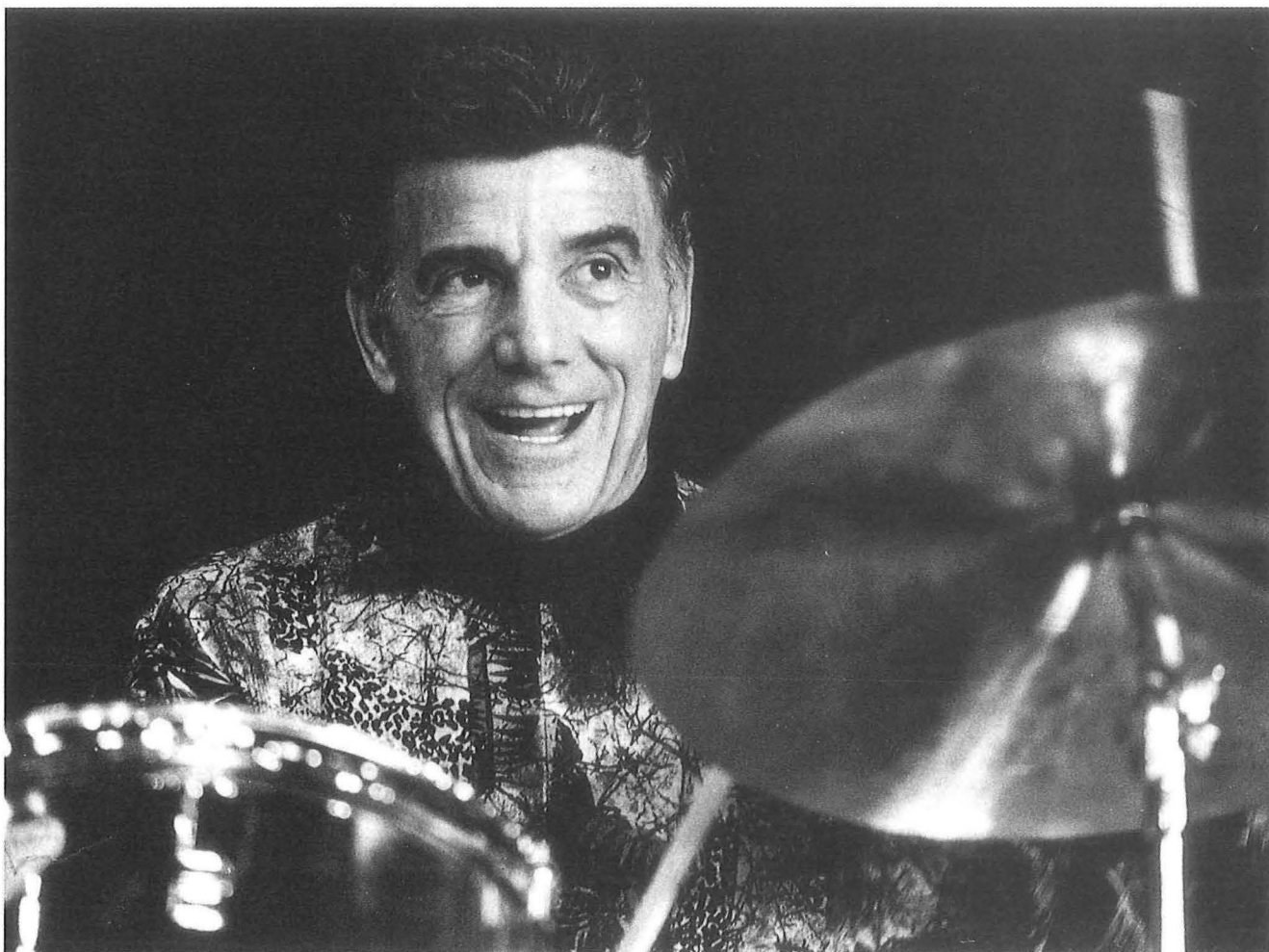


Sobre la cama y los sofás del hotel donde se hospeda este maestro sencillo, cortés y amabilísimo hay varias partituras y un lápiz para retocarlas. De la percha cuelga un esmoquin negro. En la mesa hay un par de naranjas y un kiwi, y un diccionario Berliz de español/ inglés. Una bolsa de unos grandes almacenes, con la

