

Tim Berne. Entrevista por John Howard (Septiembre 1998)



Fotografía por Hreinn Gudlaugsson

Traducida por Efrén del Valle. Publicada con el permiso de Jason Gross de *Perfect Sound Forever*, dónde fue publicada inicialmente. Esta traducción se publicó originalmente en Tomajazz en mayo de 2002.

El líder, compositor y saxofonista Tim Berne ha creado una obra que se distingue por su envergadura e imaginación. Con un contenido de complejas estructuras compositivas e intensa improvisación libre, los temas de Berne representan parte del mejor jazz moderno creado durante los últimos veinte años. Además ha fundado y dirigido dos sellos discográficos, ha liderado tríos como Paraphrase, Miniature y Big Satan y ha

tocado como acompañante y en dúo con gente como Bill Frisell, John Zorn, Mark Helias y Nels Cline. Cuando la gente se pregunta por el estado actual del jazz, quizá el problema sea que no hay más Tim Berne. En muchos sentidos es como un Charlie Mingus de hoy en día.

Uno de los placeres de seguir la carrera de Berne ha sido su evolución. Desde los primeros discos las composiciones de Berne mostraban una confianza muy por encima de su edad. Además, en sus grupos colaboraban músicos de jazz establecidos como Vinny Golia o John Carter, entre muchos otros. No se trataba de jams, sino que presentaban las propias composiciones de Berne, complejas y muy trabajadas. De un disco a otro, sus piezas se han expandido o contraído, pero la confianza y seguridad que las impregna nunca parece vacilar. En aquel momento, las bandas que Berne lideraba estaban integradas por algunos de los mejores músicos de jazz hoy en activo. Gente como Herb Robertson, Mark Dresser, Joel Baron o Hank Roberts. Pero lo más interesante es que Berne también ha prosperado como saxofonista barítono y a su vez ha desarrollado un maravilloso estilo tosco y expresivo con el alto.

Destacar alguna grabación de Berne es difícil, pero vale la pena mencionar unas cuantas. El disco que me hizo interesarme por él fue Sanctified Dreams, recientemente reeditado por Koch. Para escuchar las composiciones más intrincadas de Berne, probad con Pace Yourself. The Empire Box, recientemente publicado en su sello Screwgun, representa todos sus discos autoeditados a través de Empire, también fundado por él. De su grupo más reciente, Bloodcount, Discretion es un buen punto de partida, un fantástico directo en toda su crudeza. Como acompañante, hace un buen trabajo en Spy vs Spy de John Zorn que es, además, un disco divertido; versiones ruidosas y caóticas de Ornette Coleman. En agrupaciones más reducidas, Berne se inclina un poco más por el barítono y sus publicaciones recientes con Big Satan (Winter & Winter) y

Paraphrase (Screwgun) son igualmente interesantes y dispares. Paraphrase es un trío de saxo, bajo y batería mayoritariamente improvisado, mientras que Big Satan es un concepto más introvertido de saxo, guitarra y batería. Sin embargo, un buen comienzo es el tributo de Berne a Julius Hemphill, Diminutive Mysteries. Una impresionante proeza que oscila entre la belleza sublime de "Writhing Love Lines" y "The Maze", escrita por Berne, unos 21 minutos de estructuras laberínticas. No es sólo un gran disco de Tim Berne, sino uno de las mejores grabaciones de jazz que jamás se hayan hecho.

Gracias a Tim por responder a estas preguntas y a Steve Smith por permitir que esto ocurriese.

PSF: ¿Cómo fueron tus inicios? ¿Cuáles fueron tus inspiraciones iniciales?

Comencé en 1974 aproximadamente. Cuando era más joven me encantaba la música soul. Sam and Dave, Johnny Taylor, Aretha, Wilson Pickett... Gran parte del material de Stax/Volt. Más tarde, un amigo mío me inició en el jazz más arriesgado (risas). Me gustó y empecé a ir a conciertos. Creo que el primer show al que asistí fue McCoy Tyner en el Vanguard cuando tenía dieciséis años. Después ví a Sun Ra en Nueva York varias veces y a Sam Rivers en Studio RivBea.

PSF: ¿Qué atracción encontraste en esa música?

