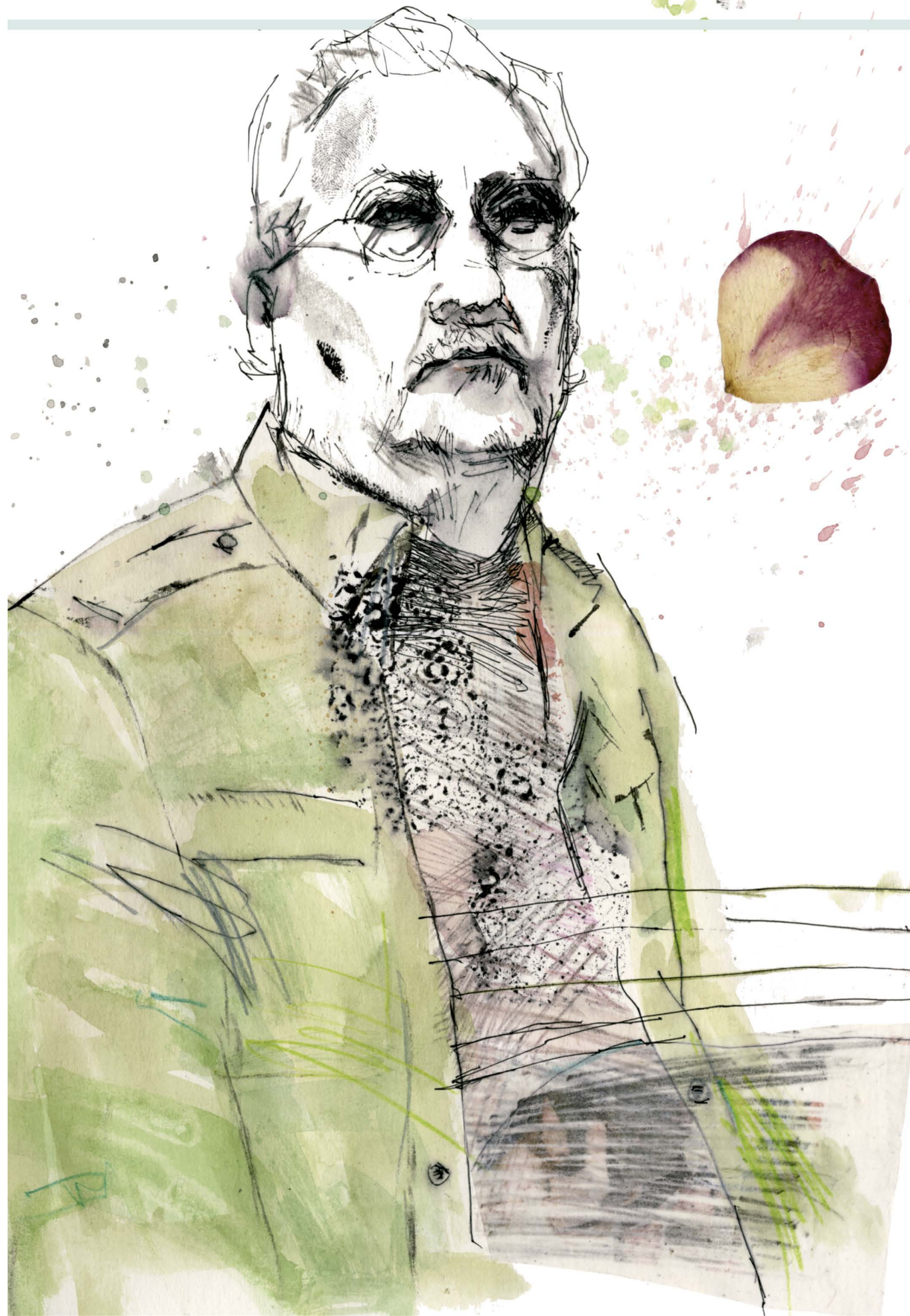


A continuación presentamos -por cortesía de The University of Michigan Press- una serie de extractos del libro *Lee Konitz -Conversations on the Improviser's Art* de Andy Hamilton, reseñado en la página 85 de este mismo número. En ellos, Konitz habla sobre otros saxofonistas y sobre sí mismo.

Lee Konitz

¡el jazz no es un arte perfecto!



LESTER YOUNG Y COLEMAN HAWKINS

Experimenté una reacción muy fuerte ante Lester Young que no me ha abandonado nunca. Creo que en última instancia es mi favorito, por ese pequeño corpus de música que hizo con Count Basie. La primera vez que le escuché fue en disco, después le vi en el Regal Theater de Chicago. En realidad no conocía su música en aquella época, pero me causó una impresión inmediata aquel hombre de pie, sosteniendo su saxo de lado, y produciendo ese atractivo sonido...



Coleman Hawkins

¿Cuál fue su reacción inmediata?

Lo primero que me atrajo fue, como a mucha gente, el sonido; es que era extraordinariamente interesante. A la primera escucha me impresionaron las melodías que estaba tocando. Eran tan buenas que podría pasarme sesenta años escuchándolas sin cansarme nunca. Pero el sonido, parte tan integral de la música, no es una entidad independiente. Está todo coordinado y moldeado de forma muy hermosa: excelente selección de notas, excelente sentido del ritmo, derrocha swing sin esfuerzo... No hay que olvidar que en aquel contexto estaba produciendo un sonido único. Lo que de verdad se llevaba entonces era el sonido romántico de Coleman Hawkins.

Supongo que ya estaba familiarizado con el sonido de Coleman Hawkins.

Disfruté mucho de algunos trabajos de Coleman Hawkins. Por supuesto, *Body and Soul*, y los discos con Oscar Pettiford y Shelly Manne, *Sweet Lorraine* y *The Man I Love*, eran algo especial. Me acuerdo de estar Warne [Marsh] y yo escuchándole muchos años después, admirando cómo trataba de tocar la línea moderna de corcheas equivalentes, aunque él aún hacía que oscilaran un poco, como si fueran corcheas con puntillo y semicorcheas. De alguna manera el vibrato era a veces excesivo, y parte de la sustancia musical no me parecía tan interesante como la de Lester. Tenía una proyección sonora casi operística. Coleman Hawkins era fan de la ópera, y logra ese sonido robusto, poderoso, con un vibrato pronun-

ciado, en contraste con el sonido más íntimo de Lester Young, aunque el suyo fuera un sonido pleno en el sentido más puro.

