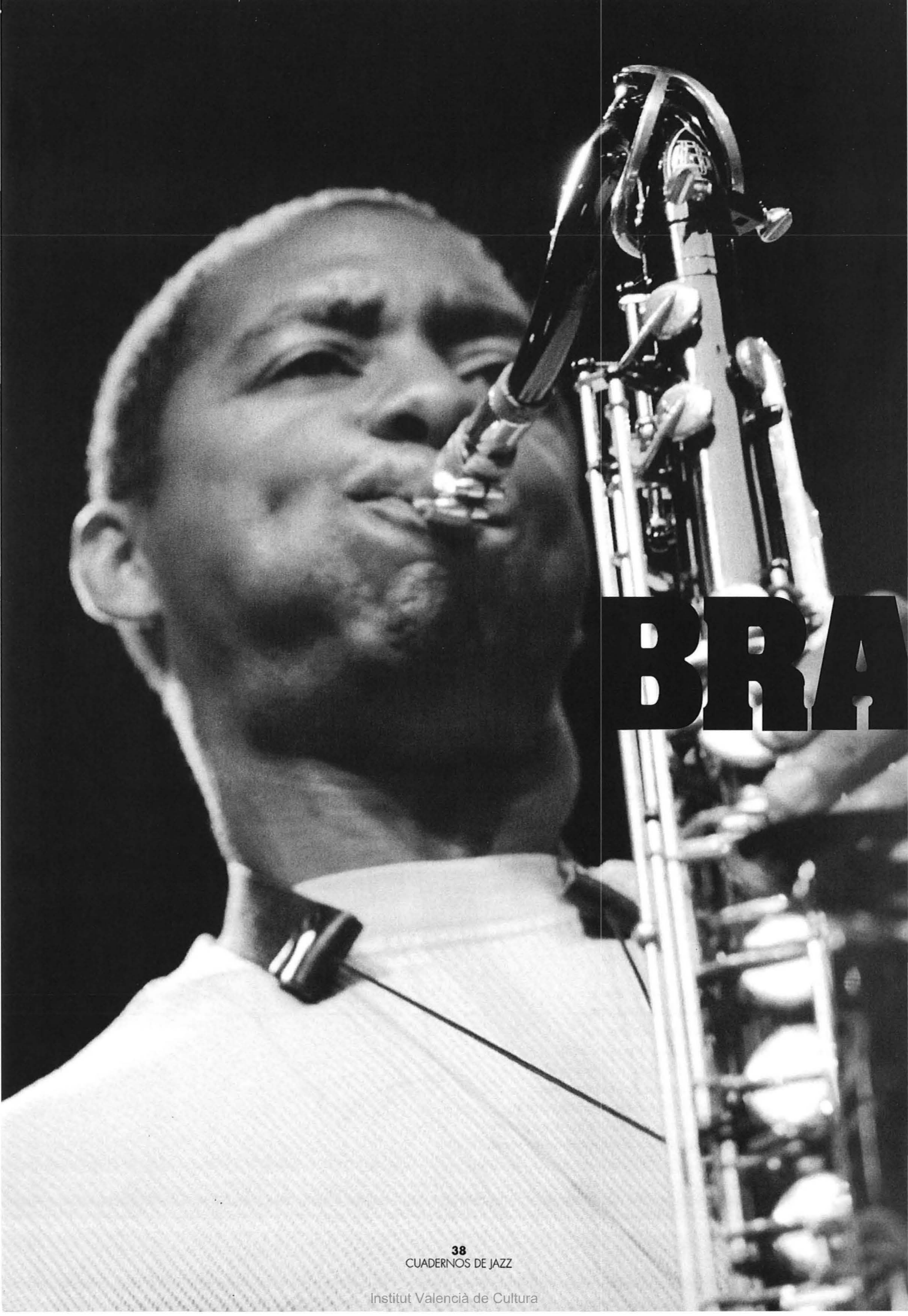




BRA

TUVIMOS OCASIÓN DE
CHARLAR CON EL
HERMANO MAYOR DE LA
SAGA DE LOS MARSALIS
DESPUÉS DE UN
MARAVILLOSO
CONCIERTO EN SAN
SEBASTIÁN, EL PASADO
VERANO, EN EL QUE
PRESENTÓ MÚSICA
PROCEDENTE DE SU
ÚLTIMO TRABAJO
DISCOGRÁFICO,
"REQUIEM".
CURIOSAMENTE,
BRANFORD NO ESTABA
ORGULLOSO DEL
RESULTADO.

LA ALQUIMIA DE LA BRANFORD MARSALIS PERFECCION

Entrevista: Michel Rolland

Fotografías: José Horna

ES UN SER MUY
PERFECCIONISTA, SI ES
QUE EXISTEN GRADOS EN
ELLO, ACUSABA EL
CANSANCIO DE UNA
LARGA GIRA EUROPEA Y
DE UNA FORMACIÓN
AFECTADA NO SÓLO POR
LA AUSENCIA DE KENNY
KIRKLAND, FALLECIDO
DURANTE LAS
GRABACIONES DEL ÁLBUM,
SINO POR LA
INCORPORACIÓN DE UN
NUEVO BAJISTA -VARIOS
PARA SER EXACTOS-, TRAS
LA INDISPOSICIÓN DEL
BAJISTA TITULAR DEL
CUARTETO.

- James (¿?) hizo realmente lo mejor que pudo, pero hay que estar muy familiarizado con nuestra música para obtener el máximo.

- *Al principio hizo varios gestos de desaprobación y no se sabía si se trataba de algún problema técnico, del sonido que les llegaba desde la mesa o qué es lo que sucedía...*

- La cagué..., era yo..., quiero decir, que no me gustaba cómo estaba tocando.

- *¿Y cómo se siente uno cuando la música que se está realizando no está saliendo como se quiere, y sin embargo la gente está disfrutando muchísimo?*

- Eso está bien..., pero para que nosotros mejoremos, para conseguir ser mejores músicos no podemos basarnos sólo en la opinión del público. Al público le gustan un montón de músicos que no son buenos. Hay un montón de músicos que recuerdo ahora y que a finales de los setenta y principios de los ochenta estaban en la portada de cada revista de jazz del mundo, y a muchos de ellos ya no se les ha vuelto a ver. Uno tiene que ser autocrítico en lo que hace y en cómo se hace, dejar la vanidad a un lado.

