



# Razones para el jazz: un tándem. Jackie McLean/Grachan Moncur III [395]



Un tándem: Jackie McLean – Grachan Moncur III.

Una de las definiciones de tándem dice que se trata de la unión de dos personas para desarrollar o llevar a cabo una actividad aunando sus esfuerzos. Por tanto, no es que compartan un proyecto, sino que para llevarlo a buen término deben pedalear juntos, como en la bicicleta del mismo nombre. Entre abril y noviembre de 1963, McLean y Moncur III formaron una pequeña sociedad que dio como frutos tres discos clave para el tránsito entre el *hard bop* y la *new thing* que se estaba produciendo en el jazz. Fueron *One Step Beyond* y *Destination Out!*, ambos a nombre de **McLean**, y *Evolution* de **Moncur**. Seguro que ha habido en el mundo del jazz decenas de tándems más sonados, señeros, sólidos, conocidos, reconocidos, importantes y lo que quieran, pero este me parece condenadamente genial.

Seleccionado, comentado, argumentado, escrito, descrito y compartido por © Jack Torrance – Tomajazz

---



## 365 razones para amar el jazz: una portada. Cool Struttin' (Sonny Clark) [105] [A New Perspective 05]



Una portada. *Cool Struttin'* (Sonny Clark. Blue Note, 1958). Fotografía de **Francis Wolff**. Diseño de **Reid Miles**.

Seleccionado por **José Luis Luna Rocafort**. Quinta entrega de la serie *A New Perspective*: una selección de portadas de jazz en las que la fotografía es el elemento central.

Con Sonny Clark, Jackie McLean, Art Farmer, Paul Chambers, Philly Joe Jones



## 365 razones para amar el jazz: un pintor. Abdul Mati Klarwein [25]



Un pintor: **Abdul Mati Klarwein** (1932-2002). Pintor autor de las portadas de *Bitches Brew* y *Live-Evil* (**Miles Davis**), *Maarifa Street* (**John Hassell**), *Demon's Dance* (**Jackie McLean**), *Iron Man* (**Eric Dolphy**), o *Mosaic* (**Mark Egan**), entre otras.

Seleccionado por **Mariche Huertas de la Cámara**.

---



# Art Blakey: Blues March (Le Chant Du Monde; Rec.2015; 3CD)



Hablar de Art Blakey (1919-1990) es hacerlo de uno de los grandes músicos de la historia del jazz. Tanto por su papel como elemento fundamental entre los bateristas de la década de los cincuenta, como por su papel esencial en el desarrollo del *hard-bop* tras la revolución que supusieron Charlie Parker y compañía en la década anterior con el advenimiento del be-bop. El volumen de la *Jazz Characters New Series* de Le Chant Du Monde selecciona 34 temas en forma de un triple CD que aunque abarca década y media (comienza con una sesión en 1947 con Art Blakey integrando el quinteto de Thelonious Monk, y finaliza en 1961), están centrados en apenas ocho años: tras el tema inicial de 1947, el siguiente tema -cronológicamente hablando- es de 1953.

Tres vectores son los que sigue esta colección imbatible. Por un lado, está el papel de Blakey como acompañante de lujo. En la colección aparece como integrante de los Cannonball Adderley's Five Stars, el Joe Gordon Quintet, el Cliff Jordan – John Gilmore Quintet, el Hank Mobley Quartet, el Wayne Shorter Quintet, o el Thelonious Monk Quintet. En esta categoría se puede incluir el Art Blakey Duo, que el 29 de

marzo de 1959, realizó una versión para quitarse el sombrero del clásico de Cole Porter "What Is This Thing Called Love". El acompañante era el fabuloso Paul Chambers, contrabajista a reivindicar y a quien el mismísimo John Coltrane dedicó el célebre "Mr. P.C."

El siguiente vector son los Jazz Messengers, esa increíble fábrica de nuevos talentos por la que pasaron músicos de la categoría de Wayne Shorter, Bobby Timmons, Lee Morgan, Curtis Fuller, Johnny Griffin, Jymie Merritt, Jackie McLean, Bill Hardman, Hank Mobley, Horace Silver, Benny Golson... Entre los temas seleccionados no podían faltar dos clásicos del nivel de "Moanin'" y "Blues March", grabados el 30 de octubre de 1958.

El último eje que centra la selección son unas pocas encarnaciones de los Art Blakey Percussion Ensemble. En formación variable, este grupo le sirvió a mister Arthur Blakey para experimentar con la música afrocubana, así como con distintas formaciones, percusiones y ritmos.

El recopilatorio, al igual que el volumen ya comentado dedicado a Coleman Hawkins, incluye toda la información de los músicos y fechas de grabación (aunque se echa en falta el título de las grabaciones originales en la que aparecían estos temas), e incluye un interesante libretto bilingüe (en francés e inglés) de casi 40 páginas, que repasa la carrera de este gigante de la batería.

© Pachi Tapiz, 2015

Art Blakey: *Blues March* (Le Chant Du Monde; Rec.2015; 3CD)

---



## Bobby Hutcherson: *Enjoy the View* (Blue Note, 2014)



Si de fidelidad se trata, Bobby Hutcherson es uno de los músicos más fieles de la historia del jazz moderno. Es, lo que en términos futbolísticos llamaríamos, un *one-club man* Blue Note tiene el privilegio de acoger en sus filas al magnífico vibrafonista angelino, aunque este matrimonio se rompió a finales de los 70 e inicios de los 80. En 2014 se cierra el ciclo que se inició allá por el 61 con el disco de Jackie McLean *One Step Beyond*, y tras más de tres décadas sin figurar en el catálogo del sello de la nota azul, nos llega la conciliación en forma de álbum, titulado *Enjoy The View*, junto al saxofonista David Sanborn, al polifacético Joey DeFrancesco y al baterista Billy Hart.

