New York, N.Y. ca.
Sept. 1947

Photograph by
William P. Gottlieb

Me hubiera gustado tocar el trombón. Pero ya es suficientemente difícil tocar el piano, ¿entiende?

Leer: [Thelonious Monk en Jazz Magazine 1965](#). Entrevista realizada por Jean-Louis Noames



Tomajazz recupera... Thelonious Monk en Jazz Magazine 1963



Thelonious Monk
Minton's Playhouse
New York, N.Y., ca.
Sept. 1947
Photograph by

William P. Gottlieb

Cada día oigo a un montón de pianistas que utilizan procedimientos que son míos.

Leer: [Thelonious Monk en Jazz Magazine 1963](#). Entrevista por Jean Clouzet y Michel Delomme.



Especial Charles Mingus en Tomajazz Recupera



Charles Mingus. Bi Centennial, Lower Manhattan.
1976-07-04. Photo by Tom Marcello

En Tomajazz hemos recuperado cuatro entrevistas realizadas por

la revista francesa Jazz Magazine al contrabajista, compositor y líder musical Charles Mingus, y publicadas inicialmente en mayo de 2003. Disfruten de las opiniones y contradicciones de ese gran personaje único de nombre Charles, y apellido Mingus:

- [Charles Mingus: una tarde incómoda \(1965\)](#)
- [Charles Mingus: un encuentro en Paris \(1971\)](#)
- [Charles Mingus: un encuentro en Londres \(1971\)](#)
- [Charles Mingus: Châteauvallon 1972. Entrevista de Philippe Carles a Charles Mingus](#)



Tomajazz recupera: Charles Mingus Châteauvallon 1972. Entrevista de Philippe Carles



Charles Mingus. Bi
Centennial, Lower
Manhattan.
1976-07-04. Photo
by Tom Marcello

El 22 de agosto de 1972, con motivo del tercer Festival de Jazz de Châteauevallon, Charles Mingus tocó con su quinteto - Charles McPherson (saxo alto), John Foster (piano y voz), Roy Brooks (batería) y Eugene Mingus (conga). Esta entrevista fue realizada por Philippe Carles mientras sobre el escenario de Châteauevallon tocaba el grupo de Michel Portal, que sucedía al quinteto de Mingus.

Leer [Charles Mingus: Châteauevallon 1972. Entrevista de Philippe Carles a Charles Mingus](#)



Tomajazz recupera: Charles Mingus. Un encuentro en París (1971)



Charles Mingus. Bi Centennial, Lower Manhattan. 1976-07-04. Photo by Tom Marcello

1971: segundo encuentro con Charles Mingus, unos días después del primero y esta vez en París. Si bien las preguntas son las mismas, las respuestas son más precisas pero contradictorias y no hacen más que subrayar el sacrificio y la pesadumbre de Charles Mingus. Otras facetas del mismo personaje. Contradictorias, claro está.

Leer: [Charles Mingus. Un encuentro en París \(1971\)](#)



Tomajazz recupera: Charles Mingus. Un encuentro en Londres (1971)



Charles Mingus. Bi Centennial, Lower Manhattan.

1976-07-04. Photo by Tom Marcello

1971: con unos días de diferencia, dos colaboradores de Jazz Magazine se dan cita con el mismo Charles Mingus. ¿El mismo? Uno no puede estar realmente seguro... Primer encuentro, en Londres, con Mike Hennessey.

Leer: [Charles Mingus. Un encuentro en Londres \(1971\)](#)



Tomajazz recupera: Charles Mingus. Una tarde incómoda (1965)



Charles Mingus. Bi Centennial, Lower Manhattan.

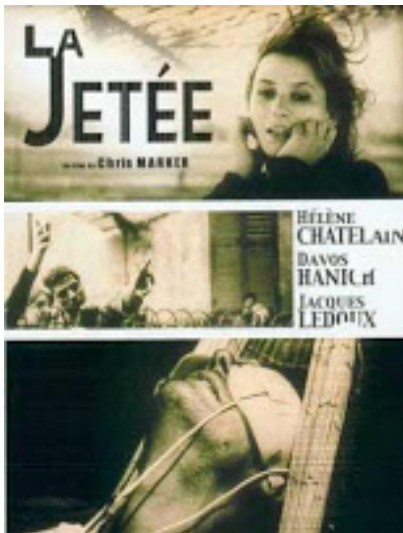
1976-07-04.

Photo by Tom Marcello

Jazz Magazine entrevistó a Charles Mingus por primera vez en 1965. Jean Clouzet y Guy Kopelowicz fueron los encargados de la tarea. Ésta entrevista no fue de la mas fáciles pero el resultado es... memorable. Incluso, casi 50 años después...

Leer: [Charles Mingus. Una tarde incómoda \(1965\)](#) (Publicado en Tomajazz en mayo de 2003)

Who The Fuck?: La Jetée (Chris Marker) [Especial agosto 2012]



La Jetée

Chris Marker

Seleccionado por **Juan Carlos Hernández**.

<https://plus.google.com/107089248375051279857/about>

<http://juancarloshernandezjazzphotographer.blogspot.com.es/>

<http://juancarloshernandezphotographe.blogspot.com.es/>

Vídeo de *La Jetée* de **Chris Marker** (1962) con subtítulos en español

Who the fuck?: "Subway Joe" (Joe Bataan) [Especial agosto 2011. El retorno]



«Subway Joe»

Joe Bataan

Subway Joe

Fania (1968)

Seleccionado por Juan Carlos Hernández.

<http://juancarloshernandezjazzphotographer.blogspot.com/>

Who The Fuck?: "Sonatine de Maurice Ravel" (Martha Argerich, 2001) [Especial

agosto 2010]



«Sonatine de Maurice Ravel»

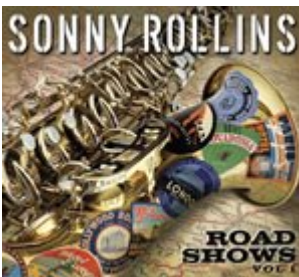
Martha Argerich

Live at The Concertgebouw 1978 & 1979

Emi (2001)

Seleccionado por [Juan Carlos Hernández](#)

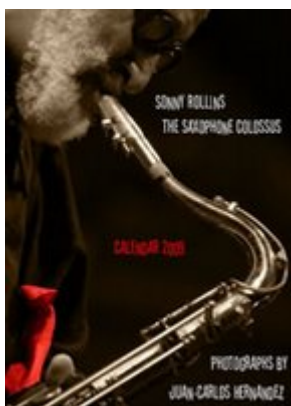
Veteranos en la brecha (XIII): Sonny Rollins



Sonny Rollins (1930) es otro de esos músicos que a pesar de su avanzada edad no para. El pasado mes de julio visitó [el Festival de Jazz de Vitoria para dar uno de sus interminables conciertos](#). Tras el verano ha publicado el primer volumen de la serie Road Shows en su sello Doxy Records, que distribuye Universal.

Road Shows Vol. 1 es un falso concierto, ya que contiene temas grabados en directo entre 1980 y 2007, que provienen del archivo de Sonny Rollins y de la colección de Carl Smith. A

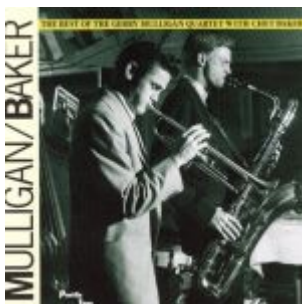
pesar de que el sonido de algunos de los temas, sin ser malo, no es el mejor que uno desearía, la música sí que contiene todo lo que a uno le gustaría escuchar en uno de los conciertos de este coloso del saxo tenor: sus potentes solos, un repertorio compuesto por temas rápidos, tiempos medios y baladas, así como algún calipso marca de la casa. Y todo ello, al contrario de lo que suele acontecer en sus directos, en poco más de una hora.



Siguiendo con este veterano músico, quien lo desee pueda estar acompañado por él durante todo el próximo año 2009. El colaborador de Tomajazz Juan Carlos Hernández ha publicado un calendario con fotografías del saxofonista tomadas en 2006. Se puede adquirir [aquí](#) en su versión normal, y [aquí](#) en su versión de lujo.

Pachi Tapiz

Sonny Rollins Road Shows Vol. 1. Doxy Records – Emarcy
0602517815612



Chet Baker en Jazz Magazine (1963) [Entrevista]

Publicado originalmente
en http://www.tomajazz.com/perfiles/baker_jazzmagazine.htm en
Mayo de 2004

Esta es la primera entrevista de **Chet Baker** publicada por **Jazz Magazine**. Era en 1963 y analizaba, entre otras cosas, su asociación con **Gerry Mulligan**. La reproducimos en su integridad, incluido el texto de presentación.

A finales de 1952, un trompetista salía de la sombra y, junto a Gerry Mulligan, alcanzaba la gloria. Un porvenir brillante se abría ante este instrumentista de apenas 23 años cuyo nombre, Chet Baker, se convirtió en algunas semanas en el tema central de las tertulias de los aficionados al jazz. Tras haberse separado del difícil compañero de trabajo, el irascible Gerry, recorrió Estados Unidos al frente de su propio cuarteto y grabó un importante número de discos que son unos valiosos testimonios sobre su sensibilidad a flor de piel. Tal éxito, fulgurante desde el principio, provocó todo tipo de celos. Ávida de escándalos, la prensa se hizo eco de los problemas personales de Chet y se dedicó a destruir la reputación de este hombre a quien no perdonaba su insolente llegada a la fama. Fue entonces cuando Chet se exiló: Escandinavia, Italia y Gran Bretaña le acogieron primero y luego le rechazaron. En la actualidad (1963), Chet vive en París. Jean-Louis Ginibre y Jean Wagner fueron a visitarlo a su pintoresco domicilio ubicado en el corazón de Montparnasse. Estas fueron las palabras intercambiadas durante la entrevista.

