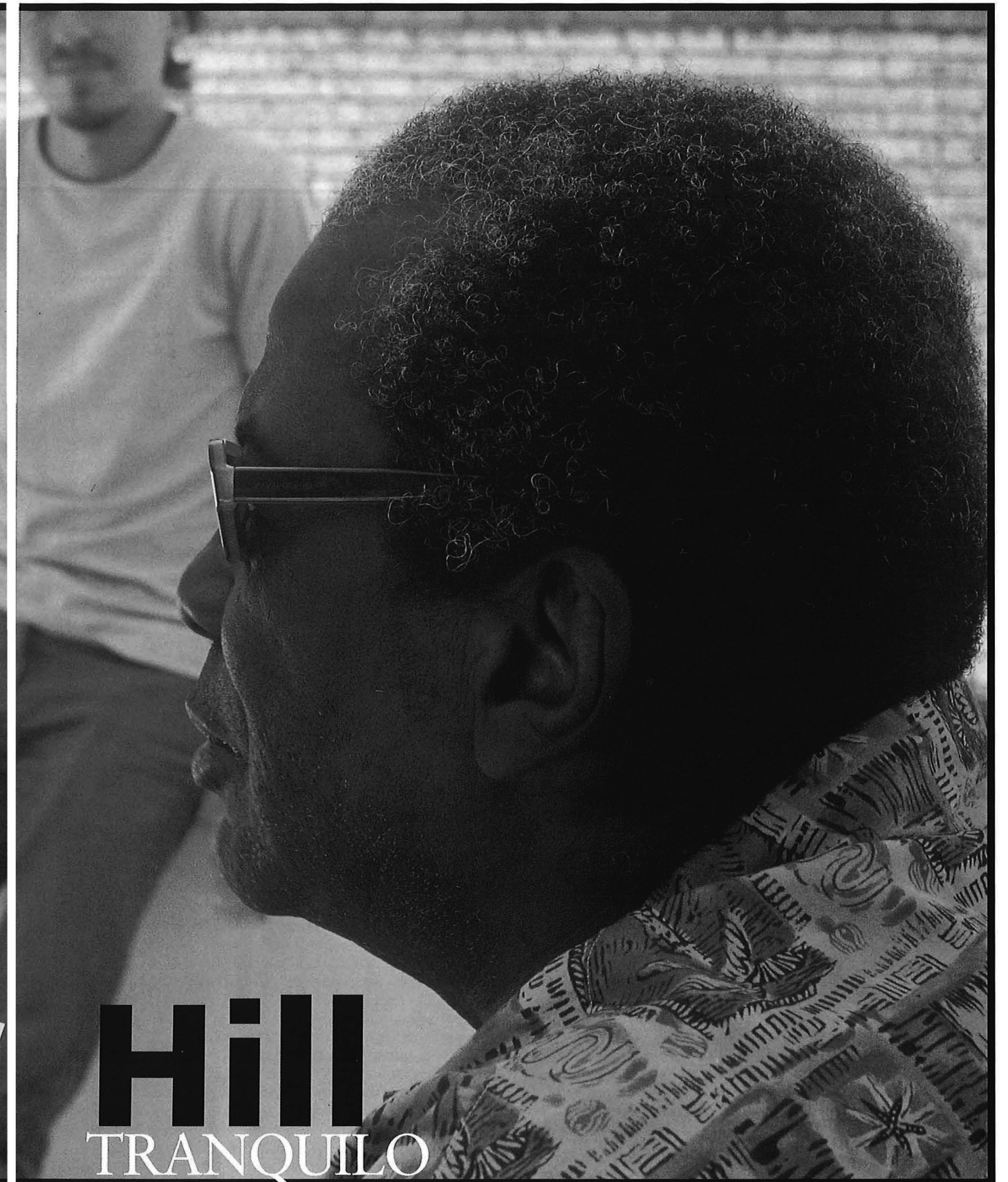


■ ENTREVISTA
ANDREW HILL
■ Por José M^a García Martínez
Fotografía Raúl A. Mao

LA CAMARERA AFIRMA CON GESTO FIRME Y SERENO LO QUE TODOS NOS TEMÍAMOS: NO HAY *CAPUCCINO*. “ENTONCES, ALGO FRÍO, CERVEZA ESPAÑOLA”. ANDREW HILL ACEPTA DE BUEN GRADO EL PRODUCTO NACIONAL. PARA SER UN *ENFANT TERRIBLE*, SORPRENDE SU DISPOSICIÓN DE ÁNIMO EXCELENTE. HOMBRE DE RISA FÁCIL Y HABLAR ATROPELLADO QUE RECUERDA AL DE ORNETTE COLEMAN, HILL PARECE FELIZ DURANTE ESTA ESTANCIA EN SAN SEBASTIÁN QUE PROLONGARÁ, PASADO EL FESTIVAL DE JAZZ, CON ALGUNOS DÍAS DE RELAX A TÍTULO PRIVADO. “PARA MÍ, UN FESTIVAL COMO EL DE SAN SEBASTIÁN SIGNIFICA LA OPORTUNIDAD DE ESCUCHAR MUCHA Y BUENA MÚSICA. ALGO QUE NO ABUNDA EN MI PAÍS. LA OFERTA EN EUROPA ES INCOMPARABLEMENTE MEJOR”.



- Charles Lloyd me ha encargado transmitirle sus respetos.
- Me encanta Charles LLOYD. Somos viejos amigos.
- Me contó una historia confusa acerca de que él debería haber tocado en su disco más conocido, *Point of Departure*.
- Se suponía que iba a ser él y no Joe Henderson. Pero Kenny (Dorham) tenía aquel representante empeñado en escribir las piezas para la sesión y le dejamos -a la postre era una fuente de inspiración más-, hasta que llegó el momento en que yo quise que quedase claro que aquella era mi sesión. Que yo tenía cosas propias que decir. Y cambié de opinión: le dije que no. Entonces hubo que cambiar más cosas sobre la marcha y la primera consecuencia fue que llamamos a Joe y aunque Charles y yo seguimos siendo amigos, sé que desde entonces le da vueltas al incidente. Sin embargo, no tiene motivos para hacerlo. Desde *Forest Flower...* ha tenido un montón de éxitos propios, no necesita recordar aquello. Pero lo hace, cree que le habría proporcionado un cierta altura artística, un prestigio.
- Hablando de confusiones, he encontrado en sus biografías que o nació en Jamaica o lo hizo en Chicago.
- Nací en Chicago. Lo que pasa es que resulta muy difícil corregir un error como ese que viene de antiguo. Pienso que en la mayoría de los sitios se ha corregido, pero siempre quedará la duda.
- Entonces, lo de Jamaica de dónde viene.
- Pues viene de mi forma de enfocar el ritmo. La gente empezó a decir que yo tenía una facilidad natural para los ritmos cruzados (1), eran los primeros sesenta y estaba muy presente la influencia de músicas como la sudafricana. Así es que a alguien le pareció natural que yo fuera jamaicano; y yo entonces no tenía tiempo ni oportunidad para corregir todas las falsedades que se decían sobre mí.
- Existe la imagen de usted siendo un niño y ganándose la vida por las calles de su ciudad.
- Era como un trafagón callejero. Mi territorio estaba situado entre la calle 47 y South Park, en lo que ahora se llama el bulevar de Martin Luther King. Existían lugares por la zona como el teatro Regal, donde tocaron todos los grandes del jazz como Fats Waller o Earl Hines. Luego, en la parte baja de la calle, estaban los garitos como el Hurricane Lounge, donde solían parar Albert Ammons y Meade Lux Lewis, y luego estaba el famoso Savoy Ballroom. Aquella era la gran época, el cénit de la cultura negra y yo estaba en medio de todo ello, justo al otro lado de la acera, aunque la mía no era una zona tan bulliciosa. Tocaba la corneta y bailaba, la gente me daba propinas y con eso sobrevivía.
- Earl Hines, Fats Waller, Albert Ammons, Meade Lux Lewis, todos pianistas...
- Siempre he tocado el piano, no recuerdo ningún momento de mi vida en que no hubiera un piano cerca de mí, incluso en la escuela. Aprendí a tocarlo casi antes de aprender a hablar.
- ¿Recibió lecciones formales?

