

The Big Beat!

Conversación con Art Blakey

David H. Rosenthal*

Fotografías: Federico González

Rosenthal entrevistó a Art Blakey en el mes de abril de 1986. De aquel encuentro con Blakey en su apartamento del neoyorkino Greenwich Village brotaron múltiples historias que quedaron resumidas en veintitrés páginas publicadas en la revista norteamericana *The black perspective in music*. La reciente desaparición de este hombre, que con su especial concepción del arte y la vida ha inspirado a muchos de los jazzmen que están hoy en escena, hace que el contenido de aquella charla adquiera total vigencia. Cuadernos de JAZZ agradece a David H. Rosenthal la posibilidad de tener el contenido de aquella entrevista que extractamos a continuación.

"En mis comienzos en Pittsburgh tocaba el piano. Tocaba de oído pero no me gustaba aquel trabajo, fue sólo por un tiempo. Tocaba de forma simple, utilizaba pocas claves. Por entonces yo tenía una banda y nuestro trabajo consistía en hacer lo que llamaban *ups*; entre actuación y actuación pasábamos entre las mesas cantando canciones verdes, así era aquello. Pero eso era en aquellos tiempos."

Blakey nació en Pittsburgh, Pennsylvania, en 1919. Abandonó su ciudad con Fletcher Henderson, aproximadamente en 1939. Hubo varias salidas y regresos en años sucesivos.

"Comencé a tocar la batería porque, después de oír a Erroll Garner pensé que para mí había llegado el momento de cambio."

— ¿Supiste desde el principio que querías ser un músico de jazz?

— Seguro, era la única clase de música que me gustaba en aquel momento.

Blakey recuerda sus escenas familiares en la iglesia y el ritmo y el swing que allí se producían: "Todo el mundo cantaba, aunque no se trataba de un coro organizado, no había órgano, ni piano, no había instrumentos musicales, era todo a capella. Actuaban los pies, las manos, era en ese estilo. ¡Misterioso!"

Su madre murió cuando él tenía apenas un año. Se crió con una buena amiga de ella, Mrs. Parran, y ése fue el nombre que utilizó en la escuela: "Siempre pensé que Mrs. Parran era mi madre. Mi padre vivía cerca de donde vivía yo pero nunca me habló o se dirigió a mí... eran

cuestiones racistas porque existían prejuicios contra los negros. Los mulatos no hablaban a los negros y los negros no hablaban a los mulatos."

— ¿Cuando te uniste a Fletcher Henderson ya tocabas la batería?

— Sí, creo que es el instrumento natural para mí. Algo que me gustaba y que he observado siempre de cerca. Observaba a otros bateristas, cómo hacían las cosas, me gustaba la batería. El principio fue fácil, pasé del piano a la batería en el mismo día porque había que tocar en el show de aquella misma noche.

— ¿Qué pasaba? ¿Necesitaban un batería en lugar de un pianista?

— No buscaban un batería. Pero llegó Erroll Garner y tocó, y aquel fue el final: tuve que tocar la batería.

— El procede también de Pittsburgh, ¿os conocéis de antes?

— Sí, por supuesto. Conocí a Erroll Garner cuando era un chaval y tocaba en programas de radio. Era ya profesional cuando sólo tenía siete u ocho años. Actuaba todas las semanas en KEKA, con un grupo especial de jóvenes talentos que se llamaban *Candy Kids*.

— ¿Estabas también tú en el grupo?

— ¡No, no! Yo no estaba, soy adulto desde hace mucho tiempo, desde los catorce años. Ya era padre a los catorce años, por lo tanto nunca más fui considerado un niño.

— ¿Quién fue tu primera influencia como batería?

— Nadie, siempre me gustó la batería, me



gustaba tocarla. Había un batería en Pittsburgh y quizá ésa sea mi primera influencia. Me gustaba ir a verle muy a menudo, era un tipo llamado Honeyboy, Honeyboy Minor. ¡Fantástico batería! Hacía cualquier cosa, era un espectáculo. Me gustaba su forma de hacer y por eso le observaba con interés, y aprendí mucho de él.