Y es que a Hutcherson, le ha tocado exponer los parabienes de su instrumento a lo largo de unas décadas “conflictivas” cuanto menos, donde el Free Jazz, la *New Thing*, la Fusión... las vanguardias en general, han campado a sus anchas. En la bibliografía que existe sobre Bobby Hutcherson, se suele decir de él y de su sonido que son un híbrido entre el *swing* de Lionel Hampton y el *bop* de Milt Jackson, y no les falta razón, aunque en los últimos años ha recalado en el cajón de sastre del *post-bop*. En cuanto a producción discográfica se refiere,

me quedaría con tres de sus placas: *Dialogue* y *Components* de 1965 y *San Francisco*, junto al gran Harold Land (con el que formó un quinteto), de 1970, además del oro molido que suponen todas sus grabaciones con Tete Montoliu, con el que se entendía a las mil maravillas.

Pero... ¿Qué encontraremos en el nuevo trabajo de Hutcherson? Influencias Soul, mucho *Hard Bop* e incluso jazz modal por doquier. Un disco sin estridencias, con mucho *swing* y en el que sus componentes están en estado de gracia, liderados, sin destacar en exceso y casi desde bambalinas, por un Hutcherson que está en plena forma. Los puntos fuertes de este álbum: el gran empaste y la buena combinación que hacen el órgano *Hammond B-3* de DeFrancesco y el sonido del vibráfono; la vuelta del vibrafonista a su discográfica; el "alucine", permítanme la expresión, de David Sanborn en forma de gritos y exclamaciones de fervor y disfrute, cuando sus compañeros realizan solos. No tienen desperdicio.

Sin más, *welcome to home, Mr. Hutcherson*.

© Juanma Castro Medina, 2015

P.D.: ¿Por qué casi todos los apellidos de vibrafonistas acaban en "on"?

Bobby Hutcherson: *Enjoy the View*

Músicos: Bobby Hutcherson (vibráfono); David Sanborn (saxofón); Joey DeFrancesco (trompeta y órgano); Billy Hart (batería).

Composiciones: "Delia"; "Don Is"; "Hey Harold"; "Little Flower"; "Montara"; "Teddy"; "You".

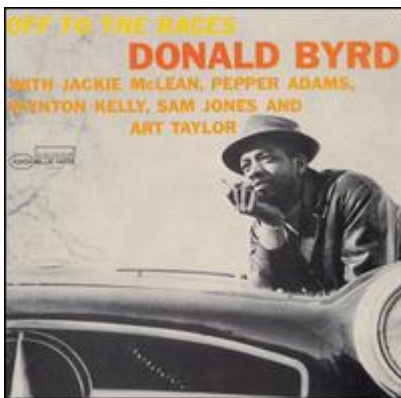
Grabado y mezclado en Ocean Way Studios, Hollywood, CA. Overdubs de trompeta en "Hey Harold" grabado en Metal Works Studio, Mississauga, Ontario, Canada. Mezclado en Studio F. Tarzana, CA .

Masterizado en Bernie Grundman Mastering, Hollywood, CA.  
Publicado en 2014 por Blue Note Records.

---



## Donald Byrd: In Memoriam a.k.a. En “La Casa del Mundo” (XLVI)



El pasado 4 de febrero falleció **Donald Byrd** (1932 – 1993), “uno de los más grandes trompetistas del *hard-bop* y del jazz de los años 50, 60 y 70” según comentaba **Cifu** en el primero de los dos programas de *A todo jazz* dedicados a su memoria. En *La Casa del Mundo* también le hacemos un hueco semanal con el tema “Off

To The Races” del disco del mismo nombre, publicado por Blue Note y grabado en 1958. Le acompañaban en este tema compuesto por el trompetista los saxofonistas **Jackie McLean** (al alto) y **Pepper Adams** (al barítono), **Wynton Kelly** al piano, **Sam Jones** al contrabajo y **Art Taylor**, que es quien abre y quien cierra el tema, a la batería. Descanse en paz.

Pachi Tapiz, 2013

“Off To The Races”

Donald Byrd



*Off To The Races*  
1959 (Blue Note)

---



## Tomajazz recomienda... un CD: **Cool Struttin'** (Sonny Clark, 1958)



Sonny Clark –  
Cool Struttin'

Una de tantas joyas del catálogo de Blue Note, una de tantas grabadas en el estudio de Rudy Van Gelder (el original de Hackensack, Nueva Jersey), este *Cool Struttin'* emergió de una sesión fresca y descarada, llena de *swing*, lenguaje y expresión personal. El pianista Sonny Clark ejerció de líder, aportando dos de los temas de la producción original (uno más apareció como *bonus track* en subsiguientes ediciones), pero dejó hacer a sus compañeros de viaje. Sabia decisión.

Art Farmer a la trompeta y Jackie McLean al saxo alto ejercieron de solistas más que satisfactoriamente, pero la clave del éxito correspondió a una excelente sección rítmica, la del primer gran quinteto de Miles Davis: Paul Chambers al

contrabajo y Philly Joe Jones a la batería. El primero nos regala uno de sus solos con arco en el *blues* inicial que da título al disco; el segundo dirige al quinteto desde su plato de *ride* incansable mientras recalca las evoluciones de sus compañeros con inteligentes adornos en la caja. Clark se explaya, disfruta y nos regala momentos inolvidables.