- *Eso es siempre más difícil de lo que parece, sobre todo una vez que se ha entrado en, digamos, el star system...*

- Sí, yo he estado ahí, pero nunca fue una meta.

- *Hay una cita en su último álbum, que procede de Keith Jarrett, que dice: "El mayor riesgo proporciona los mejores resultados" ¿De dónde sacó esta cita y que significa exactamente para usted?*

- Mi hermano Delfeayo entrevistó a Keith y ésa fue una de las cosas que le dijo; es una de esas cosas que son apropiadas en la música, en la vida y en el amor. Había un hombre en Nueva York que ganaba un montón de dinero realizando un millón de trabajos, y lo dejó porque lo que realmente quería hacer era ser profesor. Y aunque la gente le decía: "estás loco, como puedes negarte a esa cantidad de dinero...", él estaba muy contento porque estaba satisfecho con la decisión que había tomado, y probablemente sea todavía una persona muy feliz. Keith dice que el mayor riesgo proporciona las mayores recompensas, y muchas veces en la sociedad americana la recompensa sólo se mide en términos de dinero: no creo que él se refiera a eso, se refiere más bien a recompensa espiritual... Cuando tocas una música como el jazz, que nunca será popular en el más amplio sentido de la palabra, resulta casi ridículo lo que escucho decir a algunos músicos al hablar de tocar canciones que le gusten a la gente, que las emisoras de radio programen. A la gente, en el sentido estricto de la palabra, no le gusta lo que hacemos, así que, teniendo eso presente, por qué no tocar música que conlleve el mayor riesgo, tocar lo que queramos porque entonces te dará la mayor recompensa. Quizás no hagas la música que te permitirá tocar en un estadio, pero no lo íbamos a conseguir en ningún caso, así que, por qué no tocar lo que queramos. Lo que Keith está diciendo es que hay que llevar la música más allá de los límites, más y más lejos, y no todo el mundo puede hacerlo, pero hay que ir a ello.

