

Charles Mingus: Châteauvallon 1972. Entrevista de Philippe Carles a Charles Mingus



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

Marcello

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

= = = = =
= = = = =

Charles Mingus: ¿Dónde está McPherson? Quiero esté aquí... ¡McPherson !... Ya no doy ninguna entrevista sin él. Muchas veces, en Inglaterra y en Estados Unidos, los críticos deforman lo que digo... Si somos dos ya no pueden hacerlo...

Jazz Magazine: ¿Lo necesita como testigo?

Mingus: No exactamente... No estamos de acuerdo en todo y eso puede resultar más interesante para usted...

Jazzmag: Es el miembro más antiguo de su grupo...

Mingus: Con algunas interrupciones, trabajamos juntos desde hace 11 años, casi 12... Si a veces escogí a Dolphy, se debe a que Eric tenía un estilo más variado... A McPherson no le gusta la vanguardia. No le gusta todo lo que hago. Aunque no piense que lo que hago es una mierda, sí que lo piensa de otros muchos...

Jazzmag ¿Sabe que pronto se publicará en Francia su libro [NDLR *Menos que un perro*, su autobiografía]?v

Mingus: He oído hablar de ello, pero no estoy de acuerdo con la editorial. Considero que no hace un buen trabajo, así que no he respondido a su carta... Por ejemplo, hay un pasaje en el libro en el que hablo de Dan Grissom, un cantante que formaba parte de la orquesta de Jimmie Lunceford. Cantaba una melodía

titulada "Dinah", que no tiene nada que ver con mi tema "Diane", y lo hacía en fa... Me corrigieron como si hubiera realizado un error técnico. Ni siquiera saben que Dan Grissom también tocaba el saxo alto. Esos imbéciles han creído que me había equivocado.

Jazzmag: ¿Qué opina de lo que ha pasado en el jazz en los últimos 15 años?

Mingus: ¿Qué ha pasado? Es usted quien debe decírmelo. Tal vez según mi punto de vista no haya pasado nada.

Jazzmag: En los años cincuenta, el público de jazz eran tan joven como el de la música pop actual...

Charles McPherson: En Estados Unidos, desde hace algún tiempo, los jóvenes vuelven a escuchar jazz...

Mingus: En Europa también. En este aspecto, la situación no ha cambiado mucho. Sigue siendo la misma gente de Madison Avenue que invierte en la radio, en los discos y en la televisión, para vender... Antes del rock y todo eso –llámelo como quiera– había otras muchas cosas que pueden ser consideradas como música pop... Reemplazaron a Sinatra por algo distinto, pero no reemplazaron al jazz. Y no es que no lo hayan intentado. Pero se dan cuenta de que se equivocan, tratan de mezclar a grupos de rock con grupos de jazz. Porque, aunque hay quienes se interesan por el rock, sigue habiendo otros a quienes les gusta el jazz...

McPherson: No sé lo que está ocurriendo en Europa, pero en Estados Unidos, en los clubes en los que tocamos, el público es cada vez más joven, cuando hace unos dos años era sobre todo gente de 30, 35 años o incluso más. Sea en Boston, Nueva York o en Chicago, hay cada vez más jóvenes que se interesan por el jazz. En los próximos años, el jazz podría volver a ser muy importante...

Mingus: (escuchando al grupo de Portal) Escuche esto... ¿Sabe a

qué me hace pensar? A unos primitivos enviándose mensajes. ¡En realidad, se excitan entre sí... como si se subieran uno encima del otro...

Jazzmag: ¿Qué opina del llamado "free jazz"?

Mingus: No creo que todo sea válido en el jazz... Por ejemplo, esta especie de música folclórica que hacen algunos tipos... Tal vez se ríen de nosotros... Tal vez... No sé... Me recuerda a un tío que componía así, en Nueva York. Se llamaba Henry Grant. Era un músico clásico muy famoso en Estados Unidos. Y lo que estamos escuchando ahora me recuerda a lo que componía... Me acuerdo que compuso algo para un concierto en una universidad en el que participé.

Jazzmag: En sus conciertos de Niza y Châteauevallon tocaron una especie de blues humorístico...

Mingus: Esta clase de blues siempre ha existido... Hay toda clase de blues: blues tristes, blues alegres, blues sexys, blues lacrimógenos... El blues triste y el lacrimógeno son dos cosas diferentes. El blues gritado también es algo distinto. También está el blues relajado... A muchos tíos el blues les plantea un problema. Hay muy pocos blancos que toquen el blues. Y a menudo lo único que hacen es imitar una forma, cuando significa mucho más. No digo que sean incapaces de hacerlo. El problema es tener o no tener el blues. Se diría que lo hacen más bien para divertirse, como los *minstrels*... Si copian, tal vez se deba a que no saben cómo liberar su propio blues... Para nosotros, el blues significa algo que se remonta a nuestra infancia. Para la generación de McPherson, hay gestos que son indisociables del blues... La gente reunida y balanceando la cabeza mientras canta... Luego llegó Bird y algo cambió, pero sigue siendo el mismo ritmo... ¿Sabe?, Bird era perfecto. Y se rodeaba de tipos casi tan perfectos como él. No hablo de mí, sino de Tommy Potter, de Dick Twardzik... No, quería decir Teddy Kotick... Si escucha su trabajo rítmico, resulta imposible decir de qué raza es. Es extraño y