- Desde un primer momento traté de no recibir lecciones. Sobre todo al principio, los profesores me enseñaban ejercicios formales y a los clásicos, digamos que me enseñaban los rudimentos de la composición y, a un tiempo, me ocultaban cierto tipo de compositores. Entonces, yo iba al teclado y reproducía lo que me iban diciendo pero se notaba que no estaba realmente leyendo porque no tenía la digitación correcta. Ya por entonces trataba de escribir (2). Siempre que he precisado de él he utilizado el piano como un medio. Me hubiera gustado estudiar composición en la universidad, muchas veces he soñado con regresar al pasado para convertirme en el profesor que me hubiera enseñado lo que yo realmente quería aprender. Quién sabe...

- Bud Powell parece haber sido su mayor influencia pianística, aún cuando ha declarado que su música es un callejón sin salida.

- Bud Powell, como muchos otros, como Monk antes que él, eran ya muy populares en la comunidad negra antes de que fueran reconocidos como genios y aceptados por la sociedad en general. Ellos dos fueron mis influencias principales aún cuando había tantísimos buenos pianistas en Chicago y alrededores, tipos capaces de tocar tantos estilos de música, algunos de los cuales están documentados y otros no. La razón por la que dije que Bud Powell es un callejón sin salida es porque hay pianistas como Barry Harris que tienen un talento increíble pero parece como si todo el tiempo estuvieran reproduciendo lo que otros han hecho antes que ellos, como si disfrutaran limitándose a imitar. Pero nadie puede ir más allá de donde Powell llegó. Digamos que llegó hasta el tope, al no-va-más dentro de una cierta forma de entender el piano que asociamos al periodo bebop.

- ¿Sabe usted que Barry Harris es visitante asiduo de nuestro país y que goza de un gran prestigio?

- Es fantástico saber que al final lo ha conseguido: la suerte y el éxito. Barry es un músico estupendo, no quiero que lo que dije antes se entienda como una descalificación a su música, en absoluto.

- No sé por qué tiendo a asociarle con otro pianista, Ahmad Jamal, con quien usted no guarda mucho parecido, aparte el hecho de ser ambos de Chicago.

- Me gusta mucho Ahmad Jamal pero no veo que tengamos él y yo nada en común. Cuando eres joven tiendes a hacer comparaciones, es lógico. Una de las ventajas de ser joven es que estás en posición de nutrirte con cuanto encuentras a tu paso, admites toda suerte de influencias aún siendo muy diversas. Luego llega el momento de tránsito, cuando ya estás lo suficientemente armado como para exponer tu música en público como una forma de arte. Sobre todo antes, hablo de cuando yo era joven, esta etapa resultaba ser la más disputada, todo el mundo se comparaba con todo el mundo, se echaban a la cara las diferencias en lugar de ver las cosas en común. Este es un punto de vista más sociológico, si quieres, y se refiere a músicos de aquel periodo. Ahora todo es muy diferente pero antes, todos tocaban prácticamente lo mismo, lo que había eran interpretaciones diferentes del mismo material.

- El pianista argentino Adrián Iaies, que se declara gran admirador suyo, me ha pedido que le formule dos preguntas, si no

le importa. En primer lugar, él tiene la impresión de que usted no compone sobre el piano sino aparte del instrumento.

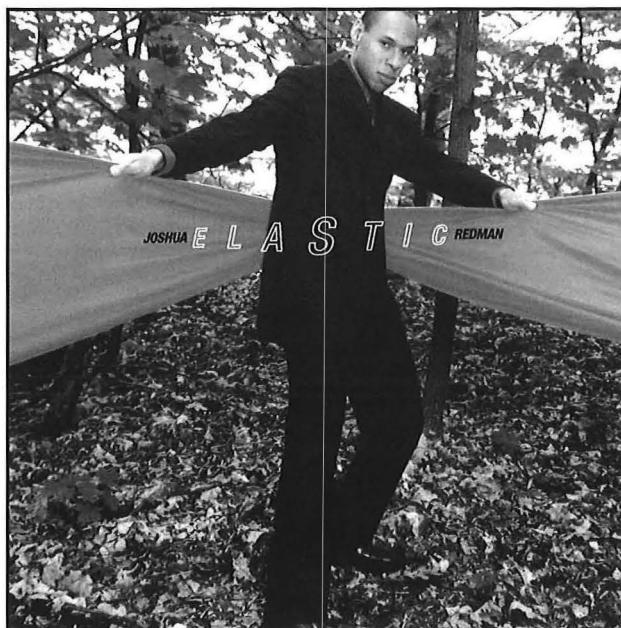
- Pues dígame que tiene razón. En la mayor parte de mis obras no uso el piano para nada. El verano pasado estuve en un antiguo castillo en Italia (se refiere al castillo de Cigittella Raneiri en la localidad de Umbertide, en Umbria), me llevé toda mi tecnología moderna, mis ordenadores, y lo que terminé haciendo fue escribir las piezas a mano para luego tocarlas en el ordenador. Pero sigo escribiendo a mano, siempre lo he hecho así. Bueno, a lo mejor no es tan así. Digamos que escribo la mitad de la pieza a mano y la otra mitad la compongo sobre el piano. A veces una melodía, sobre todo si es lírica, puedo sacarla sobre el piano pero, normalmente, utilizo el instrumento sólo para practicar con la música de otros o para sacar una impresión de lo que acabo de componer sobre el papel.

- Recuerda la época que durante el tiempo que estuvo bajo contrato con Blue Note se mantenía al margen de la línea editorial de la compañía ¿Cómo se las ingeniaba para lograrlo?

- Ellos (Alfred Lion y Francis Wolff) eran dos tipos encantadores y lo suficientemente amables como para invitarme a que me incorporara al *staff* regular de músicos a los que se llamaba para las grabaciones. Me dijeron que no habían querido contratarme antes porque todavía estaba demasiado reciente el bebop y su poso se dejaba sentir en la mayoría de los músicos aunque no en mi caso. Pero llegó un momento en que la música se dirigió de una forma espontánea a algún otro sitio, y esa fue mi oportunidad.

A mí me incluyeron en la llamada *avant garde*, aunque yo no consideraba que mi música lo fuera. Así que, de vez en cuando, les preguntaba por qué se empeñaban en catalogarme como *avant garde* y ellos me contestaban que era lo que me correspondía, que lo que yo tocaba era algo nuevo y que mi música no iba a ser apreciada hasta quizá veinte años más tarde. La mayor parte de mis discos con Blue Note se grabaron en los tres primeros años porque soy un escritor prolífico.

- Ahora se habla mucho de Rudy Van Gelder y de lo que significaba grabar con él en los viejos tiempos de Blue Note.



ELASTIC

EL ÚLTIMO DISCO DE JOSHUA REDMAN

EL MEJOR JAZZ DEL MOMENTO

Discografía

Joshua Redman	Spirit of the moment	MoodSwing	Wish
9362452422	9362459232	9362456432	9362453652
Timeless tales	Freedom in the groove	Beyond	Passage of time
9362470522	9362463302	9362474652	9362479972

- Saltemos esa pregunta (detrás de su sonrisa perenne, Hill se muestra determinante al respecto y el entrevistador desiste).