Una de mis mayores inspiraciones fue un disco de Julius Hemphill llamado Dogon A.D (1972). Tenía un ritmo INCREÍBLE y un sonido conmovedor que unía la música soul que yo había escuchado y ese jazz más arriesgado.

Realmente no sé por qué te aficionas a algo así. Yo era bastante curioso por naturaleza y me gustaba el hecho de comprar aquellos discos y no saber de qué iban. En realidad tenía que trabajar para que me gustasen. No era algo inmediato u obvio. Y me gustaba. Compraba discos que nunca había escuchado para poder sentarme y descubrirlos después de

comprármelos, en vez de escuchar algo y decir "Tengo que llevarme esto". Eran discos de Ornette y cosas así. Llegaba a la conclusión de que eran importantes y me tomaba mi tiempo para escucharlos.

PSF: Cuando comenzaste a grabar como líder, ¿te aceptaron de inmediato o tuviste que trabajar duro para convencer a la gente para que tocasen tu música?

Tuve que trabajar mucho. Nueva York es un sitio duro. La gente no te abre los brazos. Tenía mucho que aprender y siempre tocaba con músicos con mucha más experiencia que yo, así que era bastante humilde e inseguro. Pero siempre creí en lo que hacía y tenía una cierta confianza. Estaba MUY sumergida, pero andaba por alguna parte. De no haber sido así, no hubiese tenido pelotas para hacerlo tan pronto. No tenía la falsa impresión de que era un gilipollas. Por otra parte, tenía confianza en mis ideas. Así que podía transmitírselo a gente que tenía mucha más experiencia para captar su atención. Aun así, algunos no estaban muy seguros, lo cual está bien. No intentaba demostrar nada. Sólo buscaba a gente para tocar esta música. Me lo pasaba bien haciéndolo. Yo sólo quería tocar. Estoy seguro de que había muchos que me miraban por encima del hombro. ¿Pero a quién le importa? (risas)

PSF: Al principio solías ir a la costa oeste a grabar. ¿Estar allí te ayudó en tu trabajo?

Claro. Conocí a Alex Cline, un baterista que había tocado con Julius. Así conocí a otra gente de allí, como Nels Cline, Vinny Golia y John Carter. Nunca viví allí pero me gustaba ir para tocar con Alex. Eran gente que te ayudaba mucho y con quien me encantaba tocar en aquella época.

PSF: ¿Aquellos discos tuvieron repercusión inmediata?

Fue mucho más fácil de lo que yo pensaba. Se vendían lo suficiente como para garantizar el trabajo. Conseguía bastantes críticas. No quería problemas, ya sabes a qué me

refiero (risas). Yo sólo lo hacía para documentar mi música. Siempre me ha parecido que el único modo de progresar es documentar algo y tomar esas decisiones finales te lleva de algún modo al siguiente paso. Es difícil seguir sin pasar por eso.

PSF: ¿Era difícil que la gente se los tomara en serio cuando los editaste tú mismo?

La verdad es que no. En aquellos días no había demasiados sellos independientes, así que cada vez que salía un disco la gente se lo tomaba en serio. Es muy barato. Cualquiera podría hacerlo, no hace falta una gran inversión.

PSF: ¿Conseguiste mantener un grupo estable en aquella época?

Entre el 78 y el 82 hacía unos cinco conciertos al año. Así que un grupo estable... (risas). Nadie trabajaba. Yo desde luego no. Cuando tenía un concierto era algo importantísimo para mí. No había salido de gira y Europa ni entraba en mis planteamientos, ni siquiera se me había pasado por la cabeza. ¿Y dónde tocas en Nueva York? Cada vez que tocaba tenía que alquilar un loft por cien dólares. No tocaba en clubes. Cuando estudiaba con Julius Hemphill era su forma de trabajar en Nueva York. Todo el mundo lo hacía, tocaban para cuatro gatos. Cuando le conocí, hacía dos conciertos al año y ya era un músico establecido. No había donde tocar aparte de Tin Palace y Studio RivBea. Los músicos verdaderamente establecidos se peleaban por aquellos conciertos.

PSF: ¿Qué piensas de aquellos discos y composiciones ahora?