*Cool Struttin'* (Sonny Clark). Blue Note 7243 4 95327 2 4 (The Rudy Van Gelder Edition)

---

## Tomajazz recomienda... un tema: My Jelly Roll Soul (Charles Mingus, 1959)



Charlie Mingus  
- Blues &  
Roots

«Antes de hacer este disco compré un libro de temas de Jelly Roll Morton sobre los que tenía previsto escribir arreglos. Perdí el libro y después escribí “My Jelly Roll Soul” –una impresión, o una ocurrencia basada en las formas y en el alma de Jelly Roll–. Los solos son de Jimmy Knepper, Horace Parlan, Jackie McLean y Dannie Richmond, y yo voy haciendo circular las progresiones de acordes en compases de cuatro y de dos».

Charles Mingus, notas al libreto de *Blues & Roots*, 1959

O, dicho de otra forma, cómo conseguir que una simple armonía *bluesera* suene antigua y moderna a la vez, recordando

al homenajeado y manteniendo un espíritu de *marching band*, pero usando un falso centro tonal (los cuatro primeros compases están en mi bemol y la pieza parece un *blues*, pero en el quinto compás aparece la tonalidad real de la bemol, que se mantiene hasta el final) y una inusual duración de 14 compases.

*Blues & Roots* (Charles Mingus), Atlantic 1305

---



## **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...

Jazz Magazine: Charles Mingus, algunos críticos estadounidenses parecen tener cierta hostilidad contra usted por principio. ¿Piensa que está únicamente fundada sobre criterios musicales o que es el resultado de sus virulentas posiciones sociales y políticas?

Charles Mingus: La verdad es que no tengo idea. Tal vez yo tampoco les guste a ustedes. Los críticos no pueden soportar que un negro les hable o se comporte como lo haría un blanco. Y no sólo hablo de música. Tengo el mismo tipo de problemas en mi vida diaria. Recientemente entré en una tienda de Copenhague para comprarme una camisa. El director de la gira no estaba con nosotros. Pedí al vendedor que me enseñase lo mejor que tuviera. Hice mi elección. Pagué y, después de haber esperado un momento en vano, decidí reclamar la vuelta. Y fue entonces cuando rehusaron devolvérmela. ¡Es escandaloso! Los blancos son tratados de otra manera. Cuando mi mujer, que es blanca, va a una tienda nunca le ocurre esto. Pues a mí, me robaron. Pagué 10 dólares por una camisa que sólo valía 5 y encima no me devolvieron mi dinero. Parece que al vendedor no le gustó el tono que adopté para formular mi reclamación. Pero la historia no termina ahí. Como yo amenazaba con llamar a la policía pues fue el quien la llamó. Llegó uno enseguida. Ni se dirigió a mí, ni intentó averiguar la verdad. Yo era negro, por tanto no tenía razón. No sé si en Francia los policías son más amables, pero los que he visto hasta ahora en Europa no son muy bien intencionados. El policía danés se lanzó hacia mí y me dañó el hombro hasta tal punto que tuve que ir al hospital y no pude tocar esa noche. ¡Algo alucinante!

Jazz Magazine: ¿Cree usted que este incidente ocurrió debido al color de su piel?

Charles Mingus: ¡Pues claro! Les podría contar muchas otras anécdotas de este estilo. Hasta sus taxistas no esconden sus prejuicios raciales. Ayer cuando llegué, frenaban cuando los llamaba pero cuando veían que tenía el cutis oscuro, aceleraban enseguida para ir a buscar al blanco más cercano.

Jazz Magazine: Su opinión es contradictoria con la mayoría de los *jazzmen* que hemos entrevistado. Para ellos, el racismo en Europa existe pero no es sistemático.

Charles Mingus: ¿De quién se quiere burlar? Nadie puede

comprender esto si uno no es negro. ¿Quiere otro ejemplo? Ayer cuando ingresé en este hotel, la recepcionista me trató como un perro. Me enteré de que se burlaba de mi a pesar de que ella no hablaba ni una palabra de inglés. Habló un momento con el chófer y únicamente por su comportamiento comprendí sus sentimientos hacia mí. Para darse cuenta de que alguien te odia, no es indispensable entender su lengua. La hostilidad se percibe muchas veces simplemente con el tono de voz. El amor, el odio, todo esto se expresa primero con sonoridades, con inflexiones de voces, no con palabras. A ustedes, no les odio. Lo que deploro, es la situación en la que me veo inmerso. No tengo ganas de hablar. ¿Por qué desean tanto hablar conmigo?

Jazz Magazine: Sin duda porque pensamos que esta conversación nos puede ayudar a comprender ciertos aspectos de su música.

Charles Mingus: Para mí, este tipo de entrevistas no presentan ningún interés. En Estados Unidos, se han escrito sobre mí más artículos que sobre cualquier músico pero gano menos dinero que casi todos mis colegas. George Wein es el primer mánager que ha conseguido organizar una gira en Europa para mi grupo. Pero ha estado mal organizada. Los conciertos son tan frecuentes que casi mata a mi trompetista. He dormido 4 horas en cinco días. No he comido de verdad desde hace tres. He comido un filete en 5 minutos en el aeropuerto de Copenhague pero lo tuve que dejar porque estaba malísimo. Wein, el sí que tiene tiempo para comer. No asiste a nuestros conciertos y prefiere pasearse con su hija. Para él, la gira es como un paseo turístico. Si estuviera obligado a seguir nuestro ritmo de trabajo, no aceptaría nunca contratar, en estas condiciones, la orquesta que a veces dirige. Ningún ser humano puede hacer un buen trabajo si no tiene tiempo para recuperarse. Y no me pregunten luego lo que le pasó a mi trompetista.