- Usted no encajó en el bebop y tampoco parece que encajara ni en el free ni en ninguno de los movimientos posteriores hasta la actualidad. Me pregunto si se siente a gusto con su reputación de *rara avis*.

- Pues lo que yo observo ahora es justo lo contrario. Observo un cambio en la actitud de la mayoría de los sellos discográficos, como si me hubiera convertido en una especie de miembro del panteón musical, o como si lo que hago ahora fuera simplemente una continuación de lo de antes. Ahora me encuentro con que vienen muchos músicos jóvenes a verme para pedirme consejo, gente que ha llegado al jazz mucho después de mí. Lo que les digo es que, principalmente, tienen que ser honestos con su música.

Lo que me llama la atención de esta gente joven es que, para ellos, lo que no sea una continuación de la tradición no es jazz. Sin embargo, ahora la música está sujeta a muchas influencias diferentes, hay un jazz hindú y existen otros muchos estilos hasta marear. En este punto de mi vida, mi visión sobre el particular no casa con ninguna etiqueta. Así que el lugar en el panteón se lo reservo más bien a aquéllos que vienen después de mí.

- No puedo evitar preguntarle por su experiencia junto a uno de mis ídolos, Roland Kirk (3).

- Fue muy divertido tocar con él, lo recuerdo como una de las experiencias que más satisfacción me han dado. Eran los tiempos en que todavía era sólo Roland Kirk, no había llegado a llamarse Rahsaan.

Roland era, sobre todo, un talento increíble. Lo que más me gustaba de él es que te forzaba a ir a cualquier sitio y tocar lo que fuera. Podías tocar bien o tocar mal, nunca te decía nada. Su sistema consistía en poner la pelota en tu tejado de modo que, si tenías algún sentido de la integridad, tu mismo tratabas de aprenderte la canción para así poderla interpretar correctamente en la próxima ocasión en que te llamara. Todo lo que le puedo decir es que fue una experiencia maravillosa, única.

- En esos mismos años sesenta usted traba amistad con Joe Henderson, que se convertiría en uno de sus colaboradores asiduos.

- Es cierto que llegamos a estar muy cerca el uno del otro pero tal hecho no era nada del otro mundo. En los sesenta, existía entre los músicos un agudo sentido de la camaradería, todo el mundo se apoyaba mutuamente y se producía un continuo intercambio de ideas de manera que circulaban muchas cosas a un mismo tiempo y todos formábamos parte de ellas. Fue un periodo estupendo en ese sentido. Por eso no puedo destacar a nadie en particular sino que todos formábamos parte de lo mismo. Que yo recuerde, fue la última vez en que existió tal sentido de comunidad entre los músicos.

- Parece bastante lógico que, en el mundo en que vivimos y en la comunidad de músicos, cada uno vaya a lo suyo ¿no le parece?

- Yo aliento a los músicos jóvenes para que no sean tan "seculares" (sic). Ahora tienes lo que llamo la retrospección y la *avant garde*, ¡aunque tiene bemoles llamarlo *avant* cuando lle-

va existiendo cuarenta años! Y lo mejor de todo es que habiendo tantos músicos y tantas formas de hacer música, quedan muchas áreas que aún no han sido exploradas, lo que, por otro lado, resulta de lo más estimulante. Y, sin embargo, he conocido a músicos que con 25 años han hecho una enciclopedia de toda la música de un cierto periodo dentro de la tradición, cosa que para mí es insólita. Luego, todo eso lo proyectan en su faceta de improvisadores y libera un cierto tipo de energías cuya existencia me lleva a la conclusión de que la música, tal y como yo lo entiendo, está muerta para siempre. Porque si todo lo que tienes es al grupo de consumidores de clase media y a los *connoisseurs* de más edad, entonces la música está muerta. Ellos son los que han abierto la puerta a tipos como Wynton Marsalis y Billy Taylor, uno desde el Lincoln Center y otro desde el Kennedy Center. A partir de tales lugares se ha incitado a este acercamiento retrospectivo de la música, que no es que me parezca malo del todo, dado que toda esta oferta estética al final contribuye a desarrollar la sensibilidad del oyente de modo que llega a un punto en que cada vez más, la gente que ha participado en esos programas evoluciona hacia otras cosas. Por eso, por otro lado, me gusta hablar de una vuelta a la vida en la música. Puedo verlo, sobre todo, cuando toco lejos de los Estados Unidos: a menudo el público está compuesto en un cincuenta por ciento de jóvenes. Ahí tienes el porcentaje cronológico de oyentes que se renueva. Es por ellos que la música está renaciendo.

- Siguiendo con el tema de sus colaboradores, a falta de Joe Henderson tenía usted a Sam Rivers y a Benny Maupin, ninguno de los cuales es moco de pavo, que se diga. Con Maupin grabó un disco maldito, *One for One* (4).

- Lo recuerdo porque lo editaron en los años setenta como álbum añadiéndole dos o tres cosas muy extrañas. Pero es que en aquella época grababa tanto que todavía hay diez grabaciones esperando. No puedo decirle demasiado de esa grabación, ni de ésta ni de ninguna otra porque, una vez que has grabado algo, lo único cierto es que pasa a pertenecer a otro. Se trabaja en un escenario en el que no tienes ningún control. Por eso no me gusta hablar de mis discos pasados. No me interesa.

- Otro tenor con el que grabó a menudo fue Pat Patrick.

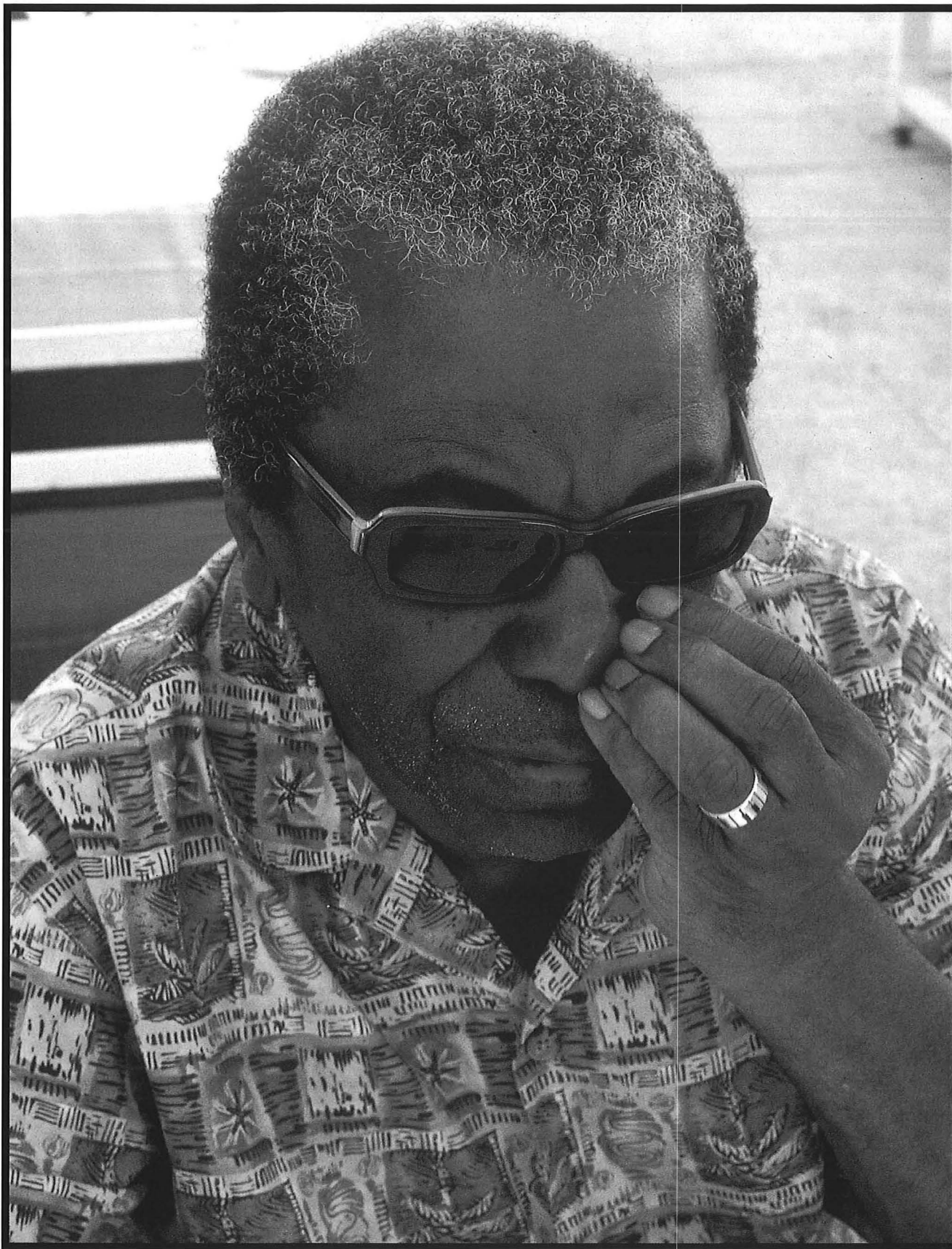
- Conocí a Pat siendo yo muy joven, aunque él ya tocaba con la Arkestra de Sun Ra. Los dos crecimos formando parte de la misma comunidad pero, con independencia de eso, la verdad es que llevamos vidas aparte. Digamos que ignoré su presencia en los primeros momentos de mi vida.

