

ENTREVISTA

STEVE LACY - ROSWELL RUDD

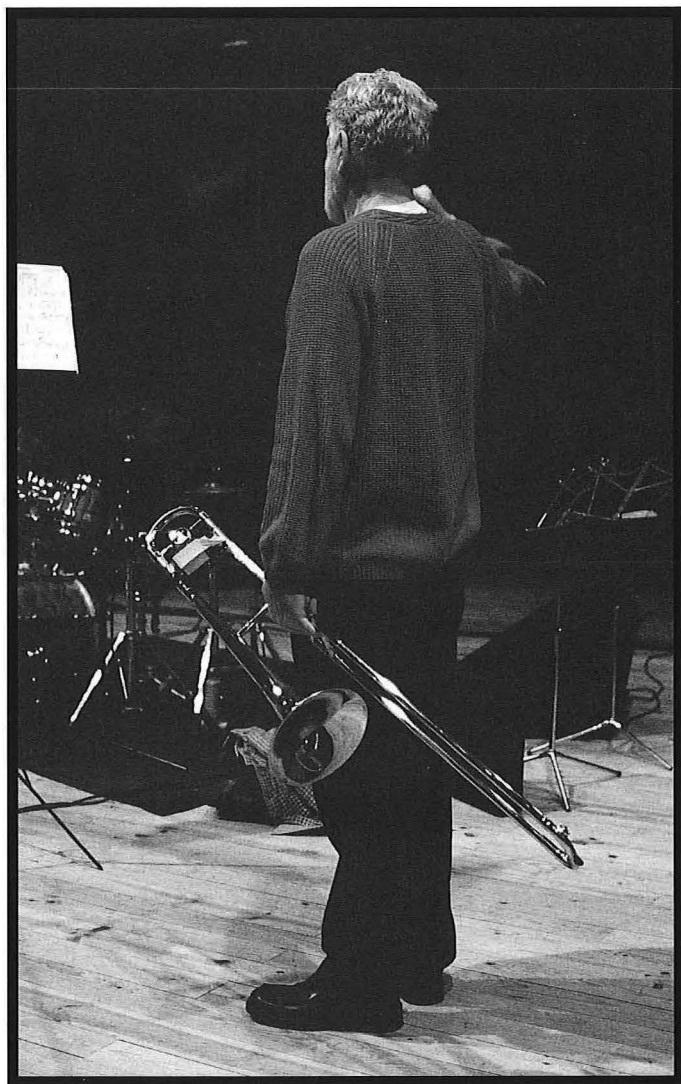
Por Peter Wessel

Fotografía: Raúl A. Mao

CON SU FRENTE IMPRESIONANTE Y AIRE DE MAESTRO DE AJEDREZ, STEVE LACY HA SIDO EL PRINCIPAL RESPONSABLE DEL DESARROLLO DE UN LENGUAJE CONTEMPORÁNEO PARA EL SAXO SOPRANO, Y EN SU CAMINO DESDE EL JAZZ TRADICIONAL AL POLY-FREE, PASANDO POR THELONIOUS MONK Y CECIL TAYLOR, HA EXPLORADO LAS POSIBILIDADES TONALES DEL *STRAIGHT HORN* MÁS QUE NADIE. TANTO PARECE IDENTIFICARSE ESTE MONJE DE LA EXPRESIÓN SONORA CON SU INSTRUMENTO RECTO QUE EN EL ESCENARIO CASI SE CONVIERTE EN SU DOBLE: MANTENIÉNDOSE ERGUIDO COMO UN FRESNO –UN YGGDRASIL– (SÓLO SU CABEZA SE INCLINA UN POCO EN GESTO DE HUMILDAD ANTE LA MAJESTAD DE LA MÚSICA), Y A PENAS SIN MOVERSE, CONECTA LA TIERRA Y EL CIELO. EL ES QUIEN CENTRA LA MÚSICA DEL GRUPO E INTUYE QUÉ TEMA TOCAR EN CADA MOMENTO, PERO SU AUTORIDAD ES SUAVE Y FLEXIBLE. ESTA REEDICIÓN DE SU *SCHOOL DAYS QUARTET* SÓLO TOCA UN PAR DE TEMAS DE THELONIOUS MONK EN CADA CONCIERTO; EL REPERTORIO CONSISTE, SOBRE TODO, EN PIEZAS DEL PROPIO LACY. PERO TODO QUEDA MUY MONKIANO.



ENCUENTRO EN GUIMARÃES *Steve &* **LACY**



SI STEVE LACY ES EL AUSTERO, MATEMÁTICO, Y A LA VEZ BONDADOSO PADRE, ROSWELL RUDD ES EL NIÑO PRODIGIO Y VOLÁTIL, EL POETA Y BUFÓN DEL GRUPO. TIENE CARA DE CAPITÁN DE UN *PRAIRIE SCHOONER* —UNA “GOLETA DE LA PRADERA”, COMO LOS PIONEROS AMERICANOS LLAMABAN A LAS CARRETAS DE LAS CARAVANAS. PERO SUS OJOS DE SABIO REBOSAN TRAVESURA. TROMBONISTA ESENCIAL EN LA HISTORIA DEL JAZZ POR SU CAPACIDAD PARA TRASLADAR A LA VANGUARDIA LAS GRANDES LECCIONES DE SUS ANTEPASADOS, COMO LAWRENCE BROWN O “TRICKY” SAM NANTON, TIENE UNA MUY ESCASA PRODUCCIÓN DISCOGRÁFICA COMO LÍDER. EN CAMBIO HA HECHO MUCHAS E IMPORTANTÍSIMAS GRABACIONES CON ARCHIE SHEPP, CECIL TAYLOR, EL NEW YORK ART QUARTET, LA JAZZ COMPOSER’S ORCHESTRA Y LA LIBERATION MUSIC ORCHESTRA DE CHARLIE HADEN. *REDESCUBIERTO* EN LOS AÑOS 90, ESTE PROFESOR DE ETNOMUSICOLOGÍA HA SIDO FUNDAMENTAL EN EL DESPERTAR DEL INTERÉS POR EL PIANISTA Y COMPOSITOR HERBIE NICHOLS CON SUS DOS MARAVILLOSOS ÁLBUMES DEDICADOS A ESTE MÚSICO.