Jazz Magazine: ¿Es tan diferente su manera de trabajar en Estados Unidos?

Charles Mingus: Sabe, no se puede decir que en Estados Unidos tenga mucho trabajo. No les caigo demasiado bien a los empresarios. La reputación que me han creado no me ayuda a obtener contratos. Han dicho que me paso el tiempo buscando problemas, que me gusta pelearme y yo que sé más... Es verdad, me peleé pero hace mucho tiempo y en condiciones muy especiales. Me refiero a lo que pasó con Jimmy Knepper. Lo tuve mucho tiempo en mi formación y puedo afirmar que lo conozco bien. Es uno de los mayores drogadictos que conozco. Le rompí la cara el día en que lo descubrí pinchándose en mi propio baño. Fuimos a los tribunales pero claro, fue él quien ganó el pleito. Es que los jueces le creyeron porque era blanco. ¿Qué creen ustedes que hubiera pasado si los papeles hubieran estado invertidos, es decir, si yo hubiese hecho lo que hizo Jimmy Knepper? Pues que yo, como soy negro, ahora estaría en la cárcel.

También me peleé hace unos años con Jackie McLean. En aquella época, él estaba siempre colgado y desaparecía frecuentemente durante varios días sin dar noticias. Fue la causa directa de nuestra pelea. Me habían contratado para dos semanas en un club pero el dueño me despidió después de algunos días porque me echaba en culpa la ausencia de McLean. Cuando éste decidió regresar le dije que ya no formaba parte del grupo y no le gustó. Hasta el punto que sacó un cuchillo de su bolsillo y consiguió herirme en un dedo. Pero hoy esta historia ha quedado olvidada y Jackie es mi mejor amigo. Me considera como su hermano y le gusta decir que le salvé la vida ayudándole a poner fin a los problemas que tenía en aquella época.

La droga es una de las plagas de esta profesión. Como Charlie Parker se drogaba, muchos jóvenes músicos se creen obligados a hacer lo mismo, convencidos de que la droga es indisociable de la buena música. El drama es que efectivamente Bird grabó un montón de buenos discos bajo los efectos de las drogas. Todos estos tipos que llevan una vida sórdida sacaron la conclusión de que Bird no podía tocar bien si no se drogaba. Es

lamentable. Al contrario, deberían dedicar todos sus esfuerzos a alcanzar la mejor condición física posible. Tendrían que imitar a un músico como Rollins, que por llevar una vida sana, es actualmente un gigante en plena posesión de sus facultades. Por desgracia, la prensa metió las narices y calificó a todos los músicos como drogadictos. Nunca arrestaron a Parker por tomar drogas. Camarillo era una simple cuestión médica que no guardaba ninguna relación con la policía. Así, bajo la pluma de los periodistas, Armstrong es "Uncle Tom" pero también "El Drogadicto", Gillespie es "The Crazy". Nos han convertido en verdaderos monos.

Jazz Magazine: ¿No cree usted que esta actitud de la prensa americana afecta a todos los músicos de jazz, incluso a los blancos? Acuérdesse del escándalo provocado por el arresto de Getz...

Charles Mingus: No me hable de Stan Getz. Yo sólo quiero ocuparme de los músicos de color que, por falta de libertad, no pueden trabajar donde quieren. Getz gana un millón de dólares en los estudios de grabación. Puede tocar donde le dé la gana mientras que nosotros nos vemos obligados a tocar en pocilgas. Todo esto porque nos denominan músicos de jazz. Cuando usted me clasifica dentro de la categoría de "jazzmen", automáticamente limita mis oportunidades de trabajo. No quiero que mi música sea llamada jazz. ¿Sabe usted lo que quiere decir jazz? En Nueva Orleans, "to jazz your lady" quiere decir "follar a tu chica". No quiero que los críticos apliquen esta palabra a mi música. Que les "jazzen". ¡Mi música es una obra de belleza que no tiene nada que ver con esto! Esta expresión pornográfica no guarda relación con la música, como tampoco con el amor. Cuando me acuesto con una mujer, no la follo, le hago el amor. ¿El coito sin amor, rápido, con una puta? ¡No es para mí! Con mi música ocurre lo mismo. Tiene la belleza de una mujer que abre las piernas. Es verdadero amor, no pornografía.

Jazz Magazine: ¿Es por estas razones de terminología que hace



unos meses llamó a su música "*rotary perception*"?

Charles Mingus: Tengo el derecho a llamar a mi música como me dé la gana. Cualquiera blanco tiene derecho a hacerlo, ¿por qué yo no? Le repito que no toco jazz. Llámelo "mierda" si le hace ilusión. La "*rotary perception*" es un tipo de ritmo circular que inventamos mi batería y yo. No os puedo dar una definición. No se explica, se siente. Hemos practicado este estilo en varios clubes: en el Show Place, en el Copa City, por ejemplo. Pero no tuvimos la ocasión de grabar ningún disco que lo ilustre. Actualmente lo hemos abandonado para orientarnos hacia otro tipo de *swing*.

Jazz Magazine: ¿De qué manera logra usted traducir en su música sus emociones, sus sentimientos de ese preciso momento?