- En el mismo año de 1963 en que usted grababa *Black Fire*, Patrick se metía en un estudio de grabación con La Lupe, lo que ya es toda una muestra de valor (5).

- No recuerdo ese álbum en particular pero el hecho de que Pat estuviera tocando con músicos cubanos tampoco tiene nada de extraordinario. Cuando llegué por primera vez a Nueva York él se dedicaba fundamentalmente a tocar con músicos cubanos, lo hizo con todos los que eran populares entonces. Parece que éso era lo que más le gustaba entonces.

- Deduzco por sus palabras que no se sintió tentado de ingresar en el círculo de su paisano Sun Ra.

- Sun Ra es anterior a mí. Retrospectivamente hablando y aun-



que coincidimos trabajando en el mismo periodo, íbamos cada uno por su lado, más que nada porque, como le digo, él era mucho mayor que yo. Esto no tiene importancia para el más viejo, pero sí para el que tiene menos años.

Sun Ra siempre me transmitió muy buena energía y me animaba a seguir con lo mío, pero, por alguna razón, me veía como un competidor. Quizá porque la mayoría de la gente de su banda, en los tiempos en que todavía no se había ido de Chicago, pertenecían a mi generación y compartían conmigo el mismo desarrollo cronológico. Por eso quizá también, nunca he prestado demasiada atención a su música, lo que no quiere decir nada dado que, tanto en vida como después de muerto, sigue gozando de una cierta aceptación en todo el mundo. Pero por alguna razón yo no he sintonizado con él.

- Sí en cambio son muchos los pasajes grabados que hablan de la extraordinaria sintonía entre usted y el contrabajista Richard Davis.

- Cuando vivía en Chicago, Richard y yo tocábamos juntos la mayoría de las veces. Más tarde, cuando fui a Nueva York para las primeras sesiones de grabación, resultó que nos concedían dos o tres ensayos a lo sumo al término de los cuales entrábamos sin más en el estudio. Para ese tipo de situaciones tan precipitadas me resultaba lo más sencillo utilizar a Richard, dado que él estaba acostumbrado a mi música y en un instante captaba la esencia de la pieza. En caso contrario, no hubiera tenido tiempo para adiestrar a otros bajistas. Pero eso pasó en un periodo de tiempo determinado y por razones de producción.

- Esperaba una reacción más visceral respecto a Davis.

- Es cierto que en aquel tiempo era la persona que estaba más cerca de mí de cuantas me rodeaban, pero ese acercamiento venía debido solamente a su habilidad como músico y al hecho de hallarme yo en un callejón sin salida. Digamos que lo utilizaba porque tenía un tipo de fórmula que resultaba adecuada para ciertas situaciones y que había otros bajistas de los que yo hubiera obtenido más si hubiera tenido tiempo para desarrollarlos.

- Hablemos de los títulos de sus composiciones: *Poinsettia, Caliope, Fragments, Illusion, Euterpe, Verne...*

- Como escribo tantas piezas, me resulta muy complicado dar con un título cada vez. En el momento actual de mi proceso creativo cada título es casi como una forma de arte en cuanto que representa por sí mismo la música que hay detrás, por eso es el último elemento en el proceso creativo. Hay gente que titula al comienzo, otros a quienes les surge según escuchan la interpretación y quien lo entiende de una forma lírica, por así decir, les surge de repente según miran la lluvia caer y luego encajan el título en la pieza. Pero siempre el título tiene que resumir el contenido de la pieza.

- En su caso se habla de un estilo de composición reconocible que bien pudiera estar sustentado en el tratamiento armónico o bien en su sentido del ritmo. He leído de todo al respecto.

- Algunas veces mi acercamiento a la composición es armónico y otras más rítmico. Tengo claro que la interpretación de mi música debería ser con el mismo concepto, no importa quién la esté tocando ni el estilo, ni si es armónico o rítmico o ambas cosas. Concibo la composición como un círculo, un reciclaje de

un mismo material que se interpreta una y otra vez hasta desarrollar un cierto tipo de soltura.

- Donde no parece que le falte trabajo es en Italia...

- Bueno, he dado algunos conciertos en Verona, he hecho alguna escapadita aquí y allá, pero, aparte de cosas puntuales, he estado más por la educación que por otra cosa. Durante diez años he sido profesor en la Portland State University. Lo dejé en 1996 para volver a Nueva York y desde entonces ¡me han ocurrido tantos milagros increíbles! Porque uno no espera nada de un lugar en el que ni siquiera sabes cómo te van a aceptar. Y ése era mi sentimiento antes de partir. Mi mujer había fallecido en 1989, me había vuelto a casar en el 92; mi segunda mujer era profesora en el departamento de danza en la misma Universidad de Portland State, hasta que lo disolvieron en 1995. Entonces obtuvo un trabajo en Nueva York, en un lugar llamado Joyce Theatre. Dimití de mi cargo en la universidad al año siguiente y me instalé al norte de NY.

La recepción que me encontré superó con mucho mis mejores expectativas, pero cómo iba a pensar nada semejante después de tantos años retirado de la escena. Ese fue el "milagro increíble".

- Otros hubieran pensado que, con lo hecho en el pasado, tenían derecho a ello.

- Pues yo sigo diciendo que fue un milagro porque aquello me permitió trabajar a un nivel que no hubiera soñado. De repente tenía a mi disposición a los mejores músicos jóvenes. En mi juventud los músicos teníamos ideas pero no la técnica. Claro que, ahora, tienen técnica pero no... ¿cómo decirlo?

- ¿Las ideas?

- No quería decirlo de una forma tan categórica, pero bueno. Lo que ocurre es que, egoístamente hablando, la coyuntura es excelente porque su técnica me facilita trabajar con ellos; esto es bueno para mí y también para ellos en el sentido de que les ayuda a crecer artísticamente.

- ... lo que nos lleva a su actual big band.