compra todavía en su interior, y una sensación de soledad que seguramente me afecta más a mí que a él, componen la típica iconografía, con variables posibles, del músico de jazz en gira, encerrado casi cada día en un hotel diferente y en una ciudad distinta, alejado de la popularidad e ignorado a menudo por los medios informati-

vos. Más o menos lo que nos contó Bertrand Tavernier en *Alrededor de la Medianoche*. Louis Bellson no sólo es un músico extraordinario, sino una persona encantadora. Los viejos maestros son así, como Dexter Gordon o Kenny Clarke, dos de los mejores recuerdos que tenga de mi trato con jazzmen.



Un maestro sencillo: **Louie Bellson**

Antonio Vergara
Fotografía: García Poveda

¿Qué diferencia hay entre ser un baterista de big band o de pequeña formación?

— Hay una diferencia considerable. En una big band hay más músicos y un arreglo que respetar. De todos modos, puedes tocar fuerte. Pero en un conjunto pequeño puedes ser más musical porque hay menos músicos y tu textura como baterista se convierte en más melódica, y no sólo es rítmica. Encuentro ventajas en las dos modalidades, y yo he trabajado siempre en ambas.

— Sam Woodyard, baterista de Ellington, decía que la dificultad principal radicaba en controlar a diez o doce músicos con un sentido del tiempo diferente.

— Esto es muy cierto. Una de las primeras cosas importantes que aprendí como profesional tiene relación con lo que decía Woodyard. Tenía yo 17 años y entré en el grupo de Benny Goodman. El hacía ensayar a su orquesta de la siguiente manera. Durante hora y media hacía que la sección de saxos tocara conjuntamente un arreglo completo, sin la sección rítmica, hasta que sonaran como un solo músico. Luego hacía lo mismo con los metales, y acto seguido ensayaban todos, saxos, trombones y trompetas. El sabía que en la orquesta puede haber un baterista, un pianista o un contrabajista muy bueno, pero si el resto de la formación no toca en el tempo, nadie tiene swing. Así que insistía para que todo el mundo tocara en el tempo.

— Usted tocó junto al guitarrista Freddie Green, en la orquesta de Basie. Háblenos de las cualidades rítmicas de Green.

— Era maravilloso, como cuando abres la puerta y entra aire fresco. Era un maestro del tempo, como una roca. He tratado de enseñar a jóvenes guitarristas rock, que tocan con mucha amplificación, el secreto de Green, que no la usaba. No sé si lo han entendido. Freddie Green ha sido el mejor guitarrista rítmico que ha existido.

— ¿El sentido del tempo se aprende o se nace con él?

— Pienso que los grandes bateristas han nacido con esa semilla dentro. Luego es como una flor, a la que hay que regar y proporcionarle sol. La experiencia te hace mejorar, pero tienes que poseer ese algo en tu interior que te hace diferente a otras personas. Hay que nacer con ese timing natural, ese ritmo natural. Cuando yo era joven estaba seguro de que tenía ese feeling natural, como Buddy Rich o Jo Jones. Ellos habían nacido con eso dentro que mejoraba a medida que lo trabajaban y perfeccionaban.

— ¿Piensa que la musicalidad es fundamental en un baterista de jazz?