Nunca lo había pensado de esa forma, como un tipo distinto de "tenor operístico", más declamador.

Oh, sí, ¡Luciano nunca sonó así!

Si piensas en el sonido de Miles Davis en comparación con el de Louis Armstrong, o el de Helen Merrill respecto de Carmen McRae o alguna de las cantantes más sensuales, el cantante operístico no puede prescindir de una producción vocal potente.

...

¿Llegó a conocer a Lester Young?

Me lo encontré una vez en el Royal Roost. Me dijo, "¿qué tal, Pres?" [como siempre hacía]. Yo le dije, "hola, Lester" y eso fue todo.

¿Qué piensa de su forma de tocar el clarinete?

¡Preciosa! No tocaba mucho el clarinete, pero su forma de hacerlo era tan musical, con -según me contaron- un clarinete de metal que tenía un sonido único, primitivo en cierto modo. Pero es que era líricamente precioso. No era un virtuoso en el sentido ordinario de la palabra, sino en el sentido verdadero de que era un virtuoso total. Ese término ha de

redefinirse una y otra vez. En Montreux [festival de 2002] me tocó hacer de jurado en una competición de saxofonistas, y oí a gente que me daba mil vueltas en cuanto a técnica; aun así tenía que determinar lo mejor posible lo que estaban tocando. En mi opinión, un buen solo lo es independientemente de quién lo toque. Anoche oí a Chris Potter; eso es un virtuoso, pero muy musical al mismo tiempo. Poder tocar un montón de notas muy rápido no tiene por qué ser musical.

Virtuoso para mí significa el dominio de los medios de expresión que ofrece la música, y en ese sentido Lester Young era un virtuoso del clarinete. Para mí era música absolutamente hermosa.

STAN GETZ, SONNY STITT, SONNY ROLLINS

¿En cuanto a inventiva, se puede comparar a Sonny Stitt con Stan Getz?

Getz tenía más inventiva que Stitt, y cuando no forzaba su emotividad tenía un gran sonido. Pero Sonny nunca me sonó cursi; Stan a veces se pasaba.

Por lo visto a Getz no le gustaba interactuar con el grupo, hacía lo suyo y los demás tenían que seguirle.

Sí, iba a lo suyo, pero siempre se rodeó de secciones rítmicas muy buenas, y tocó muy bien con ellas, creo yo.



Sonny Rollins

Pero eso no quiere decir que lo preparasen todo de antemano.

No, pero creo que sabía qué quería tocar, y lo tocaba bien. Lo que hacía sonaba muy musical, resultaba muy familiar. Su mejor momento, para mí, se produjo con Dizzy y Sonny Stitt... también con JJ Johnson en el Opera House de Chicago.

Su tono era extraordinario.

Cuando no le daba demasiado vibrato. Su vibrato me incordia, era demasiado dulzón, bonito, empalagoso. Era muy distintivo y muy eficaz, especialmente para lo que grabó de bossa nova. Stan podía tocar con muchísimo swing, y también podía hacer canciones brasileñas preciosas, cuando no las exprimía.

Sonny Stitt era un saxofonista muy completo, y un gran músico en cuanto a que había absorbido la tradición. A mí me gustaba especialmente con el tenor. Tenía un control absoluto sobre la producción del sonido y sobre sus ideas, y el consiguiente resultado era una expresión muy limpia. Pero al tocar se inclinaba por la recreación más que por la creación, y no aportó demasiado al vocabulario del jazz. Cuando yo oía ese tipo de interpretación, sabía lo buena que era y qué implicaba. Fantasy Records me envió un juego completo de grabaciones de Art Pepper porque yo aparezo en algunas. Escuché un par de temas que Art hizo con Sonny, ¡y Sonny le arrasa! Sonny tocaba yendo al grano, sin exhibicionismos ni arrogancia, algo de lo que era muy capaz. Una vez, en Chicago, recuerdo que me pidió usar mi saxo, y me quedé pasmado del todo por la forma en que podía tocarlo sin ningún tipo de esfuerzo. Nada original, eso sí, pero me impresionó mucho oír a alguien tocar cosas ya ejercitadas, con una gran sensibilidad rítmica, melódica y sonora.

Sonny Rollins es uno de los grandes instrumentistas de todos los tiempos. La primera vez que le oí fue probablemente con Miles, en *Paper Moon* y cosas de esa época [1951], cuando se aproximaba más a Lester Young, y me gustó de verdad. Buena parte de la música de Sonny, a lo largo de los años, ha sido brillante -con Miles, al principio, con Max Roach y Clifford Brown...- cuando tocaba centrado de verdad, era extraordinario. Tengo una cinta en la que toca *Four* durante unos 45 minutos, es del 68, con NHØP, Tootie Heath y Kenny Drew en el Café Montmartre de Copenhague [*Sonny Rollins in Denmark 1*, Moon 037-2]. El tempo se va acele-

► rando más y más, y muestra un dominio de la música perfecto e ininterrumpido, aunque buena parte suena familiar. Va directo al grano y suena increíble. Por diferenciar entre Coltrane y Sonny, algo que normalmente nos vemos obligados a hacer, Coltrane creó un vocabulario nuevo, mientras que Sonny desarrolló el material existente. Creo que en ese aspecto somos comparables.

...

Al principio tuve muchos problemas con [la forma de tocar de] Sonny. No me gustaba su sonido, ni su enfoque en general. No me gustaba su sentido del humor, cuando jugueteaba con las canciones, para mí era como de mal

gusto. Creo que estaba tratando de dar espectáculo y eso no me atraía. Pero de todas maneras eso tendía a hacerlo con canciones cursis como *Toot Toot Tootsie, I've Told Every Star* o *There's no Business Like Show Business*. También lo hacía en otras muchas, supongo que no se le ocurría nada con cierto significado en ese momento. El material de calipso no es mi favorito, pero lo hace fantásticamente.