- *¿Cree usted que está arriesgando más con su carrera ahora, optando por el camino difícil en lugar de por el fácil?*

- Para mí no es un riesgo, es lo que siempre disfruté haciendo, es la forma en que he vivido mi vida. Lo hice una vez, tenía una buena casa, un buen coche, un matrimonio que no funcionaba y algunos de mis amigos me decían: "no, pero tienes que aguantar, porque si dejas a esa mujer no podrás conservar ni la casa ni el coche..." No era feliz de esa manera. Y nos separamos. Y ahora estoy casado de nuevo y soy feliz. Tengo menos cosas..., pero es la forma en que siempre he vivido mi vida. Voy a perseguir la música que me hace más feliz. Y la única forma en que puedo ser feliz es continuando el proceso. Al final del concierto de anoche Max Roach me dio un abrazo, me habló de lo avanzada que era la banda y, ¿sabe?, el motivo por el cual yo creo que se sentía honrado es porque, siendo él uno de los primeros músicos modernos de jazz, realmente entiende que lo que estamos haciendo es construir sobre su legado. Y no creo que estuviera tan contento si tuviéramos una banda que tocara exactamente igual que él lo hacía hace 50 años. Ni siquiera él está intentado tocar del mismo modo que hace 50 años... Sigue empujando su propia música hacia delante, y por eso aprecia lo que hacemos, y por eso tocamos esta música, por eso hacemos lo que hacemos.

- *Supongo que le preguntarán muy a menudo sobre su hermano Wynton, y no sé si le apetece hablar de él...*

- Claro...

- *... pero yo además estaba pensando en un tema del álbum The Beautiful Ones Are not Yet Born, un corte titulado Cain & Abel que suena como una broma. ¿Cómo son sus relaciones con él?, ¿han pensado volver a trabajar juntos, quizás en alguno de los proyectos para el Lincoln Center?*

- Me ha pedido que trabaje con la Lincoln Center Jazz Orchestra pero mi agenda no lo permite. De vez en cuando preparan esos "homenajes a saxofonistas"..., y por supuesto que lo haría si fuera posible. Pero, respecto a la LCJO, no tengo ningún interés en tocar cosas como toda la música de Ellington... Pero alguien tiene que hacerlo, porque uno de los problemas con esta música es que todo el mundo intenta crear, ser nuevo, y a un cierto nivel hay una especie de desprecio por el legado del pasado. Y eso a pesar de que el proceso para convertirte en un gran músico de jazz no está en ignorar el legado; primero tienes que aprender toda la música del pasado para poder así desarrollarte como un músico único. Ya sea por una mala interpretación o por el ego de los músicos, gente como Miles, Bird o Mingus, hablaban menos sobre la tradición de la música y más sobre sí mismos así que la gente que no tocaba pensaba que el individualismo en la música era algo así como magia caída del cielo. Cuando Wyn (Wynton) y yo empezamos a hablar sobre la reverencia a la tradición fuimos criticados. Y ahora que hacemos la música que hacemos es una parte del proceso de crecimiento de un músico. Y conocemos bien este proceso, mi padre es un músico de jazz... Puedo reconocer la influencia de otros músicos, en los discos de Miles, o de Wyn... o en los de Sonny Rollins. Todos usamos esas influencias. Me siento muy orgulloso de lo que está haciendo, pero

