

Carmen Lundy

Entrevista y Fotografías Don Hillegas

El cuarto fin de semana del mes de julio en Nueva York es un suicidio taquillero. Todo el mundo abandona la ciudad, incluidos los músicos. Es como Madrid en agosto: todos se marchan a la playa. Pero esta noche Fat Tuesday's está lleno hasta el límite de su capacidad con el núcleo de neoyorquinos resistentes que nunca abandonan y que se congregan para oír a ese fenómeno del jazz vocal ¡Carmen Lundy!

Carmen comienza su actuación con "Time Is Love" una composición suya (como casi todas las que canta actualmente), con fuerte síncopa en la vocalización de las letras, usando las consonantes para navegar sobre la melodía como en un solo de Ben Webster.

Se puede apreciar cierta influencia de Betty Carter, pero Carmen lleva esa influencia más allá para convertirla en algo propio. Por fin los *posnetecnoboppers* tienen una cantante con la que identificarse, alguien que no está prisionero en el atolladero presuntuoso del dinero.

La actuación continúa con "Big Girls Still Like Nice Things" y "Invitation". Su expresión supera el compás —pero no abandona la melodía porque ella es la melodía— como anticipándose al ritmo. En su tema "Quiet Times" demuestra una extensión superior de voz a la que pudimos oír en la versión grabada de esa misma canción, deslizándose sobre las notas como una bala de cañón. "All Day Affair", su actual éxito en los programas de jazz de las emisoras de radio neoyorquinas, cuenta con el fuerte apoyo de Myra Casales en la percusión y Tom Harvey en el contrabajo. Extrañamente, el trabajo de Ronnie Matthews en el piano es vacilante y falto de inspiración, algo inusual en este maestro del teclado en jazz.

Cierra el concierto con "Time Is Love", llevando a la audiencia hasta el final a través de un maravilloso scat que les hace mover los pies sin parar.

Carmen no suele hacer declaraciones a la prensa. Han tenido que pasar cuatro meses para convencerla de que viniera a mi casa y tuviésemos una entrevista exclusiva para *Cuadernos de JAZZ*. Lo que sigue es parte de nuestra conversación.

— ¿Encuentras grandes diferencias en las críticas de la audiencia entre Estados Unidos y Europa?

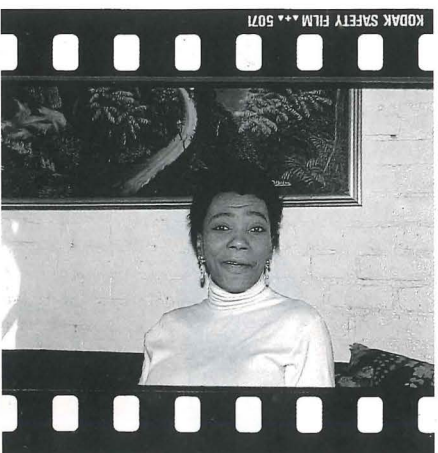
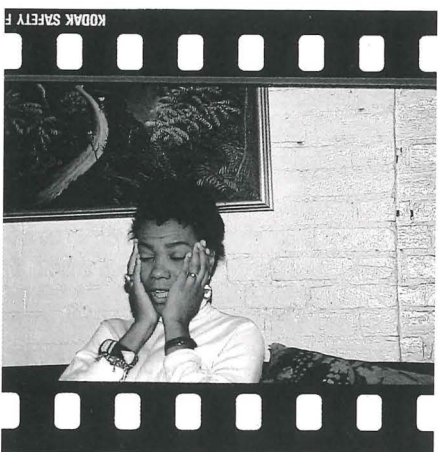
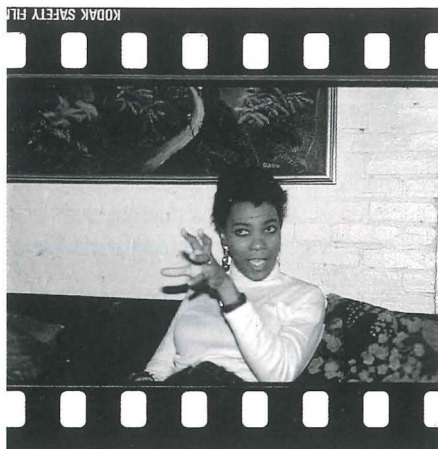
— La crítica europea parece que tiene un conocimiento mucho más sofisticado sobre la música y los propios músicos. Son más abiertos hacia aquellas cosas que nosotros limitamos y etiquetamos como vanguardias. Puede que usen la misma etiqueta pero son más abiertos a esas nue-