Publicado con el permiso de Jazz Magazine.

▪ **Chet, ¿cómo nació el cuarteto con Gerry Mulligan?**

- Gerry viajó en autostop desde Nueva York a California. Era durante el invierno de 1952 o la primavera de 1953. Lo conocí en otoño. Me llamó para pedirme que ensayara con él. Hicimos un ensayo. Nos entendimos muy bien y formamos el cuarteto casi inmediatamente.
- **¿El cuarteto sin piano fue idea de Gerry?**
- Sí. Descubrimos muy rápidamente que no necesitábamos piano. Antes de reunirme con Gerry y formar el cuarteto, yo había tocado en los alrededores de Los Ángeles con Stan Getz, Charlie Parker y Vido Musso. Estuvimos juntos durante once meses. En un sólo club durante todo este tiempo, el Haig.
- **¿Por qué se separaron?**
- Por cuestiones económicas.
- **¿No por cuestiones personales?**
- No.
- **¿Fue inmediato el éxito del cuarteto?**
- Sí, inmediato.
- **¿Su éxito personal surgió al mismo tiempo que el del cuarteto?**
- Sí, al mismo tiempo.
- **¿El Gerry Mulligan Quartet fue para usted una experiencia interesante?**
- Muy interesante. En muchos aspectos. Gerry es un hombre muy extraño. Es muy difícil trabajar con él. Sobre todo en esa época: estaba enfermo.
- **¿No estaba Gerry un poco celoso de su éxito?**
- No. Tuvimos juntos el mismo éxito en el mismo momento. Yo como trompetista y él como saxofonista barítono. En cierta forma, sintió celos de mí, pero me es muy difícil hablar de ello.
- **¿Lo sigue viendo?**
- Lo vi hace un año. Seguimos siendo muy amigos.
- **¿Estaban de acuerdo sobre el repertorio?**
- Gerry escribía algunos arreglos. La mayoría los escribíamos juntos. Yo me encargaba de la parte melódica y él de la parte armónica. Pero la mayoría de las cosas,

las hacíamos juntos.

- **Cuando analiza su carrera, ¿qué opina de esta experiencia?**
- Fue un período excelente pero sobre todo un punto de partida.
- **¿Piensa que después ha tocado mejor?**
- ¡Oh, sí!, mucho mejor.
- **¿Cuándo?**
- Ahora. He tardado veinte años en empezar a tocar bien. Sólo ahora empiezo a tocar como es debido. Desde hace dos años, toco bien.
- **¿Quiénes eran el batería y el contrabajista del primer cuarteto?**
- Chico Hamilton y Bob Whitlock. Luego, Larry Bunker y Carson Smith. Yo prefería Bob Whitlock a Carson Smith y Larry Bunker a Chico Hamilton. Larry Bunker es un músico excelente: es también pianista y un muy buen vibrafonista. No es sólo batería. Chico tocaba de manera diferente: tiene su propia técnica...
- **¿Qué es para usted un buen batería?**
- Es un músico que marca el tempo. Un buen batería me empuja pero sin salirme del tempo. En esto se ve la diferencia entre un buen batería y uno malo. Pero también tiene que tener el oído atento a la sensibilidad del solista, una intuición, un feeling; en resumen, tiene que tener una mezcla de imaginación, técnica y buen gusto.
- **A lo largo de toda su carrera, ¿quién ha sido su mejor batería?**
- Philly Joe Jones. Creo que trabajó para mí en una gira que duró seis meses, con Doug Watkins, Elmo Hope y Pepper Adams. Fue en 1957.
- **¿Qué trompetista fue el primero en influirle?**
- Harry James, cuando tenía trece o catorce años. Era muy célebre en esa época. A los 17 años, cuando estaba en Berlín haciendo el servicio militar, fue Dizzy Gillespie. Luego vino la mayor influencia, Miles, pero

me gustan también Dizzy, Art Farmer y Kenny Dorham. He tocado con Clifford Brown. Me impresionó su sinceridad la primera vez que lo oí, su honestidad. También me gustaba mucho Freddie Webster.

▪ **¿Le gusta Howard McGhee?**

▪ Le conozco bien, tocó mucho en la Costa Oeste. Es un técnico excelente pero tiene un estilo anticuado. Entre él y Lee Morgan hay veinte años de diferencia y, se nota.

▪ **¿Y qué hizo justo después del cuarteto con Gerry Mulligan?**

▪ Fundé mi propio cuarteto con Russ Freeman, Carson Smith y Bob Neel. Bob Whitlock no estaba disponible. En aquella época, Whitlock estaba bastante perturbado y quería convertirse en sacerdote. Hasta fue a un seminario. Quería ser un hombre de Dios. Russ Freeman es un muy buen músico y una persona encantadora. No es, como se ha dicho, un músico frío. Es un hombre muy sincero. Toca con el corazón. Un buen músico es aquel que, desde el momento en que coge su instrumento, olvida que está ofreciendo un espectáculo. Se limita a tocar. Sé muy bien que a veces es útil gastar bromas para crear una atmósfera, pero los grandes músicos no lo necesitan. A veces, al salir del escenario, están muy tristes. En cuanto a mí, he pasado por diferentes fases. Quiero seguir investigando: ser original siempre que pueda, consolidar mi propia personalidad. No repetir continuamente lo mismo.

▪ **¿Qué opina sobre la evolución de su propio estilo?**

▪ Mi manera de tocar se ha aclarado. Se ha vuelto mucho más compleja y, al mismo tiempo, más dura, más agresiva...

▪ **Musicalmente, ¿no ha sufrido por vivir estar alejado de Estados Unidos?**

▪ No lo creo.

▪ **¿Son los músicos que le acompañan actualmente tan buenos como los de Estados Unidos?**

▪ No todos. Pero no se pueden comparar a los músicos

americanos con los europeos. Aquí he conocido a unos músicos excelentes y muy sinceros: Georges Arvanitas, Luigi Trussardi, etc. Hay muy buenas secciones rítmicas en Europa pero no puedo elegir las. Seguramente hubiera encontrado una mejor en Estados Unidos porque hay más músicos pero, musicalmente, es más fácil aquí que en Estados Unidos.

- **Usted es un músico de la West Coast. ¿Qué opina de la experiencia “West Coast”?**
- La escuela West Coast fue un puro accidente. Personalmente, no tuve la impresión de formar parte de ella y ningún músico de la West Coast me ha influido.
- **¿Quiénes son entonces para usted los músicos típicos de la West Coast?**
- Marty Paich, Shelly Manne, Shorty Rogers, Jimmy Giuffre, Pete Candoli y su hermano Conte, Stu Williamson, Jack Sperling, Jack Montrose.
- **¿Es muy cerrado el ámbito de los músicos negros en Estados Unidos?**
- Sí, sobretodo en Nueva York. Es casi imposible para un músico blanco entrar en ese círculo. El jazz, sin embargo, es música: cualquiera puede tocar jazz. Es estúpido decir que los negros crearon el jazz. Cualquiera blanco puede tocar jazz. El jazz ha sido el resultado de una aportación típicamente americana. Cada uno improvisaba, con una flauta de pastor o en una iglesia. Nada en el mundo es tan tajante. Desde el momento en el que el jazz se implantó en Nueva Orleans, había músicos por todos lados, que tocaban igual que los negros. Estos últimos alcanzaron la fama a pesar de ellos. Todo el problema viene de la palabra “jazz”. No me gusta esta palabra. Es demasiado restrictiva. La música es la música. Chopin también improvisaba...
- **Pero la base rítmica...**
- No es fundamental. Hay gente que se pasa la vida distinguiendo lo que es jazz y lo que no lo es. Como si la belleza necesitara etiquetas. Se puede tocar

admirablemente bien por detrás del tempo. Y puede ser bello. La música clásica y el jazz no coinciden en los medios pero si en los fines: crear una música que sea bella. El primer trompeta de la orquesta filarmónica de Nueva York que tocará a Stravinski, tocará lo mismo durante seis meses y, sin embargo, siempre será diferente. Nosotros, no tocamos nunca lo mismo pero explotamos la misma idea hasta agotarla.

- **¿Quién es para usted el trompetista más infravalorado?**
- Todos están infravalorados. Miles es sencillamente "The King". Los trompetistas no tienen, en estos momentos, el respeto que se merecen. Es un instrumento muy duro: poca gente lo sabe. El estudio y los sufrimientos de todo tipo, físicos y morales... Y, por otro lado, hay cosas tan fáciles: fíjese en un tipo como Tommy Steele en Inglaterra. Le basta con hacer el mono para tener éxito.
- **Y su propio éxito ¿Piensa que su estancia en Europa lo hecho disminuir?**
- Nunca me ha preocupado. Cuando gané las votaciones de Down Beat, fue en 1954 y 1955. Hoy no me colocan en los primeros lugares y, sin embargo, toco dos veces mejor. El éxito popular no me interesa. Tocar bien es mucho más importante. El dinero tampoco es importante. ¡Podría ganar tanto dinero! Me compro una guitarra y, seis meses más tarde, soy millonario. ¿Y luego qué?
- **Usted ha tocado en Italia, en Inglaterra y en Francia. ¿Dónde prefiere tocar?**
- Me gusta París.
- **¿Y los músicos?**
- Son muy buenos. Y sinceros. Pero, no es posible ni lógico comparar a los mejores músicos franceses con los mejores músicos americanos. ¿Sabe?, tener éxito en Estados Unidos es estar en el momento preciso en el lugar adecuado. Te empujan. Es una mala experiencia porque tienes que mantenerte. Y esto no tiene nada que ver con tu talento.