— ¿Cuándo te uniste a la orquesta de Billy Eckstine?

— Déjame ver... me uní en 1944 y duró aproximadamente tres años. Fue mi mayor experiencia musical, aquello fue algo hermoso, fui feliz estando allí. No conseguí dinero pero eso era indiferente. Lo importante era poder tocar, hacerlo en tu especial forma artística y tratar de aprender. Aquello fue una revelación para mí, aunque no de cara al público. Al decir revelación me refiero en cuanto a saber hacia dónde iba o cambiaba en la música. Me sentía perfectamente en el centro de todo aquello. Me encontré a mí mismo y me quedé con Billy hasta que aquello acabó.

— ¿Dirías que fue en aquel momento cuando se desarrolló tu estilo hacia algo más maduro e identificativo?

— Creo que sí, creo que aquella historia tiene mucha relación con ello.

— ¿En qué sentido?, ¿porque tocaste con aquellos músicos, en particular?

— No. Siempre deseé ser batería, pero siempre deseé tocar diferente, quería ser diferente... no quería ser como los otros a los que veía, siempre quise ser una especie de innovador, tratar y encontrar cosas diferentes que hacer... diferentes modos de tocar. Vi a Chick Webb, lo vi evolucionar desde su posición de acompañante rítmico a la de líder de su propio grupo, de la espalda al frente. Fue fantástico, también de él aprendí.

— ¿Qué es lo que te atraía particularmente del jazz?

— "Swingin" (risas), la forma en que desarrollaba el swing, la alegría que había en ello, la alegría en la música. Supe que era la música para mí. Me interesa el jazz porque los músicos suben al escenario —no necesitan ningún acompañamiento, ninguna música de fondo— sólo suben y tocan. Lo llamaron jam. Es exclusivamente subir y tocar.

Y pensaba que era milagroso cómo todo aquello se armonizaba y tocaban, tocaban juntos, como si algo se movilizase desde el Creador al artista y desde él hasta la audiencia. Para mí aquello no era exclusivamente música. Todo aquello me hizo llegar directamente al jazz, ver la felicidad, el sentimiento que se establecía con la gente, y cómo a la gente le gustaba aquello, y cómo se expandía a través de todo el mundo. Todo fue muy rápido tras el *dixieland*, tan rápido que derivó directamente en la era del *swing* y después en la era del *bebop*, lo que yo llamo música moderna. Se movía y me gustaba, quise estar dentro de esa historia, pensé que si la música cambiaba, yo quería cambiar con ella.

– ¿Quieres decir que sentías que el jazz evolucionaba de una forma excitante en aquel momento, que aparecían cosas nuevas, que había innovaciones?

– Eso es, Y todavía hoy es así. Lo que estamos haciendo ahora es, probablemente, sólo arañar la superficie de lo que será en el futuro. Pero también sé, tengo suficiente sentido como para saber, que Charlie ParkerS, Dizzy GillespieS, Thelonious MonkS, esa clase de músicos, aparecen sólo cada veinticinco años. Probablemente cada cincuenta o cada cien. Es como la música de Pops, Louis Armstrong: tampoco aparece cada día.

– ¿Sentías que el jazz era más profundo, más complejo que otras clases de música. Que había más equilibrio entre los sentimientos y el intelecto que en otras músicas populares que se escuchaban a finales de los años treinta o primeros cuarenta?

– Seguro, por supuesto. Por ejemplo, un músico de jazz no es esa clase de músico que se puede instalar cómodamente a tocar detrás de un cantante o un bailarín. No les gustaba hacer eso y no los culpo. Tocaban detrás de algunos cantantes. Tocábamos con Billy Eckstine porque Billy era músico también. Sarah Vaughan era un músico, Lady Day lo era. Todos ellos eran músicos, Ella Fitzgerald, Dinah Washington. Esa clase de cantante respetaba a los músicos.