De algún modo, al haber reeditado todo aquel material (Empire Box Set) y tener que escucharlo cuando lo remasterizaba creo que, en cuanto a ideas, estaba en el mismo punto en que me encuentro ahora. Sólo era un nivel más primitivo de sofisticación. Había una cierta... simplicidad que aprecié cuando volví a escucharlo. Una de las cosas que ahora me resultan más difíciles es intentar ser simple. Lo más

complicado es mi forma de tocar porque, en veinte años, supongo que he evolucionado mucho, rítmicamente y en otros aspectos.

En lo que se refiere a organizar ideas, anotarlas y al grupo que tenía (que era fantástico) estoy satisfecho. De algún modo me gusta. Es apropiado para aquellos períodos que documenta.

PSF: ¿Cómo entraste en Columbia/Sony?

Fue una locura. Este tío, Gary Lucas, al que conocía hacía años, estaba trabajando allí haciendo textos publicitarios. Buscaba cualquier cosa para producir. Empezó a venir a Tower Records y me acosaba. Quería cintas y al final le di algo de material, incluyendo un dúo que hice con (Bill) Frisell. Creo que oyó parte de él y decidió que lo vendería como "new age". Lo colocó como material "new age" de un tipo blanco desconocido (risas). Así que consiguió un acuerdo. Era un acuerdo bastante malo, pero seguía siendo un acuerdo. Me sorprendió que lo lograra. Fue fantástico. Fue entonces cuando hice mi primer disco para ellos, Fulton Street Maul. Él se puso bastante nervioso en el estudio. Decía "¿sabes?, quizá esto sea demasiado raro para ellos." En ese momento yo no tenía delirios de grandeza. Le dije: "Ya es demasiado tarde." Pensé en hacer un buen disco y ver qué ocurría. No podría venderme aunque mi vida dependiese de ello porque no sé hacerlo.

PSF: ¿Te dieron libertad o hubo presiones comerciales?

Me dieron libertad porque eran demasiado idiotas para imaginarse qué otra cosa podían hacer. Intentaban comprender cómo se habían metido en aquel lío y nadie quería acercarse. Irónicamente, cuando salió recibió críticas increíbles. Así que tuvieron que hacer otro y fue en plan: "¡Dios mío!" Así que hice otro y nadie se me acercaba. Contraté a mi propio productor, elegí el estudio y el ingeniero. Ellos sólo me mandaban el dinero. Era GENIAL. Estoy muy orgulloso de ese

disco (Sanctified Dreams). Por supuesto, recibió grandes críticas y después me echaron. Me pareció bien. Ya tenía otro disco preparado cuando me despidieron. En aquel momento ya estaba preparado.

PSF: Cuando entraste en JMT tus composiciones parecieron abrirse un poco. ¿Cuál fue la causa?

Sí. Hubo una transición para mí. Cuando trabajé con Frisell y después hice Fulton Street Maul y Sanctified, empezaba a interesarme por otras cosas. Para JMT hice el disco de Miniature (homónimo) y Fractured Fairy Tales, que es probablemente uno de mis favoritos. Fue entonces cuando empecé a ser realmente denso y alocado. Había escrito mucho, tenía mucha experiencia y superponía cosas. Todo eso empezó a despuntar en aquel disco. A partir de ahí arranqué, creando piezas y suites cada vez más largas que se basaban en las otras en vez de ser tema, variación y fin. Me gusta la idea de no parar y de un efecto acumulativo, que cada sección conduzca a la siguiente sin retroceder.

PSF: ¿Qué provocó ese cambio en tu estilo compositivo?

No tengo ni idea. (pausa) No puedo decir que fuera algo que había escuchado y que provocó ese cambio. Creo que tuve la idea de utilizar un libro o una película como modelo. Algo narrativo. Como la mayor parte del tiempo no trabajaba con cambios no me sentía atrapado en las formas tradicionales de una canción. Era algo natural. No me gusta hacer pausas en los conciertos (risas). No me gustaba hablar y después intentar volver a crear ambiente. Me gusta retener la concentración y el enfoque del grupo porque tienes que mantener algo durante treinta o cuarenta minutos.

PSF: ¿Stefan Winter (de JMT) te dio más libertad?