— ¡Oh!, por supuesto. Es lo primero y más importante que enseñé a mis alumnos. Empiezo tocando un largo solo de batería, y les digo: "Esto que acabo de hacer es secundario". Porque lo más importante es tocar para vertebrar una formación. El mejor elogio que me pueden hacer es "has hecho swingear la orquesta". No me preocupan los solos: sé que puedo hacerlos. Lo fundamental para mí es que he tocado bien en ese solo de trompeta o de saxofón, cooperando a un resultado musical. Esto es lo que cuenta.

?

— ¿Quiénes fueron sus maestros?

— Tres, básicamente: Chick Webb, Jo Jones y Sidney Catlett. También Gene Krupa. Buddy Rich y yo crecimos juntos y prácticamente tuvimos los dos los mismos modelos. Lo tenían todo. Fueron los pioneros. Sabían siempre lo que hacer, en pequeña formación o big bands, con las escobillas o con las baquetas. Fueron los inventores de todo. Hoy no puedes encontrar bateristas mejores. Pienso que todo baterista que sabe de dónde viene sabe adónde va. Si no sabes de dónde vienes, como les sucede a muchos jóvenes —que no han oído hablar de estos grandes maestros—, no hay nada que hacer. Muchos han crecido oyendo a bateristas de rock. Que me disculpen, pero así no se va a ningún lado. Quienes hemos estudiado a Jo Jones, Webb o Catlett, sabemos que nada sería posible hoy sin su magisterio. Jo Jones, por ejemplo, toca las escobillas o el high-hat (doble plato

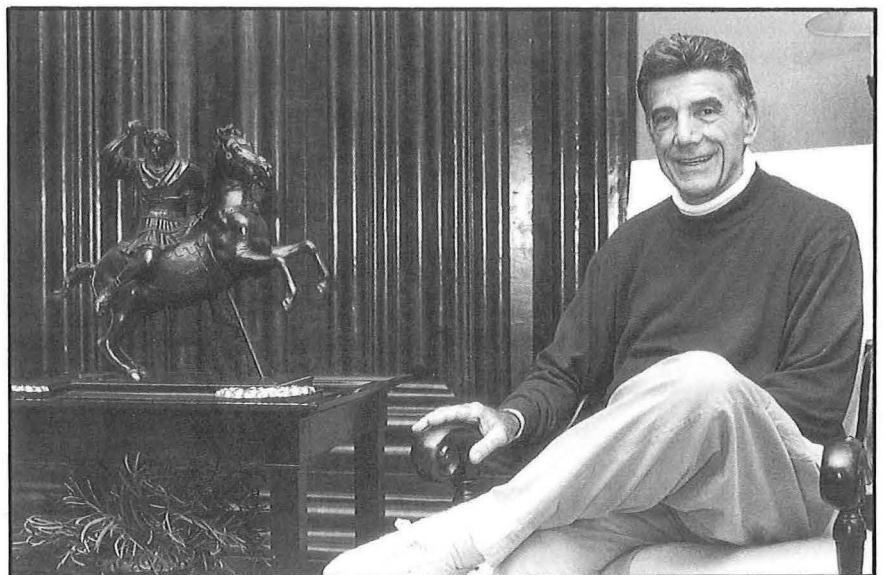
o Charles), como otros bateristas. Pero lo hacía de un modo diferente, único, como si en su sangre hubiera algo especial. Podía swingear tocando las escobillas sobre un periódico. En más de una ocasión le vi hacer esto.

— A usted le gusta interpretar, pero también componer, ¿no?

— Sí, las dos cosas. Me gusta tocar, es algo que llevo dentro. Estoy muy contento de que mi padre, cuando yo tenía nueve o diez años, me dijera que debía aprender piano. Yo me negaba, pero él insistió. "Vamos, aprende música", me dijo. Si no toco más composiciones propias es porque me gusta que los componentes de mis orquestas aporten sus temas. Esto lo aprendí de Ellington, que tenía en su formación a tipos como Harry Carney, Clark Terry o Johnny Hodges, músicos grandiosos a los que había que dejar tocar temas que ellos conocían bien. En mi big band tengo a Don Menza, gran compositor y arreglista. Toca muy bien el saxo tenor pero como escribe tan bien interpretamos sus temas, y los de otros cuatro o cinco de mis muchachos.