Roswell X RUDD

“SOMOS UN PIANO”

Una de las cualidades que más distingue al jazz, y que delata su origen norteamericano, es la voz individual de sus grandes solistas; la capacidad de desarrollar un tono y un fraseo tan particular e inconfundible en un instrumento que se reconoce con tanta facilidad como la voz humana. Otro fenómeno, no menos característico -aunque menos frecuente- de esta música, es la aparición periódica de grandes parejas de instrumentistas: Louis Armstrong/Jack Teagarden, Miles Davis/John Coltrane, Lester Young/Billie Holiday, Ornette Coleman/Don Cherry. Con sus personalidades tan opuestas, y a la vez complementarias, la constelación Steve Lacy/Roswell Rudd se asemeja sobre todo a asociaciones como Charlie Parker/Dizzy Gillespie o Django Reinhardt/Stéphane Grappelli.

Es una luminosa tarde de noviembre y apetece sentarse en la hierba delante de la universidad de Minha, sede del Festival Internacional de Jazz de Guimarães (Portugal) que acaba de comenzar.

- ¿Sería acertado considerar su banda como un cuarteto sin piano o es sólo que el piano está ausente físicamente?

- Steve Lacy: Puede llamarla un grupo sin piano, sin chelo, o sin flauta. Hay un sinfín de posibilidades, pero yo las rechazaría todas. No falta nada...

- Roswell Rudd: Yo sé a dónde va (risas); se refiere a los fantasmas de los pianistas.

- Precisamente. Me estaba refiriendo a Ellington, Monk, Herbie Nichols o Cecil Taylor...

- S.L.: Ya veo. Pues, serían bienvenidos si les apetiese tocar con nosotros.

- R.R.: Sí, siempre hay una silla para ellos. Pueden participar cuando quieran.

- S.L.: Hay cantidad de pianistas que podrían tocar con nosotros. Danilo Pérez, por ejemplo, sería fantástico.

- R.R.: O Jelly Roll Morton para un rag.

- S.L.: Es una estructura ¿sabe? Una estructura como cualquiera, compuesta por elementos.

- R.R.: Una gran parte de la polifonía -la riqueza polifónica de lo que tocamos- es el resultado de haber estado bajo la influencia de tantos grandes pianistas que también eran compositores y arreglistas. Todos utilizaban el piano de una manera muy eficaz. En la escritura de Thelonious Monk encuentras

dos, tres, hasta cuatro bellísimas partes. A veces no hay ningún acorde: la polifonía surge directamente de la línea melódica. Esto es un ejemplo de lo que quiero decir cuando hablo de la riqueza polifónica de nuestra música: nos interesa una polifonía organizada, estructurada, no la improvisación colectiva libre. Como respuesta a su pregunta, diría que está allí, aunque no está. Está en nuestra forma de tocar.

- S.L.: Estoy de acuerdo. De algún modo somos un piano. Formamos un piano.

- ¿Sienten algún parentesco con las brass bands de Nueva Orleans?

- S.L.: Tenemos instrumentos de metal y de caña y también percusión, pero yo no quiero poner etiquetas. Somos un grupo que hacemos lo que hacemos. No es nada específico, es una colectividad más que nada.

- R.R.: Algo hay de las bandas musicales de vientos y percusión. Nuestra instrumentación nos permite bastante libertad y flexibilidad rítmica y es fácil cambiar de dirección en medio de una pieza. Así que este parentesco también está ahí. Realmente tenemos una paleta muy grande de la que escoger.

- ¿En qué se distinguían Thelonious Monk y Herbie Nichols como compositores?

- S.L.: Creo que una de las principales diferencias fue que Monk tuvo una oportunidad. Nichols no tuvo ninguna. Monk llegó a ver realizado su sueño mientras que el sueño de Nichols se detuvo.

- R.R.: Herbie fue un hombre de floración tardía.

- S.L.: No tuvo la oportunidad de lograr que los grandes músicos tocasen sus composiciones. Monk pudo colaborar con los grandes músicos; oírles tocar su música, y tocarla bien.

- ¿No creen que Monk tenía un don especial para escribir temas inolvidables, imborrables...?

- S.L.: ¡Porque fueron realizados! ¡Llegaron a ser realidad, existir realmente!

- R.R.: Fueron amplificados por músicos de viento...

- S.L.: Sonny Rollins les dio vida, Ernie Henry les dio vida... y nosotros también los estamos haciendo vivir. El legado de Herbie, por el contrario, fue un legado abstracto. Una cosa dejada a la espera de que la posterioridad la desentierre y haga algo con ella.