Stefan era un buen tipo. Y grabando era fantástico. De vez en cuando no estaba de acuerdo conmigo pero cedía. Sabía que yo estaba bastante seguro de lo que hacía. También sabía que no

podía disuadirme. Y le gustaba la música y formar parte de ella. No tuve ningún problema con él. Era la última persona por la que me preocupaba cuando tenía que hacer un disco. Sabía que estaba de mi parte.

En lo referido a hacer los discos y venderlos era una situación idónea. Después ya era un poco más extraño, quizá debido a su inexperiencia. Siempre que tienes una distribuidora multinacional surgen problemas cuando tratas con música "difícil". Esta gente no tiene ni idea y su actitud es tan contraproducente que acaba por no funcionar. En realidad son ellos quienes no quieren que funcione.

PSF: ¿Qué te hizo querer fundar tu propia compañía después de eso?

Cuando JMT terminó y vendió el sello sin que yo lo supiese, pensé: "Joder, si eso puede ocurrir con un amigo mío..." Además estaba la experiencia de la distribución con Polygram. Al final no conseguía ninguna crítica. No mandaban copias promocionales. Básicamente no querían que funcionase. Después de pasar por distintos sellos y ver como todo ese material quedaba descatalogado constantemente pensaba: "Nunca podré publicar nada. Haré toneladas de discos y todos acabarán desapareciendo."

Así que pensé, "a la mierda." Mi primera idea era hacer la caja de Bloodcount tan barata como fuese posible y venderla como una especie de pirata, como si fuese lo más crudo que podías conseguir. Iba a venderlo por correo y en los conciertos a ver qué pasaba. Entonces surgió lo de los diseños. Era el momento oportuno y con aquel grupo trabajando constantemente tuvo mucho éxito. Yo dije: "Bueno, voy a montar un sello." Vendí muchas copias, tantas como había vendido Stefan. Y era mío. Le dije que la única forma de seguir grabando era que las grabaciones fuesen de mi propiedad. Puedes venderlas o hacer lo que quieras con ellas pero debían ser mías para evitar perderlas. Pero él no quería hacerlo.

Nadie iba a permitirlo, así que decidí hacerlo yo mismo.

Y ha sido estupendo, aparte de requerir mucho tiempo. Tenemos a Steve Byram encargándose del diseño y mi mujer está en el negocio discográfico y ha trabajado mucho. Es realmente inspirador poder comenzar algo así y verlo funcionar después de que toda esa gente me dijera que no podría hacerlo y lo duro que sería.

PSF: Y también ayudas a otros artistas con tu compañía.

Sí, es gratificante. Además son gente a la que quiero. Es fantástico hacer un disco de contrabajo solo (para Michael Formanek) y otros discos que nunca hubiesen visto la luz.

PSF: ¿Cómo se llevó a cabo el tributo a Julius Hemphill? ¿Estuviste satisfecho de los resultados?

Sí. Fue idea mía. Un día estaba hablando con (David) Sanborn sobre Julius y él tocaba música suya a menudo. Siempre quise hacer algo para Julius. No sabía qué camino seguir y estaba un poco nervioso pero me parecía una buena idea. Así que le llamé y le dije: "¿Qué te parece si yo y Sanborn hacemos esto?" Y él me dijo: "Es una gran idea." A Sanborn también le gustó, así que nos juntamos los tres, lo hablamos y así ocurrió. Es uno de mis discos favoritos y el hecho de que a Julius le gustara significó mucho para mí. Él no venía a las sesiones. Tenía que llevarle las cintas y me daba pánico que no le gustaran. Fue una experiencia increíble para mí.

PSF: ¿Cómo evolucionó Caos Totale hasta convertirse en Bloodcount? ¿Cuáles son las diferencias del enfoque entre uno y otro grupo?

Quería montar otro grupo y Caos ya había dado mucho de sí. Fue muy divertido pero todos los del grupo tenían sus propias bandas y cada vez era más difícil salir de gira y conseguir que te prestaran atención. Y yo realmente quería un grupo más reducido con más improvisación. Algo más colectivo. Había

conocido a Jim (Black) y a Mike (Formanek) y había oído hablar de Chris (Speed) y decidí probar. Chris tocaba el clarinete, lo cual me interesaba.