formidable encontrar tíos así... Recuerdo una noche... estábamos Monk, Charlie Parker y yo. Roy Haynes no había llegado aún. El patrón del local se impacientaba... Entonces, un tipo joven se sentó con nosotros, da igual de qué raza fuera. "¿Qué ocurre? ¿Qué es esta mierda?", le soltó a Monk. Le pedí que no hablara tan fuerte. "En vez de pelearos", lanzó Bird, "deberíais escuchar lo que está haciendo este tío con el platillo". Sólo con un platillo, realizaba un tempo perfecto. Con una sola mano. Hacía algo que pegaba perfectamente con lo que tocaba Bird... En realidad, nunca oí a Bird decir de alguien que no sabía tocar... Es un poco como cuando estás en la cima de una montaña y miras hacia abajo. Todo parece llano, al mismo nivel. Bird ni siquiera sabía que estaba en la cumbre. Lo estaba sin pretenderlo. Para él, ni siquiera importaba... En la cima de la montaña más alta, con Bach y Beethoven y, sin embargo, jamás hubiera dicho: "Este tío no vale nada". Si por ejemplo yo le preguntaba: "Bird, ¿qué opinas de Henry Grant?", hablaba de él de buen grado y añadía: "Tengo que volver a escucharle". Nunca criticó a nadie... Un tío fenomenal... En toda su vida sólo pegó a una persona... y la tumbó. Era un tipo para el que grababa... En cuanto a los músicos, sólo se enfadó con dos. Un trompetista y un trombonista. Antes de morir, quiso contar con un trombonista en su grupo. Y le prohibía subir al escenario con el resto del grupo. Nunca supe por qué...

Jazzmag: En el texto de presentación de su disco *Let My Children Hear Music*, usted escribe que Bird nunca tocaba más de dos chorus, mientras que los jóvenes músicos de hoy tocan decenas. ¿Qué opina McPherson, que pertenece a la generación intermedia?

McPherson: Opino que es muy difícil... No conozco a nadie capaz de tocar 50 chorus y ser siempre creativo. Ni siquiera los mayores genios pueden lograrlo.

Mingus: Imagínese a un pintor que trabaja en un cuadro... No podrá empezar una nueva obra al día siguiente. No hay que creer que la improvisación es sólo el hecho de tocar algo... No

es lo mismo que amontonar piedras o arena... Una actitud así por parte de un músico es muy pretenciosa. La capacidad de un hombre es limitada... Incluso tocando "free" no se puede engañar a la gente, uno termina repitiéndose... Componer una sinfonía, eso ya es otra historia. Aquí ya te tomas tu tiempo, compones, reflexionas, puedes suprimir cosas, volver atrás, volver a empezar... Incluso puedes escuchar el resultado. ¡Pero los tíos que realizan 40 chorus seguidos, no! Bird y los demás nunca tocaba más de uno o dos chorus. Es un problema sobre el que trabajé mucho con Oscar Pettiford... En esa época, había mucho amor. Dos bajistas podían tocar juntos. Existía más que mera afinidad entre los músicos. Hoy no impera ese mismo espíritu de clase. Son los críticos quienes nos han dividido, Charles... En esa época, en la misma habitación podían estar charlando Ray Brown, Pettiford, Percy Heath, Mingus...

McPherson: El intercambio, todo se basa en eso, porque la belleza no pertenece a nadie y nos pertenece a todos. La energía creativa no viene de nosotros, pasa, se transmite a través de nosotros...

Mingus: Viene del exterior.

McPherson: Sí, hay que canalizarla. Eso es ser un artista, ser capaz de canalizar y redistribuir las fuerzas creadoras naturales que existen a nuestro alrededor.

Mingus: Y esto se aplica tanto a Ravi Shankar como a Bird. Lo que hacía Bird era igual de serio, su música era igual de pensada que la de un músico indio o egipcio que toca el amor, el odio, el miedo, la muerte... Recuerdo esa noche donde tocó solo, ocurría en un restaurante. Pienso en ello cada vez que toco un tema triste o una balada como "Body and Soul". Ese tío era capaz de contarte una historia... Alzaba los ojos hacia el cielo y eso salía de su cabeza. Nunca he escuchado nada mejor. He oído a tíos que tocaban más rápido, pero nunca decían lo que él decía. Sigo esperando que alguien llegue... Ya no hay nadie, Charles, que toque en re bemol. ¿Por qué?

McPherson: Es muy duro.

Mingus: ¿Por qué nadie toca en re bemol? ¿O en si natural? Es algo que ya no escucho... ¡Y Art Tatum! Pero esos tíos nunca pensaban en el dinero. Lo que hacían, lo hacían para ser felices... Las grandes orquestas surgieron varios años después de que el jazz se volviera popular, después de que la improvisación se volviera popular. En esa época, músicos como Benny Goodman o Charlie Christian iban allí donde pudieran hacer una jam juntos. Es algo que ya no se ve hoy, todo el mundo lucha por el dinero en vez de luchar por el arte, de reunirse para ver qué ocurre... Todo esto es triste, muy triste.