- Digamos que es una big band un poco peculiar o fuera de la norma. En Nueva York todo el mundo tiene una big band para tocar su música los lunes por la noche. Pero en las big bands al uso las secciones no cambian, la misma gente tocando la misma música en la misma noche y eso es algo que no me convence. Mi orquesta, en cambio, parte de una disciplina en la que la mitad es música escrita y la otra mitad es improvisada a partir de las diferentes secciones. Y es fenomenal. El disco que acabamos de grabar (6) contiene situaciones increíbles tratándose de una big band. Mi sistema consiste en someter las diferentes secciones a cambios continuos, de repente puedo aumentar la sección de metales o cambiar de sección rítmica. Algunas veces escribo algo y la sección para la que estaba destinada la composición no se acomoda a ella, no encaja. Entonces deshacíamos la sección y la rehacíamos antes de saltar al escenario. Y resultaba. También juego con la improvisación de modo que esté siempre acechando, o circulando alrededor de lo escrito... el disco es un éxito completo porque durante las tres noches en el Birdland se generaron unas cosas increíbles que no están sólo en la interpretación de la música sino, más aún, en la flexibilidad del concepto. Al comienzo del pase na-

die sabía lo que iba a pasar, podía ser una cosa u otra, todos eran diferentes.

- ¿Escribe pensando en los músicos que van a interpretar su música?

- En general, trato de apartarme de la línea de la mayoría de los compositores modernos en el sentido de que, lo que se suele hacer es escribir acerca de la forma de un árbol o de una manzana o cualquier otra cosa que les inspire; luego colocan las secciones aquí y allá sin reparar en la música, las diferentes partes de la pieza, las dinámicas y la armonía, adónde se pretende que la música vaya y sin tener casi nunca en cuenta a la audiencia. Una de las cosas que más me gustan del disco es que, al ser una grabación en vivo, tiene una cierta honestidad. Porque cuando grabas en un estudio, tienes que imaginarte a las personas, no estás tocando para nadie, sólo para tí mismo. Bueno, sí, *tocas* para personas pero no *frente* a personas y eso lleva a que no tengas la responsabilidad de ser tan honesto como cuando *tocas* para gente *enfrente* de la gente. Eso te obliga a incluir a gentes extrañas en tu proceso de creación en lugar de quedarte con una visión egoísta del gran trabajo que haces. En los últimos cinco o diez años la música ha crecido pero no parece que haya crecido teniendo a la gente en la mente, no se tiene en cuenta que la gente forma parte del proceso incluso cuando supuestamente no se les tiene en cuenta.

- Cuando se refiere a la gente se refiere al público, a la audiencia (7).

- Sí, éso es. Cuando hablas de audiencia hablas de gente que tiene el criterio de los músicos porque ha estado escuchando música toda su vida; pero tienes gente que va a un lugar determinado sólo porque está de moda en ese momento. Uno tiene la obligación de tener en cuenta los diferentes tipos de gente. En otras palabras, la gente que acude a los conciertos de jazz es de todo tipo, sólo que suelen ser muy caros y esto te lleva a ser muy consciente de a quién tienes delante. Es algo que aprendí de niño, cuando iba a escuchar a Louis Armstrong. Me gustaba la música pero también el público, y cuando resultaba un concierto realmente bueno toda la audiencia entraba en éxtasis, estaban en algún otro lado y captaban esa sustancia mágica que era lo que habían ido a buscar. Eso es lo que trato de conseguir con mis conciertos, ofrecer a la gente una recreación de la belleza artística dotada de una cierta sustancia (8). De ésto es de lo que realmente trata la música, una vez que has dejado atrás lo académico y puedes dejar de depender de los acordes y las escalas.

- El tiempo en que los músicos tocaban *contra* el público.

- Como yo digo, "ésto huele a trampa". Aquel periodo fue el de la llamada revolución negra en América. Los artistas, o



Una nueva visión del tango:
el bandoneón cosmopolita de

FERNANDO SAMALEA

noche en madrid

grabado en directo en el teatro lope de vega
cd en digipack



Editado y distribuido por:
Galileo MC / Sonifox
Fernández de los Ríos 78, 4º C
28015 Madrid

TEL: 91 544 5965
FAX: 91 544 9738
info@galileo-mc.com
www.galileo-mc.com

Ref. 30301



muchos de ellos, además de los periodistas y mucha gente de otras profesiones, hablaban de la música racial lo que significaba música del odio y que en realidad no hacía referencia a lo que los músicos estaban haciendo. Tocaban de un cierto modo y la conclusión de todo aquello afectó a la demografía del público que escuchaba jazz partiendo de que, supuestamente, el músico toca para el público, cosa que ellos, los músicos, se negaban a hacer. Pero esta música era muy anunciada; aunque no gustaba ni tenía público, gozaba de mucha publicidad y esa enorme promoción sobre un tipo de música que no tiene en cuenta a quien la escucha casi destruye a la música.

- Como residente en la ciudad de Nueva York ¿mantiene algún contacto con la nueva escena de Chicago post-AACM?

- En realidad sigo tocando bastante en Chicago. La gente de la AACM (9) me contactó para tocar en alguno de sus festivales, pero les dije que estaba absolutamente en contra de lo que hacen. En este preciso momento, en Norteamérica, estos artistas están haciendo mucho dinero pero sólo para la gente con la que están asociados. Sólo producen un tipo de música y yo pienso que los músicos que realmente se ayudan mutuamente deberían fijarse más en el modo en que trabajan los músicos europeos. Aquí existe una enorme variedad de músicas, no hay una escena que predomine sobre las restantes y el espectro es muy amplio. Lo de los músicos de la AACM tiene mucho de autojustificación ¿por qué habría de contribuir a atraer a su público cuando ellos se bastan por sí mismos?

- ¿Conoce usted a Ken Vandermark? Lo menciono porque, aparte de ser de Chicago, también me contó algunas *lindexas* acerca de la AACM (10).

- He oído hablar de él pero no le conozco.

- Pues tenga cuidado con lo que dice (a mí admitir mi desconocimiento me ha costado más de un disgusto). Ahora, dígame qué escucharemos mañana en su concierto.

- Eso, sólo Dios lo sabe (risas).

- ¿Me va a decir que saldrá sin nada preparado?

- Tienes música y tienes músicos, a veces tienes un día bueno y a veces no lo tienes. Estamos hablando de música improvisada y, como tal, se escapa al control. Esto tiene que ver con lo que hablábamos antes, con los grupos que tocan lo mismo noche tras noche y sabes que vas a escuchar esto y lo otro. Yo trato de no controlar la presentación de la música de modo que cada uno de los músicos se dedique a escuchar al que tiene al lado y, simplemente, trate de hacerlo lo mejor que pueda. Y lo mejor de todo eso es que nunca sabes adónde va a dirigirse la música.

- Pero usted es un compositor, se supone que tiene que controlar, ese es su trabajo.

- Más bien se supone que los compositores escriben la música y los músicos la interpretan, pero los compositores tienen que aceptar el hecho de que la música puede no resultar enteramente del modo en que se pretende. Incluso para una orquesta clásica, resulta imposible tener bajo control la interpretación que de una pieza vaya a ofrecer el director. La razón última es

que no puedes controlar a otros músicos. Si tratas de ser dominante destruyes el poder de la música.

- Le quedan un par de días de descanso en San Sebastián y después...

- Tengo dos o tres cosas para después. Lo primero, tengo que ir a Dinamarca porque con motivo de mi designación como premiado con el Jazzpar 2003, hay que desarrollar diferentes proyectos. Luego tengo una gira por el Reino Unido con la big band, que no es exactamente la del disco porque vamos a añadir a algunos músicos europeos excelentes. Y algunos proyectos más.