vas ideas, a nuevos conceptos. Son más capaces de escuchar antes de emitir ningún juicio. Parece que toman muchos aspectos diferentes en la investigación. No se limitan a escuchar y no se envuelven ellos mismos en la comunidad del jazz, o gastan tiempo en los clubes; tratan de conocer a los músicos, de comprender su forma de vida. Por ejemplo, en la película que se hizo con Dexter Gordon —Round Midnight— la descripción de su personaje se hizo con mucha más sensibilidad y era mucho más verdadera respecto al estilo de vida de alguien como Dexter Gordon. Mientras que Clint Eastwood hizo un gran esfuerzo pero fue una representación totalmente diferente de la historia de Charlie Parker. Y no es necesariamente por compararnos, pero es sólo un ejemplo del hecho de que los músicos de jazz —además de otros muchos artistas que rompen moldes— son aceptados primero fuera de este país. Cuando el resto del mundo les da su conformidad entonces nosotros decimos, bien, tenemos que reconocerlo. En Europa hay algo diferente. Creo que el oyente, en general, es más sofisticado, está más capacitado. Están más interesados, son educados; tienen una historia de conocimiento de la música que traducen al idioma del jazz. Hay un alto nivel de apreciación por esas cosas que consideramos arte. Esa es la diferencia. Creo que los americanos somos más dados a seguir a alguien que vaya en cabeza o mucho más inclinados a simplemente... puede ser no entregarse realmente a nada. Esas son las diferencias que encuentro.

— ¿Piensas que es porque somos un país más joven?

— Sí.

— ¿Por esa razón somos más inseguros?, ¿o quizá es que no apreciamos nuestras propias formas de arte?



— Bueno, creo que hay muchas cosas subyacentes... primero, creo que, sí, porque somos un país joven... siempre describo a los americanos, especialmente cuando estoy fuera de este país, como a niños o adolescentes que se resisten a crecer. Nos resistimos a ser adultos. Algunas veces puede ser maravilloso, retener todas tus cualidades infantiles hasta tus años maduros incluso, es maravilloso conservar ciertas cualidades infantiles. Pero no en lo que se refiere a la evolución de tu mentalidad y a la aceptación de más conceptos e ideas y sin juzgar a los otros simplemente por no ser como tú mismo. Pero encuentro que los americanos, porque somos jóvenes, no sabemos nada sobre *las bombas estallando en el aire* en nuestro país. Cada vez que hay una guerra luchamos en el terreno de algún otro. No comprendemos, no hemos sobrevivido como cultura a través de guerras. Puede que en parte sí, pero no en nuestro propio patio trasero. Sí, definitivamente somos demasiado jóvenes para apreciar nuestra posición y nuestra contribución al mundo.

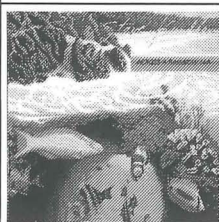
Y otra cosa es el hecho de que la clase de música que yo he elegido hacer es singularmente una creación americana. Cuando voy a otros lugares, me doy cuenta de que lo que la gente asocia con el hecho de ser americano —más allá de nuestra lengua y nuestro acento— es la música. El jazz es América. La única cultura que existe, refiriéndonos a América, es la música americana.

Somos tan jóvenes, como cultura, como país; la gente puede venir de India, puede venir de Inglaterra, Alemania, cualquier otro país, y traen con ellos su cultura intacta. De un modo u otro vienen a América, para aprender la lengua, introducirse en sus costumbres, pero siguen manteniendo algo que es su identidad. Y encuentro que ésa puede ser una observación interesante, porque cuando nosotros vamos a otros países, creo que tenemos que saber dónde vamos. Quiero decir, si tú vas a España normalmente tendrías que aprender español. No puedes esperar vivir en Francia durante 25 años y no aprender su lengua. Parece que se nos considera como país en formación a partir de muchas culturas diferentes y por alguna razón nos resistimos. Porque ese crisol cultural no es cultura americana. En otras palabras, no tenemos una cultura que saquemos fuera del país, con la excepción de la comida rápida, esto es, las cosas obvias. con excepción del jazz. Y no siento que este país tenga una larga existencia como para contar con cualidades definitivas que hagan verdadero todo aquello que ocurre en nuestra tierra.

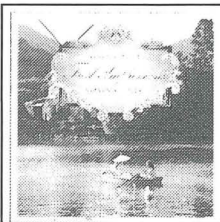
— Ciertamente un montón de esos diferentes aspectos de las diferentes culturas están inmersos en nuestra propia cultura. Veo diferentes aspectos de diferentes culturas expresamente manifestos en tu nueva música.

GLOBAL PACIFIC

EL CATALOGO LIDER EN NEW AGE



STEVE KINDLER
"ACROSS THE RAINBOW SEA"
G.P. 7332 - LP.CD.



G. KELLY
"FRESH IMPRESSION"
GP.79305 - LP.CD.

BAREFOOT "BAREFOOT"

GP. 79333 - LP.CD.



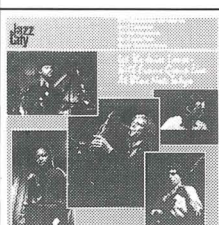
BRIAN MELVIN
JACO PASTORIUS
GP. 79335 - MP.CD.