Jazzmag: El hecho de que usted no venga a Europa con una gran orquesta como la que presentó en el Village Vanguard, ¿se debe únicamente a motivos económicos?

Mingus: No, no es una cuestión de dinero. Si quiero tener una gran orquesta, es para tener una orquesta diferente a todo lo que ya se ha oído. Pero para ello empezaré con cosas muy sencillas, cosas a las que los músicos estén acostumbrados, para que puedan integrarse en mi música. Nunca he tenido la oportunidad de hacer realmente lo que quería. Cuando lo he intentado, no hubo la más mínima publicidad. Tenían un mes para repartir los carteles y ni siquiera lo hicieron... ¡Anda! Tiene usted unos Camel. Es lo que fumaba Bird, pero él prefería los cigarrillos con filtro. A propósito de Camel, Bird me enseñó el dibujo que aparece en el paquete: "¿Ves al camello? ¿Ves el lugar que se encuentra justo después de la cola del camello? Allí está el hotel al que iba". En realidad, no sé si fue alguna vez a Egipto. Pero decía que su hotel estaba ahí, en ese desierto. Cuando regresé a mi casa, cogí una lupa y miré la imagen del paquete, un paisaje muy antiguo. Creo que hablaba de... reencarnación.

Jazzmag: ¿Está usted satisfecho con su congosero?

Mingus: ¿Mi hijo? Lo que puedo decirle, es que si hubiera

nacido libre, con los mismo derechos que los americanos blancos, hubiese podido ser mucho mejor músico que su padre. He escuchado lo que toca al piano... No ha estudiado, pero hace lo que le gusta, lo que oye. Claro está, no tiene nada que ver con lo que hace cuando toca rock. Pero eso es bastante triste. Espero que saldrá adelante.

Jazzmag: ¿Es él, de quien habla en su libro, el niño que jugaba en las piernas de Parker?

Mingus: No, ese era el mayor, Charles. Le había comprado una boina, unos pantalones largos y una chaqueta escocesa... Era justo antes del *bebop*... ¿Sabe?, hay alguien al que quiero de verdad, Buddy Collette (1). Estudié con él. Y cada vez que alguien me decía que Bird era mejor que Buddy, me ponía enfermo. No quería creerlo, porque Buddy es mi mejor amigo. Pienso que hubiese podido ser un genio si no hubiese tenido miedo, si no se hubiese convertido en músico de estudio. Todo eso para hacer aquello que los blancos exigen de ti, para poder vivir, para tocar esas cosas clásicas. Yo, esperé un poco antes de elegir una dirección distinta. Recuerdo que escuchábamos discos de Stravinsky, de Ravel, y lo que él decía, lo sentía realmente, salía de su corazón. Pensaba igual que yo... Considero que los niños nacen buenos. Somos nosotros quienes los viciamos. La educación impide la evolución normal de un niño. Tenemos miedo de que los niños sean libres, de que hagan algo malo, cuando son buenos por naturaleza. Podrían descubrir la vida igual de bien, y sin tortas, sin "No hagas esto, no hagas aquello". Un chaval jamás cogerá un fusil, a menos que su padre tenga uno. Mi padre tenía un fusil y me enseñó a disparar, pero yo lo hacía muy mal. Era algo que me avergonzaba. Con la clase de padre que tenía, todo lo que yo hacía estaba mal. Era carpintero, no, arquitecto... Era un hombre negro que no había tenido suerte. Así que para él era importante mostrar a su hijo lo genial que era. Me enseñaba en los libros todo lo que había construido, los edificios de los campamentos militares de Arizona... Sin él, creo que hubiese

sido alguien mucho más relajado, como Duke Ellington. Estoy seguro de que Duke no tuvo un padre cruel. Mi padre era muy cruel. No sé de qué tenía miedo, tal vez de algo que había ocurrido en su vida privada... Siempre estaba borracho... Cuando volvía a casa, iba a buscarle, a lo largo de la vía del tren... Al leer mi libro, la gente puede pensar que lo odiaba, pero lo quería. Siempre he deseado que me dijese algo, pero nunca me decía nada... Tal vez sea mejor así. Un poco más tarde y un poco más lejos, encuentras a un tipo que te aprecia de verdad. Así es como conocí a mi amigo Britt Woodman (2), en el colegio. Iba a pegarme porque alguien había mentido y le había dicho al vigilante-jefe que había hecho algo malo. "¿Quién te ha pegado?, me preguntó el vigilante. "No sé su nombre, pero pregunte a Britt. Estaba allí y conoce a todos esos tíos". Y el otro comprendió "Es Britt y todos esos tíos". Le dijo a Britt: "Tú eres el responsable" y le pegó. Era un blanco, un tipo muy fuerte. Creo que era un poco nazi... Britt vino a verme más tarde: "Cobarde de mierda, te voy a dar de hostias. Has hecho que llamen al despacho del profesor al tío que siempre te ha defendido". Y se marchó... Pero yo no sabía que me apreciaba y que hubiese pegado a todos los demás para protegerme. Me sentía triste porque él creía que le había denunciado... Britt era un verdadero atleta, un especialista en salto de altura. Fue varias veces campeón. También era muy bueno en las barras paralelas, como esa gente que hemos visto en los Juegos Olímpicos. No paraba de entrenarse. Hubiese arriesgado su vida para poder hacer lo que hacen los blancos, porque jamás tuvo la posibilidad de participar en esas competiciones. Íbamos juntos al estadio. Yo era mucho menos fuerte que él, pero queríamos que los blancos se sintieran avergonzados. Para nosotros, era una forma de afirmarnos como hombres. Britt era muy listo. Si yo sabía siete cosas, él sabía 30... En mi libro, también hablo de su hermano, pero han suprimido ese pasaje... Britt y su hermano cogían traviesas de ferrocarril y ruedas para fabricar pesas. Porque en esa época no había demasiados atletas negros. Me pregunto por qué le cuento todo esto. Sin duda, porque me siento triste de no