(Palabras recogidas al magnetófono por Jean-Louis Ginibre y Jean Wagner)

© J-L. Ginibre y J. Wagner , Jazz Magazine 2004

Entrevista traducida al español por Juan Carlos Hernández con la colaboración de de Diego Sánchez Cascado. Reproducido con el amable permiso (¡muchas gracias!) de Jazz Magazine <http://www.jazzmagazine.com>



Thelonious Monk en Jazz Magazine 1970



Thelonious Monk
Minton's Playhouse, New York, N.Y.
ca. September 1947
Photograph by William P. Gottlieb

1970. Paul Slaughter toma el relevo y se lanza también al asalto del Maestro. Monk vuelve a tratar algunos puntos, se contradice... Thelonious genio y figura.

Thelonious Monk, si no tocara el piano, ¿qué instrumento hubiera escogido?

Probablemente la trompeta.

¿Por qué?

Cuando era crío quería tocar la trompeta, pero fue mi profesor quien me dijo que tocase el piano.

Si no hubiera sido músico, ¿a qué se hubiera dedicado?

Nunca tuve la intención de hacer otra cosa que no fuese música. Si no fuera músico, seguramente me habría convertido en un vagabundo.

Durante su formación musical, ¿le influyeron determinados músicos?

«Determinados», no: me influyeron todos los músicos que escuché siendo crío...

Recientemente leí que Bud Powell fue uno de sus primeros intérpretes...

Cuando le conocí, Bud no sabía mucho de piano, ni de cómo frasear, por otra parte. Tenía un estilo bien definido pero no conocía gran cosa sobre armonía, tuve que enseñarle.

¿Cuándo realizó su primera gira por Estados Unidos?

No me acuerdo muy bien, debía tener 17 años.

¿Qué opina de la palabra «jazz»?

No lo sé. Para mí es una palabra como otra cualquiera. Es una etiqueta para una música nacida en Estados Unidos, por lo que sé.

Ha trabajado con John Coltrane, Bud Powell, Dizzy Gillespie...
¿Ha tenido compañeros privilegiados?

También trabajé con Bird. Con casi todos: Coleman «Bean» Hawkins, Roy Eldridge, antes de que Norman Granz lo contratase para participar en el Jazz At The Philharmonic.

¿Cómo vivió la indiferencia de la gente, en sus comienzos, cuando muy pocos apreciaban su música?

Había que tocar, fuera como fuera. Yo estaba ahí, me tenía que dar a conocer.

A menudo se ha escrito que usted prefiere Nueva York a cualquier otra ciudad: ¿podría vivir en otro lugar?

Amo Manhattan: llegué allí siendo un crío, es una ciudad que conozco bien.

«Friday the Thirteenth», «Little Rootie Tootie», «Misterioso»... ¿Tiene usted motivos especiales para elegir unos títulos tan enigmáticos?

No, me viene así, en mi cabeza. Les doy un poco cualquier nombre...

¿Incluso para «Little Rootie Tootie»?

Esta está dedicada a mi hijo. Lo llamamos Toot.

¿Estudia algún instrumento?

Sí, le gusta la batería, como a todos los adolescentes.

¿Ha tocado ya con usted?

No, empezó en la escuela y ha tocado con Randy Weston...

Cuando toca en clubes, ¿no le perturba su horario para dormir?

No, puedo dormir a la hora que sea.

¿Hay algún un momento del día que prefiera para componer?

Por la mañana, cuando no hay nadie.

¿Dónde vive exactamente en Nueva York?

Cerca de la calle 60 Oeste.

¿No se quejan sus vecinos cuando toca por la mañana temprano?

Si, hubo una queja cuando llegué al piso, al principio. ¡Pero el piano ni siquiera había llegado!

Entrevista realizada por Paul Slaughter © Jazz Magazine 2002
Traducción: © Juan Carlos Hernández en primera instancia y
Diego Sánchez Cascado



Thelonious Monk en Jazz Magazine 1965



Thelonious Monk, Howard McGhee, Roy Eldridge, and
Teddy Hill

Minton's Playhouse, New York, N.Y. ca. Sept. 1947

Photograph by William P. Gottlieb

Entre la siguiente entrevista (publicada en el nº 124 de Jazz Magazine, en noviembre de 1965), en la que Jean-Louis Noames intenta proseguir la [realizada en 1963 por Jean Clouzet y Michel Delorme](#), se produjo un acontecimiento mediático bastante infrecuente: la aparición de Thelonious Monk en la portada de la revista Time, que anunciaba un extenso artículo sobre el músico en sus páginas interiores. Al principio, su publicación estaba prevista para noviembre de 1963, pero fue

retrasada debido al asesinato del presidente Kennedy y, finalmente, salió en la edición del 28 de febrero de 1964. Lo podéis encontrar en Internet en el Thelonious Monk Website y, más concretamente, en las páginas que le son especialmente dedicadas. Tras este paréntesis, damos la palabra a J.-L. Noames y a T.S. Monk en las páginas de Jazz Magazine de 1965.

Jean-Louis Noames (Jazz Magazine): Señor Monk: me gustaría hacerle unas preguntas que completarán la entrevista que concedió a Jazz Magazine hace tres años ... ¿Logrará no dormirse?

Lo intentaré.

Se echa en el sofá, me observa: «¡It's Monk's time!»

¿Desde cuándo es usted músico?

Desde siempre. Siempre me ha gustado tocar, desde que era crío.

Si la gente dejase de ir a verle, ¿seguiría tocando?

La gente siempre te escucha. Si eres capaz de tocar, claro.

¿Llega a tocar únicamente para usted mismo?

Cuando toco, siempre hay gente escuchándome, porque le gusta.

¿Piensa alguna vez, «hoy he tocado mejor que ayer»?

Cuando toco en concierto, no. En casa, a veces... Nunca estoy totalmente satisfecho con lo que hago.

¿Y escucha sus discos?

A veces. Pero no hay ninguno que me guste realmente. Tampoco tengo un favorito. No están mal. Aunque...

¿Cuándo toca usted mejor?

Después de haber bebido.

¿Fuma usted mucho?

No, fumo muy poco, y nunca puros. Tampoco fumo pipa.

¿Le gusta ir al teatro?

¡Oh, no! No me gusta salir. Pero si hay una obra de teatro en la televisión, la miro.

¿Va usted al circo?

Hace mucho tiempo que no voy. Me gustaba mucho cuando era niño: me encantaban los payasos. No sé si ahora me divertiría tanto, es siempre la misma gilipollez.

¿Lee usted tebeos?

¿Los cómics? No están mal, pero no los leo realmente.

¿Come en el restaurante o en su casa?/

Las dos cosas.

¿Se come bien en Nueva York?

Si se tiene dinero...

¿Tiene usted un magnetófono?

Sí. Pero aunque lo utilizo a veces para grabar, no me gusta tocarlo.

Si se perdiese en Nueva York, ¿encontraría fácilmente el

camino?

No podría perderme en Nueva York. He vivido aquí toda mi vida.

¿Piensa alguna vez en su niñez?

No. Pero si quiero, recuerdo bastantes cosas porque tengo buena memoria.

¿Le gustaban las niñas cuando era crío?

Como a todos los chavales.

¿Le gustaba jugar al béisbol?

iSí!

¿Y ahora?

iNo!

Dicen que no le gusta responder a preguntas...

No me gusta hablar. Ni de mí, ni de los demás.

Si alguien quisiese filmarlo durante una hora entera, ¿le dejaría?

Sí, no me molestaría.

¿Y si esta película se proyectase al público?

Tampoco me molestaría.

¿Lee usted la prensa? ¿Está al corriente de la actualidad, en especial, de la política?

Nunca leo periódicos, tampoco libros. Me mantengo al corriente a través de la televisión.

Usted esta siempre entre el sueño y el despertar, entre la inconsciencia y la conciencia, siempre medio dormido, nunca totalmente despierto...

Me gusta dormir. No hay hora para dormir. Uno duerme cuando está cansado, eso es todo. Lo terrible es no conciliar el sueño. Yo me duermo en cualquier momento.

¿Qué prefiere usted: tocar o dormir?

Me gustan ambas cosas. Lo ideal sería tocar y dormir al mismo tiempo, pero es imposible.

¿Conduce usted?

Tengo un coche, pero no lo cojo mucho porque en Nueva York no se puede conducir bien. Pero me gusta conducir.

¿Le gusta pescar?

¡No! Eso es para los perezosos...

¡Pero usted es un perezoso! ¡

Sí, es cierto.

¿Existe una frontera entre el jazz tradicional y sus manifestaciones más modernas?

Existe toda clase de música. Cuando empecé a tocar, la gente tenía miedo porque sonaba como un piano viejo. Pero ahora, en Nueva York hay mucha gente que toca así.

Aparte del piano, ¿le habría gustado tocar otro instrumento?

Me hubiera gustado tocar el trombón. Pero ya es suficientemente difícil tocar el piano, ¿entiende? Es un instrumento apasionante: hay mucho que decir todavía con un piano. Así que tengo bastante tiempo por delante antes de verme obligado a estudiar otro instrumento. El piano me mantiene suficientemente ocupado.

