



# Tim Berne... por quintuplicado



- En Tomajazz recuperamos tres entrevistas al saxofonista **Tim Berne...**
  - Entrevista por **Efrén del Valle**. Diciembre de 2002... <http://www.tomajazz.com/web/?p=24121>
  - Entrevista por **Pachi Tapiz** (diciembre de 2004)... <http://www.tomajazz.com/web/?p=24117>
  - Entrevista por **John Howard** (Septiembre 1998)... <http://www.tomajazz.com/web/?p=24113>
- En **HDO**. En concierto con... **Tim Berne's Snakeoil** en Huesca, en JimmyGlassJazz, en el 18 Festival Jazz Vic y en Sevilla... <http://www.tomajazz.com/web/?p=24110> se puede escuchar la música de su proyecto **Snakeoil...**

- En INSTANTZZ: **Tim Berne's Snakeoil** (Jamboree, Barcelona. 2015-02-20) se pueden ver las imágenes de **Joan Cortès** de la actuación en febrero de 2015 de Tim Berne's Snakeoil en Jamboree... <http://www.tomajazz.com/web/?p=17405>

Fotografía: © Joan Cortès, 2015



## Tim Berne. Entrevista por Pachi Tapiz (diciembre de 2004)

[Entrevista publicada originalmente [en diciembre de 2004 en Tomajazz](#)]

**Tim Berne** va a ser el encargado de cerrar la **Temporada 2004** de **Arco y Flecha**. No es la primera vez que en **Tomajazz** entrevistamos o aparece una entrevista con el saxofonista y compositor residente en Nueva York. **José Francisco Tapiz** mantuvo una breve conversación unos días antes de su visita (noviembre de 2004) con el músico sobre su visita y sus próximos proyectos.



**José Francisco Tapiz – Tomajazz:** Por favor, Tim, preséntanos la música y a los músicos con los que vas a tocar en tu concierto el próximo diciembre en Barcelona dentro de la Temporada 2004 de Arco y Flecha...

**Tim Berne :** Tocaremos música de varios de los compactos de Science Friction. Los músicos son Herb Robertson, Craig Taborn, Tom Rainey y Marc Ducret.

**José Francisco Tapiz – Tomajazz:** Cuéntanos como te encontraste con el guitarrista francés Marc Ducret.

**Tim Berne :** Coincidimos en 1988 en el Baden Baden Jazz Meeting. Tras este encuentro lo contraté para un tour europeo con Caos Totale.



Big Satan – Saved Hear y Hard Cell – Live

**José Francisco Tapiz – Tomajazz:** Acabas de editar un par de grabaciones. Saved Hear a nombre de Big Santan y un Live de Hard Cell, una grabación ciertamente “heavy” (una de mis favoritas, por cierto). ¿Por qué has editado la primera en las Blue Series del sello Thirsty Ear y la segunda en tu sello Screwgun Records? ¿Podremos algún día disfrutar de esa música

al completo y no sólo de trazas como sucede en este disco?

**Tim Berne** : El año que viene vamos a tocar de una forma muy extensiva con Acoustic Hard Cell en Europa y America. En cuanto a las grabaciones, cuando tengo el tiempo y la energía suficientes editar en Screwgun es algo que me encanta. Las grabaciones en Thirsty Ear es por que me permiten acceder una mayor distribución.

**José Francisco Tapiz – Tomajazz:** En una entrevista en [www.bagatellen.com](http://www.bagatellen.com) leía que lo mejor para saber sobre la supervivencia y viabilidad de Screwgun Records era preguntártelo a tí... así que te lo voy a preguntar...

**Tim Berne** : Siempre será viable... depende sobre todo de cuánto tiempo disponga... y por supuesto de cuánto dinero tenga.

**José Francisco Tapiz – Tomajazz:** Siempre estás involucrado en múltiples proyectos a la vez. ¿Cómo te las arreglas para que todos ellos funcionen?

**Tim Berne** : Trabajo duro y trabajo con unos músicos con un talento increíble.

**José Francisco Tapiz – Tomajazz:** ¿En qué estás trabajando ahora?

**Tim Berne** : Sobre todo en la música para Acoustic Hard Cell que estará girando intensamente el próximo año. Recientemente he actuado con dos tríos diferentes de cuerdas con Erik Friendlander y Mat Maneri en combinación con Tom Rainey.