haber podido incluir en mi libro todo lo que hubiese querido...

Jazzmag: ¿Qué importancia tuvo Eric Dolphy en su vida?

Mingus: No quiero hablar de Eric. No es que tenga miedo... ¿Qué quiere que le diga sobre Eric? Lo que pienso, lo que siento sobre la vida y la muerte de Eric es algo muy personal.

Jazzmag: ¿Acaso McPherson no lo ha sustituido para usted?

Mingus: McPherson me acompaña a todas partes. Cuando firmo un contrato, siempre preciso "con Charles McPherson". Pienso que tiene un objetivo muy definido y que me encuentro en el camino que le conduce hacia él. Lo que él busca y lo que yo busco son cosas muy diferentes, y eso es lo bueno. Debería usted escuchar a su grupo... No hay otro igual. Pero, ¿a quién le apetece "descubrir" a un negro que tiene algo diferente que decir? Mire a Cat Anderson en la orquesta de Duke Ellington... ¿Sabe usted lo que un tío como él sería capaz de hacer si tuviese su propio grupo? Con un poco de suerte, volveré a Europa con él, y podrá ver a un Cat Anderson completamente diferente del que conoce. En el festival Newport in New York, le escuché como jamás le había escuchado. Ni siquiera sabía que pudiese tocar así. Con suavidad, con muchas ideas... por no hablar de sus agudos. Louis no podía tocar tan alto, pero era el rey. Por eso la publicidad decía que tocaba más agudo... ¿Y Miles? No podía llegar más alto que el do agudo, pero aprendió a tocar en el registro agudo con un profesor italiano en Nueva York... Dizzy tocaba más agudo que Armstrong... Roy Eldridge también... Y ese otro tío que murió unos días después que Louis, Charlie Shavers... Tengo la impresión de que Louis Armstrong hipnotizó a la gente... Es realmente triste que no pueda tener conmigo a Dannie Richmond y a los demás tipos cuando cualquier grupo blanco desconocido puede ir a tocar a Estados Unidos. ¡Y tienen más conciertos que yo en mi propio país! Sería más fácil con Dannie. Roy Brooks tan sólo empieza a comprender lo que quiero hacer. Por otro lado, Roy quiere hacer cosas que son muy suyas. Todos quiere ser líderes y yo quiero ayudarles

a que lo sean... Me gustaría encontrar a tíos que se parezcan a como era yo. Cuando tocaba con la orquesta de Alvino Rey, hacía lo que él quería, tocaba su música tal y como él la pretendía. Escribía en la natural o en si. Como era guitarrista, escribía unas cosas muy difíciles. Creo que tuve unos buenos comienzos... También toqué con Art Tatum. Cada vez que tocaba con alguien, tocaba como él quería que tocara. Seguía a mi líder. Mientras que ahora veo a un montón de tipos que ni siquiera son capaces de seguir a su líder. Esa es la verdad... El único grupo que trataba de hacer aquello que yo quería, era aquel con Eric Dolphy y Ted Curson... Eric entró en mi grupo y encontró una composición titulada "What Love". La había escrito para Sonny Rollins, Clifford Brown y Max Roach. Como Max no la había utilizado, la aparté. Sólo la podían tocar tipos como ellos, virtuosos. Eric cogió la partitura. "¿Qué haces", le pregunté. Y me respondió: "¿Por qué no tocamos algo así? ¿Por qué seguimos tocando bebop en vez de tocar tu música?" Ted intervino: "Yo quiero intentarlo". Y lo ensayamos. Más tarde, compuse otros temas en esa vena... Pero antes de eso, compuse con Teo Macero, John LaPorta y Teddy Charles... En mi libro digo: no creo que el hombre blanco carezca de tener alma, no estoy loco. Creo que ha escondido su alma... Mira, creo que Portal está buscando la suya... Pero me gustaría escucharles tocar algo que provenga de su propio folclore, no nuestra música. Eso es lo que me haría ilusión.

Jazzmag: ¿Qué votará en las elecciones presidenciales de Estados Unidos?