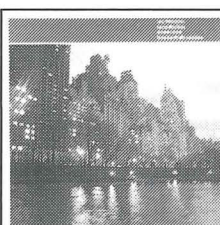
■ **The Fruits of Our Labor** Global Pacific Artists 40721 ■ **Inner Voices** David Friesen 40718 ■ **Seapeace** Georgia Kelly 40724 ■ **Valentine Eleven** Jordan De La Sierra 40730 ■ **Joy** Paul Greaver 40720 ■ **Desert Dreams** Ben Tavera King 40725 ■ **Waters of Life** Bob Kindler 40727 ■ **OTHER TIMES - OTHER PLACES** DAVID FRIESEN 79300 ■ **WORLD DANCE** DOAH 79304 ■ **ONE MIND** JOAQUIN LIEVANO 79305 ■ **COYOTE MOON** BEN TAVERA KING 79331 ■ **A JOURNEY HOME** GEORGIA KELLY / DUSAN BOGDANOVIC 79303 ■ **MANGO COOLER** CHARLES MICHAEL BROTMAN 79336 ■ **DOLPHIN SMILES** STEVE KINDLER / TEJA BELL 79301 ■ **GLOBAL VILLAGE** TOR DIETRICHSON 79302.

JAZZ CITY

DESDE JAPON CON LA CALIDAD DDD

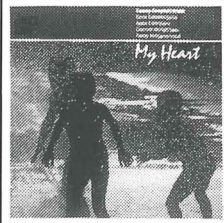


B. EVANS GROUP
LIVE ART BLUE
NO TE TOKYO
"LET THE JUICE LOOSE"
660.53.001 - CD



LARRY WILLIS
"MY FUNNY VALENTINE"
660.53.005 - CD

TOMMY CABBELL
"MY HEART"
660.53.003



KENNY DREW JR.
THIRD PHASE
660.53.002 - CD



LA MEJOR MUSICA CONTEMPORANEA

AHORA DISTRIBUIDA POR:

c/. EUGENIA DE MONTIJO, 59 portal 5 - 4º A
28025 MADRID (ESPAÑA)

☎ 466 59 58 - 466 43 34 - FAX 525 00 01

DISCOS
ENFASIS
RECORDS

– Bien, esas culturas sobre las que estamos hablando están todavía en desarrollo. En el principio del siglo empezamos a experimentar lo que llamamos *la era del jazz*, y por tanto no existe precedente. Esa es la cultura con la que yo me identifico.

Se han prestado algunas de las experiencias únicas de los negros americanos, y algunas de las experiencias incorporadas a nuestra política o relaciones patrióticas. Pero debo decir que la música clásica europea ha influenciado al jazz. Cuando se habla de una progresión de acordes, la cadencia 5/1 por ejemplo, lo que llamamos *cadencia amén*, debe tener su origen subyacente en alguna parte del canto gregoriano. Y cuando hablamos de las cadencias que existían y la forma en que Bach y Beethoven y Mozart usaron específicamente progresiones que incluían el acorde 5/7, el cual es un acorde muy predominante en jazz, el dominio del acorde 7 está ahí básicamente, y en él existen o se derivan muchas escalas pentatónicas, y, eventualmente, la escala del blues. Pero algo que curiosamente no existió en la forma europea de armonía fue la tercera disminuida hasta que se inició la tradición del blues en este país. Y tengo realmente el sentimiento de que el blues, la disminución de esa tercera nota en la escala mayor, la escala diatónica, fue probablemente una de las únicas, una de las pocas –más allá del ritmo del que podemos hablar más tarde– pero hablando melódica y armónicamente, creo que la tercera disminuida tuvo algo que ver con la cultura africana que existió antes de nuestra presencia aquí en este país. Y sobre esas escalas y armonías que hemos mantenido, esa clase de suplencias de las que hemos aprendido, digamos, muchas melodías clásicas –“The Star-Spangled Banner”– por ejemplo. Y entonces empezamos a aprender los himnos que enseñaban los propietarios de las plantaciones cada domingo e incluyéndolos en melodías que eran nuevas para nosotros. Creo que hay casi una unión que ha debido ocurrir en cualquier punto de nuestro aprendizaje de esos himnos tradicionales que nos enseñaban los europeos blancos; lo aprendimos y de algún modo se mantuvo porque había interés por oír estas cosas.

Y al mismo tiempo América empezaba a perfilarse y moldearse como país. Creo que por la existencia de todas aquellas culturas juntas es por lo que puede existir una música como el jazz. No me puedo imaginar que se hubiese dado en un país donde sólo se tocara una clase de música, nace de un emparejamiento de culturas.

Pero el problema que existe con esa fusión de culturas es la resistencia en aceptar ese matrimonio como un nuevo sonido, como algo nuevo. No creo que históricamente América haya ignorado el jazz, pero, comparativamente, debo decir que no tenemos un lugar tan significativo y valora-

JAZZ

SteepleChase

Clásica

Kontra
punk

Importador-Distribuidor

NAHUEL
RECORDS

Apartado 57117
28080 Madrid
ESPAÑA

En el principio del siglo empezamos a experimentar lo que llamamos *la era del jazz*, y por tanto no existe precedente. Esa es la cultura con la que yo me identifico.

do como deberíamos tener por lo que la música ofrece a la comunidad, y como hacemos con otras formas de arte. Pienso que hemos estado ajenos, al menos en mi propio caso, tardamos en descubrir el jazz, porque yo no conocí nada sobre él hasta que me gradué en la escuela superior. No es algo con lo que yo crecí porque se escuchaba en mi casa.