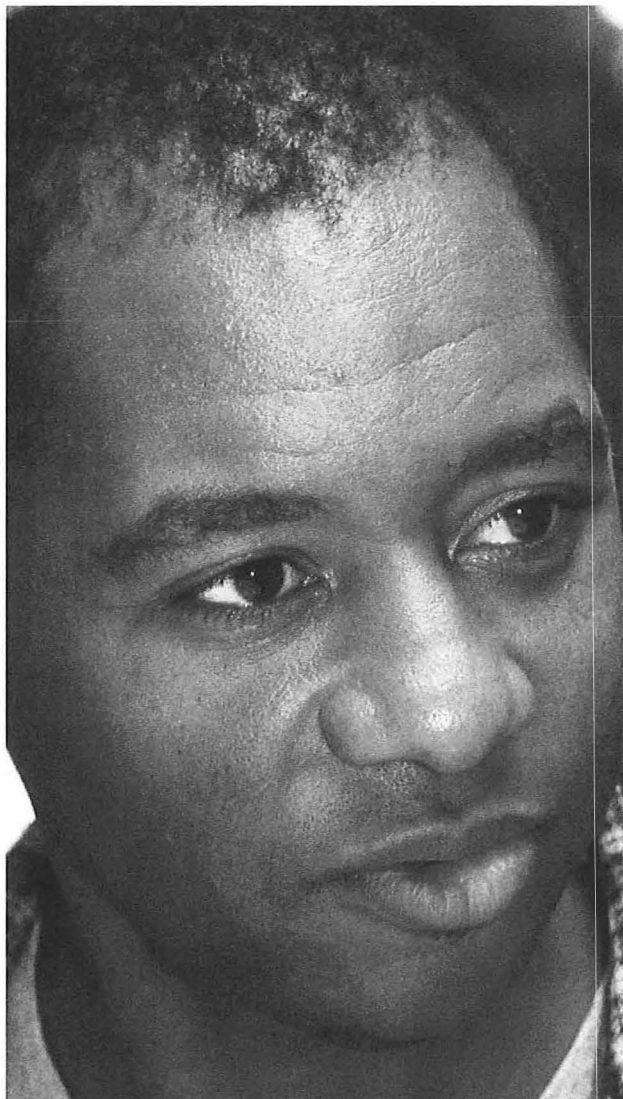
sigue en página 42



yo no quiero hacer lo mismo... Aprendí la música de Ellington, la interpreté, pero no tengo intención de volver ahí, de usarla para mi carrera... Alguien tenía que hacer lo que él está haciendo, y probablemente él es una de las personas más cualificadas para hacerlo. Lo que hace, además, es especialmente importante porque hay mucha gente en EE.UU. que no tiene conocimiento del jazz y esto ayuda a tener, si no una apreciación completa y real del jazz, sí al menos a saber algo de jazz. Ahora hay programas de radio que antes no existían, antes de que él empezara a hacer esto con el Lincoln Center... Incluso tuvo un programa de televisión. Si yo tuviera un programa de televisión con mi banda nadie lo vería: la música es muy difícil. Hay gente que se está apuntando al jazz y que antes no lo hubiera hecho jamás, y eso es algo muy importante...

- En sus discos rara vez usa standards y si acaso recurre a composiciones contemporáneas de otros músicos, como es el caso de Trieste, original de Paul Motian, lo que encuentro interesante de recurrir a ellos o no, es que, haciendo uso de temas muy conocidos uno está más expuesto al arreglo o variación que de él se hace...