Mingus: ¿Hay alguna razón para que vote? Mi experiencia en las elecciones y referendos no me anima a hacerlo. Incluso cuando se trata del sindicato de músicos. No me gusta decir esto, pero odio las votaciones... Desde que he visto que incluso los muertos pueden votar, ha dejado de interesarme. Pero tal vez un ordenador puede determinar qué puede votar un muerto... Hay algo que no funciona en este planeta. Puede que no nos matemos lo suficiente entre nosotros... De todos modos, todos morimos y

casi es mejor así... No soy un nazi, pero me gustaría saber qué ocurriría si saliese elegido ese tío al que dispararon. Kennedy no, el otro, Wallace. Al menos, sabría lo que tendría que hacer. Siempre he creído que era incapaz de matar. Y eso que tuve la oportunidad, cuando intentaron matarme, pero no pude. Si eligiesen a ese tipo, sería una suerte para el hombre negro. Al menos es honesto: no le gusto. No soy el único que piensa así. Conozco a negros del East Village que dicen lo mismo. Si Wallace gana, sé dónde debo ir: a la luna, a Canadá, en cualquier caso, a otra parte. En cambio, si no gana, no sé qué haré... ¡Nixon! ¿Pero quién es ese tío? Es como un junco que se mueve al ritmo del viento. Mientras que Wallace dice claramente: "Que los negros se vayan a la mierda, matad a los negros". Bueno, ¿quieren matarnos? Como no tenemos fusiles, abandonemos este país. Pero que no me pidan que me quede aquí esperando como hicieron los judíos en tiempos de Hitler... Además, si un tipo como Wallace permanece en la sombra, será mucho más peligroso. Mientras que si es presidente, podré vigilarle. Y podré ir a escucharle hablar con una bomba bajo la camisa. Si lo que dice no me gusta, encenderé un pitillo y haré que explote todo... ¡Hitler! Era moreno, pero le gustaban los rubios de ojos azules.

Jazz Magazine: Todavía hoy usted sigue tocando "Fables of Faubus". Transcurridos 13 años desde que grabó esta composición por primera vez, ¿qué representa para usted?

Mingus: Sigo tocando "Fables of Faubus" sobre todo porque es una de mis composiciones en la que menos me impongo a los tipos que tocan conmigo. Tiene una secuencia con un poco de atonalidad, de libertad. Los músicos pueden hacer lo que quieran, incluso no tocar "libre". Es evidente que cuando se escucha la grabación con Eric Dolphy, Clifford Jordan y John Coltrane... no, John Coltrane, no... ¡Johnny Coles! Nunca se ha publicado en disco, pero voy a intentar publicarla yo mismo. Allí, uno se da cuenta de que en ciertos momentos los tíos al menos intentaban... Pero no condeno a quienes, al tocar conmigo,

no quieren ir en esa dirección. Tal vez tienen la impresión de que la cosa va demasiado lejos. La gente desconfía de aquello que es complejo. O se dicen que es una especie de mentira: un tipo no puede realmente tocar do-si-la-sol-fa-mi-re-do si le apetece. Lo que ignoran es que ni siquiera el Papa podría tocarlo. Aunque tal vez tuviera el feeling. Eso es lo que conseguían aportar... Basta con que un tipo logre expresarlo... Sé de qué hablo, soy un músico que ha estudiado, he oído a un montón de los llamados "aficionados" que ni siquiera saben la mitad de lo que McPherson y yo sabemos...

Y con esta composición, no soy exigente. Trato de hacerles comprender lo que hay que hacer y lo que no. Si le digo la verdad, lo que me gustaría hacer –no todo, pero algunas cosas– se parece mucho a eso. Y, en cierto sentido, es como si me hubieran hecho un cumplido, como si me hubiera dicho: "Te hemos escuchado". Cuando hoy oigo a algunos tipos, me acuerdo de la época en la que tocaba con Teo Macero, Teddy Charles, Eric Dolphy... Incluso Buddy Collette tocaba lo que hoy llaman "música libre"... No me gusta mencionar a músicos blancos, sé que mis amigos me lo reprocharán, pero tengo que hablar de Teo Macero. Al saxo, era capaz de tocarlo toco, los acordes, los armónicos, varias notas a la vez... Y podía hacerlo siempre, leerlo y componerlo... Era capaz de transcribir lo que tocaba. Nunca era algo casual. Sabía lo que decía. Ahora bien, usted me puede decir que no tiene nada que ver con el soul, pero estoy seguro de que los egipcios y los indios, que hacen una música meditativa, proceden así, pero a su manera. Su enfoque espiritual, creativo, tiene el mismo objetivo. Cuando logran hacer lo que desean, son conscientes de ello. Pero no quiero mentir. No estoy diciendo que tenga ganas de escuchar todas sus músicas, aunque me gusten mucho. No se lo diga a nadie... Me gusta porque, para mí, ahora, es algo sagrado. Me gustaría conocer a tipos que pudiesen ayudarme a realizar lo que pretendo en esa dirección. Soy uno de esos que empezaron tocando así... O tocábamos como Jelly Roll Morton... Me recuerda a algo gracioso. Un día, hice un tema sobre una base de blues.