– ¿Te empezaste a interesar por el jazz por medio de tu trabajo con The New State Band en Miami?

– Sí.

– Sólo tenías 15 ó 16 años entonces.

– Tenía 16 años cuando realmente, literalmente, me introduje en el mundo del jazz. En mi casa nunca se mencionó. No digamos que era un tema tabú, sólo que nadie en mi familia tuvo particular interés por la música, lo cual dice mucho sobre cómo uno puede acercarse a experiencias americanas y no conocer algo que es puramente americano. Haber pasado mi vida entera cantando, hasta ese punto, y no conocer el jazz, y eso mismo pasa con muchos artistas negros americanos, que somos sensibles a una interesante clase de expresión musical que proviene de la iglesia, a través de nuestra educación religiosa de la cual muchos hacemos el inicio de nuestra vida musical. Yo estudié piano. Siendo niña mi madre reconoció mis cualidades y desde que tengo uso de razón recuerdo que mi familia siempre tuvo pianos en la casa. La música de partitura era el centro de las reuniones familiares, tú tocabas y todos se congregaban alrededor y cantaban. Bueno, mi madre reconoció mi talento y empecé a estudiar piano. La música que realmente le gustaba a ella era blues y gospel. Mi madre dice que el jazz no es nada sin el blues y el gospel. Y en parte tiene razón porque el ritmo del gospel, el tempo, el nivel de... no sé, hay una clase de sentido elevado que alcanzas desde ciertos tempos, que relacionamos con el gospel aún cuando sea sagrado, en muchas baladas hay un cierto nivel de energía que se conecta en parte con un sentimiento de felicidad, con una especie de expresión de alegría.

– Eso es algo evidente en el bebop.

– Sí, por ejemplo.

– Se ve en las composiciones de Kenny Dorham y Hank Mobley.

– Definitivamente. Y el blues fue la otra cara. Y por eso ella tiene razón, el jazz es la combinación de gospel y blues. Estoy de acuerdo con ella y con todo aquello que yo oía. Oía a B. B. King antes de saber quién era. Escuchaba música de John Lee Hooker sin ser capaz de saber a quién estaba escuchando, de decir su nombre. Había una especie de tipología doble en mi familia porque éramos religiosos practicantes. ¿Qué hacíamos escuchando blues?... Por tanto, cuando captas toda esa clase de mensajes... esta es la forma en la cual haces música, esa es la música que hace

tu gente. Y entonces oyes comentarios como "qué vergüenza".

— ¿Crees que algo de todo eso se trasladó al jazz, en el sentido de que no es religioso y por consiguiente no es del todo respetable?

— Creo que éste es el mayor problema que tenemos ahora, algo que está dentro de nuestras propias comunidades negras, el jazz tiene problemas para ser aceptado, porque no es de o de fuera de la iglesia, o no puedes adorar al diablo y a Dios, y desde que el jazz es considerado la música del diablo, entonces los practicantes no corren para escuchar a Wynton Marsalis. Cuando debería ser justo lo contrario. La comunidad negra debería apoyar el sonido hecho especialmente por nuestros jóvenes, por nuestra juventud. Pero parece que negamos todo sólo porque no es la música de Dios. ¡Cuando es eso lo que exactamente es el jazz! He tenido más experiencias cuando he ido a casa a visitar a mi familia y he regresado a la pequeña iglesia donde aprendí a cantar, y parece que durante los 10 últimos años alguien próximo me dice —mi madre me lo dijo el pasado año— "creo que deberías hacer un disco de gospel". En otras palabras, mi éxito no tiene importancia realmente, los años de esfuerzo y el tiempo para alcanzar una educación, todas esas cosas no son tan importantes como tu elección por volver a las raíces y cantar gospel. Y cuando te encuentras con esa clase de conflictos... puedes imaginar la lucha interna que mantuve hasta que finalmente decidí hacer jazz en lugar de cantar gospel. Y ¿cómo te puedes liberar de todas esas imágenes positivas que tienes en torno a tu infancia? Creces y guardas ciertas cosas de esas que producen orgullo. Debería estar orgullosa de mí misma por vivir, y mi familia debería estar orgullosa, creo yo. Es una especie de sentimiento... es casi la misma cosa que cuando cualquier mujer elige ser soltera en lugar de casarse y llegar a tener nietos, ¿sabes a lo que me refiero?

— ¿Tuviste problemas similares cuando estabas en la universidad? Sé que cuando fuiste a la Universidad de Miami estabas en el departamento de música clásica. Ya existía tu interés por el jazz en ese momento. ¿Tuviste algún conflicto con los profesores en tu paso por la universidad?

— Bien, sí y no. Cuando empecé en la universidad no había clase de jazz para cantantes, simplemente no había. Elegí ser solista, lo que automáticamente me llevó al departamento de voz clásica. La música clásica formaba parte de mi primera formación. Sentía necesidad de cantar como solista, tomar la melodía, dirigirla. Ahí empezó mi entusiasmo. Poco después se convirtió en profundo deseo. Probablemente fue la influencia de Aretha Franklin pero mi vivencia con la música clásica permaneció hasta el College. Me ocupaba principalmente de literatura clásica, de arias y melodías de estilo italiano que embellecen el

currículum. El verano anterior había cantado solos con la banda de jazz de la Universidad de Miami introducida por un amigo que tocaba el piano. El es la razón por la que me dedico al jazz en este momento.