– ¿Sentías que como músico el jazz te daría mucha más libertad que cualquier otra música?

– Bien, tienes que tomarte tiempo para perfilar tu arte. Puedes elegir entre tocar acompañando a alguien, o tocar para un grupo de chicas de coro. Yo toqué en la revista *Jewelbox*, pensaba que era un espectáculo digno, era bonito. Tocar tras los cantantes y el espectáculo era bueno, pero creo que no era para mí. No quería hacerlo.

– ¿Piensas que la escena del jazz era diferente en los cuarenta de lo que es ahora?

– Por supuesto que lo era, siempre cambia. Es mucho mejor ahora. Existían muchos aspectos

diferentes que afectaban al jazz en aquel momento porque los individuos no supieron qué camino tomar, y eso era ignorancia. Tuvimos problemas con droga, con alcohol, y hubo que superarlos. Eso no existe más. Ha desaparecido con los músicos, especialmente con los jóvenes que proceden de la universidad... Los chicos están mejor educados y además, saben lo que ocurrió con aquellos hombres que pasaron antes que ellos. Pueden ver y por tanto elegir para no ir por ese mismo camino.

– Fuiste a África en 1947 y pasaste allí casi dos años. ¿Tocabas la batería en el tiempo que viviste allí?

– Estuve dieciocho meses, o dos años, no recuerdo. Fui a Nigeria, a Ghana, antes de que fuese Estado. Fui a estudiar, aprender, y aprendí muchísimo acerca del entendimiento entre las gentes. Pero no toqué nada durante aquel tiempo. Y no hay mucho allí sobre el jazz porque tienen sus propios sonidos. Mucha gente conecta el jazz con África y toda esa clase de historias, pero no podemos conectarlo. Hay que tener criterio para saber las diferencias. Ellos tienen sus características, nosotros las nuestras. También los latinos tienen sus peculiaridades. Se puede resumir diciendo que si no existiese América no habría jazz.

– Llegando ya a la década de los cincuenta,

TOTAL PERCUSSION

C/ ALBERTO AGUILERA, 50 ■ Tel. 542 58 25 ■ 28015 Madrid

C/ VALVERDE, 4 ■ Tel. 522 66 64 ■ 28004 Madrid

¿qué sentías acerca de esa clase de música que se hizo popular, como la de Gerry Mulligan y Chet Baker?

– Bueno, era música. Nunca degradó ninguna clase de música porque si degradó esa música estoy degradándome a mí mismo. Sólo se trata de que los individuos buscan direcciones diferentes. Pero no creo que hubiese pasión, es lo que puedo decir. ¡PASION! eso es lo que la gente quería. Sabes, se supone que la música limpia el polvo de la vida rutinaria de cada día, no puede por tanto ser fría. Se supone que la gente busca en ella el retorno, el descanso de sus pies. Eso puede hacerlo el jazz.

Ahora, si estás tocando otra cosa, como las que se están haciendo ahora... Hay muchos grupos de rock, déjame pensar... Kool and the Gang... pero hablo de PASION, eso se supone que tiene que ser, y si se hacía antes, debería ser mucho mejor ahora. Tocar con pasión, tocar desde el corazón y no desde el cerebro. Tienes que saber cómo utilizarlo y mezclarlo convenientemente.

No se trata de tocar desde la cabeza y rebajarlo hasta el público. Pienso que se debe tocar para la gente. Es mi opinión sobre el cool jazz y algunas otras cosas, pero es bueno, es música.

... No hay nada más popular que el rock, y puedes hacer dinero si haces esa clase de música... pero yo no soy de esa clase de persona que prueba en un estilo u otro para ver cómo conseguir dinero. Toco lo que toco porque lo siento en

mi corazón, porque creo en ello. Nunca pensé en otra cosa.