¿Qué problema tenía con su tono?

Bueno, estaba en ese tipo de proyección de sonido casi operístico, como Coleman Hawkins o Don

Byas. En sus primeras grabaciones había más de Lester Young y *Bird* en su sonido.

Pero me molestó lo que hizo en la grabación con Coleman Hawkins y Paul Bley. Pensé que estaba siendo irrespetuoso. Quizás le hacía falta distanciarse de *Hawk* como figura paterna. Pero si hubiera tocado inspirado, como puede hacerlo, habría sido un gran homenaje a *Hawk*, y no habría sonado como *Hawk* en absoluto.

¿Qué hizo?

Tocó muy *out*. Pero creo que Paul Bley [el pianista de esa sesión] puede provocar que hagas eso, tocando uno o dos *clusters*, a mí me ha pasado con él, que me han dado ganas de tocar *out*. Pero, ¿por qué hacerlo cuando Pappa [Hawkins] está ahí, tocando tan hermoso? Sonny también puede tocar hermoso. Era, y sigue siendo, por suerte, un intérprete poderosísimo. Así que, Sonny, tengo que decir esto mientras tengo la palabra: por favor, sigue haciendo lo que te guste durante mucho tiempo. ¡Te queremos!

♦♦♦ ORNETTE COLEMAN

Cuando llegó a Nueva York por vez primera [en 1959], Lennie y yo fuimos a verle juntos al Five Spot una noche,

para ver qué hacía. Ornette era la comidilla de la ciudad, todo el mundo hablaba de él, unos bien y otros mal. Creo que en cierto modo Lennie apreciaba lo que Ornette estaba haciendo. A mí no me llegó al principio; no me gustaba el hecho de que estuviera dejando fuera todos esos detalles a los que yo he dedicado ¡todos los días de mi vida! Yo estaba intentando aprender las normas, cuando llegó él y lo desbarató todo. Pensé, "un momento, ¿eso es ser deportivo?" Pero había otro mensaje en él, y años más tarde reconocí por fin lo que era capaz de hacer, que es una música muy especial.



No le gustó el tema que puse del disco *Sound Museum* con Geri Allen, Charnett Moffett y Denardo Coleman [*Three Women*].

Tengo que escucharlo otra vez. Pero eso no es lo que pasaba con Billy Higgins. Yo tenía un problema para identificarme con el sonido de Ornette y el modo tan potente en que lo proyecta, pero ahora oigo una totalidad, y es un sonido muy singular, identificable y apasionado.

Esa es la cualidad que le identifica, ser intuitivo. Toca sin acordes, sin forma. No creo que pudiera planear un solo en ese contexto.

Deberían figurar entre sus héroes, los intérpretes verdaderamente espontáneos.

Sí. Tardé un poco [en darme cuenta] porque él estaba ignorando la tradición a la que yo me debía. Ornette es un [músico] original, y eso es a lo que aspiramos todos. Ornette es una bella persona que convirtió un defecto en una virtud. Lo hizo a su manera, que diría Sinatra...

¿Cuál era exactamente su problema con la forma de tocar de Ornette?

El problema era que él no estaba tocando canciones, mientras los demás estábamos dedicando nuestras vidas a aprenderlas. Se saltó la armonía tradicional y su sonido -la sensación de "martillo repicante", las tonalidades de cantante de blues- no era mi favorito. Pero al cabo de los años te acostumbras a estas cosas si las oyes lo suficiente, y las empiezas a aceptar como realidades. En aquella época tenía una sección rítmica excelente, y eso era lo que me estaba atrayendo, me parece. Charlie Haden y Billy Higgins o Ed Blackwell, especialmente Higgins en mi caso.

¿Era porque al principio su forma de tocar le parecía incoherente?

No tanto incoherente, sino diferente. Yo tenía mis dudas sobre lo que estaba haciendo. Creo que estaba evitando su



Lee Konitz
¡el jazz no es un arte perfecto!



Del 4 al 13
Julio 2008

THE CRUSADERS

Feat. Joe Sample, Wilton Felder, Ray Parker Jr,
Nick Sample, Nils Landgren and the Funk Unit

MADELEINE PEYROUX

NEW YORK VOICES

SPYRO GYRA

"The Music of Ivan Lins"

Featuring **IVAN LINS** with Special Guest
NNENNA FREELON and Guests Romero
Lubambo and Jason Miles (Musical Director)
And Leonardo Amuedo, Marcelo Martins,
Teo Lima, Marco Brito, Nema Antunes

THE PEE WEE ELLIS ASSEMBLY

LIZZ WRIGHT

TOTO BONA LOKUA

Gerald Toto, Richard Bona & Lokua Kanza

NGUYỄN LÊ QUARTET

KYLE EASTWOOD

ESPERANZA SPALDING

POLO ORTÍ GROUP

KIKE PERDOMO AC&FUNK

RAMON DÍAZ GROUP

CHARLIE MORENO TRÍO

JAVIER INFANTE

"De Oriente a Occidente"

YUL BALLESTEROS

TRAVESÍA JAZZ BAND

JAVIER MONTERO BAND

www.canariasjazz.com

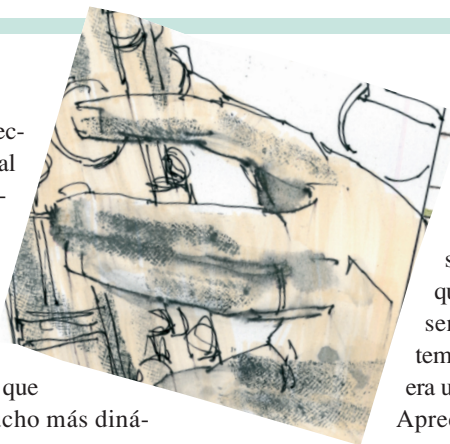
► responsabilidad de lograr una perspectiva musical bien equilibrada. Lo ideal sería aprender cada paso de la historia de la música, para acabar desembocando en tu propia versión, pero él siguió una especie de desarrollo tangencial, que es también real. Sigue sin poder tocar un standard, que es una disciplina concreta que él abandonó. Se metió en algo mucho más dinámico que tocar *All the Things You Are*.