Particularmente, contemplo este periodo de mi música como parte de un proceso de investigación, lo que no me permite ser ni demasiado optimista, ni demasiado ingenuo acerca de quién soy yo. Si lo viera de otro modo, no estaría aquí. Quiero un cierto tipo de procesos. Mi proyecto actual no incluye lo que llamo mi "cuarteto de éxito", con el que he tocado este año en lugares diferentes por toda América. Mi idea ahora no es tomarme unas vacaciones sino trabajar en la composición y concentrarme en la improvisación con grupos pequeños y gente diferente a la que no controlo y que a su vez me refresque con ideas musicales nuevas y puntos de vista diferentes. En este momento no me veo a mí mismo como que fuera el no-va-más sino como una "parte de..." Paso a paso, he llegado al punto en que he vuelto a cogerle el gusto a tocar. Y cada vez que toco se produce una sensación casi espiritual que me abre a nuevas ideas musicales para escribir. Así que éste es mi proyecto este año, tocar y conseguir un tipo de sinergia con la gente en los conciertos.

- Suena muy prometedor, un músico al que todavía le gusta la música. No es frecuente.

- Es por eso que me agrada cuando la gente me da la bienvenida después de haber desaparecido de la escena durante tantos años. Pero quiero que se sepa que la razón por la que lo hice fue por el temor a que llegara el momento en que la música se convirtiera para mí en un trabajo. Eso significa que proyectas tu creatividad exclusivamente a un cierto tipo de objetividad que se identifica con la palabra dinero.

- Pero incluso alguien como usted necesita el dinero para subsistir.

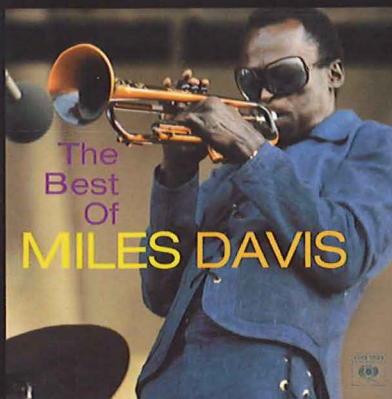
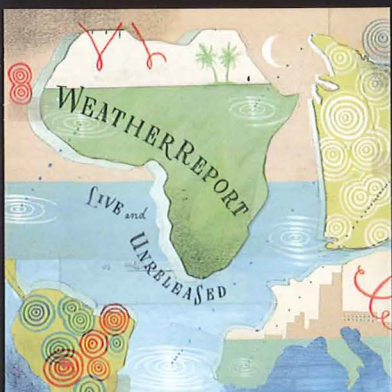
- La experiencia enseña a controlar los medios para obtener dinero y a utilizarlo como un medio para invertir en algo creativo. El dinero llega, eso es seguro, basta con ser serio en lo que haces. Mírelo de este modo: ahora mismo la música está en el punto creativo más importante, éste es un momento de gran importancia en la historia de la humanidad gracias a la tecnología y a los ordenadores y, sin embargo, las grandes compañías sólo producen reediciones. Y eso cuando, en el mundo de hoy, si no vienes con una idea nueva de marketing, tu producto está muerto. Pero la música parece no formar parte de ese proceso. Si lo fuera, podría ser comercializada de una forma más efectiva y habría más gente interesada. Y esto ha sido así siempre.

El jazz ha sido siempre una música racial en los Estados Unidos, cuando había todos aquellos grandes artistas en los años treinta y cuarenta a los que los críticos no hacían ningún caso —lo que ya tiene mérito— y aún con eso, allá donde fueras había música. Piense en toda esa gente removiendo el pasado y en to-



LEGACY

Más de 25 referencias
nunca antes editadas en España



días de
jazz

-10 -20 -30%

al comprar un cd al comprar dos cd's al comprar tres o más cd's

Institut Valencià de Cultura



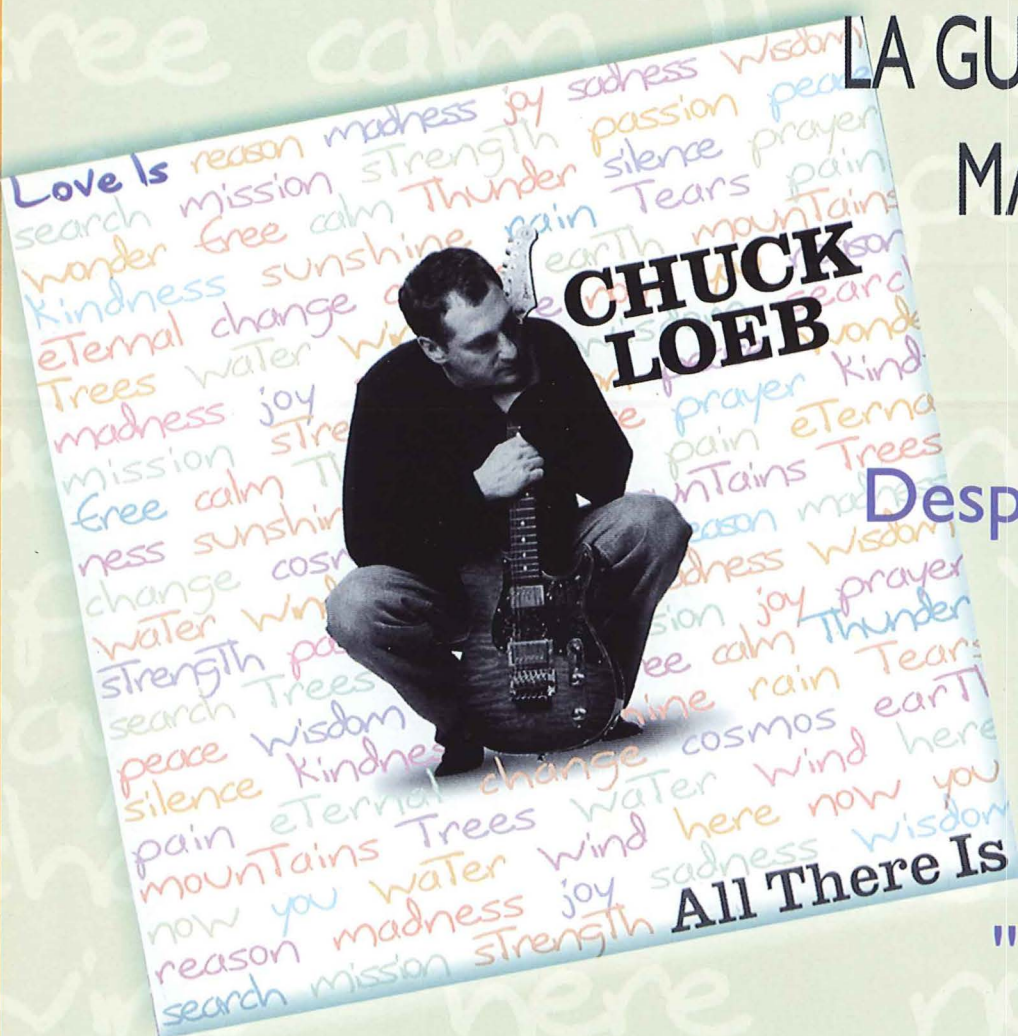
El Corte Inglés

www.elcorteingles.es

COLUMBIA
Sony Music Media
www.sonymusic.es

CHUCK LOEB

LA GUITARRA DE JAZZ
MAS ELEGANTE

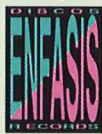


Después de su éxito
con "METRO"
regresa con
su álbum
en solitario
"ALL THERE IS"