Charles Mingus: Para mí, la música es un lenguaje en su sentido literal. Hace algunos años tenía bastantes dificultades para utilizar el lenguaje hablado. Mi boca traducía mal mis pensamientos. Ahora he mejorado mucho en este aspecto pero mi contrabajo sigue siendo mi modo de expresión favorito. Puedo hablar con la música. No sé si usted se da cuenta de las posibilidades de mi instrumento. Les voy a dar un ejemplo preciso. Hace un tiempo mi psicoanalista, el doctor Finkelstein, realizó un pequeño experimento. Escribió en un trozo de papel la frase "Mingus I think is a genius", frase voluntariamente incorrecta porque hubiera tenido que escribir: "I think Mingus is a genius". Y me pidió traducir esta frase con mi contrabajo. Primero toqué aquello que me parecía que se correspondía con esta idea ante un joven saxofonista que acababa de ingresar en mi grupo y quien, tal vez por este motivo, no se enteró de nada. Hice la misma experiencia con Dannie Richmond, el batería que toca conmigo desde varios años. Dannie me pidió tocarlo una segunda vez y me dijo: "No lo comprendo perfectamente pero me parece haber reconocido las palabras "Mingus" y "genius", algo así como "Mingus is a genius", pero la frase me parece incorrecta. Hay algo que está invertido". Ahí está. Si ustedes no me creen, les puedo dar la

dirección del doctor Finkelstein y él les confirmará sin ningún problema lo que acabo de contarles.

Antes de este experimento a él también le era difícil imaginarse que era posible hablar gracias a un contrabajo. Y, sin embargo, es lo que hago a diario. Soy el primero en haber “domado” el lenguaje musical. No, perdone, me olvidada de Parker que empezó antes que yo. ¿Se han dado cuenta de que a Bird le gustaba expresarse con pequeñas frases y que, para aquellos que sabíamos escuchar, eran perfectamente claras? Éramos así unos pocos a quienes Bird “hablaba”. Bud Powell, Fats Navarro. Observe a Bud hoy. Cuando toca siempre da la impresión de que espera que alguien le diga algo, musicalmente hablando. Pues yo sé hablar a Bud. Si tuviera la posibilidad de tocar con él, le ayudaría mucho a restablecerse a nivel musical y corporal. La música es capaz, casi por sí sola, de hacer vivir a la gente. Te puede volver feliz, hacerte llorar, amar y hasta matar. Pero para llegar a este resultado hay que llevar al cuerpo al nivel de la música. Por mi parte, trabajo con mi batería casi en un estado de hipnosis. Cuando tocamos juntos, estamos verdaderamente en estado de trance. En cuanto empiezo a tocar con Dannie Richmond, estoy seguro de que va a pasar algo. Es fantástico sentir que está sintiendo al mismo tiempo que yo las mismas cosas.

Jazz Magazine: ¿Cree usted que Ornette Coleman posee esta especie de sexto sentido musical?

Charles Mingus: ¡No me hable de Ornette Coleman! En Estados Unidos hay un montón de músicos de su estilo que son incapaces de leer música y que tienen un enfoque especial de la misma. Coleman es un músico que interpreta calypsos. Además, es de las Antillas. No tiene nada que ver con Kansas City, Georgia o Nueva Orleans. No hace música del Sur. Tal vez provenga de Texas pero su familia es “calypso” como la de Sonny Rollins. Estos músicos, por sus orígenes, tienen un feeling muy diferente del nuestro. Sonny, en sus comienzos, tenía muchas dificultades. Copiaba completamente a Bird. Ahora, felizmente,

encontró su camino. Volviendo a Ornette, no puede tocar un tema tan sencillo como "Body and Soul". Pertenece, como Cecil Taylor, a esa categoría de instrumentistas incapaces de interpretar un tema con acordes y una progresión perfectamente establecida. Me acuerdo de haber intentado tocar con él. Estaban conmigo aquel día Kenny Dorham y Max Roach. Atacamos "All the Things You Are" pero, al cabo de unas notas, Ornette, incapaz de mantener el tempo y de seguir los acordes, se perdió completamente. Déjenle interpretar calypsos.



Jazz Magazine: ¿Quería usted que su reciente disco *Mingus at Town Hall* saliese a la luz tal y como lo conocemos? y ¿quiere hablarnos de los incidentes que se produjeron durante este concierto?

Charles Mingus: En principio, *Mingus at Town Hall* no era un concierto sino una sesión de grabación abierta al público. Lo que supone un matiz. Siempre recuerdo la impresión que sentí viendo a Duke Ellington hacer su primera grabación para Columbia no en un estudio sino en un teatro. Pensé que al público le gustaría asistir a la preparación de un disco tal y como se realiza en un estudio cuando los músicos tocan totalmente relajados, retoman varias veces los mismos temas, fuman, beben y no dudan en quitarse la chaqueta. Algo realmente diferente a un verdadero concierto. Expuse mi idea a los responsables de la compañía y me dijeron que mi sugerencia de invitar al público era bastante buena. Me hubiera gustado que hubiera sido gratis pero me hicieron comprender que había que amortizar gastos. Lo que supe más tarde es que George Wein, que es un buitre, había hecho creer al público que iba a asistir a un verdadero concierto de Mingus. En vez de temas bien contruidos, la gente se sorprendió de escuchar cuatro o cinco compases, ver a los músicos pararse y volver a empezar

lo que ya habían tocado, etc... Esa noche el público me tomó por alguien poco serio. Espero que un disco como *The Black Saint and the Sinner Lady* demuestre que no soy ni un idiota ni alguien deshonesto.

Jazz Magazine: ¿Ya no esta bajo contrato con el sello Impulse!?