Cuando fui a verle con Lennie, en el Five Spot, me invitó a que tocara con ellos un tema, y nunca me pareció apropiado hacerlo, incluso dije alguna estupidez como "¿y qué tocamos?". Habríamos tocado free. Probablemente habría sido muy excitante, pero no estaba preparado para encarar su forma de hacer las cosas.

Muchos años después, en 1998, Ornette me invitó a tocar con él [y Haden y Higgins] en el festival Umbria Jazz de Perugia. Ensayamos tres días en Nueva York, en su estudio de la calle 125, en Harlem, un estudio precioso. Me dio unos diez temas, todos composiciones nuevas suyas, una de las cuales escrita especialmente para mí, me dijo, una balada. Las repasamos una por una. Yo seguí la forma de frasear de Ornette, no las tocaba tal como estaban escritas. Las notas eran ésas, pero los ritmos no eran exactos. Las repasamos varias veces. Durante un descanso dije que no creía que yo estuviera encajando demasiado bien, pero él me dio una palmadita en el hombro y me dijo, "qué va, lo estás haciendo bien", y Charlie dijo, "lo estás haciendo bien" y Billy dijo "lo estás haciendo bien". Ornette grabó el ensayo y me dio un CD para que me lo llevara a casa, y reescribí los temas para poder tocarlos como él.

Así que volvimos el segundo día y dije, "¿qué tal si después de tocar el tema hago yo el primer solo?" Porque después del tema y de los cinco minutos de su solo, yo estaba sentado sintiéndome totalmente fuera de lugar, y entonces me tocaba a mí y... ¿por dónde empiezo yo ahora? Él dijo, "sí, como quieras", muy generoso. Es un hombre muy amable. Así que me sentí mejor. Al tercer día, vino todo excitado diciendo que había escrito armonías para los temas. Las miré y había millones de acordes, ¡uno por cada tiempo de compás! En un aparte le pregunté a Charlie [Haden], "¿vas a tocar esas armonías?" Y me dijo "no lo sé", así que arrancamos e improvisamos libremente sobre la melodía de los temas.

Cuando llegó el concierto de Umbria hicimos un concierto bonito, y de hecho me sentí bastante bien... ¡con lo quejica que estuve en los ensayos, me sentí más cómodo que el propio Ornette! Hice el concierto entero con él, fue muy generoso. Entonces, como bis, tocamos *All the Things You Are* a dúo, una versión nunca antes oída... ¡ni después!



Entonces, ¿improvisó sobre sus temas?

Sólo intenté tocar una variación sobre un tema que no me era familiar, sin armonías establecidas, que es a lo que realmente estoy acostumbrado. Pero sentí que me iba acostumbrando a los temas después de tres días de ensayos, y era una sensación agradable.

Aprecio mucho a Ornette como persona muy amistosa y creativa, y le agradezco las amables palabras que ha dicho sobre mí, aunque yo siga sin entender la armolodía.

◆◆◆ WAYNE SHORTER

Hace poco le vi a Wayne aquí, en el Philharmonie de Colonia [...] y después del concierto fui a decirle hola. En realidad nunca había tenido ocasión de hablar con Wayne. John Patitucci [el bajista de Shorter] dijo "¡Mira quién está aquí!" y Wayne se levantó y nos abrazamos y estuvo realmente bien. Me alegré mucho de oír el grupo y de presentarles mis respetos.

Está tocando soberbio ahora, yo diría que es uno de los grandes retornos del jazz actual.



Está soberbio, y el trío es fantástico. Danilo Pérez es muy interesante, a menudo casi suenan como si en realidad fuera su banda, pero funciona. Wayne escucha, y entra cuando es el momento adecuado.

Wayne tiene fama de ser "raro".

Bueno, él fue muy locuaz, habló sobre irse a vivir a Florida, y esto y lo otro. Dijo, "¡estoy cansado de la música que suena demasiado a música!", supongo que lo dijo como justificación para tocar free y distorsionado, y cosas de ese tipo, es la "belleza fea" [*Ugly Beauty*] a la que se refería Monk. En *Alegria* toca ese tema tan bonito de Villa-Lobos y luego se pone a gruñir y a hacer sonidos raros. ¿Por qué?, me pregunto. Prefiero oírle tocar variaciones sobre esa hermosa melodía. Me gusta cómo toca cuando toca de verdad.

◆◆◆ ANTHONY BRAXTON

[En torno al solo de Anthony Braxton en el tema *April* del disco *Eight (+3) Tristano Compositions* 1989]

Bien. Creo que es el peor solo que he oído en mi vida. No sé cuál es su verdadera intención al hacer esto. Hay muchas notas erróneas en la melodía de Tristano, y el *tempo* es imposible, nosotros nunca tocamos este tema a ese *tempo*. O sea que, obviamente, estaba tratando de impresionar armando cierto revuelo. Anthony no se relaciona para nada con la sección rítmica, lo mismo podrían

Lee Konitz
¡el jazz no es un arte perfecto!



que esto es algo grotesco, un insulto a la memoria de Tristano.

¡Esas son críticas muy duras!

Tengo que pensar en ello, porque Anthony siempre ha dicho que respeta mi forma de tocar y especialmente la de Warne [Marsh] y la de Lennie, y a mí no me hace gracia la idea de airear estos sentimientos hacia él, porque en cierto modo admiro sus agallas. Y desde luego que a todos nos interesaba tocar libremente en la medida de lo posible, fuera sobre un tema o sin él, pero tocar sobre un tema y hacer eso no tiene nada que ver conmigo. Quizás es que yo sigo viviendo en la primera parte del siglo...

Me da la impresión de que está expresando un sentimiento por la música de Braxton que quizás muchos compartan, pero son reticentes a la hora de decirlo.

Me encantan las interpretaciones muy líricas, pueden ser todo lo intensas que sea necesario en términos de realidad, no en términos de tratar de impresionar, que parece ser el motivo de casi toda la intensidad que yo oigo. [Tristano definió] la diferencia entre tocar con emoción y tocar con sentimiento. A mí me suena artificioso tratar de tocar emocionalmente, en vez de hacerlo a partir de tus verdaderos sentimientos.