Su nuevo álbum ya a la venta

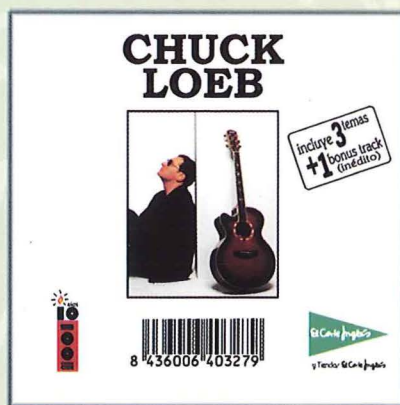


WELCOME!
PRODUCTIONS



e-mail: enfasis@grapesadsl.com

Incluye un CD single
de regalo con 3 temas
+ 1 bonus track



días de jazz



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

jazz en noviembre 02

12 21 h

Jewels and Binoculars: la música de Bob Dylan

Michael Moore, Lindsay Horner y Michael Vatcher

13 21 h

Palle Mikkelsen, Helen Davies & Terje Rypdal

14 21 h

Jim Hall & Charlie Haden

15 21 h

Universitaria Big Band

dirigida por Manuel Calleja.
Invitado especial Antonio Serrano

Tom Harell Quintet

16 21 h

Philip Catherine Trio

Michel Portal, Bruno Chevillon & Daniel Humair

Trasnoches: Cuarteto de Antonio Mesa (del 12 al 16, 23 h)

abono jazz en noviembre
abono 5 conciertos 30 €

Venta de entradas:
Centros comerciales
EL CORTE INGLES s.a.
e HIPERCOR s.a.

Venta telefónica: 902 400 222



TEATRO CENTRAL
José de Gálvez s/n (Isla de la Cartuja)
Tel. de información: 955 037 200

www.teatrocentral.com



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA

2º Festival Internacional

jazz

CIUDAD REAL 31 OCTUBRE - 9 NOVIEMBRE 2002

www.real-jazz.net

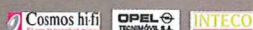
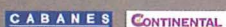
organiza



patrocinan



colaboran



U.C.L.M Campus de Ciudad Real

ParaNinfo

noviembre	miércoles 6	Chucho Valdés Quartet [21 horas]
	jueves 7	Joshua Redman & Elastic Band
	viernes 8	The Mingus Big Band
	sábado 9	Maceo Parker

Café concierto EL CONTINENTAL

mediAnoche

noviembre	miércoles 6	Carolyn Breuer [00 horas]
	jueves 7	Carme Canela
	viernes 8	Perico Sambeat Sextet
	sábado 9	The Bad Plus

por la provincia

jueves 31 octubre	Celia Mur Trío Almagro / Teatro Municipal / 22 h
viernes 1 noviembre	La Nova Dixieland Band Miguelurra / Casa de la Cultura / 22 h
sábado 2 noviembre	La Nova Dixieland Band Daimiel / Teatro Ayala / 22 h
miérc. 6 a sábado 9 nov.	The Missing Stompers Grupo dixieland de animación / centro Ciudad Real y Paraninfo / mañana - tarde

Exposición de fotografía / Jazz de cine (4 y 5 nov. Cines Castillo) / Master-classes ...



Reserva y venta de entradas:
Oficinas de Caja Castilla-La Mancha
Tele-Venta CCM: 902 405 902
www.ccm.es



25% descuento en trenes AVE
30% descuento en resto trenes
con origen/destino Ciudad Real
Información: amijazz@real-jazz.net

Precios:

Entrada concierto Paraninfo: 12 €
Abono 4 conciertos Paraninfo: 40 €
Entrada jazz de medianoche: 3 €
Estudiantes U.C.L.M.:
Abono 4 conciertos Paraninfo: 30 €

Venta de entradas en Ciudad Real:
* Café Concierto EL CONTINENTAL desde las 16 horas
* DISCOS AGHARTY en horas comerciales
* Tienda TIPO Ciudad Real
* En taquilla desde una hora antes del comienzo de cada actuación

Información:
www.real-jazz.net
amijazz@real-jazz.net

dos aquellos que en los años cincuenta trabajaban en la industria sin pararse a pensar ni por un momento acerca de cuál era el proceso de la música y por dónde iban los tiros. Y piense ahora en los jóvenes en todo el mundo, interesados en la música y buscando información a través de los ordenadores. Es un período *potencialmente* maravilloso y ahí tienes al tipo tratando de vender el asunto con la mentalidad del pasado.

Ahora hay un sentimiento diferente acerca de lo que significa ser creativo en la música, algunas cosas han cambiado y la misma música ha devenido es un símil de aquel periodo dorado a partir del cual se abren horizontes para la reacción. Hay materiales técnicos, hay músicos excelentes, de todo. Y todo esto es posible que nos proyecte hacia una era dorada del jazz. Y, a un tiempo, también están todos esos ejecutivos que no tienen ni idea de qué va la música, que les da igual qué sea lo que venden, gente no demasiado cuerda pero muy formados en marketing que tratan de aplicar sus criterios a una situación de la que no saben una palabra.

- ¿Los ordenadores forman parte de su proceso de trabajo?

- No realmente. Uso el ordenador para copiar la música que escribo o para escucharla porque, lo que *escuchas* en la mente, no es lo mismo que te llega al oído. Toco en el ordenador para comprobar algunas cosas sobre las que no estoy seguro. Pero me he dado cuenta de que, para mí, funciona mejor seguir haciéndolo a mano, incluso aunque pueda hacerlo matemáticamente...

- ¿Ha dicho matemáticamente?

- Bueno, no es que hable de un sistema exacto, más bien de sistemas, de cantidades. Al final todo depende de lo que quieras meter dentro del compás. Puedes conectar unos sonidos rítmicamente y ver qué pasa o bien alternar ritmos diferentes, o entrecruzarlos, pero aún así, sigues dependiendo del oído para asimilar ese proceso que puede venir de una máquina, que es la música.

- Extrañas declaraciones para un músico de jazz.

- La música es prácticamente cuanto escuchas, el rumor de la brisa o el canto de un pájaro si quieres interpretarlos como música.

sica. La música es un proceso natural, es un asunto de cómo escuchas las cosas y cómo las puedes agrupar y relacionar entre sí.

Puede resultar abstracto o cualquier cosa pero, yendo a lo básico y fundamental, la música es el ritmo del latido del corazón, lo cual ya plantea una diferencia con respecto a los ritmos medidos convencionalmente, porque el latido del corazón siempre es diferente dependiendo de cada uno.

- Randy Weston cuenta algo muy parecido, que la música es el latido del corazón del cual deriva la pulsación rítmica esencial y que el origen de todo ello está en África.