Volví a casa e improvisé para unos amigos. Me dijeron: “Se parece a algo de Monk”. Se quedaron bastante sorprendidos cuando les dije que lo había tomado de Jelly Roll Morton – los últimos compases de uno de sus temas. Monk tal vez escuchó a Jelly Roll. Como no vivía en Nueva York, no le conozco demasiado bien... Los jóvenes que desconocen la Historia no quieren admitir este tipo de cosas. Sin embargo, cuando miro qué están haciendo... ¡Coges algo de Jelly Roll Morton y cuando lo tocas se parece a Monk! Sin embargo, se trata de Jelly Roll, de 1923, creo... Es culpa suya si hablo tanto...

Lo importante es aislar a los instrumentos de viento en una orquesta: uno en solitario, luego dos juntos, luego tres, luego nada, sólo el silencio. Eso es lo que no consigo que aprendan mis músicos, cómo debería ser... La música debe tener momentos de sosiego... De igual modo, usted podría hacer una entrevista en la que sería yo quien le escuchase... Pero si me gusta esa chica o esa mujer, no voy a camelarla. Es mejor escucharla para saber qué quiere o entonces no la conseguiré... Pero la música no se hace de ese modo, o entonces no es música... Es una suerte que hayamos tocado blues esta noche. Si no, no hubiésemos tenido ningún éxito. (Al escuchar los aplausos a la Michel Portal Unit.) ¿Sabe qué hubiera hecho Charlie Parker si hubiese estado aquí? Habría salido al escenario, habría sonreído y habría pedido a la gente que aplaudiese más fuerte aún. Sí, así era él... Pero esos chavales, esos a los que se les llama “la nueva generación” y que creen pertenecer a mi misma tribu, con ellos no existe otra vía: “Está mal, no es bueno...” ¿Cómo pueden saberlo? Sobre todo cuando ni siquiera conocen la gama diatónica y son incapaces de decir lo que hace ese tío. Me da la sensación de que aquí hay mucho más de lo que está compuesto. No es sólo free calculado. Está bien organizado. Se trata de buenos músicos, de buenos compositores. No los conozco, pero sé que son compositores. No estoy seguro, pero puedo sentirlo. Incluso mientras le hablaba estaba escuchando, porque soy dos personas al mismo tiempo. ¡Al menos dos! Algún día la gente escuchará

esto. Pero no hace falta que todo el mundo sea así. Es lo que no funcionaba en Stravinsky, pero luego lo corrigió. Cuando envejeció, volvió hacia atrás e hizo cosas diferentes. Mientras que cuando tenía 20 años, todo era protesta, todo era casi atonal... La juventud es siempre así. Descubren algo y dicen: "Aquí estoy, imírenme!" Piense más bien en Duke Ellington, incluso en lo que respecta a la atonalidad o la vanguardia. Sería capaz de hacer un muy buen trabajo. ¡Ya era de por sí muy difícil comprenderlo en su época! Estoy seguro de que Duke, si estuviera aquí, podría transcribir todo esto. Diría: "Oh, está muy bien". Y volvería a casa y haría algo mejor incluso. Lo mismo ocurre con Teo Macero. Sé que podría hacerlo...

Jazzmag: ¿Conoció a Stravinsky?

Mingus: No en el sentido en que lo entiende la gente... Tal vez ha oído hablar de un tipo llamado Boyd Raeburn... En California, había un arreglista que se llamaba Jimmy... o John... John Handy... En cualquier caso se apellidaba Handy... ¿Conoce el disco Boyd Meets Stravinsky? Pues, Stravinsky escribió una composición para él. No sé si la han grabado, pero cuando la llevó yo asistía al ensayo... Boyd me pidió que compusiera algo para su orquesta. En esa época, cuando escribía para una orquesta como la de Boyd, ya componía lo que sentía, lo que sabía de la vida... En lo que concierne al jazz, mi música procedía directamente de la iglesia... Y los tíos no conseguían tocarla. Era muy difícil. En realidad, ¡yo mismo era incapaz de tocarla! Imagínese dos compases juntos. No es que hubiera muchas notas, sino más bien que no lograban escuchar los intervalos. No casaba y yo lo sabía. Fui a ver a un músico. Me dijo: "¿Qué notas tienes en el mi?" Le respondí: "Estamos en do sostenido, tengo un re y un sol". Quiso explicarme: "Tranqui, tío. Si quieres que pegue, quita el re". Por eso nunca funcionó con Boyd Raeburn. En cuanto a Handy... Era George Handy... ¿Qué ha sido de él? Y eso que era la estrella de la "vanguardia". Escribió un arreglo de "Body and Soul" donde

había una chica que cantaba... He olvidado su nombre (3)... Todo el mundo tenía la impresión de que sonaba desafinado, pero no era así... Es cierto, desafinaba, pero únicamente porque la chica no estuvo en el ensayo. Finalmente, cuando llegó y cantó la melodía, todos dijeron: "¡Eh! Espera... Es realmente "Body and Soul". Era muy hermoso.