- R.R.: Por alguna razón, los álbumes que Herbie Nichols hizo para Blue Note -los álbumes en trío- no se vendieron muy bien. Como en estos discos no había vientos -los grabó en riguroso trío- el público tardó más, creo, en darse cuenta de las líneas melódicas. Oían los sonidos, pero tardaron más en oír cada una de las partes. Recuerdo ir a ver a la gente de Blue Note, cuando acababa de conocer a Herbie, para insistir en el potencial de sus composiciones. "Mire," dije "esta música merece ser llevada un paso adelante. Podemos añadir unos vientos, reunir una banda..." Pero, puesto que sus discos en trío no se vendían bien, los productores estuvieron poco entusiastas. Además, yo era todavía muy joven, así que ¿qué podía saber yo? De todas maneras ¿quién es ese mocoso? (risas).

- Después del período swing, el trombón pasó a un segundo plano...

- S.L.: ¿Sí? Eso me lo perdí. (Steve Lacy y Roswell Rudd se miran y rien). La verdad es que vivíamos muy *underground* en aquellos años.

- Bueno, quiero decir que si no hubiera sido por J. J. Johnson y...

- S.L.(en tono reconciliador): No, el trombón nunca se fue. Siempre ha habido buenos trombonistas. En algunos países, como Francia, ha habido una escasez de trombonistas en determinados momentos, aunque ahora hay bastantes, pero en EE.UU. siempre ha habido muchos, y lo mismo cuenta para los países escandinavos, Alemania e Inglaterra.

- R.R.: Encuentras buenos trombonistas allá donde haya muchas fábricas y muchos obreros. He notado que el trombón es cosa de la clase obrera.

- S.L.: Donde hay bomberos hay trombones ...

- R.R.: Eso, eso. No es una broma. Lo he notado.

- S.L.(disimuladamente): Y donde hay fontaneros también.

- R.R.: No era la ciudad de Nueva York la que tenía a los grandes trombonistas, sino Newark, Nueva Jersey.

- S.L.: Y Chicago. Lugares industriales.

- R.R.: Sí, lugares industriales... Buffalo...

- S.L.: Kansas City.

- R.R.: Le voy a explicar una cosa: cuando la revolución in-

dustrial en América estaba en plena faena, en el siglo XIX, cada factoría tenía su banda. Había cuatro o cinco diferentes tamaños de trompetas o cornetas, la misma cantidad de clarinetes también de tamaños diferentes y música muy intrincada escrita para todas estas familias de instrumentos. Era sencillamente parte de la política de las empresas, tenían que tener una banda y la posibilidad de que los hijos de los obreros pudiesen tocar un instrumento.

- En el jazz contemporáneo ya casi ha desaparecido la instrumentación clásica del cuarteto o quinteto de bebop, y nuevas combinaciones -a menudo de instrumentos que antes se consideraban más bien excepcionales en el jazz- como el clarinete bajo y la flauta baja o el violín y el saxo soprano están al orden del día. ¿Hay una tendencia hacia contrastes tímbricos más nítidos? Entre sus instrumentos, el trombón y el saxo soprano, también hay un intervalo notable.

- S.L.: Bueno, a lo largo de los años nuevas ideas se presentan y nuevas combinaciones ven la luz. Es como cuando un jefe de cocina inventa platos que nunca antes se han hecho. ¿Por qué no combino esto y aquello?, se pregunta, y si gusta a la gente... pues funciona. Los ingredientes no son nuevos en sí, es el uso que el cocinero hace de ellos lo que importa.

- R.R.: ¿Quiere esto decir que todo el centro -todo el registro medio- de la música ha desaparecido?