**José Francisco Tapiz – Tomajazz:** ¿Algún proyecto para grabar?

**Tim Berne** : Estoy seguro que habrá nuevos proyectos pero todavía no hay nada planificado en concreto.

**José Francisco Tapiz – Tomajazz:** ¿Y las próximas grabaciones en Screwgun?

**Tim Berne** : Todavía no lo sé.

**José Francisco Tapiz – Tomajazz**: ¿Algunos días tus fans podrán conseguir tus grabaciones en CBS? ¿Tienes algún plan para reeditarlas? Te quería preguntar también por Dogon A.D. de Julius Hemphill. ¿Vas a poder editarlo finalmente?

**Tim Berne** : No a ambas preguntas; creo que va a ser imposible conseguir esas cintas de los que las tienen.

**José Francisco Tapiz – Tomajazz**: ¿Estás en este momento componiendo algún encargo?

**Tim Berne** : En este momento no.

**José Francisco Tapiz – Tomajazz**: ¿Cómo afrontas la composición cuando trabajas con Hard Cell y otros grupos?

**Tim Berne** : Intento escribir música que estimule improvisaciones interesantes y que rete a los músicos para que sean creativos al máximo.

**José Francisco Tapiz – Tomajazz**: ¿Qué te parece el nuevo diseño de las reediciones de JMT? (ya no es sólo con esas portadas en negro).

**Tim Berne** : No muy interesante en la mayor parte a pesar de que no he visto muchas de ellas en Estados Unidos debido a la falta de distribución. Prefiero el trabajo de Steve Byram.

**José Francisco Tapiz – Tomajazz**: En el Jazz hay un concepto fundamental: la Tradición. ¿Qué significa la tradición para ti? ¿Cuáles son los músicos que están en tu Tradición?

**Tim Berne** : My tradición son probablemente los músicos de los años 70 integrados en BAG y AACM, gente como Henry Threadgill, Julius Hemphill, Anthony Braxton, Art Ensemble, Roscoe Mitchell, Leo Smit, Oliver Lake y Baikida Carroll. Para mí la

Tradición es influencia e inspiración. Todos esos músicos fueron tanto compositores como intérpretes y tuvieron un impacto enorme en mi desarrollo como líder de mis grupos. Todos ellos tuvieron ideas muy originales y se las arreglaron para ampliar la tradición iniciada por Cecil Taylor y Ornette Coleman hasta hacer algo nuevo. Esto facilitó el camino para los demás músicos.

**José Francisco Tapiz – Tomajazz:** Para finalizar... ¿nos puedes hacer una selección de tus grabaciones más significativas para alguien que se vaya a introducir en tu música?

**Tim Berne :** Una lista podría ser:

Sanctified Dreams

Fractured fairy Tales

Diminutive Mysteries

Bloodcount Unwound

The Shell game

Science Friction

Caos Totale Pace Yourself

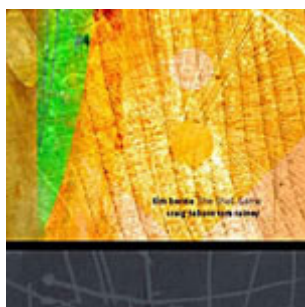
Nice View (Caos)

Miniature

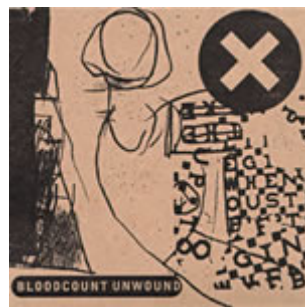
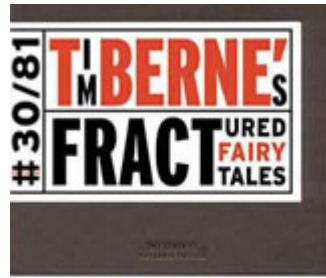
Theoretically(w/ Frisell)

The Shell Game(Hard Cell)

Fulton Street Maul







José Francisco Tapiz – Tomajazz: Gracias Tim, nos vemos en Barcelona...



**Tim Berners-Lee. Entrevista por Efrén del Valle. Diciembre de**

# 2002

[Entrevista publicada originalmente [en Tomajazz en enero de 2003](#)]

Thelonious Monk dijo una vez: “Yo lo dejo ahí. Tú sólo tienes que pillarlo” Las cosas no son tan sencillas con Tim Berne. Es una de las voces más personales y complejas de la música actual. Diluyendo múltiples fronteras, Berne ha seguido un camino íntegro que oscila entre el jazz, la improvisación y la música de cámara. En otras palabras, un lenguaje estrictamente personal. Sólo unas horas antes de abandonar Nueva York, encontró un hueco para responder a mis preguntas con un gran sentido del humor y dejando eufemismos a un lado.