¿De verdad Braxton está tratando de impresionar?

Lo cierto es que no sé qué está haciendo. Está tratando de ir en una dirección distinta, y eso debo reconocérselo.

¿Cree que en realidad no oye lo que toca?

No hay relación entre ambas cosas. Todo lo que tienes que hacer es pedirle que te lo cante. Aunque se supone que me cantó mis solos, no los reconocí. Eso es algo que no acabo de comprender. Anthony es un pensador profundo y estoy seguro de que tendrá alguna justificación... pero no me gusta.

¿Su sonido también le supone un obstáculo?

No soporto su sonido, creo que es horrible. Paul Desmond era su héroe, pero no sé qué demonios estaba oyendo. Si te gusta alguien tratas de emularle, no te limitas a destruir todo su concepto.

[Más adelante, Konitz comentó qué le hacía ser tan abierto sobre la interpretación de la música de Tristano que hace Braxton.]

Creo que la música ha de estar abierta a cualquier tipo de interpretación, pero también a cualquier tipo de reacción. Cuando oigo a Anthony dando bocinazos y chirridos, pienso "¡vete por ahí!" porque no lo quiero oír.

Mira, su interpretación me afecta tan negativamente porque, de alguna forma, él estaba cerca de mí, sonando como un salvaje. Ahora bien, somos libres de dar nuestras propias versiones de un homenaje a alguien que admiramos, y yo acepto su gesto. Pero no me gusta la premisa de lo que hizo. Tocar sobre un tema ingenioso basado en *I'll Remember April* y limitarse a chirriar sin piedad para mí es un sacrilegio. Yo sé que Anthony no puede tocar una melodía hermosa, en su sitio, con un gran sonido, aunque su vida dependa de ello. Esa es una habilidad a cuyo perfeccionamiento le he dedicado 65 años de mi vida -¡nunca será perfecto!- pero tengo un gran respeto por todo lo demás que puede hacer Anthony. Solamente es esa cosa concreta que me pilló en un mal momento.

...

¿Alguna vez ha dicho algo de alguien que se haya publicado y esa persona le haya dicho "no volveré a tocar contigo"?

No, la verdad es que no. No creo que haya sido tan crítico con nadie. Me exasperé con Anthony Braxton porque estaba en un campo que conozco, tocando el mismo instrumento que yo, y me tocó la fibra sensible. Visto lo visto, tengo que pensármelo dos veces antes de hablar, pero a veces simplemente me sale. He dicho exactamente lo que sentía. Desde un punto de vista diplomático no es algo amistoso de decir. Pero creo que en cierto modo se está engañando con este aspecto de la música. El resto de las cosas que hace es susceptible de que lo juzguen nuestros oídos, pero si presume de tocar una música a cuyo desarrollo he dedicado toda mi vida, tengo que decir algo al respecto.

Sam Rivers dijo sobre Braxton, "algunos músicos hacen ciertas cosas a modo de irritante; hay artistas que quieren forzarte a escuchar o que desconectas. No puedes usar su música como parte del mobiliario, como música de fondo. Es insoslayable".

Tienes que hacer que ocurra algo cuando estás sobre el escenario, puedes tener buen aspecto, tocar bien o contar buenos chistes. Él hizo su elección, y a algunos puede resultarnos irritante. Ojalá pudiéramos reunirnos y hablar de esto con él, como dos estudiantes de música.

EVAN PARKER Y LA VANGUARDIA

¿Qué piensa de Evan Parker?

Evan es un músico fantástico. Puede tocar sin pararse a tomar aire [mediante la "respiración circular"]. No sé cuánta música suya me llega, pero como con Cecil [Tay- ▶





Evan
Parker

lor], es una expresión totalmente singular que en cierto modo puedo admirar mucho. Estoy tan enganchado a lo que he heredado de los grandes improvisadores que tocaban lo que yo llamo melodías hermosas, Ornette incluido, que me resulta difícil evaluar lo que hacen algunos músicos experimentales. Pero es muy interesante, ciertamente, y muy difícil de hacer.

¿Cree que uno debería ser capaz de tocar un estilo más tradicional, como el bebop, antes de tocar free?

En realidad, la interpretación libre precede a tocar sobre canciones. Ahí es donde empieza el proceso de la invención. Pero en términos de ser un músico formado a fondo, sí, creo que deberían saber cómo tocar con swing, cómo tocar música tradicional de la forma más creativa posible. El free es una disciplina muy válida que yo respeto enormemente y que practico a diario. Lo único es que yo no soplo exageradamente, ni me inclino por ese frenesí emocional que, en mi opinión, reduce la calidad de la música. Por motivos visuales o por la razón que sea, casi toda la música que oigo adolece de exageración, bien porque suena demasiado alta, bien porque se toca demasiado *espressivo*. "Las notas ya no son lo importante", dijo alguien. Muy bien, a mí eso no me interesa. Yo sigo interesado en notas hermosas, dispuestas lógicamente de forma tan espontánea como sea posible, o compuestas tan bien como sea posible.

¿Cree que en ese tipo de música hay intérpretes que no oyen lo que están tocando?

Sólo siento que tengan que escucharse cuando ensayan. Llevar los sentimientos a flor de piel, como hacían los músicos de la *avant-garde*, especialmente al principio, con todos esos graznidos y chirridos, me resultaba ofensivo. Quizás fuera necesario por algún motivo psico-dramático, pero para mí no era lo bastante musical.

Supongo que no había mucho free jazz reflexivo. Quizás el de Jimmy Giuffrè con Paul Bley y Steve Swallow a principios de los sesenta.

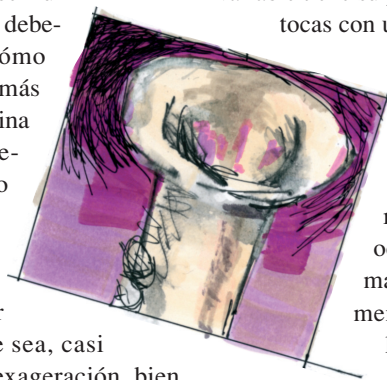
¡Sí, en efecto, tres tipos reflexivos! Tristano era reflexivo, y él fue el primer ejemplo. Pero no era "jazz", sonaba casi como música clásica.