La diferencia es que me planteé Bloodcount como un grupo colectivo, de improvisación. Hay mucha música escrita pero, básicamente, todos los miembros tienen mucha participación en las improvisaciones. Quería que tuviese un cierto aire camerístico y que siempre pudiéramos trabajar con dinamismo en cualquier situación, lo cual significaba tocar lento la mayoría del tiempo. Tenía que haber un equilibrio. Planteé todos estos parámetros y a todos les pareció bien y trabajamos así. Después salieron unas cuantas actuaciones y empezó a evolucionar.

PSF: ¿Cómo ha cambiado Bloodcount? Las últimas grabaciones suenan más crudas e improvisadas. ¿Es únicamente producto de las grabaciones en sí o es un cambio de filosofía en tus composiciones?

Los últimos siete u ocho discos que he hecho han sido todos en directo. Es más visceral así. Cuando estás en un estudio tienes auriculares y no oyes las cosas de la misma manera. Cuando estás en un escenario todo está allí. Es un modo más natural de grabar porque es así como tocamos. Además, con Caos había mucha más estructura en las piezas. Me gustaba mucho pero la dirección de los temas era más previsible. Sabías que llegarías a ciertos lugares. Mientras que con Bloodcount nunca sabes qué va a ocurrir. No importa cuantas veces hayamos tocado un tema, no tengo NI IDEA de adónde nos dirigimos una vez se han terminado las partes escritas. Y eso me gusta. Incluso con las partes escritas, todo el mundo divaga y eso está muy bien. Es arriesgado pero es fantástico cuando da resultado.

PSF: ¿Qué te interesa del formato de trío?

Siempre me han gustado los dúos y los tríos. Creo que

necesitaba hacerlo para ver si era capaz. Entonces descubrí que realmente me gustaba. Con Paraphrase TODO es improvisado. Lo hice principalmente para ver si podía mantenerlo por mí mismo y para forzarme a crecer como instrumentista, además de ponerme en una situación como aquella, en la que estaba incómodo y no tenía ningún control.

PSF: ¿Qué es distinto a la hora de componer para un trío?

Con ese grupo no hay "música", es todo improvisado. (risas) Si tuviese que componer sería diferente. No tienes el peso del otro viento.

PSF: ¿Cómo varía tu enfoque de un trío al otro?

Big Satan es distinto. Tocamos música compuesta y no hay bajo. El énfasis sigue estando en la improvisación pero es diferente en ese sentido, al tener ese sonido sin el bajo. Es algo totalmente distinto.

PSF: ¿Qué gente con la que has trabajado ha tenido mayor impacto en ti como líder, compositor y músico?

Julius, las pocas veces que trabajé con él. El grupo de (Michael) Formanek. La banda de Mark Helias. La gente que escribe música realmente comprometida siempre me estimula para lograr otras ideas compositivas.

PSF: ¿Cómo crees que ha evolucionado tu forma de tocar?

La verdad es que no lo sé. Cambia mucho. Últimamente he estado más interesado en la melodía y no tanto en tocar texturas. Pero siempre varía. Cada vez que salgo de gira, reacciono ante lo que he hecho antes e intento cambiarlo un poco. No es algo verdaderamente consciente. Todo el mundo quiere cambiar un poco o dejar de tocar de la misma manera. Al poder tocar muy a menudo, tengo la posibilidad de probar muchas cosas distintas.

PSF: ¿Coger el barítono te ayudó con tu estilo al alto?

No lo sé. (risas) Me gusta el barítono pero no estoy seguro. Me gusta el registro grave y probablemente toco así con el alto, seguramente porque también toco el barítono. Es posible.

PSF: ¿Cuáles son algunos de tus músicos actuales favoritos? ¿Tus discos recientes preferidos? ¿Qué estás escuchando?

Hmmm... No escucho demasiadas cosas. (risas) Me gusta Lutoslawski. Joni Mitchell. Creo que (Marc) Ducret está haciendo algo realmente especial con su trío. Hay miles, pero no sé. Creo que Gerry Hemingway tiene material interesante. Baikida Carrol y Herb Robertson también.

© Perfect Sound Forever. 2002