By [Matt Brown](#) Guildford, UK – [Tim Berne](#),  
[CC BY 2.0](#),  
[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?  
curid=3910148](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3910148)

Si no me equivoco, empezaste en la música de forma accidental...

TB: Bueno, yo era coleccionista de música, pero quería involucrarme en lugar de ser un mero espectador y un loco vendía un saxo por cien dólares, así que lo compré para ver qué pasaba. Resultó ser un saxo alto. Así que fue más o menos por accidente. Me sentaba en mi habitación y ponía un disco de Pharoah Sanders llamado *Thembi*. Ése era el disco que ponía para improvisar. (*risas*)

Más o menos fue así como empecé, y después acabé trasladándome a Nueva York y a hacer clases. Comencé a tomármelo bastante en serio. Hice unas cuantas clases con Anthony Braxton y luego empecé a estudiar con Julius Hemphill. Fue de gran ayuda, un modelo muy bueno, porque escribía mucha música. Vivíamos juntos y nos veíamos muy a menudo. Solía observarle mientras trabajaba. Creía que su sistema de trabajo era el de todo el mundo, así que yo también componía, aunque ni siquiera sabía lo que estaba haciendo. Era sólo porque le veía hacerlo a él.

No sabía que habías estudiado con Braxton...

TB: Bueno, di tres clases con Braxton y era un gran seguidor suyo, pero la influencia de esas clases no fue demasiada, más bien la de su música, su actitud, esa especie de riesgo. Me atraía la música que no lograba entender. Cuando era niño escuchaba mucho R&B y cosas normales, pero poco a poco comencé a interesarme por música rara porque me gustaba el hecho de no poder comprenderla. Me obligaba a escucharla una y otra vez para poder entenderla y comenzar a disfrutarla.

¿Crees que el más sencillo entenderla para un músico que para un mero aficionado?

TB: Sí, pero yo no intentaba comprenderla de forma intelectual. Simplemente intentaba que me gustara, así que pensé: "Si alguien hace un disco, debe de ser bueno" (*risas*). Así que lo ponía hasta que me gustaba. Llegó un momento en el que no compraba discos que ya había escuchado. Sólo compraba cosas que nunca había oído, porque me encantaba la experiencia de llegar a casa, ponerlo por primera vez y sorprenderme.

Eso fue antes de ser músico y en cuanto comencé a tocar, dejé de escuchar el tipo de música que trataba de crear. Cuando intento escribir o tocar no quiero información en cuanto a música que guarde alguna similitud. Empiezo a recordarla y resulta muy difícil ser tú mismo. Así que, de esa forma tan extraña tuve que dejar de escuchar las cosas que me gustaban.

(risas). Ahora escucho casi cualquier cosa que no sea relevante para lo que yo hago, de forma que no pueda alimentarme con esa música. A gente como Henry Threadgill casi evito escucharlos, porque son tan interesantes que empiezan a rezumar excesivamente en mi conciencia.

En una entrevista leí que te defines como un “obseso del control”...

TB: ¡He cambiado desde entonces! (risas) ¡Ya no soy un obseso del control! (risas)

A donde quería llegar en realidad es a Screwgun y a tus motivaciones para fundar tu propio sello...

TB: Bueno, en ese aspecto lo soy, porque me gusta ser el propietario de mi música y tener el control sobre la presentación. A lo largo de los años, he tenido varias decepciones y en la mayoría de sellos con los que he colaborado, su forma de trabajar no es tan minuciosa como la mía. Para vender este tipo de discos tienes que ser apasionado. Creo que puedes vender este tipo de cosas, pero siempre tropiezo con gente que no siente la misma pasión por la música que yo. Para mí, el marketing es transmitir tu entusiasmo al consumidor. He tenido problemas cuando me he encontrado con esa especie de pesimismo constante y normalmente viene de gente a la que no le gusta la música y no va a demasiados conciertos. Si vinieses de gira con nosotros, verías un panorama totalmente distinto del llamado negocio de la música. Es algo muy positivo. Hay mucho público y son bastante entusiastas con la música. Así que, en lugar de darme de cabeza contra las paredes, decidí editar mis propios discos. Ha funcionado muy bien. Me roba mucho tiempo, pero me gusta todo lo del diseño y poder ser el propietario.

¿Pero en ocasiones no te impide centrarte en tocar o componer?

TB: A veces sí, pero si no lo hiciese... Ya sabes que todos mis discos con JMT están descatalogados. Mis discos con Columbia

están descatalogados. Todos mis discos son invisibles. La otra cara de todo esto es que haces una serie de discos de los que estás orgulloso y simplemente dejan de existir, lo cual es mucho peor que tener que invertir algo de tiempo en el sello.