SOBRE SÍ MISMO

[A Konitz se le ha criticado por tocar ligeramente desafinado, algo más alto de lo que marca la afinación convencional. A continuación examina este problema.]

Si he conseguido alguna brillantez en mi sonido, en parte se debe a que toco en la parte superior de la afinación, me parece. No es más que cómo lo oigo yo, y a veces es muy fácil sobrepasar la línea. Después de tanto tiempo, sigo insistiendo en tocar al borde de la afinación, y a veces me paso. He de tener mucho cuidado, en cierto modo ha sido mi talón de Aquiles, pero sigo trabajando en ello. Para mí, lo peor que me podría pasar es tocar por debajo del tono, aunque, curiosamente, una afinación levemente grave produce un sonido con más cuerpo. A mí me resulta más aceptable tocar un poco por encima de la afinación, pero tocar "afinado" es la forma que más se puede disfrutar.

Creo que cada intérprete de un instrumento de afinación variable tiene su propia idea sobre dónde suena mejor. Si



tocas con un pianista, idealmente tus notas tienen que estar a la misma altura que cada una de las notas del piano que te acompaña, algo prácticamente imposible, pero ese es el objetivo. Entonces tienes que afinar con el contrabajo, que con respecto a mi instrumento suele estar dos octavas por debajo, con una estructura de madera completamente distinta. Y muy a menudo no logro interiorizar la idea de lograr una mezcla con ese instrumento, a menos que sostenga una nota con el arco. Si está tocando negras, a veces

no sé si estoy afinado con el bajo o no. A menudo toco algo más agudo que el resto de la banda; como decía, así es como le doy algo de filo a mi sonido. Con los platos del baterista absorbiendo los armónicos de cada instrumento, y el volumen, el peso de su instrumento, creo que puedo penetrar más con un sonido más agudo.

Es un defecto muy práctico, pero es un defecto. Trato de solventarlo centrando mucho mi atención en lo que los demás estén tocando, en vez de tratar de demostrar nada. De esta forma tengo más posibilidades de escucharlos de verdad y afinar con ellos. Esto es algo muy difícil, tardé mucho en darme cuenta del todo. Al principio solamente tenía una impresión de lo que el resto estaba haciendo y no me preocupaban tanto los detalles.

¿Entonces no tiene oído absoluto?

¡No, mi oído es imperfecto! A veces, cuando las cosas están saliendo bien, soy capaz de oír con bastante precisión, pero despertarse por la mañana y acertar con un *la* de concierto o lo que sea... para eso tengo que pararme a pensar.

Lee Konitz
el jazz no es un arte perfecto!

jazz en la costa

almuñécar XXI edición. 11/19 julio 2008.
parque el majuelo, 22.30 h.

dianne reeves. avishai

cohen trio. spyro gyra.

sergio pamies grupo

con antonio serrano.

roberto fonseca zamazu.

ivan lins all stars con

nnenna freelon. toto,

bona, lokua gerald toto, richard bona

y lokua kanza. bettye lavette.

terence blanchard.

en paralelo:
regando flores.
conga cubana.

www.jazzgranada.es



ORGANIZAN

 **Diputación
de Granada**
Red de municipios

 **SUMANDO GRANADA CRECE**
ÁREA DE CULTURA, JUVENTUD Y COOPERACIÓN LOCAL

 **Ayuntamiento
de Almuñécar**

Instituto Insular de Cultura

PATROCINA

 **Alhambra**
CERVEZAS

COLABORA

 **JUNTA DE ANDALUCÍA**
CONSEJERÍA DE CULTURA

PRODUCE

 **Jazzgranada**

► ¿Quiere decir que puede dar una nota y no estar del todo seguro de que sea un la de concierto?

Cuando toco con otros, durante buena parte del tiempo, tengo cierta sensación de inseguridad. Y a veces, cuando toco a solas, al pasar de un registro a otro en el fondo no estoy seguro de que la entonación sea uniforme de la nota más grave a la más aguda, el registro bajo en relación con el alto si toco muy agudo, octavas, intervalos o lo que sea. Cuando le comenté a Jackie McLean algo sobre su afinación, su respuesta inmediata fue "mala suerte [la tuya, si no te gusta]". Me dijo que él lo oye así, la gente puede disfrutarlo o no. Pero si le incordia a la gente con la que estás tocando, se convierte en un verdadero problema.

McLean a veces toca muy por encima de la afinación.

En extremo. Recuerdo una sesión en el Café Montmartre de Copenhague con Ben Webster, Dexter Gordon y Jackie McLean. Cuando terminamos le di la mano a Jackie, pensando lo agradable que había sido tocar con él, y de repente me di cuenta de que también le estaba dando las gracias por tocar más desafinado que yo.

Hay quien ha descrito su sonido como "acidulado", y que es parte de su estilo.

Buen término, "acidulado". Jackie tenía un sonido sólido que podía llegar a ser muy cortante, muy agrio. He disfrutado su música, pero no cuando se sale tanto de la afinación, eso me incordia mucho. La última vez que le oí fue en el Iridium. Tocó la semana siguiente a mí, y sonaba verdaderamente bien, afinado y logrando un buen sonido. Tocó con su hijo, René, y una sección rítmica sólida. Lo disfruté de verdad. Me encantó cómo se describía a sí mismo, que se sentía como un caballo de trabajo, como una mula, quizás, tirando de la sección rítmica. ¡Un gran tipo, y un buen saxofonista!

Es un intérprete con mucho empuje, que puede dominar a la sección rítmica.

Sí, pero cuando suena como alguien que sabe qué está a punto de tocar. No creo que se limite a plantarse ahí esperando a que ocurra algo. Se le oyen giros muy concretos un montón de veces.

Parece indeciso sobre la importancia de no tocar por encima de la afinación.