Jazzmag: Hace poco dijo que le gustaría utilizar varios contrabajos en vez de una sección de instrumentos de lengüeta...

Mingus: No exactamente. No quiero utilizar contrabajos "en vez" de una sección de instrumentos de lengüeta, si no a su lado, además de... Creo que sonaría bien, tengo ese sonido en la cabeza. Ya conozco la utilización del bajo entre las secciones. Harían falta al menos dos bajos. Uno de ellos tocado con el arco... He dado clases a músicos de orquestas sinfónicas que procedían de regiones diferentes y componía para ellos. Tenía que indicar con la mayor precisión posible lo que constituía el aspecto dinámico de la música y también todos los embellecimientos... Antes de anotarlo, lo tocaba... Pues, si le digo la verdad, me machacaban... Lo sabía y ellos también. Había uno -he olvidado su nombre y de dónde venía, ya se lo diré la próxima vez que le vea- que siempre me pedía que le tocara esas cosas. Le enviaba grabaciones y me las devolvía... Esto me permitió darme cuenta de una cosa: la gente no sabe que el violín y los demás instrumentos de cuerda pueden swingear tanto o igual que Charlie Parker. Basta que esté anotado como es debido... Claro está, si uno toca sin tener en cuenta las reglas técnicas, si uno desborda las líneas y el ritmo, eso ya es otra cuestión. Es muy difícil anotar la libertad con un ritmo preciso, lo que se denomina el "swing". Si quisiera explicarlo, el violín estaría, por ejemplo, en 12/8 sobre un 4/4. Pero, además, estarían todas las notas para embellecer. Si no hay esto, sin ritmo, el violín suena ridículo. Sobre todo si tratan de tocar jazz. No están acostumbrados... Anda, ¿dónde está la estrella polar? No se la ve esta noche...

Jazzmag: ¿Ha escuchado el disco de Charlie Haden Liberation Music Orchestra?

Mingus: ¿Es un bajista? Lo conocía bien. ¿No está muerto?

Jazzmag: No. Ha grabado un disco que han comparado con su obra *The Black Saint and the Sinner Lady*...

Mingus: Ah, ino es el mismo! Es gracioso, pensaba en otro Haden, un contrabajista... un tipo de color... En cualquier caso, no he escuchado ese disco. No tengo ni tocadiscos ni televisión... Me lo han robado todo, y más de una vez... Al final, he conseguido tener un piano nuevo. Pero tal vez no esté cuando vuelva... Sea lo que sea, si el disco del que habla recuerda al mío, sin duda se debe a que ese tío le gusta lo que hago. Habría que saber qué piensa él... Creo que es un cumplido... Uno siempre trata de tomar aquello que le gusta. Cuando era niño, antes incluso de ser contrabajista y de poder participar en las jam sessions, recuerdo que todos los bajistas tenían que tocar como Jimmy Blanton. Antes de él, era Slam Stewart, y antes de Slam, Walter Page. Si uno tocaba "One O'Clock Jump", tenía que aprender su solo de memoria. No sólo las notas, también el feeling, el ritmo... Siguiendo estos ejemplos, uno aprendía a swingear. Como los músicos clásicos que deben estudiar a Bach y analizar sus obras... Te pedían que tocases el solo de Slam Stewart, luego salías del escenario y pasaban al siguiente.

Joe Comfort (4) conoce ese solo de memoria. Además, tenía una afinación perfecta. Tocaba con Nat Cole... Era mucho mejor que yo. Al final, he logrado superarle. Se lo puede preguntar... Tardé tiempo, porque Joe era un músico nato. ¡Qué oído! Yo tuve que esforzarme. No nací con el mismo oído... El mío tenía otro tipo de afinación... En realidad, cuando toco, sé lo que estoy oyendo, pero si no tengo a mi instrumento conmigo, no me apetece saber de qué nota se trata. Durante un tiempo, tuve cierto timbre en el oído. Para no volverme loco, intenté buscarlo, identificar ese sonido con el piano. Era un re.

Luego, me sentía muy feliz cuando este sonido aparecía, porque así podía identificar cualquier otra nota. Me decía a mí mismo: "Bueno, en relación a este re es un la o un si bemol". Más tarde, me sentí muy desgraciado el día en que oí un sonido diferente, una especie de chirrido sin una intensidad precisa. Intenté encontrarlo con mi pianista que tenía un oído perfecto. Le angustió todavía más que a mí... ¿Pero cómo hemos acabado hablando de esto? Ah, sí, a propósito del tipo al que le gusta mi música... Es como Duke Ellington: nunca se ha enfadado y jamás ha dicho que yo le imitaba. Hay que decir que antes de conocer a Duke yo no sabía que tocaba su música. Cuando me siento al piano, toco solo mi música. Cuando digo que no sé si he escuchado en disco "Sophisticated Lady", la gente lo encuentra divertido. Claro está, ahora soy consciente de lo que hago. Lo que ha ocurrido es que al pasar delante de un juke-box lo he escuchado y me ha gustado... Todo el mundo es así, todo el mundo tiene a un músico favorito... Me han hecho escuchar a Count Basie, pero nunca me ha gustado tanto como Duke. He escuchado a Lunceford, pero nunca me ha gustado tanto como Duke, pese a los tíos que me decían: "Lunceford es mejor que Duke". Era cierto, desde su punto de vista. Para ellos representaba toda su vida y no es cuestión de destruirla... También, me gusta Stravinsky, pero antes está Debussy. Luego alguien me ha dicho: "Deja eso, escucha mejor a Ravel. Ese sí que es bueno". Y he dicho: "Vale, de acuerdo". Pero, dentro de mí, siempre ha sido Debussy y también Richard Strauss por dos o tres cosas que me han encantado... También está la música de esa película italiana, una historia sobre el circo, con un actor mexicano-estadounidense que interpreta a un italiano... Tiene a una mujer a la que hace trabajar de payaso...