¿Qué ocurrió exactamente con JMT?

TB: Se rindieron. Como todo el mundo, se cansó. En mi opinión, le resultaba desagradable comercializar la música. En cierto modo, era responsable de intentar vender los discos, y eso exige mucha paciencia y una actitud positiva. No puedes pasarte el día quejándote de la industria. Y creo que también quería ser un autor, estar un poco más involucrado en las ideas y los conceptos. Lo verdaderamente decepcionante para mí fue que nunca tuve la posibilidad de recuperar mi música. Se la vendió a una compañía japonesa y a ellos les importaba una mierda. Así que fue muy decepcionante porque éramos muy buenos amigos. Comprendo que tus ideas puedan cambiar, pero lo que no puedo entender, después de una relación tan estrecha, es que le cedas la música a otra persona. Confiaba de verdad en él y habíamos hecho diez discos juntos. Estaba realmente orgulloso de aquellos trabajos y ahora los están reeditando, pero en mi opinión es un trabajo muy descuidado. Intenté recuperar las cintas de Japón, porque es mi música y debería poder acceder a ella.

Creía que quizá estas reediciones te resultarían satisfactorias...

TB: En mi opinión, han destrozado totalmente las portadas. Tienen un diseño estúpido... No sé si las has visto...

Sí, las he visto.

TB: No entiendo por qué esos hermosos diseños no están en la portada. Para mí, no tiene ningún sentido. Me alegro de que al menos hayan vuelto, pero me sorprendería que no desapareciesen de nuevo.

Bueno, creo que a Winter & Winter les va bastante bien.

TB: Para mí hubiera sido mejor comprar las cintas y editarlas en una caja con una presentación muy especial.

Hablando de compañías de discos, recientemente he oído algunas conversaciones extensas acerca de la piratería. Como propietario de un sello y como músico, ¿cómo crees que está afectando a las pequeñas compañías y a los artistas?

TB: Es una pregunta complicada. No estoy seguro de si la piratería es peor que lo que ocurre de forma legal cuando grabas un disco para alguien, porque te acaban estafando de todas formas. Me hace gracia oír a los sellos discográficos quejarse de la piratería. No he tratado con ninguno, pero yo he sido especialmente honesto con la contabilidad y si ellos pretenden controlarlo -lo de Napster y toda esa mierda-, me encantaría ver cómo pagan los derechos de autor. Estoy seguro de que están robando dinero. Y en cuanto a los regrabables, me gusta pensar que por mi forma de presentar los compactos, con un poco de suerte la gente querrá tener el original. No es sólo un trozo de plástico con el Cd dentro. Hay algo más. De hecho, intento hacer las cosas lo bastante interesantes para que la gente no quiera un pirata. Pero claro, las máquinas que hacen todas estas cosas fueron creadas por estas mismas empresas (*risas*). En cierto modo es muy gracioso. Supongo que las grandes estrellas del rock estarán protestando, pero a mí me importa una mierda. En la mayoría de conciertos la gente lleva esos minidisc portátiles. Hay como cinco personas grabando cada noche y acaban en esas listas de intercambio.

Bueno, hablemos de la música en sí. ¿Cómo se forjó el proyecto "Open, Coma" con el Copenhagen Art Ensemble?

TB: Estaba tocando en Dinamarca con el trío y conocimos a la gente de esa big band. Me preguntaron si quería hacer algo, un encargo, escribirles una pieza y yo les dije: "Sí, claro". Entonces me olvidé del tema y un par de años más tarde

consiguieron el dinero para hacerlo, así que preparé estas piezas e hicimos algunos conciertos. Me lo pasé bastante bien. Luego propuse hacerlo de nuevo pero trayendo a Marc Ducret y a Herb [Robertson] conmigo. La radio lo grabó y salió bastante bien, así que decidí publicarlo.

¿Sigues trabajando con Big Satan?

TB: No hemos hecho nada desde hace algún tiempo. Creo que grabaremos un disco en junio. Pero no hemos dado ningún concierto. Saldré de gira con el grupo Science Friction y estoy más o menos concentrado en eso.

Veo cierta relación entre Science Friction y Big Satan, aunque el primero es quizá más directo.

TB: La conexión son Marc y Tom, pero he estado trabajando con un trío con Craig [Taborn] y Tom [Rainey] desde hace varios años, y me encanta tocar con Marc. Pienso que la música ha cambiado bastante. Con Big Satan también tocábamos temas de Marc. Creo que la naturaleza de la música es un poco distinta armónicamente. Es algo diferente, especialmente tocar con Craig. Es único, como tener dos tríos en el mismo grupo.