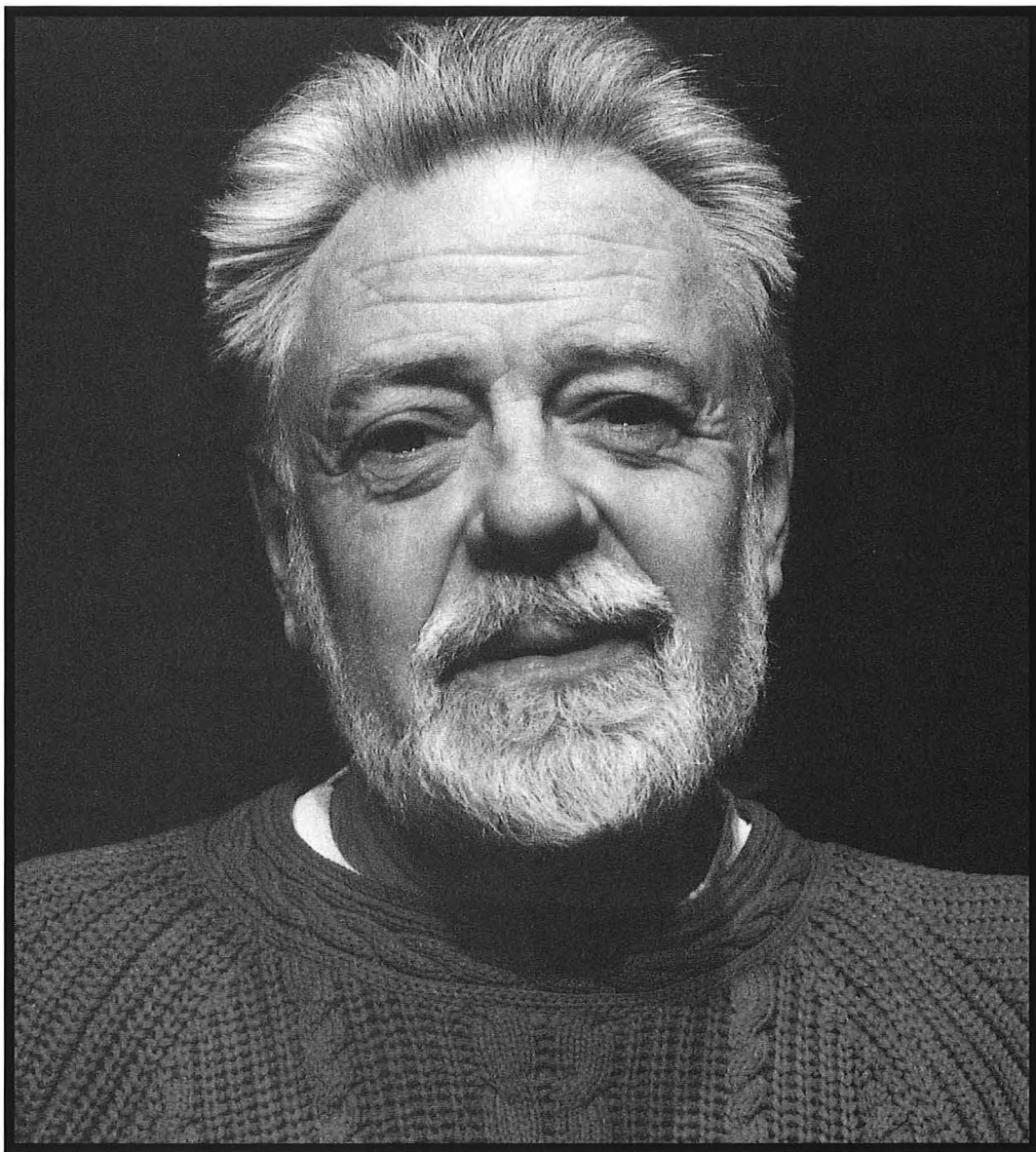
- No, pero lo que sí noto es que el saxo tenor ha tenido que ceder un poco de su territorio frente a instrumentos más claros o más oscuros, para decirlo de una forma más gráfica.

- R.R.: Pues, le voy a decir una cosa. Este instrumento que usted ve aquí (levanta su trombón) representa el centro. Esto es el centro; ni el extremo alto ni el extremo bajo. El centro.

- S.L. (señalando a su saxo soprano): Este también. Es como la mano derecha del piano. Y la mano derecha del piano está encima y justo debajo del "do" del tercer espacio -o sea, más o menos en el centro del teclado- aunque también sube hasta la luna. Pero básicamente la parte melódica es donde vivimos ¿sabe?, es justo en el centro. Donde todos oímos y donde todos podemos cantar incluso.

- R.R.: Sí, estamos muy en el medio.

- S.L.: A mí siempre me interesaba la música de Thelonious porque es mucha música, y está justo debajo de la mano derecha. Las melodías están allí y se adaptan perfectamente a mi instrumento. Es el mismo registro. Y el trombón también está allí. Somos vecinos muy próximos.



- R.R.: Sí señor. Somos vecinos de al lado.

- S.L.: La razón es que es una buena combinación. Y también a causa del metal: somos primos metales.

- R.R.: Primos vientos de metal. Exactamente. Duke Ellington situaba a los trombones por debajo, cerca del piano porque constituían el enlace entre el bajo y la batería –el extremo bajo– y los saxófonos y las trompetas. Este es el rol tradicional de los trombones en el contexto de una orquesta de jazz. Nosotros somos el pegamento entre las distintas secciones. Una cosa muy de en medio. Otra cosa que me gustaría mencionar es el hecho de que la banda original de Sousa consistía en percusión africana más cuatro o cinco trombones. Eso fue así porque esos tipos no eran trombonistas virtuosos, simplemente les gustaba tocar los fines de semana y el trombón es una especie de instrumento de fin de semana –un invento recreativo, vamos (risas)–. Claro, puedes convertirlo en toda una carrera; puedes llevarlo hasta la luna, como Frank Rosolino. Pero básicamente es un instrumento *relax... relaxando* [sic], para el fin de semana cuando se reúnen los tambores y puedes añadir al sonido de la percusión tres, cuatro o cinco de estos *bones* de medio registro. Suena de maravilla. El trombón combina muy bien con los tambores.

- Sr. Lacy, como músico norteamericano que ha vivido en Europa desde los años sesenta ¿cómo compara el ambiente del jazz en Europa con el de EE.UU.?

- S.L.: Cuando inicialmente me vine, el ambiente del jazz en EE.UU. estaba fatal. No podíamos ganarnos la vida con nuestra música: era demasiado radical, no servía para bailar, no se podía cantar, no interesaba a la gente. En Europa, en cambio, encontramos una gran afición. Y por eso me quedé. Sin embargo, ahora, 35 años después, la situación ha cambiado y en América hay mucho interés; de hecho ahora trabajo más en América que en Europa. La situación es muy cambiante. Sube y baja. Resulta que el público tiene más o menos práctica, igual que los músicos. Aquellos con menos práctica prefieren una música más sencilla, mientras que los mejor preparados son más exigentes y escuchan cosas sofisticadas. A nosotros nos toca encontrar nuestro nivel.