¿Tiene importancia el lugar en el que toca?

No tiene que ser demasiado feo y los camerinos de los músicos deben ser decentes.

¿Qué piensa usted de su público?

No viene a verme para criticar mi música. Viene porque le gusta. Viene a disfrutar. ¡Porque a mis admiradores les gusta! Pero no me molestaría que no aplaudiesen: siempre me las arreglo para que les cueste aplaudir, para encontrar un momento propicio para hacerlo.

Así que la costumbre de aplaudir después de un solo no es tan buena...

Todos los músicos tocan para que los aplaudan.

¿Puede el éxito comercial cambiar a un músico?

No lo creo. No veo como alguien puede cambiar. Sólo cambian las condiciones. Hay que tener dinero, si no uno se deja llevar y va cuesta abajo: come mal, no puede pagar el alquiler... En cualquier parte del mundo, es necesario tener dinero. Usted debe saberlo: la vida es horriblemente cara en París. Si uno quiere disfrutar de un lugar, hay que tener dinero.

Pero el hecho de tener ese dinero, ¿acaso no le quita las ganas de luchar?

No, el dinero sólo permite hacer las cosas que uno desea, cómo y cuándo quiere.

¿Hay un lugar en el que le gustaría vivir?

iSigo enamorado de Nueva York! Ahí es dónde estudié; ahí me crié. Ningún lugar me ha gustado tanto como Nueva York. Pero, también allí hace falta mucho dinero para vivir. Hay de todo en Nueva York, gente de todos los países, de todas las raíces. Allí las cosas se sienten de un modo diferente. Hay mucha gente que sueña únicamente con viajar; yo no soy así. Allí es dónde me quiero quedar. Siempre.

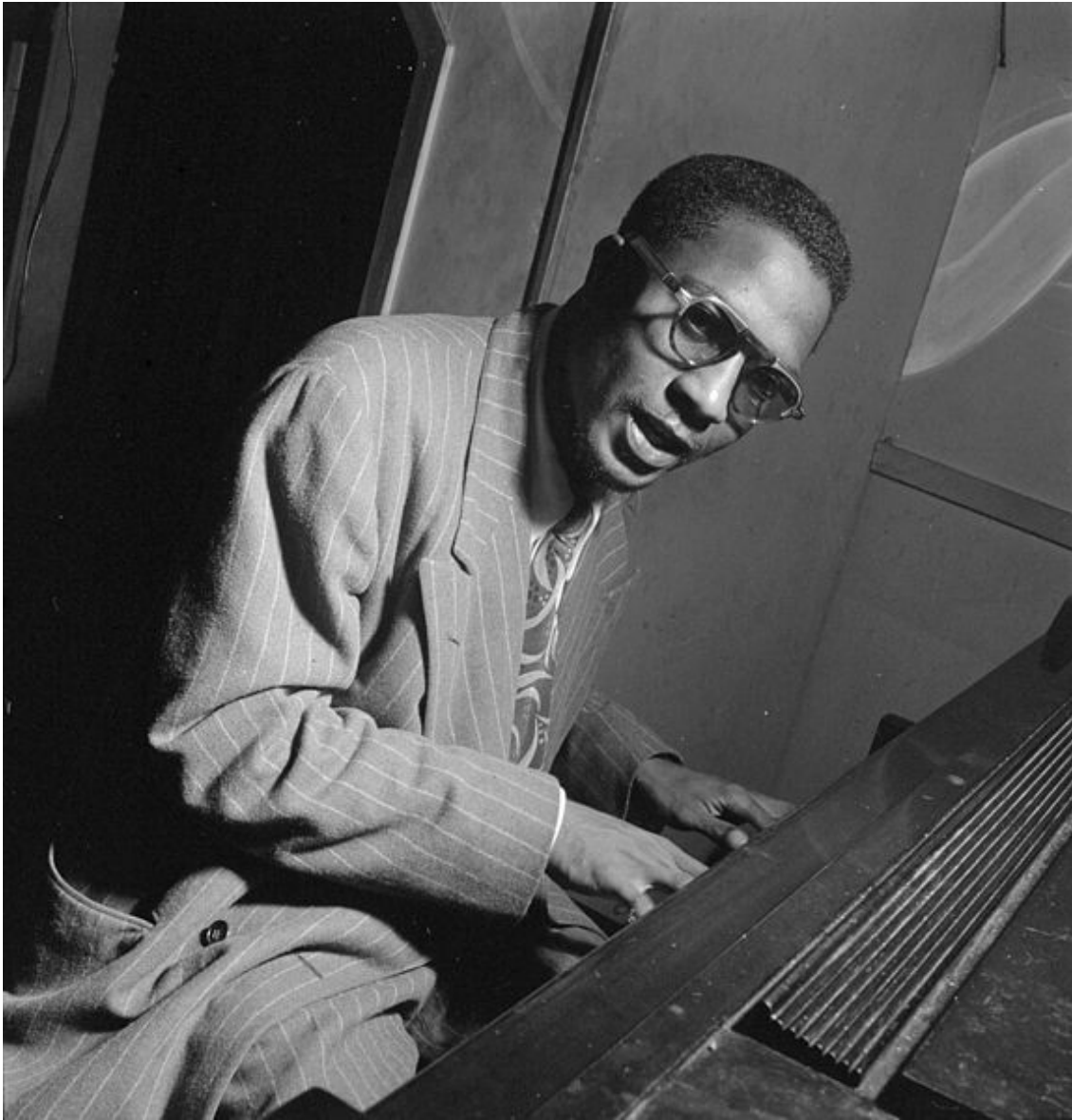
Entrevista realizada por Jean-Louis Noames © Jazz Magazine
2002

Traducción: © Juan Carlos Hernández en primera instancia y
Diego Sánchez Cascado



Thelonious Monk en Jazz

Magazine 1963



Thelonious Monk
Minton's Playhouse
New York, N.Y., ca. Sept. 1947
Photograph by William P. Gottlieb

«Cada día oigo a un montón de pianistas que utilizan procedimientos que son míos»

Sobre las estructuras de la música de Monk, su gusto por apartarse del mundo y por el misterio y, un poco más tarde,

sobre la enfermedad que parecía haberle condenado a permanecer recluido: mucho se ha hablado de los silencios monkianos. Las entrevistas que publicamos esta semana muestran a un Monk más inhabitual: entre dos silencios.

Nunca me niego a hablar con alguien. Si durante mi carrera no he concedido más entrevistas, sin duda es porque la ocasión no se presentó o simplemente porque este tipo de literatura no interesaba a la gente. Desde luego, el motivo esencial es que los críticos parecen evitarme; y no se por qué. Me echaron de lado por culpa de unas leyendas asociadas a mi nombre, nunca se esforzaron en buscar la verdad mas allá de las apariencias. «Thelonious esto, Thelonious lo otro». Pero yo siempre he sido el mismo. No sé quienes fueron los primeros en divulgar esas falsedades; el hecho es que, desde entonces, los críticos sienten hacia mí una mezcla de indiferencia y temor.

Quieren convertirme en un personaje misterioso. Dicen que mi obra es extraña, que es incomprensible. No pienso que haya habido nunca nada incomprensible o ilógico en mi música. Toco de la misma manera desde hace 20 años. Ahora mi música es reconocida pero siguen teniendo de mí la misma imagen. La mayoría apenas me conoce y afirma cosas que nunca han tratado de averiguar. Es cierto que no me gusta demasiado hablar con la gente; no soy, como algunos músicos que conozco bien, el tipo de persona que busca a los críticos para hablar con ellos y pedirles que escriban un artículo sobre mí. Pero, cuando vienen a verme, sin ideas preconcebidas, simplemente con el deseo de comprenderme mejor, es posible conocerme, e intento ser lo más amable que puedo. Usted mismo lo está comprobando, ¿no cree?

Usted toca desde hace unos 20 años y, durante la mayoría de este tiempo, ha permanecido en la sombra, únicamente apreciado por los músicos y por algunos aficionados. Y, de pronto, de la noche a la mañana, le concedieron el título de genio, de

profeta. ¿Cómo reaccionó usted?

Desde que mis inicios, me expreso con el mismo lenguaje. Ni mis ideas ni mi forma de tocar han cambiado. Tengo la impresión de haber aportado al nacimiento del jazz moderno más que todos los demás músicos juntos. En estas condiciones, no es muy agradable para un artista oír siempre, «Gillespie y Parker han revolucionado el jazz», cuando yo sabía que la mayoría de las ideas procedían de mí y de nadie más. Dizzy y Bird no me han aportado nada a nivel musical. No me han enseñado nada. No me enseñaron ningún acorde, ningún truco. Al contrario, fueron ellos quienes venían a verme para hacerme preguntas, para aprender algo de mí. Pero fue a ellos a quien se dio importancia. Fueron ellos quienes fueron considerados los impulsores del jazz moderno y la realidad es que, la mayoría de las veces, sólo interpretaban mis ideas. Todo partió de mis concepciones, es decir, intentar salir de las formas tradicionales de aquella época, del beat que se utilizaba entonces.