... Nunca conseguí tener dinero. La música es la vida y descubrí que es la única cosa que te sigue con respeto hasta el cementerio. No habrá un coche blindado tras el coche fúnebre, por tanto tienes que decidir qué es lo que deseas hacer. Yo creo en lo que hago, si no creyese yo no podría esperar que nadie más lo creyese. Si tocase por dinero sería otra cosa... Créeme lo que te digo, se necesita más valor para ser músico de jazz que para ser cualquier otra clase de músico.

... Soy un espíritu libre, ¡gracias a Dios por ello! y lo he conseguido gracias al jazz. Si a la gente no le gusta no me importa, no siento dolor por ello. Alimento y cuido a mi familia, tengo muchos hijos. No soy lo que se diría un hombre joven, estoy llamando a la puerta de los 70, ¿sabes lo que eso significa? Mi hijo más pequeño tiene diecinueve meses y hay otro en camino. Tengo nueve hijos, adopté cinco. Es una forma de realización para mí, todos ellos adoran mis calcetines sucios de un año (risas).

... No veo hombres de mi edad tan felices como yo lo soy, rodeado de gente joven. Qué otra cosa se puede desear en el mundo. Toda esa gente joven que me rodea, esos chicos que me llaman por teléfono, con 19 ó 20 años... Todo lo que hago es descolgar el teléfono y decir "Mira, te necesito para tocar en tal lugar", "De acuerdo, estaré ahí Art". Eso significa mucho para mí.

– *Ellos saben que eres un gran maestro. Quiero decir que muchos músicos han aprendido, desarrollado y hecho buen uso de tus enseñanzas mientras estuvieron en tu grupo.*

– Sí, pero creo que lo válido está en ellos, en esos músicos. Todo lo que tienes que hacer es darles la oportunidad y unas pocas directrices, las justas para dejarles tocar.

– *¿Cuáles serían esas directrices?*

– No tener temor de ellos y dejarles tocar. En la mayoría de las bandas a las que acuden, si el líder de esa banda no está seguro de sí mismo no quiere que los músicos toquen, y si el músico consigue despuntar y tocar, y consigue muchos aplausos y mucha atención, entonces lo queman. No creo que eso sea justo. En mi grupo es distinto, te quemas si no consigues despuntar y tocar, si no escribes, si no lo das todo, si no das el ciento diez por cien. Esa es la diferencia.

– *Mucha gente piensa que los Jazz Messengers fueron una especie de reacción en contra del cool jazz, que tratabas de volver a las raíces, a cosas como el blues y el gospel. El jazz se había convertido quizá en algo demasiado intelectual...*

– Sí, ya sabes; tocar, tocar desde el corazón. Eso era lo que yo decía. El público conoce las diferencias, no puedes volverlos locos, ellos saben... Pero nunca presté demasiada atención a las críticas. Todo lo que me preocupaba era si habían escrito bien mi nombre. Me preocupan más si no dicen nada. Déjalos decir lo que quieran decir y sólo así dirán algo. La gente interpreta por sí misma



En febrero de 1955 Art Blakey, Kenny Dorham, Hank Mobley, Horace Silver y Doug Watkins llevaron a cabo una grabación que llegaría a convertirse en un clásico del hard bop: Horace Silver and the Jazz Messengers (Blue Note 1518).

Art Blakey...

La primera crítica que me hicieron fue cuando estaba con Billy Eckstine y vino una mujer a entrevistar a la banda. Decía "Gene Ammons parece un gran toro negro delante del micrófono, bufando y echando fuego de sus narices, y el pequeño batería, allí detrás, entre todos aquellos tambores blancos, parece un pigmeo negro diciendo *nos vamos a comer al hombre blanco esta noche*". Pero escribió bien mi nombre y la gente vino para ver quién era el pigmeo.

– ¿Encuentras diferencia en la vida de hoy en las comunidades negras de las grandes ciudades de los Estados Unidos en comparación, digamos, a lo que ocurría hace veinticinco años. Como en Harlem, por ejemplo, o en el sur de Chicago?