**CHARLIE MINGUS**  
**TIJUANA MOODS**

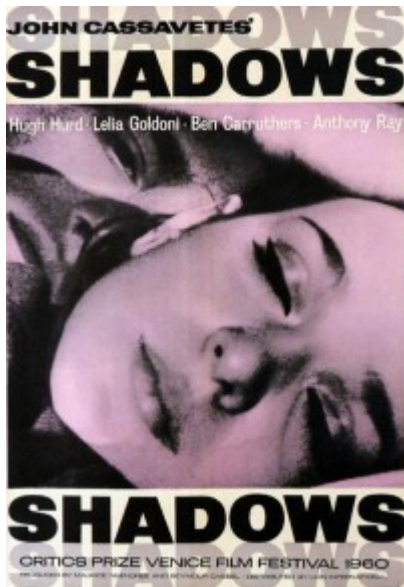
Released for the first time... The album Charlie Mingus feels is his best work, in which he and his men recreate an exciting mix of bebop's wild and commercial harder tones.



Charles Mingus: No. Ya no grabo en Impulse! ni tengo la intención de volver a hacerlo. Esa compañía no cumplió las promesas que me hicieron. Tenía que firmar con sus dirigentes un contrato de 15.000 dólares pero me di cuenta a tiempo de que no se habían previsto garantías financieras sobre la venta de mis discos.

Por otro lado, es inadmisibles que una compañía como Impulse! ni siquiera haya logrado vender la misma cantidad de discos que vendí con mi propia compañía Debut, hace nueve años. RCA ha vendido muy bien *Tijuana Moods*, un disco, que sin embargo, se grabó hace ya varios años. Vendió casi 10 veces más que mis grabaciones recientes en Impulse! o Columbia. Los dirigentes de esta compañía son unos incapaces y unos ladrones. Por cierto, cuando quise saber cómo iba la venta de mis discos, Columbia no quiso enseñarme sus cuentas.

Además, no estoy satisfecho con mis grabaciones. No olvido, sin embargo, que los músicos, que no logran tocar lo que les pido y cambian siempre algunas notas, tienen su parte de responsabilidad, pero los verdaderos culpables son, una vez más, las compañías. Sólo les doy un ejemplo: después de la grabación de *The Black Saint*, Bob Thiele, el productor, perdió las cintas donde figuraban las mejores versiones de lo que tenía que ser la cara B del disco. ¡Tuvo la cara de decir que esas cintas no existían! Pase noches recomponiendo la cara que faltaba desde otras tomas utilizables. Cuando terminé, las cintas perdidas fueron encontradas.



Jazz Magazine: ¿Aprueba usted la manera en que fue utilizada su contribución musical a la película de John Cassavettes *Shadows*?

Charles Mingus: No tengo absolutamente nada que ver con la banda sonora de esa película. Escribí algo pero no llegué hasta el final del proyecto. No pasamos más de tres horas en el estudio donde se grababa la música. Nos dio sólo tiempo de grabar unas notas. Eso es todo. Lo dejé porque no nos pusimos de acuerdo a nivel financiero. Cassavettes se apropió de la música tocada por el saxo tenor que estaba entonces en mi banda. Es cierto que me gustaría mucho trabajar para el cine pero con la condición de disponer de todo el tiempo necesario. Lo que me gustaría sería preparar solo una parte de la música y completarla después improvisando mientras me proyectan la película. Creo que mi música podría ser útil para los jóvenes directores porque puede realzar cualquier mensaje social o religioso. Muchos me han pedido que componga una partitura pero me han hecho tanta promesas que no han cumplido...

Jazz Magazine: Usted le pidió a un psicoanalista...



Charles Mingus: Pare. No vale la pena seguir. Ya conozco su pregunta. Si quise que el doctor Pollock escribiera el texto de *The Black Saint*, es porque consideraba que lo podía hacer tan bien, sino mejor, que la mayoría de los críticos de jazz. Estos son todos unos mentirosos. La próxima vez haré que lo escriba un taxista

o mi portero, es decir gente que no es de la profesión, gente capaz de apreciar mi música, aunque no sepan por qué les atrae. Sí, en adelante voy a hacer así. Y todas las compañías me tendrían que imitar. Los críticos actuales son una panda de cabrones. Se creen dioses. Porque son capaces de reconocer a los mejores músicos, se creen que tienen el mejor sentido crítico. ¿Basta reconocer los mejores platos para ser un gastrónomo? Me pregunto por qué las compañías de discos los siguen contratando. ¿Para qué revista trabajan ustedes?

Jazz Magazine: Para la revista *Jazz Magazine*...

Charles Mingus: ¿Qué revista es esa? Sin duda una cosa de dos duros que nadie lee. Sólo tienen importancia revistas como *Life* o *Times Magazine* pero desgraciadamente los artículos sobre jazz están escritos por incapaces. Las revistas de jazz no interesan a nadie. Usted seguramente hace esta entrevista para ganar dinero y *Jazz Magazine* logrará un beneficio publicándola. Todo el mundo gana dinero a costa los músicos. Estoy dispuesto a cambiar inmediatamente de trabajo con usted, si lo desea. Tendré una secretaria y me divertiré con ella.

Jazz Magazine: ¿Por qué toca usted cada vez con mas frecuencia el piano en sus últimas grabaciones?