A mí, nadie me inspiro mis ideas: las busqué dentro de mí. Todas estas cosas las saben la mayoría de los músicos y la prueba es que casi todos han adoptado «52nd Street Theme» como tema para acabar los sets. Es mi música, al igual que «Round 'bout Midnight» o «Dizzy Atmosphere». Hablemos de este tema. ¡Esta panda de gilipollas lo llamó «Dizzy Atmosphere», pero esa atmósfera era más bien mía! Cuando Dizzy compuso esta tema, yo hacía tiempo que lo conocía. Tengo la impresión de que, a fuerza de tocar conmigo, de copiar mis acordes, de pedirme consejos, de preguntarme cómo lograr la mejor sonoridad, de acostumbrarse a que les corrija su música, han terminado por «componer» temas que salían directamente de mí. A veces, me preguntan por qué no toco obras de otros compositores, temas como «Night in Tunisia» precisamente; simplemente se debe a que este tipo de cosas las llevaba desde siempre dentro de mí y si no las he compuesto yo mismo es porque no me excitaban tanto como a otros músicos.

Así que, ¿por qué quiere usted que toque estos temas ahora? Un día oí en la radio que decían que Dizzy era el único músico de jazz de Nueva York capaz de reflexionar. Es una de las mentiras más gordas que haya oído en mi vida y nunca la olvidaré. A fuerza de contar estas estupideces a los músicos, éstos terminan por creerlas y se les llena la cabeza con todo eso. Se creen que han sido enviados por la Providencia para salvar al jazz. Milt Jackson es como Dizzy, ¿sabe?. Tocamos juntos muchas veces y siempre fue él quien sacó provecho. Mientras tanto, yo no conseguía encontrar trabajo. Oía mis ideas lanzadas a través del mundo y no tenía la posibilidad de expresarlas yo mismo.

A veces, ni siquiera me dejaban entrar en el Birdland. ¿Se da cuenta de lo que significa quedarse delante de un local oyendo desde fuera tocar sus propias composiciones y sin poder entrar? Me ocurrió más de una vez. Así es como suelen ocurrir las cosas en Estados Unidos. Los intérpretes relegan al inspirador a un segundo plano y los que tendrían que alcanzar menos éxito ocupan el primer plano. Es así y nadie puede hacer nada. Otros se habrían puesto muy tristes al ver a sus colegas tener éxito mientras ellos permanecían en la sombra. Pero yo acepté la situación. Me decía: «Ahora no es mi turno, pero tal vez mañana...» Si los demás músicos han logrado el éxito antes que yo, mejor para ellos. Nunca les he envidiado. No estaba abatido porque sabía que lograría, en el momento oportuno, dar a conocer mi música. Y si la mayoría de los músicos me han escuchado, si han intentado copiarme, en definitiva, ha sido bueno para mí porque me ha demostrado que mi música es importante y que, en consecuencia, existía la posibilidad de que algún día fuera escuchada. La gente adoraba mis ideas pero tocadas por otros. Ahora han comprendido que estas ideas procedían de mí y vienen a buscarlas directamente a quien las ha creado.

¿Piensa haber ejercido una gran influencia sobre los pianistas?

Cada día oigo a un montón de pianistas que utilizan procedimientos que son míos desde hace varios años. Si usted no los conoce bien, yo sí. En todos los pianistas, sin ninguna excepción, encuentro mi forma de tocar, mis acordes, mis recursos. Escuche a un tipo como Eddie Heywood y luego hablamos. Algunos creen, de buena fe, que utilizan recursos personales pero en realidad son míos. Simplemente, no recuerdan de quién los han cogido. Cuando Bud Powell era muy joven, cuando empezaba, nadie quería escucharle. Cuando llegaba a un sitio donde yo tocaba, yo me levantaba y anunciaba: «Bud va a tocar». Pero todo el mundo gritaba «no queremos oírle». Entonces, yo estaba obligado a decir: «en estas condiciones, no toco mas. Será Bud o nadie más». Y el público se veía obligado a escucharlo. Y luego, un buen día, yo me encontraba de nuevo sin trabajo mientras que Bud seguía a lo suyo. Y ahí fue cuando la gente empezó a pensar que fue Bud quien me inspiró. ¡Qué locura! Cuando Bud venía a casa, me pedía que le mostrase todo lo que hacía, que le enseñase los acordes que yo utilizaba y luego reproducía nota a nota lo que yo acababa de tocar delante suyo. Por este motivo, fue el pianista que se aproximó más a mis concepciones. Era capaz de entender mis temas mucho mejor que los demás pianistas, tal vez porque fue mi alumno.

En la actualidad, se tiende a buscar analogías entre sus concepciones pianísticas y las de Duke Ellington. ¿Qué opina de esta comparación?

Nunca escucho a Ellington. Si nuestras formas de tocar presentan puntos comunes sin duda es pura coincidencia. Hace poco, durante un concierto, toqué algunos temas con su orquesta. Fue una experiencia curiosa para mí, pero nada más. Duke, en el fondo, toca muy poco el piano con su orquesta. Le repito que no lo escucho desde hace años y, por lo tanto, no ha podido influirme. Si hay alguna influencia entre nosotros, sólo puede haberse producido en la dirección opuesta.

¿Le interesan otras formas musicales aparte del jazz? La música clásica europea o el folclore, en especial, oriental o africano, parecen tener actualmente una gran influencia sobre los jóvenes músicos modernos...

Me gusta la música, punto. Y entiendo por música todos aquellos sonidos que resultan agradables al oído. Es mi definición, vale lo que vale. A veces escucho discos de estas músicas de las que me habla, pero en ningún momento me dejo influir por ellas. Sólo deseo tocar cosas que provengan de mí. No me considero un músico que ya no pueda progresar, pero sólo creo temas nuevos dentro de los límites que me he fijado. Tomemos un músico como John Coltrane. Es un músico consagrado que ahora es capaz de explotar todas las posibilidades de su instrumento pero parece que tiene ciertas dificultades para adquirir ideas originales. Por eso se ve obligado a buscar a su alrededor. Yo no tengo esa necesidad y, se lo repito, sólo en mi interior encuentro la inspiración. Pero sin que lo busque realmente, es posible que algunos aspectos de mi forma de tocar guarden relación con otras formas musicales.

Tuve la ocasión de conocer a músicos africanos, percussionistas sobre todo, gente como Gwana, con quien he tocado, y todos me dijeron que yo era el único en tener el beat africano. Es muy posible. Yo no lo sé, pero ellos están bien situados para decirlo ya que han escuchado mucho más mi música que yo la suya. De todas maneras, forman excelentes secciones rítmicas y me entiendo muy bien con ellos. La vida que he llevado hasta ahora apenas me ha permitido salir de Estados Unidos, pero vivir en Nueva York no te impide conocer a mucha gente interesante. Hasta diría, sin ánimo de molestar, que uno tiene a su disposición todos los artistas y todas las formas de arte del mundo.

Usted tiene fama de ser poco sociable, de vivir en solitario. ¿Tiene muchos amigos entre los músicos de jazz?

Casi todos los músicos en activo han venido al menos una vez a mi casa. Cuando tienen algún problema, musical o de otro tipo, intento ayudarles a resolverlos. Si necesitan ayuda, saben que siempre pueden recurrir a mí. Siempre trato de arreglar las cosas lo mejor posible. Por eso me han colocado un poco en un pedestal y no quieren que baje de él. Tienen la impresión de que, desde un punto de vista musical, nunca me equivoco. Sin duda por eso son tantos los que acuden a verme. Pero, la mayoría siente una especie de temor cuyo origen ni ellos ni yo conocemos. Claro está, no soy muy sociable y, por lo general, no me gusta mucho hablar, pero tal vez la razón verdadera de este temor provenga de todas esas cosas que se cuentan sobre mí y que no pueden ignorar. Uno de los músicos que viene más a casa probablemente sea Sonny Rollins, al que conozco desde 1945 o 1946, creo.

¿Piensa que la fórmula del cuarteto que utiliza desde hace varios años es la mejor para sus concepciones orquestales?

Si toco actualmente en cuarteto se debe simplemente a que las circunstancias así lo decidieron. Estoy dispuesto a adaptarme a cualquier otra fórmula.

¿Por qué no ha grabado en los últimos tres años?

Simplemente porque tuve discrepancias con la compañía que me había contratado. Algunas compañías sólo quieren ganar dinero. Que traten de sacar beneficios, vale, pero cuando grabas para ellas, que tengan al menos la honradez de pagar el dinero que te deben.

Hace algunos años, cuando grabó *Brilliant Corners*, declaró: «Aún no me he sentido satisfecho de ninguno de mis discos». ¿Es cierto todavía?

¡Por supuesto! No sólo no he grabado aún un disco que me satisfaga plenamente sino que todavía no he tocado

exactamente como desearía hacerlo. Por otro lado, es algo normal. Desde el momento en que uno está satisfecho consigo mismo, pierde toda posibilidad de progresar. Un hombre satisfecho ya no ve la necesidad de esforzarse. Ya sólo tiene ganas de descansar. Es el principio del fin.

Parece que ya no toca algunas de sus composiciones que, sin embargo son muy bellas, como por ejemplo «Think of One», «Bye-Ya», «I Mean You», «Ask Me Now», «Skippy». ¿Por qué?

A veces tocamos estos temas cuando la gente que los conocen y les gustan nos lo piden. Pero no puedo tocar todo mi repertorio en cada concierto o en cada grabación. Además, me he cansado de algunos temas después de tocarlos durante 20 años. Prefiero dejar que lo hagan otros. Cada vez me apetece menos tocar tempos rápidos. Cuando empezaba, con Kenny Clarke, por ejemplo, nos gustaba tocar muy rápido hasta cansarnos. En realidad, pienso que es más fácil tocar rápido que construir algo interesante sobre un tempo lento. Por lo menos, esa es mi opinión.

¿Es consciente de que los músicos que tocan con usted parecen dar lo mejor de sí mismos?