– ¿Harlem?, ya no existe Harlem. Se fue. Lo destruyeron. El Sur también se fue, lo destruyeron también.

– ¿Quiénes lo destruyeron?

– Las gentes que vivían allí, ellos mismos. Las condiciones económicas. Estaban frustrados, no supieron qué hacer, cómo salir y adónde ir. Pensaron que atraerían la atención destruyendo su propia comunidad y fue un error, pero esas cosas pasan.

– En los años cuarenta y cincuenta los mejores músicos jóvenes se acercaban automáticamente al jazz, quizá porque pensaban que era la música más viva. En mi opinión, aunque sigue ocurriendo, no parece que muchos músicos jóvenes se acerquen, ¿puede ser porque piensan que no conseguirán hacer dinero?

– Los jóvenes que están educados se acercan. Pero yo nunca pensé que llegase la era dorada del jazz, y espero que nunca llegue; que el jazz llegue a los estadios, o a las grandes plazas o sitios como éstos. Pienso que el jazz está mejor como música íntima, y creo que lo que hizo a los músicos apartarse de ella es el dinero. Muchos necesitaban ese dinero, tenían que hacer dinero y se cansaron de los inconvenientes y la espera.

... Nosotros estábamos en la cúspide, trabajábamos en el Birdland pero no todos los músicos podían trabajar en el Birdland ni todos podían estar en los Messengers y, no sé... vino el rock and roll. Era más fácil, más simple, como la salsa, la repetición de la música. Pero en los años sesenta todos los grupos latinos fueron a Japón, los grupos de rock también fueron. Si vas ahora puedes oír esa misma música porque los japoneses la copiaron, porque ellos copian la repetición, pero no pueden copiar el jazz.

Lo maravilloso del jazz es que nunca oírás los mismos arreglos dos veces. Puedes venir cada noche y nunca oírás lo mismo... Por eso hemos ido cuarenta y nueve veces a Japón, la próxima será la cincuenta. Si hubiesen podido copiarlos lo tendrían, no habríamos tenido que volver.

– Pero parece que la gente joven desconoce el jazz... Quienes se interesan por el jazz y saben de él tienen 35 años o más...

– Es cierto, porque los chicos no lo pueden oír en la radio. No tenemos emisoras de jazz en Nueva York. La única emisora que captamos procede de Nueva Jersey, es una emisora pública. Recuerdo cuando WNEW ponía jazz todo el tiempo y, cuál era su nombre... William V. Williams era el jazz jockey. Podías oírlo. Tampoco se oye ahora en televisión.

... Cuando los jóvenes músicos de ahora tengan mi edad no necesitarán rascar los discos ni tampoco van a tocar la guitarra con inquietud. Todo eso pasará... accederán a la música a través de las computadoras. No me importa cuántas computadoras usen ni en qué medida se esfuerzan para conseguir un sonido acústico de ellas. El problema es si no pueden poner feeling en ello... No estoy en contra de la electrónica, puedes conseguir las notas, pero no puedes conseguir el feeling, eso es lo malo.

La última generación de Messengers estaba integrada por Bryan Lynch, Steve Davis, Dale Barlow, Javon Jackson, Geoff Keezer y Essiet Okon Essiet. Muchos más habrían pasado de no ser por la muerte de Blakey el pasado 16 de octubre en un hospital de Nueva York, la ciudad de la que decía no querer salir nunca.

* David H. Rosenthal es poeta, traductor de literatura catalana y portuguesa, periodista y crítico de jazz. Ha publicado artículos sobre música afroamericana en Downbeat, Keyboard, Cuarta Jazz, Músicos, The Village Voice y otras revistas.

Oxford University Press está preparando la edición de su libro "Hard Bop: Jazz and Black Music 1955-1965".

Traducción y adaptación: CUADERNOS DE JAZZ