- Frente al mito de EE.UU. como un crisol que convierte en americanos a inmigrantes de todas las nacionalidades, razas y religiones, tenemos la torre de Babel europea donde una población tan, o más, heterogénea como lo fue de entrada la norteamericana intenta cohabitar, preservando sus diferencias culturales a pesar de todos los inconvenientes...

- S.L.: No me he convertido en francés, si es lo que quiere de-

cir. Y nunca lo seré, a pesar de haber vivido en Francia más de treinta años.

- ¿Creen que esta cohabitación en Europa añade algo al jazz que se hace aquí?

- S.L.: Diversidad es fuerza, sin duda alguna. Esto lo sabemos de la biología. Yo creo en la diversidad, incluso en mi jardín: es diverso y por eso es un buen jardín.

- R.R.: No quieres un conjunto musical incestuoso. No sonaría muy bien.

- ¿Y en América la música es más incestuosa que en Europa?

- S.L.: ¡Desde luego que no!

- R.R.: En América nuestro lema es “nuestra fuerza es nuestra diversidad”... empezamos así...

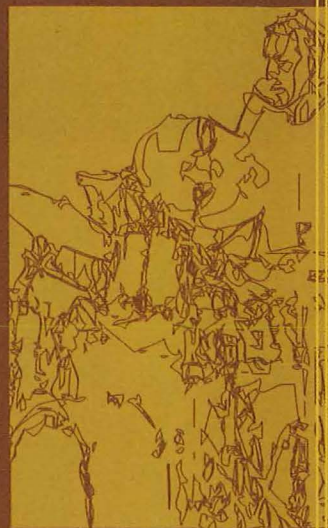
- S.L.: Fue así en el principio, como ahora en Francia. Tal vez menos ahora... aunque también es verdad que hay una nueva diversidad... sí, diría que está ocurriendo.

- ¿Qué opinan en torno al debate que opone virtuosismo sin mucho contenido, y jazz tal vez un poco rudo, pero con tripas?

- S.L.: Hay una gran tendencia actualmente hacia lo que yo llamo “jazz recreativo”. Casi es como un deporte: aprendes las reglas y después lo tocas como si fuera un juego. Lo que a nosotros nos interesaba, y que todavía nos interesa, tiene más que ver con la invención e investigación. Invención, desarrollo y realización. No es como un deporte, es más como una ciencia, como un arte. Lo recreativo es popular porque es fácil: todo está en los libros ahora. Tienes el menú, así de sencillo. Cuando nosotros empezamos el menú era pequeño y no había libros. Tenías que aprender las cosas en la vida real.

- R.R.: Es verdad lo que dice Steve, que esto ha cambiado, que el menú ahora es más grande. Pero también he notado que hoy en América hay más emprendedores. Cuando yo estaba abriéndome camino la única manera de sacar un disco era ir a la compañía discográfica esperando que te dieran una cita. Yo logré una o dos después de presentarme un montón de veces, y entonces empecé a darme cuenta de que había gente que hacía sus propios discos. Esto comenzó en los años sesenta y setenta: cada vez más a menudo la gente iba produciendo sus propios discos en sus sótanos –¡y con excelentes resultados técnicos!–. Además, encontraron formas para distribuirlos, frecuentemente a través de las grandes casas de discos. Ya no era necesario ir a las grandes compañías esperando y rezando para por lo

Sigue en pág. 36



getxojazz 2001



CONCURSO DE GRUPOS >

XXV FESTIVAL INTERNACIONAL DE JAZZ DE GETXO

Condiciones de participación

- 1 Podrán optar todos los conjuntos de Europa de cualquier tendencia o estilo que interpreten música de jazz. Un Comité de Selección elegirá CUATRO entre todos los grupos inscritos, que actuarán entre el día 4 y el 7 de Julio.
- 2 La edad máxima de cada uno de los participantes en el Concurso será de 30 años cumplidos en el 2001, debiendo ser acreditada en el momento de la inscripción.
- 3 Las solicitudes de participación deberán ir acompañadas por cuanto material certifique la calidad del grupo, siendo imprescindible en todo caso un CD o CINTA grabada por el grupo, así como UNA FOTOGRAFIA de buena calidad del mismo.
- 4 El cierre de la inscripción tendrá lugar el 24 de Febrero a las 13:00 h.

Grupos seleccionados

- 5 Los grupos seleccionados recibirán una cantidad en metálico, entre 150.000 y 300.000 ptas. (entre 900 y 1.800 euros), por todos los conceptos (viaje, derechos de autor...), siendo la estancia por cuenta de la Organización.
 - 6 El tiempo de actuación será determinado por la Organización y será comunicado a los grupos con la suficiente antelación.
 - 7 La Organización del Festival de Jazz de Getxo se reserva el derecho a establecer un tema obligatorio para los grupos seleccionados. Se les comunicará cuál será con tiempo suficiente para prepararlo.
 - 8 El fallo del jurado será inapelable, pudiendo adoptar cuantas decisiones considere oportuno.
 - 9 El Concurso podrá ser grabado para televisión.
 - 10 Se establecen los siguientes premios:
 - PRIMER PREMIO: 500.000 ptas. (3.000 euros), edición de un CD* y trofeo.
 - SEGUNDO PREMIO: 200.000 ptas. (1.200 euros) y trofeo.
 - MEJOR SOLISTA: 100.000 ptas. (600 euros) y trofeo.
- Notas: el grupo ganador ofrecerá otro concierto durante el Festival.
* El CD será "en vivo", con las grabaciones de las dos actuaciones del grupo ganador. Como derechos de autor, se dará el 10% de la tirada del CD al grupo.