Debe ser un problema de ondas cortas [risas]. En realidad, intento ayudar a la gente que está a mi alrededor, empujarlos para que lleguen al fondo de sí mismos. Intento que se expresen como yo, porque, cuando uno es un músico de verdad, tiene que ser capaz de captar las ideas al vuelo antes de que éstas se posen sobre ti. En mi opinión, cuando Coltrane ha tocado mejor ha sido conmigo. Charlie Rouse, cuando era miembro del grupo de Tadd Dameron, tocaba demasiado parecido a Parker. Ahora, aunque esté cerca de mis concepciones musicales, es mucho mas personal y es mejor así. Usted me informó ayer que hace algunas semanas Rollins le dijo que la música tenía que ser el reflejo de la personalidad de uno mismo y de su comportamiento en la vida diaria. Esto es muy

bonito en teoría, pero ¿cuántos músicos son capaces de hacerlo? La mayoría no toca su música sino la de otros, y se contentan simplemente con transformarla.

En relación con las sesiones para Prestige donde se grabaron los ahora históricos «Bags' Groove» y «The Man I Love», mucho se ha escrito sobre las diferencias que al parecer hubo entre usted y Miles Davis y, en especial, sobre el hecho de que éste le pidiera que no le acompañase en sus improvisaciones. ¿Qué hay de cierto?

Estas historias de discusiones son un invento. Lo que es cierto, es que todos hemos guardado un mal recuerdo de esta grabación. Las condiciones eran deplorables. Todos estábamos cansados. El productor estaba de mal humor. Era el día de Nochebuena y todos teníamos prisa de volver a casa. Todo lo que nos dijimos ese día no debería haber salido nunca del estudio. No acompañar a un solista, se llame Miles Davis o John Coltrane, es un procedimiento que me es familiar. Forzando al solista a apoyarse sólo en el bajo o la batería, se obtiene una sonoridad, una construcción de los solos, muy diferentes. Este procedimiento no es nuevo. Roy Eldridge lo utiliza desde hace mucho tiempo.

Cuando me piden que no toque mientras un solista improvisa, lo hago y punto. No hay que buscar razones extraordinarias. Miles y yo no nos peleamos. La prueba es que después de la grabación, vino a mi casa y pasamos todo el día juntos y hasta me costó desembarazarme de él aquella noche. Miles no puede darme consejos: él sabe muy bien que le enseñé demasiado para que pueda permitirse hacerlo. Cuando, siendo jovencito, vino a Nueva York, se matriculó en la Julliard. Durante esa época a menudo subía al escenario con nosotros, no sólo para tocar, sino sobre todo para aprender. En realidad, sus verdaderas clases las recibió en los escenarios de los clubes donde tocábamos y no en la Julliard.

¿Qué opina de la nueva evolución, del giro que está tomando actualmente el jazz bajo la influencia de jóvenes músicos cuyo jefe de fila parece ser Ornette Coleman?

Actualmente, están introduciendo en el jazz algo que desapruebo. Hablan de libertad pero, bajo el pretexto de liberarse, uno no tiene derecho a volverse ilógico, incoherente, a caer en la anarquía hasta el punto de no construir nada, de tocar simplemente un montón de notas, unas detrás de otras. Y no hay beat. No se puede marcar el tempo con el pie. Creo que es una plaga que está afectando al jazz, con hombres como Ornette Coleman, por ejemplo. Hay una nueva concepción que consiste en buscar lo inesperado, en sorprender, en destruir, y el jazz tiene, ante todo, que contar una historia que resulte aceptable para todos. Todos quieren ocupar el primer lugar, convertirse en el músico de quien se habla más y para lograrlo están dispuestos a hacer cualquier cosa. Todo músico debería fiarse únicamente de sí mismo, dominar las ideas que lleva dentro y no preocuparse de lo que piensan los demás, de lo quiere el público; si se deja influir, demuestra que no es un buen músico y que lo sabe. Incluso Rollins parece haberse visto afectado. Por eso no he querido escucharle últimamente. Sonny es un músico tan maravilloso que no puedo soportar la idea de que probablemente se oriente en esa dirección.

Algunos músicos, entre ellos Rollins, Mingus y Roach, parecen querer convertir el jazz en una especie de plataforma para sus reivindicaciones sociales y políticas. ¿Le preocupan a usted los problemas raciales?

No, es algo que no me preocupa. Sé que algunos artistas sienten de manera especial estos problemas que, es indudable, siguen existiendo en Estados-Unidos aunque, desde la llegada de Kennedy, se han realizado muchas mejoras, en especial en el campo de la educación. Pero yo no me preocupo por el color de mi piel. Nunca pienso que soy un negro. O, más bien, no

quiero pensar en ello. No quiero imaginar cómo hubiera sido mi vida si hubiera tenido otro color de piel. Hasta la guerra de secesión, sólo fuimos esclavos y de pronto nos dijeron: «Todos los ciudadanos que viven en Estados Unidos son americanos y tienen los mismos derechos». Pero esto no es más que un sueño. Al principio, no teníamos idioma, tuvimos que aprender la lengua del país. No teníamos religión, nos convirtieron al cristianismo. En realidad, no teníamos casi nada. Nuestra única riqueza era nuestros cantos y nuestra música. Ahora, el tiempo ha pasado. Me siento americano y nunca miro atrás para saber cuáles eran las condiciones de vida de mis antepasados. Esto no impide que sea consciente de todo el progreso que queda aún por realizar.

Por tomar sólo un ejemplo: en ciertos lugares públicos, usted lo sabe, hay carteles que te prohíben la entrada simplemente porque tu color de piel es negro. Usted puede ser el hombre más rico del país, nunca llegará a entrar en estos lugares. En otros, donde sí nos admiten, nos llegan a insultar, a tratarnos de «sucios negros» por individuos que ni siquiera nos reconocen el derecho a vivir. Esto, evidentemente es algo que no puedo olvidar, pero no quiero expresarlo a través de mi música porque el jazz, si tiene la pretensión de ser universal, debe ser únicamente música. Si algunos prefieren a un pianista como Dave Brubeck antes que a mí, por ejemplo, y que, en ocasiones, los organizadores de conciertos me contratan cuando hubiesen preferido que participase Brubeck, ¿qué importancia tiene? Si Brubeck gana más dinero, si es más apreciado que yo, mejor para él. El algo que no me planteo. Lo que me aporta mi música es más importante que lo que pudiera permitirme adquirir a nivel financiero o de fama. Pero, dejemos ya estas cuestiones raciales. Soy muy prudente sobre es tema y no quiero hablar de ello. Sé que mi música puede ayudar a los hombres a acercarse los unos a los otros y esto es lo esencial. Creo sinceramente que el jazz es lo que más ha hecho para que la palabra amistad alcance un día, en Estados Unidos, su verdadero significado.

Comentarios recogidos por Jean Clouzet y Michel
Delomme. © Jazz Magazine 2002

Traducción: © Juan Carlos Hernández en primera instancia y
Diego Sánchez Cascado



Art Ensemble of Chicago, más allá del jazz. Entrevista por Jean-Louis Ginibre (1974)

Publicada originalmente por Jazz Magazine. Reproducida con el permiso de la publicación francesa Jazz Magazine (www.jazzmagazine.com). Traducida del francés por [Juan Carlos Hernández](#) (con la colaboración de [Diego Sánchez](#) y [José Francisco Tapiz](#) para el acabado de su versión final).

Esta entrevista con los 4 miembros del **Art Ensemble Of Chicago** (**Lester Bowie, Malachi Favors, Don Moye, Roscoe Mitchell**) fue publicada en el numero 220 de **Jazz Magazine** de marzo 1974. Una ocasión para descubrir o redescubrir sus visiones y compromisos, mientras estaban de gira por segunda vez en Europa y cuando *Fanfarre for the Warriors* acababa de salir a la venta...



Art Ensemble of Chicago, New Jazz Festival Moers (Moers Festival) 1978

Izquierda a derecha: Lester Bowie, „Famoudou“ Don Moye (half covered), Roscoe Mitchell. 13 de mayo de 1978. Fotografía por Nomo Michael Hoefner <http://www.zwo5.de>

Sin música, el mundo sería un lugar bien triste, la vida sería imposible.

Jazz Magazine: En 1973, el AEC estuvo por primera vez programado en el festival de Newport. ¿Que representó para ustedes ese concierto del 5 de julio en Central Park?

Lester Bowie: Un trabajo muy duro -musicalmente, físicamente, desde todos los puntos de vista. Cada vez que participamos en manifestaciones de este tipo, representa mucho trabajo suplementario -conducir nuestro autobús hasta la ubicación del festival, atravesar Central Park, descargar e instalar los instrumentos... Y todo hay que hacerlo muy rápidamente porque hay muchos otros músicos que tocan el mismo día en el mismo lugar, y todos tienen mucha prisa y están irritados. Después

se toca unos minutos y enseguida hay que apresurarse para desmontar, poner en su sitio los instrumentos, ¡y ya sabe cuántos tenemos!, cargar el autobús, atravesar de nuevo Central Park y conducir desde NY hasta Chicago. Es todo este trabajo el que me viene a la cabeza cuando me acuerdo de este concierto.

Malachi Favors: Los organizadores de festivales estadounidenses deberían fijarse en los europeos. Si hubiera varios escenarios funcionando alternativamente, podríamos arreglar nuestros problemas de instalación y estaríamos menos apresurados.