- Lo que ocurre es que los standards son demasiado fáciles de tocar. Yo he tocado también standards en mis discos, y los he aprendido todos, y el problema con ellos es que tan sólo son standards. Como la palabra inglesa dice: standard (estándar). Es el estándar. Es algo que todo el mundo usa y que todo el mundo entiende, y es absolutamente correcto, cualquiera pueda tocar su propio material original, pero el modo por el que se juzga tu crecimiento y madurez como músico es por la interpretación de standards. El álbum *Trio Jeepy* no era otra cosa que standards..., pero ahora me aburren. ¡Si tuviera que tocarlos otra vez! Cuando tenía veintitantos años, vi un documental sobre Miles Davis en la televisión y en él Miles decía: "Si tuviera que tocar jazz de nuevo, ponerme el traje y tocar *My Funny Valentine* de nuevo, me mataría..." Y en esos años me pareció la cosa más cruel del mundo, ¡cómo se puede decir algo así sobre el jazz! Todavía me parece que lo podría haber dicho de otra forma, pero ahora que tengo 38 años sé exactamente a lo que se refería. Es como los deberes, aprendes lo básico y luego tienes que



a tocar esta mierda...

- Parte de ello es una consecuencia de la atención generada por las compañías discográficas, a principios de los ochenta, a los músicos jóvenes...

- ¡Ese no es nuestro problema! Y me alegro de que lo hicieran, pero no es nuestro problema... Nunca hice una entrevista diciendo "Soy un joven león, soy un americano original, tengo un estilo individual..." ¡Nunca dije eso! En la primera entrevista que hice sobre mi primer álbum dije: "No tengo un sonido individual, pero en 10 ó 12 años tendré un estilo individual". Porque entendía el proceso..., pero todo se convierte en música pop ahora. Los ingenieros de sonido que graban los discos los hacen como con los músicos de pop. Te subes al escenario y el tío que prepara los monitores te pregunta qué quieres recibir..., porque en jazz tienes el piano, el contrabajo, la batería... y el tipo de los monitores te pregunta: "¿Qué quieres en tu monitor, graves y agudos?", como si fueran dos cosas distintas, y eso es rock & roll, y le digo, "No, tío, quiero la batería" Y se quedan de piedra. Porque todo tiene que ser como en el rock, y la prensa es lo mismo... Tienes que ser diferente, tienes que ser especial, ... y la idea de desarrollar tu música, bueno, ni siquiera se supone que vayas a durar tanto tiempo. Y yo no quiero estar en ese juego, ni me interesa llegar a los 70 años y que la gente me mire diciendo, "ese