Bueno, de verdad creo que forma parte de cómo escucha una serie de notas la persona en cuestión. Muchos de los

músicos actuales tratan de acomodar la afinación flexible. Logran efectos de cuarto de tono y cosas así. Así que quizás, de ese modo, pueden justificar que tocan por encima del tono. Pero al final pienso que es como una enfermedad musical antisocial, lo de no identificarse plenamente con tu vecino musical. Yo puedo proyectar cualquier sonido y a la vez tocar afinado, si logro relajarme lo suficiente. La intensidad relajada es de lo que estoy hablando, y de tratar de lograrla más a menudo.

O sea que su ideal, en el fondo, es tocar afinado.

Sí, desde luego. Pero como no siempre puedo controlarlo, prefiero estar ahí [por encima del tono] que por debajo de la afinación. Para corregir el problema, deberías pasar un tiempo muy concentrado sosteniendo notas antes de pasar a cosas más movidas. Estaba ayer escuchando a Wayne Shorter, y a menudo empieza a tocar sosteniendo una nota larga. Y eso es, simplemente, creo, para comprobar cómo se está relacionando con las otras notas que le rodean. ¡Muy astuto! Quiero decir que lo hace cuando empieza un solo, o durante su curso, para hacer una comprobación, quizás. Porque según se acelera el *tempo*, la musculatura tiende a agarrotarse y eso hace que suba la entonación.

O sea que durante una actuación podría ir desafiando hacia arriba.

¡Seguro! He trabajado mucho con Kenny Wheeler, y, si acaso, él tiende a trabajar en la parte baja de la afinación, de forma que tengo que tener mucho cuidado,

porque juntos podemos sonar bastante agrios. En el disco *Angel Song* de ECM tuve ese problema. ¡Dios mío, dónde estaban los ángeles!

¿Con cuánta antelación piensa cuando está tocando?

Idealmente sólo pienso en la nota que estoy tocando. A cierto nivel sé hacia dónde voy dentro del tema que esté tocando, pero lo que más me importa es tocar cada nota tan limpiamente como pueda. He oído a una serie de músicos describir con cuánta antelación piensan, y cómo tratan de apuntar a cierta nota o cierto lugar. En su libro, Hal Galper hablaba sobre prever cómo desarrollas la frase y cómo va a terminar. No sé si eso es posible cuando estás improvisando, pero estoy seguro de que es distinto para cada improvisador.

¿Cuál es su estado mental cuando improvisa?



Lee Konitz
¡el jazz no es un arte perfecto!

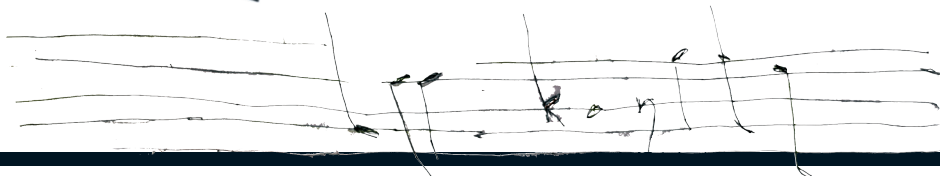


En general me limito a tratar de estar "ahí" y a que me interese lo que sucede a mi alrededor, aparte de mi propia obligación de tocar. Quiero oír a los demás músicos con toda la claridad posible. Es casi una necesidad egoísta, aparte de la satisfacción de oírles tocar aunque no lo hagan muy bien. Si oigo lo que hacen nunca me quedo sin cosas que tocar, porque siempre me aportan algo. En realidad no es posible que se agote el material para tocar si uno sintoniza con el bombo, el hi-hat, o las notas del bajo, o el acorde del piano, pero si dedico toda mi atención a pensar, "¿cuál es la próxima nota?" es difícil oír nada más.

¿Cómo supera tocar cosas que caen en la "memoria muscular", las frases que se han aprendido y que se repiten inconscientemente?

En primer lugar, creyendo que es posible hacerlo, y queriendo hacerlo. Tengo una fe absoluta en el proceso espontáneo. Creo que la mayoría de la gente piensa que esa es una postura muy ingenua, que en realidad uno sólo improvisa en su casa, pero que, cuando sale, toca material preparado, para no defraudar a los clientes. Es el cuadro que he visto toda mi vida. Y hay gente que lo puede hacer de forma muy eficaz, pero el resto a mí me resulta ordinario. He de hablar de estas cuestiones, para aclarar todo lo que no se haya aclarado ya. Es evidente que tocar de forma mecánica es señal de que falta una conexión real con lo que estás haciendo en ese momento. Aprendemos a tocar mediante cosas que nos hacen sentir bien en el momento en que las descubrimos. Pasan a formar parte de la "memoria muscular" y se recuerdan por una cuestión de hábito. Si yo conozco un patrón sobre una progresión [de acordes] con el que me siento bien cuando lo descubro, cada vez que llegue a ese lugar podría tocar ese patrón, sabiendo que funciona, en vez de probar algo nuevo. En cierta medida esa es la elección que haces con un vocabulario de trabajo, cuánto quieres ejercitar esas ideas.

James Moody es un ejemplo excelente de esta interpretación preparada, de tocar lo que uno sabe. Nunca me ha gustado demasiado lo que hace, aunque la última vez que le vi, en un concierto dedicado a Charlie Parker en Nueva York, me impresionó mucho que este hombre de 75 años estuviera tocando tan bien. Aun así, lo que tocó es, fundamentalmente, muy trabajado, a veces es como si en realidad estuviera tocando ejercicios, es tan evidente... Estaba tocando las mismas cosas que le he oído tocar una y otra vez. Pero lo hace muy bien, introduciendo además cierto sentido del humor; escuchar todo eso es muy disfrutable. ¡Hasta contó un chiste buenísimo que lleva contando cuarenta años! Eso es una auténtica actuación profesional; no es fácil, pero eso es lo que es. Solamente estoy tratando de aclarar la diferencia entre él y Charlie Parker. Charlie tenía una sensibilidad verdaderamente dinámica para la música y esas grandes frases que reunía de forma tan inge- ▶





SOBRE EL ARTE DE IMPROVISAR

► niosa. Es un tipo de expresión muy especial que sólo está al alcance de un gran intérprete.