Consideraciones finales

- 11 Para información e inscripción dirigirse a:

AULA DE CULTURA DE GETXO
Festival Internacional de Jazz
Urgull s/n
48990 Algorta-GETXO (BIZKAIA)
Tfno.: 94 - 491 40 80
Fax: 94 - 491 21 39

- 12 La Organización se reserva el derecho de modificar, cuando así lo requieran las circunstancias, el presente reglamento.
- 13 La participación en el Concurso de Grupos del Festival Internacional de Jazz de Getxo implica la aceptación de todas sus bases.



Bizkaiko Foru
Aldundia
Kultur Saila

Diputación Foral
de Bizkaia
Departamento de Cultura



EUSKO JAURLARITZA
KULTUR SAIA



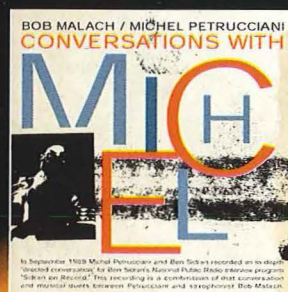
GOBIERNO VASCO
DEPARTAMENTO DE CULTURA

CONCURSO

10º ANIVERSARIO

En Cuadernos De Jazz

Go Jazz!

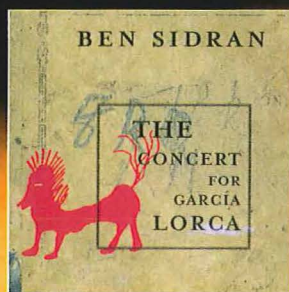


601-6043 2

BOB MALACH

Conversations with Michel

Este CD nos ofrece las conversaciones que mantuvo el pianista *Michel Petrucciani* con *Ben Sidran*, durante la entrevista en la Radio Publica de Estados Unidos, así como los duetos que realizó el primero con el saxofonista *Bob Malach*. Un tributo a un "pequeño", pero gran músico.

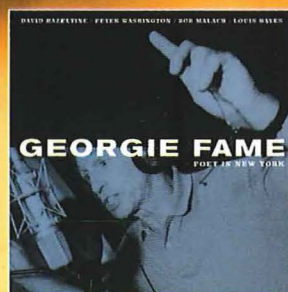


601-6033 2

BEN SIDRAN

The Concert for Garcia Lorca

Fue una noche mágica, en la que se sintió el espíritu de Federico García Lorca en la Huerta de San Vicente bajo la luna de la Alhambra. Algo especial sucedió con el encuentro del canto jondo con el blues. *Ben Sidran*, junto a Bobby Martínez, Manuel Calleja y Leo Sidran nos acercan al espíritu del poeta.



601-6044 2

GEORGIE FAME

Poet In New York

Después de ocho años sin grabar en estudio, *Georgie Fame* nos presenta en este "Poet in New York" nuevos temas, así como versiones de éxitos del Jazz, junto al batería Louis Hayes, al pianista David Hazeltine y al saxofonista Bob Malach. Sin duda, su mejor disco de Jazz.



601-6046 2

CLEMENTINE

Couleur Café

La cantante francesa *Clementine* presenta, en este su segundo trabajo para el sello Go Jazz, un puñado de buenas canciones cantadas en varios idiomas (Francés, Español y Portugués), repasando temas de Serge Gainsbourg, Antonio Carlos Jobim, Djavan o Antonio Carrillo. Producido por Leo Sidran.

CONCURSO

Queremos celebrar contigo nuestro **10º Aniversario** y, junto a *Cuadernos de Jazz*, podrás ganar una serie de **regalos de Go Jazz**. Para ello tendrás que responder a la pregunta que encontrarás en el cupón que aparece en este nº 62 de la Revista.

Como conseguir los PREMIOS de este numero

Si conoces el catálogo y sello *Go Jazz*, contesta a la **pregunta** que a continuación te formulamos y celebra nuestro **10º Aniversario** ganando los fabulosos **premios** que te ofrecemos.



DANOS EL TITULO DE TRES (3) GRABACIONES (CDs) DEL MUSICO Y PRODUCTOR BEN SIDRAN DENTRO DEL SELLO GO JAZZ

Las 20 primeras respuestas acertadas, llegadas a la redacción de Cuadernos de Jazz antes del 10 de Febrero de 2001, bien por correo postal (C/ Hortaleza, 75 - 28004 Madrid), por fax (91-3080599) o por e-mail (cuadernos@cuadernosdejazz.com), recibirán una fantástica BOLSA/CARTERA con el logo de Go Jazz. Entre las restantes respuestas acertadas se sortearán 10 PELOTAS DE GOLF conmemorativas del 10º aniversario del sello.

Clausulas

- No se admitirán respuestas telefónicas. - Los premios se enviarán por correo certificado a los ganadores, a partir del 1 de Marzo de 2001.
- El concurso solamente es válido para residentes en España, Baleares y Canarias.
- A pie de página se encuentra el cupón a rellenar por cada participante.
- No olvides ningún dato.