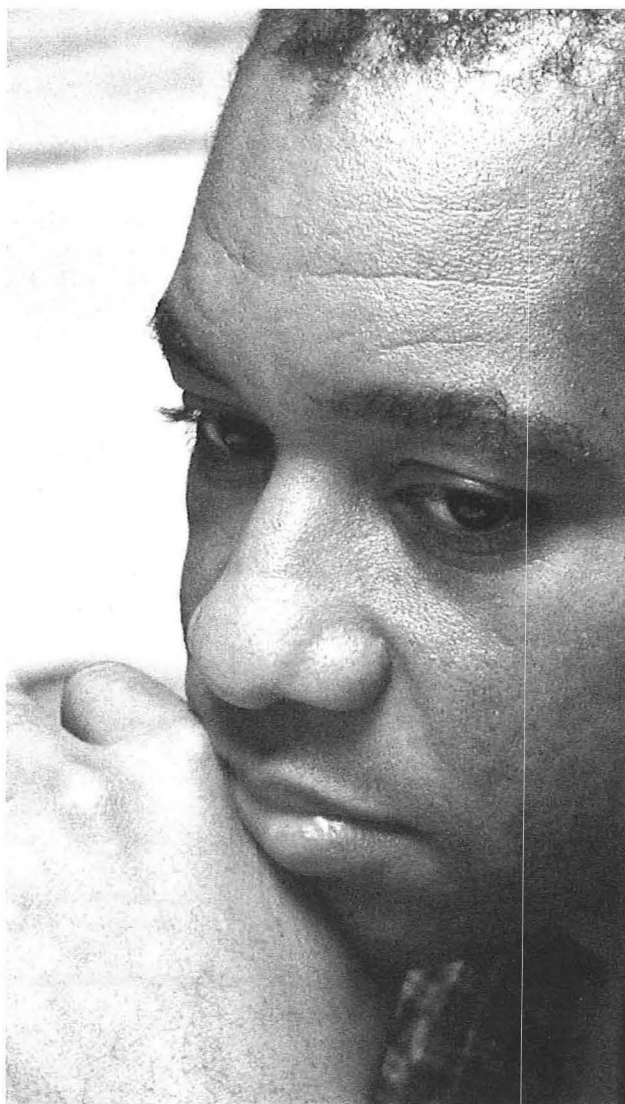
tío era genial, allá por los noventa” cuando estaremos ya en el año dos mil y pico... Prefiero retirarme antes. Pero ése es el tipo de situaciones contra el que tenemos que enfrentarnos constantemente. He tenido suerte de tocar con gente como Herbie (Hancock), Ron Ronnie Matthews, Ray Drummond, o Milt Jackson, y todos estos tíos te dirán que así es como se hace esta mierda. Una vez Benny Golson, durante una grabación, me contó historias sobre John Coltrane y me decía: “Tío..., cuando Coltrane tocaba el saxo alto, sonaba como Johnny Hodges”. Mucha gente ni siquiera puede poner esos dos sonidos juntos: ¡Johnny Hodges! ¡*Ascension*! Sonaba como Hodges... ¿entiende a lo que me refiero? Y *Trane* un día oyó hablar sobre este tío llamado Charlie Parker, y fue a verle a un club, y después le acompañó al hotel, y *Trane* llevaba con él su saxo alto, y tras esto no se le vio en un mes, y cuando reapareció, sonaba como Charlie Parker... Así que, está claro cómo es el proceso.

- ***Volviendo al título del álbum que mencionaba antes, The Beautiful Ones Are not Yet Born (Las más bellas no han nacido aún), me preguntaba si han llegado ya...***

- Bueno, se trataba menos de música y más de mi vida privada porque estaba atravesando un proceso de divorcio..., y por eso decía que *la más bella* no me había alcanzado todavía, porque estaba en medio de un rollo realmente oscuro. Y en ese sentido, sí, *la más bella* ha llegado definitivamente. Y quizás en música; creo que hay un paralelismo en ello. Cómo te sientes contigo mismo y en tu vida privada tiene un reflejo en tu música. Pero luego tienes un montón de grandes músicos que tuvieron una vida muy dura, así que nunca se sabe del todo... En mi caso, no estoy satisfecho con quien soy como saxofonista, pero estoy satisfecho con mi lugar como músico. Todavía hay mucho trabajo que hacer...

- ***Su cuarteto ha cambiado de formación, sigue con usted Jeff 'Tain' Watts, pero hay un nuevo bajista, Eric Revis, al que solamente hemos podido escuchar en el disco...***

- Eso no es nada. Ahora suena mucho mejor... Ha estado de gira con nosotros durante el verano, pero había tantas cosas que cambiar, en su aproximación a la música, en su estilo. Ocurre una cosa con la mayoría de los bajistas de hoy, y es que tienen un sonido realmente pequeño... Por ejemplo, si escucho una grabación casera de una banda, casi no se aprecia el contrabajo, se oye una cosa como pen-



pen-pen..., y en cambio, si piensas en las grabaciones de los años veinte o treinta, que eran prácticamente como las grabaciones piratas, si acaso con dos micrófonos en el aire para toda una banda ¿cómo es posible que cuando escuchas esos discos se oiga el contrabajo sonando bom-bom-bom-bom...? ¿me entiendes? Y ahora no puedes... ¡Rock and Roll! ¡El sonido del rock & roll! ¿Qué es un bajo eléctrico? Una pieza de madera con una conexión eléctrica (pastilla) ¿Y qué es lo que hacen los bajistas? ¡Ah, una pastilla! Conectan la pastilla al contrabajo. Cuando se tocaban los contrabajos sin pastilla, las cuerdas solían estar bien separadas del cuerpo para permitir al sonido salir libre, pero ahora el arco está prácticamente pegado al cuerpo. Así que, si no tienes una amplifica-