— ¿Cuántas veces habrá tocado Skin Deep en su vida?

— ¡Oh!, muchísimas veces. Pero una de las cosas que aprendí de aquellos pioneros y viejos maestros de la batería es lo siguiente: "Si tocas Skin Deep 500 veces, la vez 500 será mejor que la 499". Para ellos ésta era la cualidad fundamental de un gran músico: tocar mejor que la vez anterior, y no pensar que uno ya está cansado del mismo tema, no. Había que pensar que siempre lo harías mejor que antes, no importa donde actuaras. Tu rendimiento debía ser igual en un garaje que en el Carnegie Hall, y el concierto igual de bueno. No es lo que



hice en el pasado lo que cuenta, sino lo que haré en el futuro. Eres tan bueno como tu próxima interpretación. Lo que vale es lo que haré esta noche en el concierto. Esto es, de hecho, la profesionalidad.

— ¿Cuánto hay de preparación y cuánto de improvisación en un solo largo de batería?

— Todos los grandes bateristas a los que he oído largos solos —como Joe Morello, Buddy Rich o Jo Jones— alternan las repeticiones con partes nuevas. No sé por qué algunos críticos se cargaron hace tiempo los solos largos, porque no es lo mismo un baterista que maneja algunos ritmos interesantes pero sin ninguna arquitectura o lucubración, que otro que usa inteligentemente de las dinámicas y consigue contar una historia y transmitir un sentimiento más musical que percusivo, que es lo realmente difícil. Lo otro, ya sabes, es sólo un tipo golpeando... Buddy Rich y yo nos dimos cuenta de que hacer un solo largo era como un show. Primero había que empezar con brillantez, para captar al oyente, luego se bajaba la tensión y hacíamos algo bonito y suave. Acto seguido venía lo más difícil: usar tu propia inventiva, construir, hacer algo arquitectónico y llegar al final, como si se tratara de un ballet. Esto requiere mucha meticulosidad.

?

— ¿Qué tal su experiencia en la televisión?

— Es como si te cronometraran. Un minuto y medio y tienes que acabar. Te pones el sombrero y te vas a casa. No puedes expresarte con un reloj sobre tu cabeza, siempre mirándolo. Antes de empezar ya sabes el tiempo que tienes. Si lo rebasas en cinco segundos te cortan. No hay libertad. Aquí, en Europa, creo que la televisión es mejor. Puedes desarrollar tu interpretación. No importa el tiempo como en EE.UU.

— ¿Siempre está pensando en la música?

— Puedo estar 24 horas pensando en ella, porque es lo que más me gusta. A veces me levanto a las cuatro de la madrugada, como me sucedió el otro día en mi domicilio de Hollywood, porque se me ha ocurrido algo y debo escribirlo. El jazz, la música, es todavía una diversión para mí. Siempre pienso en ella, incluso cuando viajo en tren o avión. Cuando volaba el otro día desde Los Angeles a Valencia escribí un tema durante el viaje, que he titulado *Camino de Valencia*. No está mal, lo que sucede es que no puedo componer del todo sin piano. Lo tendré que retocar.

— Un par de preguntas más y acabamos...

— ¡Oh!, no se preocupe? No me importa

estar más rato con usted. La verdad es que en Europa la gente me hace preguntas interesantes, con contenido. No son las preguntas estúpidas que se formulan en EE.UU.

— En 1962 vi en Valencia a Joe Morello, el baterista del cuarteto de Dave Brubeck, haciendo una demostración para la marca Ludwig. ¿Qué hace ahora Morello?