— ¿Quién es él.

— Su nombre es David Woitstein, ahora profesor de jazz en la Universidad del Estado de California. Me trajo algunos discos de Bill Evans e interpretó para mí a Cannonball Adderley. ¡No sé qué fue lo que me impactó! Me presentó a Herbie Hancock. Fue a través de él que oí por primera vez el nombre de Wayne Shorter. Quiero que sepas lo inconexa que es mi llegada al jazz en relación a las experiencias de mi vida, y que pudo ser casi como un accidente, o puede que fuese algo que tenía que ser así. De cualquier forma hubo algo muy limitado a la aproximación al concepto clásico de vocalización. Me parece que esa aproximación rígida me creó algunos conflictos.

— ¿No te permitía ser creativa? ¿No te permitía improvisar y expresarte a ti misma?

— Nunca supe que lo que quería era improvisar y expresarme a mí misma. Por eso es por lo que creo que hubo más dificultades, porque no supe que la otra cosa que realmente deseaba era cantar jazz. Estudié con Mary Henderson Buckley, una maravillosa soprano; ella reconoció este conflicto y mi deseo de estudiar la música clásica americana de los años 40, que significa básicamente jazz. Era una diva de ópera pero comprendió mi interés y se mostró comprensiva, di con el profesor adecuado. Una semana hacía arias y la siguiente hacía "Spring can really hang you up the most". Eso me supuso equilibrio. Entonces me hice cantante de jazz. Mi instrumento era la voz pero mi necesidad era el piano, composición, arreglos y fue maravilloso. Fui al Festival de Jazz de Montreux en 1977 con mi propia banda de jazz de la universidad. Pat Metheny, Hiram Bullock, Bobby Watson, Danny Gottlieb, Mark Egan, ellos fueron mis compañeros de clase durante años.

— Has mencionado a Aretha Franklin como una de tus influencias. Pero ¿es ella además uno de esos talentos que te pueden interesar a ti?

— Sí, sumamente. Intentaré contestar. Está claro que la mujer surgió de la iglesia, quiero decir la hija del predicador. Pero también está claro que Aretha decía "Baby" en lugar de decir "Jesús". Era así de simple. Aretha representó de hecho qué es lo que se puede hacer. Respecto a la gente con la que yo fui a la iglesia, Aretha era fría con ellos. Ella rompió esa barrera que para mí había antes de conocer su existencia. Estaban Dinah Washington, a quien yo no había oído nunca, y Bessie Smith sobre quién no sabía nada. Escuchaba a Ma Rainey porque ella era parte de ese componente del blues del que hablaba antes,



Plaza del Angel, 10
28012 Madrid
Tel. 369 41 43

El mejor JAZZ de Europa y América en el mejor marco

Próximas actuaciones confirmadas:

Jorge Pardo Cuarteto
(18 al 24 de marzo)

Sam Rivers Trío
(25 al 31 de marzo)

Maurizio Gianmarco Quartetto
(8 al 14 de abril)

Atentos a la cartelera,
grandes estrellas a la vista



junto con B. B. y todos los demás. Pero no hubo Aretha antes de haber Aretha, se convirtió en la línea central de América. Surgió una nueva palabra de repente, "Soul Music". ¡Eso era ella! Eso es lo que ella significó, cuando dices "soul music" lo que quieres decir es Aretha Franklin; América la amó y eso fue suficiente para mí. Es interesante, empecé a transcribir todo lo que ella cantaba, cantaba con ella. Y lo más frustrante al escucharla era que su dicción era inigualable. Cuando tienes 17 años, cuando eres tan joven y quieres cantar "Dr. Feelgood", no sabes lo básico sobre ese Dr. Feelgood. Pero ahí estás, tratando de hacer algo como eso, sólo porque te sientes enamorada de cómo ella canta. Pero no estás realmente en la historia porque tienes que conocer esas cosas para estar realmente con ellas. La escuché durante años, y años, pero hay pocos indicios que demuestren que la estudié tanto como lo hice cuando canto ahora.

— *Con respecto a tus influencias; cuando te escucho cantar, especialmente ahora, pienso ¿de dónde viene?, ¿cuáles son sus influencias? y no pienso en otras voces. Evoco al saxofón, percibo mucho de Cannonball y mucho de Ben Webster en muchas canciones.*