ción, no hay jodida manera de escucharlos, y si la tienes, suena más como un bajo eléctrico que como un contrabajo. Los contrabajos solían sonar bom-bom-bom-bom..., y los bajos eléctricos suenan más como pein-pein-pein-pein... Y la forma en que se mantiene el final de una canción con esos bajos ¡la puedes dejar ahí durante 45 segundos! No hay forma de hacer eso con un contrabajo acústico... Se trata de música electrónica contaminando el jazz. Y ahora te encuentras con toda una generación de músicos diciéndome que estoy mintiendo, que la pastilla amplía el sonido del contrabajo... Nunca tendré a alguien así en mi banda. Y es lo mismo con respecto a mí: podría usar una caña pequeña, número 5, meter el saxo en el micro..., pero es un sonido artificial. La razón por la que nuestra banda tiene la intensidad que tiene en directo es porque cada músico tiene volumen dentro de su propio instrumento. La amplificación lo único que hace es magnificar el sonido, y eso es rock & roll... Recuerdo que una cosa que me solía decir Art Blakey era “¡aléjate del micro! ¡Sé un hombre!...” “Ese tipo de cosas te impresionan mucho cuando tienes 19 años ¡Sé un hombre! Así que cuando empezaba a alejarme un poco del micro, él empezaba a aporrear con fuerza la batería, riéndose y gritándome: “¡No te oigo!” Me lo podía haber tomado como algo personal, tipo ‘Art Blakey está intentando avergonzarme...’ Pero no, el mensaje era otro, el mensaje era: sal ahí afuera y pillas un jodido sonido... Sal ahí afuera, encuentra un micro lo suficientemente grande, una caña lo suficientemente grande, y

empieza a trabajar..., y me llevó años desarrollar ese sonido. Y duele muchísimo, labios encallecidos, mucha práctica. Y al final se recogen los beneficios. Así que cuando Eric se unió a la banda, tras escucharle, le dije: "Mueve las cuerdas...", y él me dijo: "Ya, pero entonces me van a doler las manos...", "Ya ¿y qué?" le dije. Y cuando le observas tocando ahora, está realmente tocando, es un estilo muy difícil, mientras que tienes toda una generación de contrabajistas que tocan como Ron Carter, sin inmutarse. Y Eric lo pasó mal, se cortaba los dedos, los tenía llenos de heridas, pero ahora su sonido es tan fuerte, sus manos se han endurecido tanto que es capaz de romper las cuerdas... Tiene que controlarse, y eso es lo que se echa de menos hoy. Sonido. Cuando salimos a tocar sólo colocamos dos micrófonos, eso es todo. Y todo el mundo puede identificar el sonido de cada uno de los músicos de la banda. Así que si yo fuera un contrabajista y oyera este sonido haría lo posible para aprender a tocar de ese modo, del mismo modo que intentaría aprender de cualquiera que pueda mejorar mi sonido...

- De hecho, otra característica de sus actuaciones es que usted se comporta casi como un director de orquesta y se le ve moviéndose por el escenario, dando señales o instrucciones a sus músicos ¿qué es lo que les dice?

- No se trata necesariamente de instrucciones sino que cuando uno piensa en todas las posibilidades que tiene una banda, una banda en la que se piensa, es muy interesante. Eso es lo que no me gusta de los standards: una vez que te los aprendes, no tienes que pensar, desenchufas el cerebro y ya está. Joey (Calderazzo), al principio de incorporarse a la banda, cuando acabábamos los conciertos, aparecía con una expresión pálida, y te decía: "Tío, estoy tan cansado..." Ahora ya está acostumbrado, pero con el tipo de música que tocamos tiene que estar pensando todo el tiempo. Por ejemplo, esta gira ha sido un poco extraña para nosotros, y dura. Hemos dormido muy poco, tres, cuatro o cinco horas cada noche. A veces acabas a las dos, tienes un vuelo a la mañana siguiente..., y un día estábamos tan cansados que dijimos, "hagamos un repertorio bop..." porque estábamos tan cansados que no podíamos tocar nuestra música. ¡Y fue tan fácil!