Cupon-concurso a rellenar

RESPUESTA:

NOMBRE Y 2 APELLIDOS:

DIRECCION:

POBLACION:

TELEFONO:

E-MAIL:

CODIGO POSTAL:

PROVINCIA:

FAX:



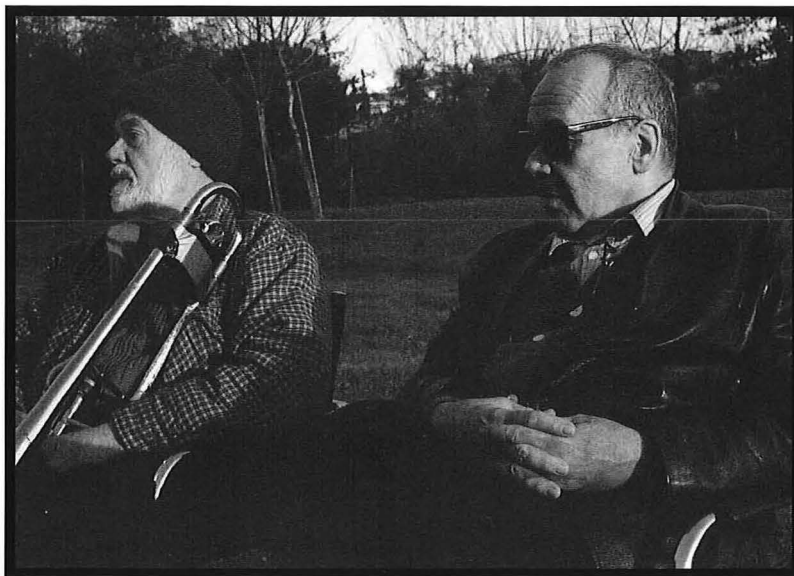
marketed by atelier media

Fon: +49.221.569 82-0 • Fax: +49.221.569 82-19
info@atelier-media.de • www.gojazz.de

Institut Valencià de Cultura







menos tener un disco en el mercado: trabajando en tu sótano podías sacar un par de discos al año y montar una estupenda distribución de venta por correo que te permitía hacerte conocer por productores de otros países sin tener que pasar por el establecimiento jerárquico tradicional. Había una ruptura y eso, creo, fue muy importante.

- Y ahora Internet...

- S.L.: Sí. Eso ha cambiado todo considerablemente. Es muy importante por muchas razones. Por ejemplo, en los últimos años he hecho una serie de grabaciones para casas muy pequeñas. Sin embargo son muy grandes en Internet y los discos se han vendido muy bien –incluso mejor que los que he hecho para los grandes sellos por que van directamente a la gente por esta vía-. La otra razón es que a través de Internet la gente se puede mantener informada acerca de nuestros conciertos y otras actividades, sabe dónde estamos y cuándo etcétera. ¡Es una revolución, una revelación!

- R.R.: Incluso ha llegado al punto que es un poco aterrador por eso del robo de material. Si alguien se hace con el trabajo que has grabado pueden distribuirlo a través de Internet y ganar dinero con él, o lo que sea... crearse una reputación...

- S.L.: Impedir que tú ganes el dinero...

- R.R.: Exactamente. Y da miedo porque es tan fácil. No cuesta nada...

- ¿Cuál es la razón por la que se han reunido en el mismo formato 35 años después?

- S.L.: Circunstancias. Algo pasó. Es una historia muy larga, pero algo estaba planeado que no se hizo y por eso algo diferente sucedió y cuando éso sucedió permitió que otra cosa sucediera... Yo lo llamo *happenstance* ["sucesencia" en una traducción libre al español (nota del entrevistador)].

- ¿Serendipidad?

- S.L.: ¿Por qué no? Aunque también podemos decir que esta-

ba escrito en las estrellas... predestinado a ocurrir. Sin embargo yo prefiero llamarlo un *happenstance*.

- R.R.: Yo lo llamo 'generosidad de Steve'. Eso es lo que lo llamo. Porque yo le estaba persiguiendo. Había más o menos

mantenido el contacto con él a través de los años, le oía en la radio y sabía que estaba en la ciudad. No podía verle, pero le llamaba, no soltaba la presa (risas).

- S.L.: Bueno, sucedió cuando las circunstancias lo permitieron. Desde luego quería que sucediera y supongo que también el productor.

- R.R.: Era *good timing* [En inglés este término cubre tanto un gran sentido de ritmo como de oportunidad].

- S.L.: ¡*Yeah*, fue cuestión de *timing*! Si es demasiado pronto, no puede suceder, y si es demasiado tarde tampoco. Como en la música, la nota justa en el momento justo.

- Sr. Lacy, es usted una especie en peligro de extinción...

- S.L.: Oh, oh... una raza amenazada... (hilaridad general).

- ...el artista *engagé*... con un compromiso político inquebrantable. Se inspira mucho en textos literarios. Me refiero tanto a su trabajo en dueto con su mujer sobre textos de los poetas beat como al montaje *The Cry*.