— Es el mayor cumplido que podía haber recibido. Nunca se sabe, puedes grabarlo en una placa porque en lo que a mí respecta es mucho más que un cumplido, escuchar mi voz sin asociarla a ninguna otra es algo grande, especialmente cuando he empleado tantos años como tengo. Lo llamaré fases; mi primera fase fue mi madre, antes que Aretha. Deseaba ser mayor y cantar justo como mi madre, y después como los cantantes populares. Primero fue Aretha, después Roberta Flack. Porque hubo un período en el que pensé que nadie quería oír a alguien que cantase como Aretha Franklin, porque ya existía Aretha Franklin. Después fue Roberta Flack, pero entre Roberta y Aretha estuvo Dionne Warwick. Entonces empecé a reconocer posibilidades en la calidad de mi voz que no era necesariamente lo que llamamos *canto de pecho*. Entonces reconocí que había mucha más calidad mental en el sonido de mi voz y lo asocié con el sonido de Dionne Warwick y Roberta Flack, una especie de sonido más suave que parecía surgir mayormente del cerebro y no tanto del pecho. Esa fue la base. Y tras Roberta, hubo aproximadamente un año durante el que no existió realmente nada hasta que escuché el scat de Ella Fitzgerald en "How High The Moon". Y me arrastró. No recuerdo oír ningún cantante de jazz que pueda ahora mencionar, puede que con la excepción de Carmen McRae, pero cuando escuché a Ella Fitzgerald en "How High The Moon" supe que ése era el siguiente paso a dar. Y fue el principio real de mi compromiso con el jazz. Nadie me había hablado de Billie Holiday hasta un momento en el que ya

llevaba años estudiando música.

Ahora estoy siempre oyendo música; escuché mucho a Cannonball, yo misma me introduje en la música de Coltrane; el álbum de Miles Davis "Kind Of Blue". Fue la primera vez que oía a Miles Davis, escuché el disco... fue algo maravilloso.

— *No fue un mal comienzo.*

— Sí, me gusta la forma en la que tropecé con estas cosas. Fue la primera vez que oía a Miles o John Coltrane. Yo no sabía, no conocía quién era Bill Evans respecto al piano. Parece que no me atraía la música instrumental, en cambio ahora la prefiero, no sé por qué, qué me pasa, como vocalista, y estoy segura de que le pasa a otros cantantes. Es que cuando estás inspirado por otros cantantes tiendes a cantar como ellos: comienzas a igualar sus notas, su dicción, a ser influida por ellos. Y porque atravesé tantas fases y me encontré... fue un buen momento para mi voz cuando decidí prestar más atención a Sarah Vaughan. Entonces pasó algo interesante cuando me trasladé a Nueva York: comencé a escuchar a estos cantantes en vivo, en actuaciones, y nada de eso me había pasado antes. Creo que vi una vez a Ella Fitzgerald en Miami. Era la única cantante de jazz a la que había visto antes de trasladarme a Nueva York. Me instalé en Nueva York con el objetivo de trabajar con todos esos monstruos, con la fortuna de estar con ellos. Mi hermano (Curtis Lundy) había conseguido una actuación con Betty Carter, y fui a cada uno de los pases. Mi hermano era el contrabajista y yo estaba allí cada vez que podía. Y fue cuando empecé a palpar realmente algo del estilo del jazz y cuando el jazz cantado empezó a significar en mi vida, cuando observé cómo lo hacían otros cantantes.

— *¿Conocías a Betty antes de que tu hermano trabajase con ella?*

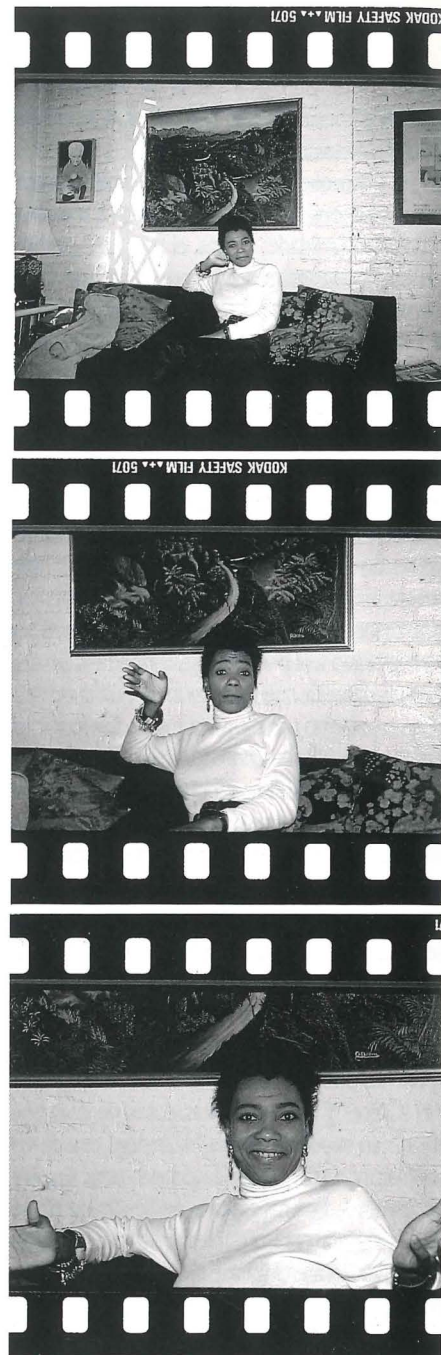
— Sí, había descubierto un disco en una tienda de Miami que se llamaba *Inside Betty Carter*, del cual sigo pensando que es uno de sus mejores discos y mi acercamiento a ella.