No estoy menospreciando eso [lo que hace Moody], sólo estoy tratando de ponerlo en su lugar. Sonny Stitt era más musical, creo. James Moody trató de introducir más cromatismo en su música, y se trabajó sus frases y sus cosas; a mí siempre me sonaron preparadas y pegadas sin más, y no se trata de eso. Sonny se las arregló para integrar todas esas frases de Charlie Parker, o de Lester Young, o de Dexter Gordon, o de quien estuviese emulando, y realizar una declaración musical. Es un tipo de arte, pero no la labor de un espíritu verdaderamente arriesgado y aventurero.

James Moody ensaya mucho y se aprende las cosas. Y sabe cómo asestar sus golpes cuando sale al escenario. Esto no es una crítica a él, porque le respeto por hacer lo que puede hacer muy bien. No digo que debería estar haciendo otras cosas, sólo estoy tratando de argumentar que hay otras cosas por hacer, y que uno elige si las quiere hacer. Yo no puedo tocar como lo hace Moody, tocar un producto acabado, lo mejor que uno puede producir, ante el público que paga su entrada.

...

¿Son pocos los que tocan a su manera?

Creo que la mayoría de la gente que toca profesionalmente quiere hacer un buen trabajo, y prepararse lo suficiente para lograrlo. Yo lo hago a mi manera, pero esa es mi manera de prepararme, no estar preparado. ¡Y eso requiere mucha preparación!

Hablamos de aprender todo acorde que jamás haya existido, toda inversión, todo giro melódico. Y, entonces, cuando tocas, te olvidas de lo que has practicado y realmente tratas de crear algo para ese momento, según lo que esté tocando la rítmica, según la acústica de la sala, el público, cómo te sientas en ese momento, etc. Desde luego, no lo logro hacerlo siempre. Cuando tengo problemas, por motivos acústicos, o porque no es el grupo adecuado para mí, o lo que sea, tengo que apoyarme en lo que mejor conozco. Eso es menos satisfactorio, pero no deja de ser necesario, desde luego.

A veces pienso que ojalá pudiera disponer instantáneamente de un vocabulario para usarlo en las ocasiones menos inspiradas; pero sería demasiado fácil apoyarse en eso. Shelly Manne solía bromear diciendo "¡el tipo era tan sofisticado que nunca tocaba el mismo solo una vez!"

¿Cree que muchos músicos se pierden algo, cuando lo llevan todo preparado de antemano?

Sí, aunque ellos sienten algo que yo me estoy perdiendo.

Ningún músico de jazz diría esto, pero que respondería a alguien que preguntara "¿qué ventajas tiene ser espontáneo en la interpretación, con los riesgos que entraña? ¿Por qué no planificarlo de antemano?"

Creo que existe una energía muy evidente, digamos, para los músicos y para los oyentes afines a ese tipo de cosas, que le falta a la ejecución preparada de antemano. Hay, quizás, una vertiente más tentativa, quizás menos firme o lo que sea, que hace que uno suene como si estuviera reaccionando ante ese momento. Supongo que sabes de lo que hablo. No es fácil captar de qué se trata, pero creo que es muy notorio para quienes lo hacen y para la gente del público que puede apreciarlo.

Grabé con Phil Woods y Enrico Rava en el festival de jazz de Umbria en 2003. Tanto Phil como Enrico son músicos muy buenos. Estaban tocando de manera firme y definida, resultado de "saber" qué van a tocar.

En eso llego yo, y en el mismo instante que doy mi primera nota toda la intensidad desciende de un animado swing a un volumen reflexivo y respetuoso y a una intensidad de escucha. ¡Es muy difícil empezar de cero tras toda esa energía! Es un cambio de dinámica muy bienvenido, pero a mí me supone un problema psicológico.

Pero como dice, si vienes con un discurso preparado, por muy energético que sea, tu capacidad de reacción ante el momento tiene un límite definido.

Eso creo. Y eso también quiere decir que la segunda vez que oyes a esa persona, no va a ser demasiado diferente a la primera. Cuando oyes a Phil Woods, oyes frases familiares. Y Stan Getz era parecido. Tenían un estilo, musicalmente muy elaborado, lograron el éxito con ese estilo y no se despegaron de él. Creo que eso es lo que, en cierto modo, define el "estilo", hacer algo que tiene cierto éxito, y repetirlo cada vez, siempre que sea efectivo.

Me sorprendió que me dijera que cree que en algunas de sus grabaciones clásicas no acaban de surgir las ideas.

Eso aún me puede pasar en cualquier momento. Esa posibilidad es la que sigue haciendo que el proceso sea real, de algún modo, y que sea un problema sin final, de otro modo que no me preocupa. No he resuelto ese problema. Doy las gracias por poder obtener un buen resultado. Es una cuestión de ralentizar el proceso con el espacio suficiente para permanecer relajado. No ponerse tenso y respirar de forma relajada son las claves para el apartado de las buenas ideas. Como músicos improvisadores, que componemos según presionamos las teclas, tenemos el deseo y la obligación de tocar sucesiones de notas que alcancen el máximo posible en cuanto a lógica, buena estructura, sonido, holgura rítmica, precisión y significado, de manera que formen una creación válida. Pero yo cometo muchos errores a lo largo de la ejecución y, por suerte, ¡el jazz no es un arte perfecto! Como se ha dicho, "un improvisador necesita la ansiedad del fallo inminente".

© The University of Michigan Press, 2007. © Traducción: Fernando Ortiz de Urbina, 2008. © Edición: Cuadernos de Jazz 2008.

Lee Konitz
¡el jazz no es un arte perfecto!



Siempre es buen momento para disfrutar del mejor jazz

Vodafone te lleva al Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz

Descárgate uno de los temas del especial Jazz Vitoria-Gasteiz en Vodafone live!
y entrarás en el sorteo de 50 abonos dobles para asistir, del 15 al 19 de julio, al festival.

Entra en **Vodafone live!** → **Música y Tonos**

Infórmate en www.vodafone.es/festivales o en el 1444

Es tu momento. Es Vodafone.