- Yo no diría que todo viene de África. Por ejemplo, tienes a los

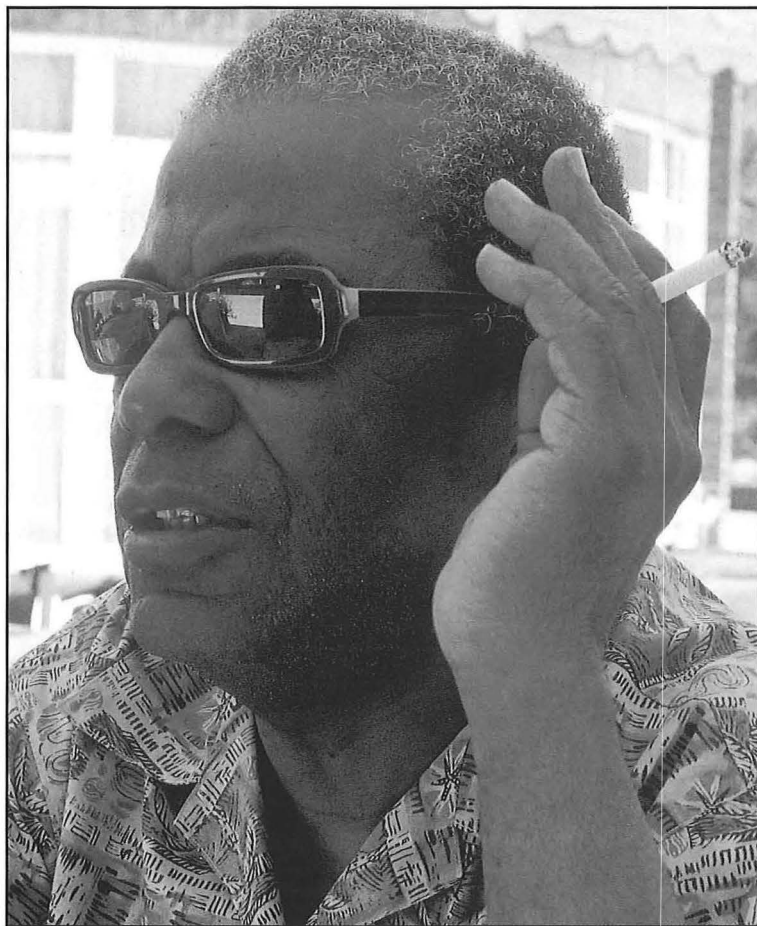
cantantes con los que Bach improvisaba sus "fantasías". Pienso más bien que todas las partes del mundo han contribuido al nacimiento de la música. Lo que hace que la música sea algo único es la integridad de cada uno al completar sus diferentes aspectos en un todo del mismo modo en que se hacía en la antigüedad.

- Lo que viene a decir Weston es que usted y yo somos africanos en cuanto que compartimos un origen común.

- Aún así discrepo porque esas cosas llevan a una concepción de la existencia basada en la raza y a los viejos argumentos de que el hombre blanco sólo surgió porque vino de África en un momento y ... Todas esas cosas son sólo fantasías que sirven para justificar lo que sea.

- Pudiera decirse que son imágenes poéticas...

- Bueno, lo dejaremos en una especie de apología de un cierto modo de entender la existencia, o como un modo de saltarse el pecado original ¡podría soltarle un discurso al respecto! (Risas). Es lo mismo que ocurre con el abuso de la tecnología entendida como se entiende tan a menudo, limitada a un objeto en particular, de modo tal que no hace falta ser un experto ni importa cómo la utilices, la consecuencia es que siempre acabas escuchando diferentes tipos de auto-justificaciones excusatorias.



- Teniendo en cuenta la fecha y, parafraseando a Bruce Springsteen, le preguntaría cómo es eso de vivir en EE.UU. después de todo lo que ha pasado.

- Para mí la situación ahora no resulta especialmente conflictiva.

- ¿Ni aún viviendo en Nueva York?

- No especialmente. Piense que, para mucha gente, la vida ya no resultaba fácil antes del 11-S. Para ellos esa fecha significó una posibilidad de cortar y empezar de cero y ahora tiene a todo el país hablando del terrorismo y no de los terroristas de Wall Street que son los que realmente están destruyendo el país. Para mí, no importa el país o que se hable de socialismo o capitalismo, siempre estarás en lo más hondo del abismo y sin posibilidad de ningún control. Por eso tienes que crear tu propio mundo partiendo de la música, la literatura o cualquier otras cosa creativa.

- Lo que suena a escapismo, permítame que se lo diga.

- Es cierto que, aunque no lo quiera, pertenezco a este mundo, vivo en él, pero no soy parte de esta corporación que lo gobierna. No soy una marca registrada. Mantengo mi integridad artística.

- El artista como faro en la tormenta.

- Algo de eso hay. Ahora la gente se muestra más cautelosa. Antes del 11-S, la mayoría iba a escuchar música sin un criterio determinado, aunque siempre ha habido quien ha estado honestamente interesado en las artes. La diferencia es que ahora, la mayoría busca más una cierta cualidad, escoge más. Es un cambio para mejor en el sentido que ahora se consume más calidad que antes. Cualquier cosa que haga que la gente sea más consecuente con quien es y cuál es su lugar es bienvenida, aún cuando este movimiento no se traduzca en un incremento del público en un número significativo. Más bien se trata de incidir en un aspecto de la existencia al margen del materialismo, de mostrar una realidad diferente, que hay otras cosas aparte de consumo.

- Hay un refrán español que dice que “no hay mal que por bien no venga”.

- Yo, después del 11-S, sigo con mis cosas. Básicamente, los americanos han conseguido que nada cambie: los norteamericanos son tan inventivos que lo hacen mejor que los terroristas (risas). La gente sigue consumiendo y usando la tarjeta de crédito, de verdad ¿qué ha cambiado?. La gente tuvo un momento para reflexionar y ese momento pasó. Siendo realistas, podíamos esperar algún tipo de repercusión, y que alguien se diera cuenta de que, en ambos lados, hablamos de seres humanos con sus familias y sus vidas. Lo que hay son muchos más asuntos que necesitan ser resueltos en el país. Compasión, ésa es la palabra.

Notas

(1) Stanley Crouch, en las notas a *A Beautiful Day*, habla de los ritmos afro-hispanos.

(2) Stanley Crouch, en el mismo lugar, habla de la influencia de Paul Hindemith en la música de Andrew Hill. Fue Bill Russo, el arreglista de Stan Kenton quien le presentó a Paul Hindemith.

(3) *Domino* (Mercury 846630-2), *Newport Jazz Festival* (Mercury 878052-2) y en *The Complete Mercury Recordings of Roland Kirk*, ambos de 1962).

(4) Blue Note LP-BNLA459-2 1 disponible en *The Complete Blue Note Andrew Hill Sessions* (Mosaic Records).

(5) *Mongo Santamaría Introduces La Lupe* (Milestone 25631-2).

(6) *A Beautiful Day* (Palmetto PM 2085-2)

(7) En aras de la fidelidad al discurso, el entrevistador ha optado por mantener en todo momento el término ‘gente’, que Hill utiliza una y otra vez, sobre sus sinónimos, a expensas de lo reiterativo y poco literario de dicho uso.

(8) Al respecto, recomiendo al lector la crónica del concierto de Andrew Hill en San Sebastián, en *Cuadernos de Jazz* nº 72, septiembre-octubre 2002, firmada por Miguel Garrido.

(9) Association for the Advancement of Creative Musicians, fundada en 1965 por Muhal Richard Abrams.

Ver entrevista a Ken Vandermark en *Cuadernos de Jazz* nº 69, marzo-abril 2002.

Discografía Referencial

En Artists House

1978: *From California with Love*

En Blue Note

1963: *Black Fire**

*Smoke Stack**

1964: *Judgment!**

*Point of Departure**

*Andrew!!!**

1965: *Cosmos*

*Compulsion**

1966: *Involution**

The Andrew Hill Quartet (sin editar)

1968: *Grass Roots*

Dance with Death

1969: *Lift every Voice*

*One for One**

1989: *Eternal Spirit*

1990: *But not Farewell*

(*) Incluidos en *The Complete Blue Note Andrew Hill Sessions...* (Mosaic Record)

En Freedom

1974: *Spiral*

1975: *Live at Montreux*

En Inner City

1976: *Nefertiti*

En Jazz Friends

1998: *Les Trinitaires*

En Palmetto

2000: *Dusk*

2002: *A Beautiful Day*

En Soul Note

1980: *Faces of Hopes*

Strange Serenade

1986: *Shades*

Verona Rag

En SteepleChase

1974: *Invitation*

1975: *Divine Revelation*

En Warwick

1960: *So in Love*