— *El estar próxima a ella hizo cambiar tu opinión respecto a su arte tras conocerla en grabaciones.*

— Sí, y me alegro porque absorbí de ella mucho de lo que tengo.

— *Entonces, ¿Betty fue una influencia para ti en ese momento?*

— Sí, debería decir que ella me dio una idea, hubo mucha otra gente que paso por alto, que tuvieron mucho que ver con la reafirmación de mis etapas personales pero nadie como ella. Me ayudó en la evolución de mi forma de expresión. Llega tan lejos en el scat, cuando improvisa, que mucho de lo que ella hacía era mucho de lo que yo quería hacer, lo que deseaba poder hacer cuando estuviese en la escena. Su naturalidad en escena, sabiendo lo duro que es, y llevando a la audiencia por su camino, ésas eran las cosas que



Hubo un período en el que yo parecía una versión joven de Betty Carter porque yo también ponía todo mi físico en la escena.

me enseñó Betty Carter. Encuentro extraordinario su fraseo, no es como ninguna otra cantante. Su cuerpo, adoro la forma en que canta con su cuerpo tanto como su voz. Elegía canciones realmente difíciles que yo temía elegir. Hubo un período en el que yo parecía una versión joven de Betty Carter porque yo también ponía todo mi físico en la escena. Realmente he sido siempre así pero ahora no tanto porque cuando sales físicamente de la musicalidad me parece que empiezas a hacer cambios.

– No has querido entrar en el síndrome de Patti LaBelle.

– Exacto. Y los arreglos de Betty me inspiraron la vuelta al hogar y crear mis propios arreglos para estándares, hacer cosas interesantes, cambiar la métrica, cambiar tempos, empezar con una balada o empezar en el puente y pasar al swing, y después al tiempo del 3/4. Entonces empecé de verdad a aproximarme a diferentes conceptos de arreglos. Betty fue mi profesora, ella me apoyó, tuvo mayor aceptación de mí porque los dos éramos músicos, mi hermano y yo.

Empecé a ver a Carmen McRae siempre que podía, a Sarah Vaughan. Sarah Vaughan influenció realmente mi capacidad en el registro bajo, para usarlo musicalmente no para usarlo como un efecto. Me resisto con los cantantes que suelen fanfarronear con una extensión de cuatro octavas

porque no estoy impresionada con las cuatro octavas, no. Creo que cuando caes en hacer esos efectos, perjudicas la música, conmueves a la audiencia pero no enriqueces la música. Estoy al margen de eso. Solía terminar siempre mis canciones en notas altas porque tenía ese entrenamiento debido a la ópera, y era importante para mí tener siempre un *La* alto cuando quería. Ahora estoy al margen. Creo que no es necesario, no estás comunicando a través de la canción, estás haciendo pirotecnia para todo el mundo. Cuando sustituyen la vocalización, como el tipo de cosa que hace Jon Hendricks, están en el terreno de los efectos. Es bueno pero yo no quiero acercarme a la música para impactar a la gente a través de mi técnica y habilidad vocal.

– ¿Tu técnica es un vehículo?

– Sí, sólo un vehículo y eso es todo lo que debe ser. Algunas veces aprendo cosas diferentes o elijo algunas cosas de diferentes cantantes. Creo que Carmen McRae interpreta sus letras maravillosamente. Billie Holiday es la reina en eso, en interpretación. Es la reina del fraseo, no las hay como aquellas. Todo aquel que canta jazz está influenciado, lo sepa o no, por Billie Holiday. Probablemente discutirían conmigo hasta que la rana críe pelo, pero Billie marcó el estilo del jazz cantado. Aunque algunos de nosotros hayamos ido más lejos y cantemos mejor, tengamos sonido

vocal más saludable, Billie fue realmente la única que dijo "If you're going to sing jazz, it goes like this, folks".

– A quién más conociste al llegar a Nueva York.

– Canté mucho en Jazzmania. Cada sábado durante tres años canté con cualquiera que fuera el titular, les gustase o no. Por eso me introduje en el mundo de los músicos aquí en Nueva York. Después hubo un período en el que fui a Harlem y trabajé allí aproximadamente dos años; comencé con Walter Bishop, cantando en Well's, que ya no existe, cantando en el Red Rooster, que tampoco existe. Conseguí mis propias actuaciones y fue divertido porque la banda que Walter trajo al Well's –creo que ganamos 30 dólares por noche– la componían Marcus Miller en el bajo, Kenny Washington en la batería, Walter Bishop en el piano y yo. Aquello fue importante porque tuve oportunidad de vivir un poco de la última época de la era del jazz en Harlem. Después conseguí el trabajo con el trompetista Bucky Thorpe en el Red Rooster. Siempre era un trío con órgano, y trabajé en esa clase de cosas.