- S.L.: Sí, la mayor parte de mi música se basa efectivamente en poemas y textos literarios. Llevo trabajando algún tiempo con lo que llamo *lit jazz*, un término que mezcla *literature* y *lit up* [iluminado, encendido]. Fue en realidad –y es muy apropiado mencionarlo en esta ocasión– una ópera escrita por Roswell Rudd que escuché hace muchísimos años, que se llamó *The Gold Rush* y que se basaba en pequeños *sketches*, una de las primeras cosas que me inspiraron a investigar en la posibilidad de juntar música y letras. Pero fue cuando conocí a mi esposa Irene Aebi, en 1966, cuando este aspecto de mi trabajo realmente empezó a tomar forma. *The Cry* es una obra muy específica que hicimos basada en textos altamente políticos de la poetisa india Naslina Tasrin. Trata de la condición de la mujer y también es la historia de una mujer desde la juventud a la

vejez. Hay muchas mujeres en el octeto que interpreta la música... en definitiva está todo relacionado con la mujer. Hasta ahora la hemos representado dieciséis veces y la hemos grabado, pero su lado político no solamente reside en su contenido, sino también en el hecho de que la gente no nos pide exactamente que la montemos. Y éso es importante: nadie nos ha pedido montar la mayor parte de lo que hacemos. Hacemos lo que nos apetece, lo mejor posible, y con suerte encontramos algún productor y algunos compradores. Y ésto es así respecto a *The Cry*.

- R.R.: Somos librepensadores ¿sabe? Creo que la música representa el pensamiento libre.

- S.L.: Proponer algo que para nosotros tiene valor y luego luchar para poder vivir de ello. Cuando teníamos el grupo, al principio de los años sesenta, tocando la música de Monk en los cafés de Nueva York —el cuarteto School Days — nadie quería que lo hiciéramos, nadie se interesaba por ello. No encontrábamos trabajo y las compañías discográficas nos daban la espalda. La gente creía que estábamos locos. No teníamos de qué vivir, pero queríamos hacerlo. Era una pelea, una pelea política.

- R.R.: Era una lucha, sí señor.

- ¿Sienten que son personalidades complementarias?

- S.L.: Si encuentras a un buen compañero musical es para siempre y no deja de mejorar a medida que la compenetración se hace más perfecta. Es un

proceso que se desarrolla con el tiempo, dependiendo del tipo de material sobre el que trabajamos. Esta es la razón por la que nos concentrábamos sobre la música de Monk, porque trabajando sobre la misma música con la misma gente durante mucho tiempo logramos por fin -con la asimilación del material- la salida a la libertad que estábamos buscando.

- R.R.: No hay duda que pusimos un sonido en el mundo. Pusimos un sonido más en el mundo. Y cuando haces esto, también está en tu cuerpo y en el cuerpo del otro. Y se transplan-

ta a los cuerpos de los oyentes también. Y viaja; nunca muere: solamente se pasa de los unos a los otros. A veces Steve escoge un tema de los años 60, de los que conformaban el repertorio del School Days Quartet y me doy cuenta que no he vuelto a tocarlo desde entonces. No obstante sigue igual de presente: no me hace falta buscar en la memoria. Ahora toca sacarlo al presente y llevarlo a otro lugar.

- S.L.: Lo que importaba en ese grupo era la disciplina de tocar todas las noches. No sólo el sábado. Porque si quieres hacer algo bien lo tienes que hacer todos los días, y también en público. Nadie nos pedía hacerlo y costaba grandes sacrificios. Pero sabíamos que era importante para llegar al fondo de esta música.

El autor de la entrevista y *CdJ* agradecen a Catherine Crouzat su colaboración para la realización de la misma

DISCOGRAFÍA REFERENCIAL

Steve Lacy		
1957:	<i>Soprano Sax</i>	(OJC)
1958:	<i>Reflections</i>	(OJC)
1960:	<i>The Straight Horn of Steve Lacy</i>	(Candid)
1961:	<i>Evidence</i>	(OJC)
1966:	<i>The Forest and the Zoo</i>	(ESP Disk)
1969:	<i>Steve Lacy Plays Monk</i>	(Affinity)
1973:	<i>Saxophone Special</i>	(Emanem)
1975:	<i>Axieme</i>	(Red)
1979:	<i>N.Y. Capers & Quirks</i>	(hat Art)
1982:	<i>The Flame</i>	(Soul Note)
1985:	<i>Only Monk (Soul Note)</i>	(Soul Note)
	<i>Futurities</i>	(hat Art)
1987:	<i>The Window</i>	(Soul Note)
1989:	<i>Anthem</i>	(Novus)
1992:	<i>We See</i>	(hat Art)
1993:	<i>Vespers</i>	(Soul Note)
1996:	<i>Bye-Ya</i>	(Freelance)
1999:	<i>The Cry</i>	(Soul Note)
2000:	<i>Trio Live</i>	(Robi)
Roswell Rudd		
1965:	<i>Roswell Rudd</i>	(Amer)
1966:	<i>Everywhere</i>	(Impulse!)
1973:	<i>Numatik Swing Band</i>	(JCOA)
1974:	<i>Flexible Flyer</i>	(Ari)
1976:	<i>Maxine</i>	(BVHaast)
	<i>Inside Job</i>	(Arista)
1979:	<i>The Definitive</i>	(Horo)
1996:	<i>The Unheard Herbie Nichols Vol. 1 & 2</i>	(CIMP)
2000:	<i>Broad Strokes</i>	(Knitting Factory)
Roswell Rudd con Steve Lacy		
1982:	<i>Regeneration</i>	(Soul Note)
Steve Lacy con Roswell Rudd		
1963:	<i>School Days</i>	(hat Art)
1976:	<i>Trickles</i>	(Black Saint)
1999:	<i>Monk Dream</i>	(Verve)