Don Moye: Llegamos a Central Park a las 10 de la mañana y salimos de allí a las 7 de la tarde, resulta que solo actuamos 45 minutos y no pudimos irnos hasta que todo el mundo hubo tocado.

Bowie: Al fin y al cabo no hemos tenido la oportunidad de ponernos a pensar sobre la significación histórica de este concierto. Lo único que nos queda es el recuerdo de haber trabajado muchísimo.

Moye: Pasó lo mismo en el festival de Ann Arbor. De un festival a otro nos encontramos con los mismos problemas, pero no en Europa como dijo Malachi. En Rotterdam había 2 escenarios, lo que permitía a un grupo instalarse o irse mientras otro tocaba en el otro escenario.

Bowie: Cuando pensamos tocar en algún sitio, hay que tener en cuenta todos estos factores, preverlos y no pensar sólo en la calidad de la música. El respeto por la música significa también que el transporte, la instalación sean estudiados. Si no hay nadie para hacer este trabajo, para acompañarnos, si tenemos que ocuparnos de ello, la música sufrirá las consecuencias de todo esto. El nivel artístico no puede ser disociado de este aspecto del trabajo.



Jazzmag: Unos meses atrás, Joseph Jarman nos decía: «Preferimos grabar en directo que en un estudio». Pero vuestro nuevo disco, *Fanfare for The Warriors*, fue grabado en estudio...

Bowie: Nos gustan los dos. Son dos maneras distintas de trabajar. Este álbum corresponde a un trabajo de estudio y en su género es satisfactorio.

Jazzmag: ¿Quién eligió el título?

Bowie: Nosotros siempre elegimos los títulos.

Moye: El título de este disco es también el de una composición de Joseph.

Jazzmag: ¿Tienen todos el mismo sentimiento en cuanto al significado de este título?

Favors: Pienso que cada uno de nosotros tiene su visión particular, pero el sentimiento general es el mismo. Personalmente, cuando pienso en «Fanfare For...», pienso en los héroes negros.

Bowie: Yo también. Creo que el título habla por sí solo.

Jazzmag: En septiembre, realizaron un workshop en la Universidad de Michigan...

Roscoe Mitchell: Fue el resultado de un conjunto de subvenciones. El gobierno nos había otorgado una y la escuela otra. Esto nos permitió organizar un workshop de una semana y

un concierto la última noche.

Jazzmag: ¿Era un compromiso como otro o un trabajo más interesante?

Mitchell: Sabe, no me considero un profesor... Puedo decir simplemente que estuvo bien.

Moye: Sí pero demasiado corto. Cada día uno de nosotros tenía que hacer algo. El primer día, la trompeta y el bajo solos; al día siguiente, un solo de saxofón por Roscoe; otro día yo tenía un recital de percusiones; por la noche cada uno dirigía su workshop. Pero no había demasiado tiempo para profundizar en nada. Lester, por ejemplo, trabajaba con todos los trompetistas y hubiera necesitado por lo menos 1 mes para llegar a algo realmente interesante. Lo mismo pasó con las percusiones, hubiera tenido que trabajar sobre los diferentes ritmos, sobre la elaboración de los instrumentos... Bueno, fue un principio, una línea a seguir para futuros programas... En la medida en que las personas que participaban en este trabajo estaban realmente interesadas, podemos decir que fue un éxito.

Bowie: En realidad, veo que a usted le gustaría que desarrollásemos nuestras ideas sobre estas diferentes actividades. Pero el problema es que nunca trabajamos en condiciones ideales. Por falta de tiempo, de dinero, estamos siempre apresurados para poder construir algo. Por ejemplo, en Newport, no tocamos en el lugar que convenía. Hubiéramos tenido que tocar en una sala, por ejemplo en el Carnegie Hall y no en una pista de circo o de patinaje. Siempre tenemos que luchar contra las malas condiciones de trabajo. Es increíble la cantidad de problemas que tenemos permanentemente -de control de luces y sonido, de escenario....

Jazzmag: ¿Hay sin embargo una evolución de las relaciones entre los músicos y los promotores de espectáculos?

Bowie: Las cosas cambian, pero muy muy lentamente. Dentro de 30 años, quizás...

Favors: Esto cambia tan progresivamente que es imposible darse cuenta de un cambio notable.

Jazzmag: ¿La situación no ha evolucionado tampoco mucho en la industria del disco?

Bowie: La gente nos dice frecuentemente: «Entonces, ¿ya estáis en Atlantic?» como si esto representara algo. Pero las cosas están en punto muerto, no tenemos nada, sólo somos una pequeña cosa en la enorme empresa que es Atlantic. Tienen a Flip Wilson, Roberta Flack, Aretha Franklin ... Oh, claro, inos dejan grabar discos! Pero para ellos no representamos casi nada.

Jazzmag: El 5 de julio del 73, algunas horas antes de vuestro concierto en Central Park, Archie Shepp decía a Dan Morgenstern «Si continuamos llamando a nuestra música «jazz», hay que continuar llamándonos «niggers». Así por lo menos sabríamos dónde estamos... »

Bowie: Tiene razón. Cuando hablamos de la música que tocamos, nunca decimos «jazz». «Jazz» significa algo feo. Pero se continuará utilizando esta palabra mientras gente como ustedes -que controlan los medios de información sobre esta música- pongan «jazz» en el título de las revistas. Todo parte de ahí. Todos los críticos dicen que adoran la música negra, todos los Dan Morgenstern... Pero nunca hablan de «Great Black Music», no piensan en «Great Black Music». Y sin embargo de eso se trata: es grande, es negra y es música. Son ustedes quienes tienen que iniciar el cambio, está en sus manos. La gente que compra discos, que va a conciertos, aceptará este cambio el día que lo lea.

Jazzmag: Lester Bowie, cuando grabó su solo de trompeta titulado *Jazz Death* hace seis años, ¿qué buscaba expresar?

Bowie: En ese momento preciso se oía en todos los sitios «el jazz ha muerto». Yo no estaba de acuerdo. Por eso en el título hay un punto de interrogación tras «Death». Utilicé la palabra «jazz» para que todo el mundo pudiera entender.

Jazzmag: ¿Puede usted precisar lo que le parece negativo en la palabra « jazz » ?

Bowie: No es una buena palabra para los músicos. Dado que somos nosotros quienes hacemos esta música, tenemos derecho a llamarla como nos dé la gana. Archie Shepp puede llamar a su música como quiera, es lo que toca él y no soy quien para decirle qué música toca.

Jazzmag: «Jazz» es sinónimo de la explotación de su música ...

Bowie: Sí, implica todo esto

Jazzmag: ¿No piensan que el término «música negra» podría también ser un fenómeno de moda y otra forma de explotación de su trabajo?

Bowie: ¡Claro! Pero lo que quiero decir es que no somos nosotros quienes elegimos la palabra «jazz». La hemos utilizado después de que nos hayan impuesto esta etiqueta. Es evidente que reconocemos el jazz, sabemos lo que es... Pero es una etiqueta de la que tratamos, en vano, de desembarazarnos. Hace años que Max Roach y muchos más rechazan esta palabra. Pero la gente continúa tercamente diciendo que tocan « jazz».

Favors: El origen mismo de esta palabra no es muy positivo. Además, quiere decir que lo que toca Beethoven es música y lo que tocamos nosotros es jazz, no música.

Jazzmag: Y denomina a una música muy determinada ...

Moye: No sólo se trata de la música, sino también de los sitios donde tocamos, las condiciones de trabajo, las condiciones de vida de los músicos. Corresponde a una categoría de vida a la cual no nos referimos porque no corresponde a ninguna realidad. Nunca correspondió a una realidad.

Favors: Es sólo una cara de la moneda, -el jazz no es música, etc. Si usted le da la vuelta a la moneda -admitiendo que

llamemos «jazz» a esto-, descubrirá que hay millones de dólares en juego pero que a nosotros no nos toca un centavo, que los músicos en el mundo entero se mueren de hambre.

Bowie: ¡Y ese «jazz» es la base de toda la música que se oye hoy en el mundo! Toda la música pop está construida a partir del jazz. Pero no se quiere reconocer la potencia de esta música que influye a cada individuo en el mundo. Si usted pone la radio, oirá la influencia de Charlie Parker, Louis Armstrong. Toda la industria musical actual, millones de dólares como ha dicho Malachi, se desarrolla a partir de ahí.

Favors: Cuando decimos «great black music», no hablamos sólo de lo que significa la palabra «jazz». Nos referimos también a Mahalia Jackson, a la música africana... Todo esto es la Gran Música Negra y se merece más respeto que el que se le ha dado hasta ahora. Hasta la música country, en Estados Unidos, viene en gran parte del «jazz». Es el conjunto lo que han explotado: nosotros, la música, la palabra...

Bowie: Esta Gran Música Negra no pertenece solo al Art Ensemble, no somos los únicos que la tocamos y para tocarla no es necesario hacerlo al estilo del Art Ensemble. Mahalia, Aretha, Woody Herman, Stan Kenton, Duke Ellington, Louis Armstrong, Bessie Smith, todos forman parte de la Gran Música Negra. Stan Getz toca Gran Música Negra. Tiene su estilo, sus fórmulas, pero todo viene de la Gran Música Negra. Parece que no lo admiten -«jazz» es más fácil de pronunciar. Vale, «el jazz es universal». Pero debemos saber dónde se ubican en realidad las cosas, antes de -y para- poder entendernos. La gente puede convivir, pero primero debe saber quién es quién y respetarse mutuamente por lo que es. No es una cuestión de saber quién es el mas fuerte. Hay que respetar a los músicos. Entonces podremos convivir en el arte. Si cada uno es sincero, todo será perfecto.