¿La inclusión del teclado ha cambiado tu enfoque compositivo en algún aspecto?

TB: Sí, tiendo a componer al teclado y escribo para el teclado. Es un músico excepcional. No conozco a nadie que toque como él. No interpreta estilos, sino la música que se está tocando en ese momento y es capaz de hacer cualquier cosa. Tiene una gran sensibilidad... esa forma de escuchar y un sentido del ritmo increíble. Y el modo en que él y Tom tocan juntos es impresionante. Tienes que escucharlo en directo para notar la diferencia. Los discos tienden a ser más concentrados debido al minutaje. Intento no controlar demasiado las cosas con ellos porque son grandes improvisadores.

¿Qué puedes contarnos sobre tu último disco, "The Sevens"?

TB: Estoy encantado. Ese disco fue uno de los más difíciles para mí y estoy muy satisfecho de él. Compuse la música hace un par de años, cuando estaba trabajando con el cuarteto de saxos, pero nunca creí que podría grabarla. En el último momento, decidimos que Marc tocaría la guitarra acústica en lugar de la eléctrica, y el sonido cambió por completo. Después escribí un par de piezas para Marc a la guitarra acústica y David Torn hizo algunas remezclas. Estaba concebido para ser un disco de composiciones. Añadí las piezas con Torn porque supongo que quería delegar parte del control sobre la música y, como disfruté tanto trabajando con él en el estudio, sencillamente le di el material grabado y le describí muy brevemente lo que quería. Fue como dejar que alguien improvise sobre tu música pero con el estudio. Quería influir en el disco pero no quería que sonara demasiado serio o clásico –en el mejor sentido de la palabra- porque no me considero un compositor clásico. Quería que hubiese algo de humor y variedad para darle un enfoque distinto a las cosas. Así que enmarqué las piezas de danza. Para mí suenan distintas pesar de haberlas escuchado un millón de veces. Sólo por lo que las enmarca ya cambia totalmente mi percepción de esa música. Por el modo en que fluye, veo ese disco como una única pieza. En los dos últimos años, con *Science Friction* y este último, he intentado volver a hacer discos de estudio, pensar en su valor a largo plazo y, en lugar de documentar actuaciones nuestras, crear algo que quieras escuchar hasta el final, sentir que debes hacerlo. Quería ser suficientemente interesante para que la gente tenga que escucharlo entero y comprenderlo de verdad.

En esta ocasión has prescindido de la sección rítmica. Has trabajado con secciones rítmicas excelentes (Jim Black, Tom Rainey, Michael Formanek, Mark Helias, Joey Baron, ...) pero no pareces demasiado inclinado a los papeles de solista en tu música, sino más bien a un sonido colectivo, dejando siempre espacio para que los músicos improvisen pero evitando liderazgos.



TB: Sí, claramente. Me gusta la idea de que los músicos interactúen y no se vean forzados a interpretar ciertos papeles. No me gusta que la sección rítmica se limite a tocar como tal. Ése es uno de los motivos por los que no estoy utilizando el bajo en ese grupo. En cierta manera, me parece que da libertad a Tom y crea una atmósfera más colectiva, porque en cuanto al sonido, hay un espacio que no tienes que rellenar. Quizá hace que la música sea más idiomática. Es menos probable que te atengas a ciertos patrones que quizá seguirías con un contrabajista. Hay muchas más opciones, especialmente para el baterista. Estoy tratando de que suene como música de cámara y no como una sección rítmica respaldando a un solista. ¿Has escuchado *Science Friction*?

Sí, y me encanta. Suena muy sólido y rítmico sin esos papeles de líder, al igual que ocurría en Bloodcount, por ejemplo.

TB: Sí, me gusta que no sepas qué esperar, que escuches algo y no sepas quién va a hacer un solo, o si será un solo y qué ocurrirá en él. Más o menos es así en directo. Normalmente no sabemos qué ocurrirá. Así que en ocasiones se producen fallos porque no lo planeamos, pero en cierto sentido es parte del proceso. Algunas dosis de tensión son buenas para el grupo.

¿Algún proyecto futuro o en el que estés trabajando?

TB: Bueno, haré algo en Inglaterra el próximo otoño, un encargo y una gira con Science Friction, Torn y un cuarteto de saxos. Creo que daremos seis conciertos.

Supongo que ninguna fecha en España...

TB: Bueno, me encanta Barcelona. ¡La última vez que estuve allí comí muy bien!

© Efrén del Valle, 2003



## 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