- Requiem se grabó en dos días,

y el material es mayoritariamente primeras tomas. Accidentalmente, el álbum no se pudo completar como usted hubiese querido pero, me estaba preguntando, cuánto tiempo y cuántas tomas necesita habitualmente para grabar un álbum, teniendo en cuenta su fama de perfeccionista...

- Generalmente dejo un montón de primeras tomas en las grabaciones. Pero éste último consideraba que era un álbum muy importante para nosotros, la música era muy difícil, y tras la grabación creía que podíamos hacerlo mejor. Así que lo que hicimos fue salir de gira y la idea era volver a grabarlo tras la gira, después de haber trabajado los temas. Y eso le daría una suerte de libertad que ahora no tiene, y si escuchas las canciones suena como lo que es: una grabación, con una canción, un solo, otra canción... mientras que ahora cuando tocamos, las canciones suenan realmente abiertas. Y eso era lo que quería hacer, pero no tuvimos la oportunidad de hacerlo.

- ¿Tiene previsto hacer una grabación en directo?

- Ya hicimos un álbum en vivo, *Bloomington*, y salió genial. De hecho es uno de mis álbumes favoritos. Pero haremos otro, seguramente, cuando surja la ocasión...

- Usted dijo una vez: "No me preocupa mi reputación porque no tengo reputación" ¿Sigue siendo así? Durante una época trabajó

con muchos músicos pop, en los ochenta, y quizás ahora se le vea algo menos activo en ese sentido, quizás porque para muchos ya se ha ganado esa reputación de la que hablábamos...

- ¿Qué reputación? ¡¿Qué reputación?! ¿Cuál es exactamente mi reputación? Mire, tuve una banda llamada Buckshot LeFonque hasta hace tres o cuatro años, en la que había un cantante de r&b, un rapper, un disc-jockey, y no era una banda de jazz en absoluto. Creo que mi reputación es que se puede esperar cualquier cosa de mí. Sigo siendo yo, y continuaré así, haciendo lo que siempre he querido hacer.

DISCOGRAFÍA REFERENCIAL COMO LÍDER:		
1983:	Scenes from the City	(Columbia)
1986:	Royal Garden Blues	(Columbia)
1987:	Renaissance	(Columbia)
1987:	Random Abstract	(Columbia)
1988:	Trio Jeepy	(Columbia)
1990:	Crazy People Music	(Columbia)
1991:	The Beautiful Ones Are not yet Born	(Columbia)
1992:	I Heard You Twice the First Time	(Columbia)
1992:	Bloomnigton	(Columbia)
1998:	The Dark Keys	(Columbia)
1999:	Requiem	(Columbia)
COMO BUCKSHOT LEFONQUE:		
1994:	Buckshot LeFonque	(Columbia)
1997:	Music Evolution	(Columbia)
COLABORACIONES		
CON WYNTON MARSALIS		
1981:	Wynton Marsalis	(Columbia)
1983:	Think of One	(Columbia)
1984:	Hot House Flowers	(Columbia)
1984:	Black Codes (From the Underground)	(Columbia)
1994:	Joe Cool's Blues	(Columbia)
1996:	Jump Start and Jazz	(Columbia)
CON ART BLAKEY		
1982:	Keystone 3	(Timeless)
CON STING		
1985:	Dream of the Blue Turtles	(A&M)
1986:	Bring on the Night	(A&M)
1987:	Nothing Like the Sun	(A&M)
1999:	Brand New Day	(A&M)