Quiero decir que el nombre del juego era swing, ¿o.k.? La gente iba a Harlem, pero no querían escuchar, podías hacer scat, podías encontrar diversión, pude hacer cualquier cosa que quise. Afortunadamente para mí yo sabía mis claves y

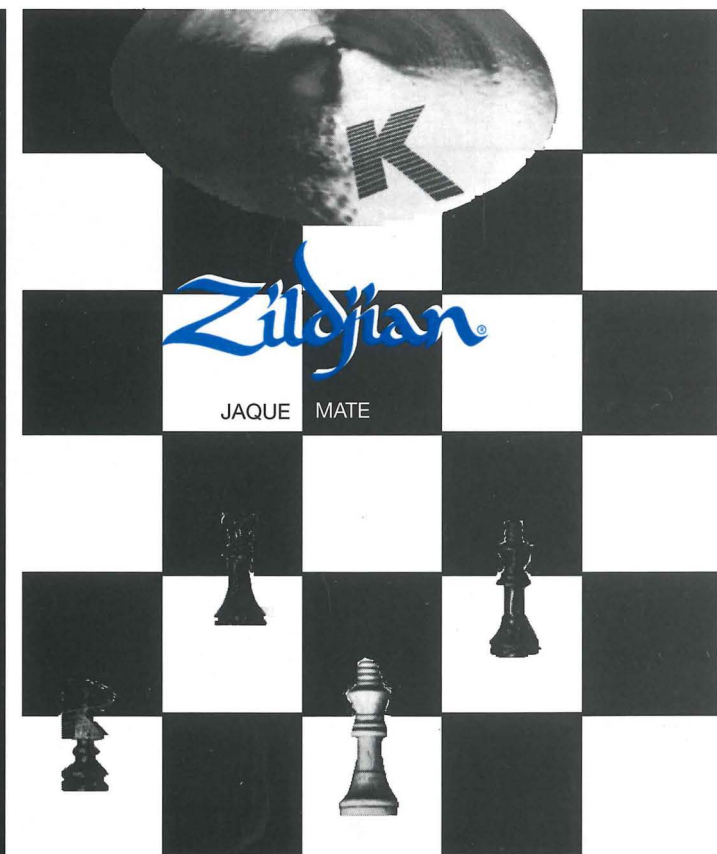
27

We go where they go.

Alberto Aguilera, 50
Tel. 542 58 25
Valverde, 4
Tel. 522 66 64
MADRID

T
O
T
A
L

P
E
R
C
U
S
S
I
O
N



The only serious choice

no necesité soportar o ir a lugares donde no me sintiese confortable. Pero bueno, Bucky estaba en la trompeta y Don Pullen en el órgano, y algunas veces Bobby Battle en la batería.

– Entonces cantaste con Don Pullen.

– Sí, y desde entonces Don ha tocado piano para mí en un par de actuaciones. Mucha gente desconoce lo buen organista que es. Hice una gira con Don, bueno, él era el pianista en una gira que yo hice con Kip Hanrahan el pasado verano. He sido muy afortunada desde que vine a Nueva York. Fue llegar y empezar a cantar. Canté una vez con la banda de Thad Jones y Mel Lewis en el Vanguard. Hice cosas como ésa y podía permitírmelo. He sido capaz de cantar profesionalmente desde el primer día que decidí hacerlo, realmente he sido muy afortunada.

– Fuiste capaz de producir a un buen grupo de músicos para grabar contigo *Good Morning Kiss*.²

– Sí, pero lejos de ser un productor creo que es donde subyace mucha de mi experiencia, justo en ser capaz de elegir cuidadosamente a los músicos y encontrar siempre una buena combinación, contar con un repertorio interesante. Y en parte lo he hecho con gente importante.

– ¿Tienes planes para próximas grabaciones?

– Posiblemente pero aún no está confirmado, por lo que prefiero no hablar de ello. Sí diré que serían tres discos con el principal sello europeo, pero nada más. ¡No quiero gafarlo!

– Espero que ese sello europeo tenga distribuidor en los Estados Unidos.

– Sí lo tienen. El primer disco estará compuesto de grabaciones directas, en la forma que se solía realizar hace años y que significa que no puede haber titubeos: uno, dos, tres, cuatro, ¡BANG!, entramos, cantar, tocar hasta el final y fuera, completamente hecho, actuación recta.

– ¡Parece muy excitante!

– Es algo con doble filo, algunas de estas actuaciones pueden ser o no pueden ser grandes actuaciones. Lo que creo es que son documentos de la música que he hecho desde 1983.

– Una última pregunta. Don Pate (bajista con Kirk Lightsey y Chico Freeman) me pidió que te preguntase sobre tus donuts.

– ¿Mis donuts?

– Sí, ¿podrías decirme qué significa?

– Hice una prueba para CBS en algo que se llamaba "Shangri-la Plaza", e interpretaba el papel de una mujer que trabajaba en una tienda de donuts (ríe).

– Bien, él decía que tenías los mejores donuts de la ciudad.

– Ahora tendrás que volver a preguntarle a Don; dile que Carmen pregunta de qué donuts está hablando...

¹ "Si vas a cantar jazz, hazlo así, colega."

² *Good Morning Kiss*, su primer álbum como líder grabado en abril y junio de 1985 para Black-Hawk.

La crítica europea parece que tiene un conocimiento mucho más sofisticado sobre la música y los propios músicos. Son más abiertos hacia aquellas cosas que nosotros limitamos y etiquetamos como vanguardias.