Jazzmag: *¿La Strada?*

Mingus: Sí, eso es, Fellini. Pues bien, quien ha compuesto ese tema para trompeta es un músico de verdad. Puede que no todo el punto esté de acuerdo, pero ese tipo, sin copiar a nadie y con unas posibilidades orquestales muy limitadas, ha encontrado

algo muy puro, muy ingenioso. Tal vez ha compuesto millones de cosas más, pero ese tema bastaría para demostrar su genialidad (5). Sin duda no es tan célebre como Beethoven, Bach o Brahms, pero me gusta, por no hablar de Charlie Parker... Pero ya le he dicho qué músicos me gustan, incluso lo he escrito... En cuanto a hablarle de aquellos que no me gustan y por qué razones, podría ser motivo para otra entrevista... Ya se lo he dicho, me gusta mucho Beethoven, pero no todo. No me gusta su forma de componer para orquesta, es demasiado rígida. Prefiero sus cuartetos de cuerda, sobre todo los números 7, 8, y 12.

Jazzmag ¿Nunca ha tenido ganas de componer una ópera?

Mingus Es mi sueño. Me gustaría hacer una ópera-ballet. Esperaba poder hacerlo antes de la muerte de Baby Lawrence. Imaginaba ese ballet como el retrato de la sociedad en la que he vivido. No era sólo para mostrar un espectáculo de danza. Baby Lawrence iba más allá... Era uno de esos tíos que tocan la melodía con los pies. Mucha gente lo ignora, pero a menudo los músicos han copiado figuras rítmicas de los bailarines de claqué. He llegado a escuchar melodías tocadas por bailarines, melodías que conocía en versión orquestal, muy sincopadas... Cuando trabajaba con Baby Lawrence, recuerdo que un día el batería se retrasó. Era Dannie Richmond. Baby dijo: "Empezad, tocaré la parte de batería". Y sustituyó la batería por sus pies. No iré hasta el punto de decir que era mejor que la batería pero, en cualquier caso, nos hizo swingear. Incluso realizó un solo. Cuando conté esta historia, no me creyeron. Es bastante parecido a lo que hago cuando golpeo sobre la madera de mi contrabajo. Toco la melodía o, más bien, la trama rítmica de la melodía, sin hacer nada con la boca... Pero la gente pocas veces lo reconoce.

Es algo muy lejano para ellos, no saben que al principio no existe sólo la melodía. Está también el ritmo... Mientras que un músico no sepa esto no está preparado. Cuando le preguntaba a Baby Lawrence: "¿Qué tocamos?", me pedía que no lo dijera nunca. Por ejemplo "Now's the Time" o "Salt Peanuts"... Indicaba

el título bailando la melodía. Cuando bailaba en un nuevo local, la gente se creía que estaba loco. Golpeaba las mesas, la pared, el suelo... En realidad, probaba, como hace un tío que prueba el teclado de un piano que no conoce. Lo llamaba "ensayar"... Todo esto es una parte de mi vida. Creo que ya he hablado suficiente. (Entrevista realizada por Philippe Carles. Transcripción: Charlotte Coleman.)

Entrevista por Philippe Carles. Publicado con permiso de *Jazz Magazine* © *Jazz Magazine*, 2002

1. Saxofonista, clarinetista y flautista, nacido en Los Ángeles en 1921. Trabajó con Mingus, Benny Carter, Gerald Wilson y Chico Hamilton

2. Trombón (Los Ángeles, 1920). Tocó con Boyd Raeburn, Lionel Hampton, Miles Davis y Duke Ellington. Mingus aprendió con él a tocar uno de sus primeros instrumentos (antes de decantarse definitivamente por el contrabajo): el trombón. Cf. *Menos que un perro*, la autobiografía de Charles Mingus

3. *Boyd Meets Stravinsky* (Savoy Mg-12040) grabado en Nueva York (1945-47) por diversas grandes orquestas dirigidas por el saxofonista Boyd Raeburn. La cantante era la mujer de Raeburn, Ginnie Powell.

4. Joseph G. "Joe" Comfort. Bajista (también tocaba la trompeta, el trombón y el fiscorno barítono), nacido en Los Ángeles en 1919. Trabajó con Lionel Hampton, Nat King Cole, Pérez Prado, Harry James, Billy May y Nelson Riddle.

5. Se trata de Nino Rota.