Charles Mingus: No. No creo que ahora toque más el piano que hace unos años. Si quise tocarlo yo mismo en uno de los temas de *The Black Saint*, es sencillamente porque me dio la gana. Y acabo de grabar un álbum de piano solo. Los pianistas, por lo general, interpretan mal mi música. Se equivocan mucho en los

acordes. Cuando yo me pongo al piano no hay problemas. No toco el piano como pianista sino como compositor. De todas formas, no tengo ninguna dificultad en tocar mejor que la mayoría de los pianistas modernos. Si se exceptúa a Jaki Byard y naturalmente a Bud Powell, la mayoría de los pianistas de hoy no tienen mano izquierda. Yo la utilizo y, como lo hago con el corazón, logro un buen resultado.

Jazz Magazine: Se dice que ...

Charles Mingus: ¿Por qué mira siempre esa mierda papel? ¿Es usted incapaz de hacerme una pregunta sin mirarlo?

Jazz Magazine: Miramos de vez en cuando esta hoja para evitar olvidarnos de hacerle ciertas preguntas. ¿Quiere terminar ya la entrevista?

Charles Mingus: No. Pero este tipo de conversaciones no me gusta mucho. Ya que quiere que hable, voy a hablar. Si quiere, le puedo dictar un libro. No entiendo por qué quiere conocer mi manera de pensar. Bueno, seguimos.



Jazz Magazine: ¿Es verdad que tuvo que volver a grabar en estudio su parte de contrabajo del disco *Concert At Massey Hall*, con Charlie "Chan"?

Charles Mingus: Es falso. La mayoría de los temas vienen del concierto. Únicamente, fue grabado aparte "All the Things You Are" con Billy Taylor al piano. A lo mejor también otro tema. De todas maneras, no veo en qué puede interesar esto a sus lectores.

Jazz Magazine: Monk nos dijo que Parker le había robado una parte de su música. ¿Qué piensa usted de esta afirmación?

Charles Mingus: Parker no robó nada a nadie. Cuando llegó al Minton's, ya hacía varios años que su estilo estaba a punto. Yo mismo, todavía conservo unas partituras, que escribí en 1939, en una época en que Monk aún no había compuesto "Round Midnight". Uno de esos temas, "Smooch", fue grabado hace ocho años por Miles Davis. Hasta podría decir que Monk me robó la idea de "Round Midnight". Pero, en realidad, nadie coge nada a nadie. Si alguien robó algo a Monk, no soy yo. No tengo ningún disco de este músico. Tengo pocos discos en casa. Algunos grabados por Duke Ellington que me dio Jimmy Blanton. La gente cree que nací en Nueva York. En realidad, vengo de California, es decir una zona en la que, hace unos años todavía, la gente no sabía lo que era un tocadiscos. Nunca habían oído hablar de Parker o de Monk antes de los años cincuenta. Por mi parte, tengo que decir que en esa época no me gustaba mucho Bird. Prefería a músicos como Buddy Collette. Es mi mujer, Celia, que adoraba a Parker, la que poco a poco me hizo apreciarlos. Estaba dispuesta a abandonarme si no me gustaban Parker y Monk. Tengo que decir, en mi favor, que nunca he apreciado mucho la música de drogadictos. Tiene una sonoridad que me aburre. No tengo ninguna simpatía hacia la gente que elimina sus problemas con drogas. Yo quiero enfrentarme a mis problemas hasta que sea la vida misma quien los elimine.

Jazz Magazine: ¿No piensa usted que la situación de los negros en Estados Unidos mejora poco a poco?

Charles Mingus: En el mundo del espectáculo, no hay ninguna mejora. Si nos circunscribimos a la trompeta, hay 200 trompetistas negros que se mueren de hambre por cada Miles, cada Dizzy o cada Armstrong que consigue trabajar. Por esto los músicos jóvenes detestan el jazz, porque los mantiene en la sombra y no les permite ganarse la vida. Ahora se consideran a sí mismos músicos sinfónicos. Cuando Ed Sullivan utiliza una orquesta de 30 músicos, puede estar seguro de que no habrá ningún instrumentista de color. Los músicos, los



actores y hasta los payasos son de raza blanca. Cuando empecé en esta profesión me hicieron pasar una prueba. Hubo una especie de pequeño examen. Yo no era el mejor pero sí el segundo. Pero contrataron al tercero que era blanco. Ese día, estuve a punto de dejarlo todo.

Jazz Magazine: ¿Cómo reacciona un público blanco en Estados Unidos cuando usted interpreta "Fables of Faubus"?

Charles Mingus: Hasta ahora la mayoría de la música se ha escrito para los blancos. Sólo desde hace poco se ha empezado a componer música dirigida al pueblo negro y que intenta defenderlo. Las cosas han cambiado mucho desde el nacimiento de esta música de prostitutas llamada jazz. Esta estaba esencialmente dirigida a los *gangsters* cuyas vidas no inspiraban precisamente la belleza. Poco a poco aparecieron hombres que intentaron tomar posición, demostrar lo que había de malo en algunos blancos, esos capitalistas que explotan al americano blanco de segunda clase y al americano negro de tercera clase para hacer de este último su esclavo. La sociedad en la que vivimos está gobernada por una raza de señores que se oponen a que el negro sea libre. En el mundo actual, la libertad la da el dinero. Y será así mientras los capitalistas nos dirijan. No, no soy comunista. En mi vida, he conocido pocos americanos que sean dignos de este apelativo. A los demás no les gusta porque saben que conozco su manera de proceder. Soy capaz de identificar enseguida al blanco, que aún ayer, me pedía que cambiase de acera cuando él andaba por ella. Hoy puedo andar en la misma acera que el blanco pero en realidad las cosas apenas han cambiado.