Jazzmag: Desde su primera estancia en Europa, muchos jóvenes músicos han sido influidos por su trabajo...

Bowie: Somos conscientes de ello. Es un fenómeno muy positivo ...

Jazzmag: ¿Piensan que estos músicos tendrían que buscar sus propias raíces?

Moye: No, «sus propias raíces», esto no existe. No tenemos raíces particulares. Lo que es determinante es el entorno, los sentimientos, la manera de vivir, de ver ... Se pueden encontrar ideas en cualquier sitio. Las raíces son algo general.

Bowie: La única manera de conseguir expresarse, es aprender a hacer música. Hablaba usted de jóvenes músicos que empezaban a tocar un poco como nosotros... Uno debe aprender escuchando todas las músicas, la del Art Ensemble u otras. Desde ahí, la personalidad se desarrollará automáticamente, usted podrá tocar una música original. Todo el mundo es capaz de expresarse, sólo hay que aprender, tratar de expresar el potencial que uno tiene. Es imposible si uno se limita a copiar – pero para aprender hay que copiar primero. Yo estudié escuchando discos, solos, las notas de Freddie Hubbard, Kenny Dorham, Miles, Louis Armstrong. Desde estas diferentes formas de expresión se termina por descubrir algo nuevo, personal.

Jazzmag: Don Moye, ¿qué sabía usted del Art Ensemble antes de ingresar en el?

Moye: Los conocí en Detroit. Sabía de ellos por las reseñas de discos que había leído en Down Beat. Había asistido a algunos conciertos.

Jazzmag: Usted es miembro de la AACM ...

Moye: Si... La AACM está más activa que nunca. Además de los grupos que están en ella, los cursos continúan – se enseña a tocar instrumentos de cuerda, de viento, percusiones...

Jazzmag: ¿Cuenta la AACM con subvención oficial?

Moye: Hace años que la AACM pide subvenciones. En vano... Hace

poco hubo una pequeña ayuda del Illinois State Arts Council para unos conciertos. Una pequeñísima subvención para pequeños conciertos. Al final, son los músicos quienes dan dinero para que la asociación siga existiendo.

Jazzmag: Parece ser que las asociaciones de músicos de Nueva York obtienen subvenciones mas fácilmente. ¿Cómo explica usted esta diferencia?

Bowie: ¡No, las asociaciones de verdad, no! ¿Por qué esta diferencia? A lo mejor porque somos negros. La AACM tiene hoy un fuerte significado musical, representa un movimiento que ejerce una influencia en todo el mundo. Otras asociaciones nacieron después y lograron enseguida subvenciones. Por ejemplo, las que dependen de George Wein, sin duda porque están integradas y forman parte de la corriente de pensamiento oficial. Pero no se quiere dar nada a la AACM

Jazzmag: ¿Que piensa usted de la «NY Repertory Company» fundada por George Wein ?

Bowie: Obtuvieron para esto 400.000 dólares. George Wein es muy listo... La AACM, que no es una empresa comercial, se interesa únicamente por la música y nunca obtendrá este dinero. Y con todo, tal vez no sea la más importante del mundo, pero es una música que tiene una verdadera importancia...

Jazzmag: Se han criticado sobre todo los métodos de trabajo de esta «compañía». Para algunos, que otros músicos reinterpreten los temas célebres, las improvisaciones de Jelly Roll Morton, Johnny Hodges, Coltrane es traicionar el «jazz»...

Favors: Yo no lo veo mal si se hace con respecto hacia la música

Bowie: Duke Ellington, por ejemplo, es uno de los más grandes compositores y las orquestas sinfónicas tendrían que tocar sus obras, como las de Mozart, Beethoven ... Este tipo de crítica muestra de nuevo los límites en los que nos encierra la

palabra «jazz» -iel jazz tiene que ser tocado por un grupo pequeño, preferentemente en un bar, para gente que ha bebido mucho y se divierte! Si tocamos jazz en una sala de concierto, ise traiciona el jazz ! Es falso. Tendríamos que tener orquestas de 100, 200 músicos que tocasen las obras de Roscoe Mitchell, Horace Silver, Fats Waller, Joseph Jarman, Wayne Shorter o Louis Armstrong. Sería la Gran Música Negra... ¿Piensa acaso que la música de Mozart se interpreta hoy como en la época de Mozart? No, es forzosamente diferente. Lo que cuenta, es que un violín toque la música de Charlie Parker -sin esperar imitarlo fielmente- y que aprenda algo de ello.

Moye: No ha habido problemas cuando orquestas sinfónicas han interpretado los temas de los Beatles. Claro, no es exactamente lo mismo... Pero con un buen arreglista, se pueden obtener cosas fantásticas, con todo tipo de combinaciones orquestales... Si hay un problema, está en la mente de la gente, este tipo de trabajo tendría por lo menos la ventaja de dar a conocer esta música a un público más amplio.

Bowie: ¡Mire a Anthony Braxton! Como es un «músico negro de jazz» tiene dificultades para lograr que sus composiciones sean interpretadas. Si se llamase Leonard Bernstein, no tendría ningún problema. Pero hace «jazz», no música seria. No vamos a gastar dinero para «esto»... ¿Pero qué es en realidad la «música occidental»? ¿De dónde viene? Me gustaría que me lo dijeran. En África, la música siempre ha formado parte de la vida, incluso en la época en la que los europeos todavía vivían en cavernas. En París, fui a ver ballets senegaleses. Uno de los músicos tocaba un instrumento que tenía unas 30 cuerdas, interpretaba melodías africanas tradicionales y explicaba su origen. «He aquí un tema que cantamos desde hace 2000 años en tal región...» Mientras tocaba, yo podía seguir la evolución de esa música que se denomina «occidental». Habría que mirar la realidad de frente, aprender de dónde vienen nuestros conocimientos, ser conscientes de ello y tener respecto por las fuentes de este saber.

Favors: Desde un punto de vista actual, lo que llamamos «rock and roll», por ejemplo, viene de las iglesias negras. Unos 15 años atrás, en las iglesias de mi barrio, artistas blancos venían con grabadoras. Después llamaron a su música «rock». Era Gran Música Negra pero nadie lo reconoce. Nadie quiere dar crédito al hombre de raza negra en cualquier ámbito.

Bowie: Hasta usted, y sé que sabe la verdad sobre la música negra. Pero continúa llamando a su revista «Jazz Magazine»... Un día tal vez, dentro de 5 o 6 años, logrará cambiarlo, hablando a sus lectores de la música negra, lo que es en realidad. La gente que conoce la verdad debe enseñarla a la que no... Ha escuchado mucha música pero no ha oído todo la que podríamos hacer si no tuviéramos que luchar siempre -una música inimaginable, una música que podría cambiar la vida.

Moye: Hoy en día, en todas partes se oyen discos, pero la gente no presta atención. Ya no quedan muchos lugares donde se pueda escuchar música viva cuando es la música viva, en directo, la que puede transformar la mentalidad de la gente. La música es «the healing force of the universe»¹, puede cambiar la sociedad.

Jazzmag: El aspecto teatral de su trabajo ¿es improvisado o premeditado?

Bowie: Como la música, una parte es improvisada, otra espontánea. Depende... Es Joseph el responsable del «teatro».

Favors: Es parte también de nuestra herencia. El teatro forma parte de la cultura tradicional africana -también de la china.

Bowie: La música forma parte de la vida. No existiríamos sin música. Sin música, el mundo sería un lugar muy triste, la vida sería imposible... La música tranquiliza, inspira... Ella lo es todo, es la primera de las artes. Sin la música las otras artes no existirían - ¿y qué sería de París si las artes no existieran?

Jazzmag: Joseph Jarman decía que el Art Ensemble había sido mal entendido en su primera visita a Francia...

Bowie: Sí, no quiero decir que nuestra música no fuese apreciada. Gustó a los franceses más que a los americanos - están, créame, en mejor forma que los americanos. Pero me parece que hubo una tentativa de sabotaje, no por parte del público, sino de la burocracia -que influye al público. Muchos músicos negros vinieron a Francia. Les pusieron enseguida la etiqueta de «súper politizados». Todo era político. Y han intentado poner política en nuestra música. Hasta tal punto, que no se podía encontrar trabajo, si uno no correspondía con esa imagen «política». Pasó con Clifford Thornton: cuando quiso volver a Francia le dijeron «no, usted está demasiado politizado», y no le volverán a oír tocar en Paris. Así es como se eliminan determinadas músicas porque el sistema no quiere que la gente esté completamente informada. Por eso existe la palabra «jazz», por eso se controla a los músicos, que hace que nunca hayamos tenido la autorización para tocar en Inglaterra... No quiero decir que no estemos politizados. Leemos el «Herald Tribune» para saber lo que pasa en Estados Unidos, la política nos interesa como a cualquiera, es normal. Pero somos músicos, no políticos.

Moye: Otra cosa que fue mal entendida en nuestra música fueron algunos símbolos, algunos rituales, que tienen un significado preciso para el pueblo negro y no son universales ya que se refieren a América, a África -a otra experiencia.

Bowie: Alguien que jamás haya oído «jazz», ni siquiera música, puede apreciar la del Art Ensemble. Pero si no sabe nada de la historia de la música, del pueblo negro, hay muchas cosas que no entenderá. Pero se puede apreciar sin comprender. Louis Armstrong y Sydney Bechet vinieron a Francia y la gente apreció enseguida su música. Esto es lo que hace que la música sea tan potente.