Ahora, en muchos ámbitos, es peor que antes. Seguramente habrá oído hablar de Malcolm X y de los Black Muslims. Bueno, se comportan muchas veces como críos en comparación con el comportamiento de algunos negros americanos. En Nueva York, a menudo, cuando un blanco intenta subir a un taxi conducido por un negro, éste le dice : "Lárgate de aquí, so cabrón". Muchos negros tienen ganas de matar porque nos han tratado como a

animales y utilizaron maneras fascistas. Me preguntaban antes si nuestra situación iba a mejorar. Claro, va a ser muy buena, pero primero tendrán que exterminar a un millón de los nuestros como los nazis hicieron con los judíos en la última guerra. En el Sur, han construido cárceles en las que los blancos que se manifiestan junto a los negros están separados de ellos. Eric Dolphy acaba de hacerme leer un artículo donde se revela que estas cárceles están rodeadas de alambradas electrificadas, exactamente como en los campos de concentración alemanes. Si continuamos manifestándonos y reclamando la libertad, nos van a quemar echándonos gasolina al cuerpo.

Hablo de los blancos del Sur y no de los de Nueva York que, en su mayoría, no quieren que nos ocurra nada malo, pero tampoco nada bueno. No nos desean la muerte, pero tampoco nos aceptan. Creo que nos odian. Estoy convencido de que nos odian. Un taxista me decía el otro día : “Yo pienso que los negros van demasiado lejos en sus reivindicaciones”. ¿Demasiado lejos? Es su opinión. Otros blancos nos preguntan por qué no nos quedamos en Harlem. Mi hijo tiene 20 años y durante dos años estudió pintura en una universidad. Ahora se cree muy listo porque le han dicho que podrá pintar, cantar, bailar, pero en realidad no le enseñaron nada. Intentan mantenernos en la ignorancia. Sólo los que tiene la suerte de pertenecer a una familia rica logran salir adelante. Fue el caso de Paul Robeson o de Ralph Bunch.

Para ellos, no hubo problemas. Sus padres eran lo suficientemente ricos como para ofrecerles la educación que deseaban. En cuanto a los demás, han hecho todo lo posible para que sientan su situación de inferioridad. Me marcó para siempre la forma en que me trataron en la escuela. Tenía una profesora blanca, todavía me acuerdo de su nombre, Miss Corik, que un día llevó a un banco a su clase de pequeños niños negros. Nos condujo hasta una mesa donde había muchos billetes de banco. Entonces, nos dijo: “Mirad bien este dinero porque

nunca tendréis. Ni lo intentéis” Esto le puede parecer extraño, pero las consecuencias de esta actitud aún se pueden sentir hoy. Hace no mucho, antes de casarme con mi actual esposa, estaba enamorado de una persona de quien ignoraba su situación económica. Estaba realmente prendado por ella. Pero, cuando supe que era rica, fui incapaz de cogerla en mis brazos.

Es como si me hubieran cortado los cojones. Los blancos nos dominan con el dinero. ¿Ha visto alguna vez a un negro en un billete de banco? Un tipo como Rockefeller no sólo no paga impuestos sino que encima el dinero que nosotros pagamos lo acaba teniendo él. Mientras esta gente permanezca en el poder, no habrá nada bueno para nosotros. Paul Robeson no era comunista pero le tildaron tantas veces de comunista que su única manera de salvarse fue convertirse en uno de ellos. Con todo, Robeson es el negro americano mas valioso para nuestro país. Junto con Martin Luther King. Éste, en mi opinión, es el único capaz de suceder al presidente Kennedy cobardemente asesinado por los nazis del sur. Al matarle han matado a un santo. Si quisiera, el blanco podría tener buenas relaciones de vecindad con las demás razas pero cuando llegó a este país prefirió exterminar a los indios en vez de integrarlos. ¿Cómo quiere que no nos demos cuenta de esto? Y mire que han intentado lavarnos el cerebro. La profesora a la que me refería antes siempre nos hablaba de los “Tres Monos”. Tal vez conocen esa estatua... Representa a un mono que se tapa las orejas con las manos, a otro que se tapa los ojos y a un tercero que se tapa la boca con ellas. Pues a ella le hubiera gustado que todos los pequeños negros adoptasen esta actitud: no oír nada, no ver nada, no decir nada. Los blancos con quien he podido hablar acerca de estos problemas me hacen pensar en médicos. Nos analizan detalladamente en busca de los efectos invisibles que ha provocado la esclavitud en nosotros. Por otro lado, se puede decir que son victimas de esa enfermedad que consiste en creer que ser blanco es algo bueno que les ha llovido del cielo. Llevan su piel blanca como otros llevan sus

condecoraciones.

Estas son las cosas que me hubiera gustado decirles ayer por la noche con mi música. Tenía, tal vez, más ganas de tocar en París que en cualquier otra ciudad de Europa. Tengo una amiga que vive en Niza. Vino a Estados Unidos y me aseguró que si me instalaba en Francia, lograría olvidarme de todas las preocupaciones y, a lo mejor, me sentiría libre. Sería la primera vez. Y ustedes, se merecerán su salvación en este planeta teniendo una actitud comprensiva para con nosotros. Esto es lo que hubiese querido decirles en mi concierto pero, por desgracia, las fuerzas del demonio tumbaron a Johnny Coles, mi trompetista. Como sólo disponía de dos voces melódicas en vez de tres, tuve que renunciar. Casi me muero. Felizmente, no me toca morir aún.

Publicado con permiso de *Jazz Magazine* © *Jazz Magazine*, 2002