— Ya sabe que estuvo siempre muy mal de la vista. Creo que, definitivamente, se ha quedado ciego. Es un gran músico y un tipo maravilloso. Lo conocí en 1947. Acudió a mí. Todavía podía ver y llevaba unas gafas con gruesos cristales. Me dijo: "Oye, Louie, ¿cómo haces eso con la mano izquierda?". Durante dos años estuve enseñándole cómo debía hacerlo. Finalmente, un día fuimos a su casa, se sentó ante su batería y, comenzando a tocar, me dijo: "Louie, ¿era esto a lo que te referías?". "Sí, le contesté, pero si ya lo sabías, ¿por qué viniste a preguntármelo?" (risas). Siempre fue, y es, un instrumentista maravilloso, con una gran facilidad, buenos pies y buenas manos.

— ¿Cuál ha sido la situación profesional más difícil por la que ha pasado?

— Tal vez fue con Duke Ellington. Llegamos a Nueva York a grabar un disco con la Orquesta Filarmónica. Eramos yo, Ellington y el contrabajista John Lamb, rodeados de los 120 músicos de la Filarmónica. Todos tenían sus partituras, excepto yo. No tenía ni idea de lo que había compuesto Duke, sólo conocía su título: *La rubia dorada y la manzana verde*. Veinte minutos de música. Yo miraba a Duke, a punto de empezar. No sabía dónde había un fortísimo, un pianísimo, dónde tocar con escobilla o con baquetas, dónde no tocar... Trataba de hacerle algún gesto a Duke. Al final vio la expresión asustada de mi rostro e inclinándose me dijo: "Louie, la primera parte está en 3/4". "Gracias, Duke", le respondí con sorna. Estuvimos tocando durante hora y media. Yo le observaba y trataba de adivinar cómo era la composición. Hicimos un descanso y se acercaron algunos músicos de la Filarmónica. "Se nota que ya habías tocado esto antes", dijeron. "No lo había oído en mi vida", contesté. "¿Y cómo has sabido tocarlo", replicaron. "Simplemente, fijándome en Duke".

Acto seguido cogí la partitura de Duke y me pasé seis horas escribiendo la parte de batería. Luego se la llevé a Ellington, quien me dijo: "¿Ves? La única razón por la que no había escrito tu parte es porque sabía que lo harías tú y quería tener algo importante escrito por Louie Bellson". "Gracias, Duke", le respondí. ■

(Traducción: Criso Ranovall)

DISCOGRAFIA REFERENCIAL

Como líder (con Big Band)

- 1962: *Big Band Jazz From The Summit* (Roul)
- 1975: *The Louie Bellson Explosion* (Pablo)
- 1977: *Sunshine Rock* (Pablo)
- 1978: *Matterhorn* (Pablo)
- 1979: *Dynamite* (Concord)
- 1982: *The London Gig* (Pablo)

Como líder (con grupos pequeños)

- 1954: *Louie Bellson Quintet* (Verve)
- 1978: *Louie Bellson Jam* (Pablo)
- 1979: *Side Track* (Concord)
- 1982: *Cool Cool Blue* (Pablo)

Con Duke Ellington

- 1951: *Duke Ellington's Coronets* (Mercer)
- 1952: *Concert In Seattle* (RCA)
- Ellington Uptown* (Columbia)
- 1956: *A Drums Is A Woman* (Columbia)
- 1973: *Duke's Big 4* (Pablo)

Con Mercer Ellington

- ¿?: *Digital Duke* (GRP)

Con Count Basie

- 1973: *Basie Jam* (Pablo)
- 1974: *For The First Time* (Pablo)
- 1976: *Basie Jam N° 2* (Pablo)
- Basie Jam N° 3* (Pablo)
- ¿?: *Basie And Friends* (Pablo)

Con Count Basie - Oscar Peterson

- 1974: *Satch And Josh*. (Pablo)
- 1978: *Night Rider* (Pablo)
- Yessir, That's My Baby* (Pablo)

Con Count Basie - Zoot Sims

- 1975: *Basie & Zoot* (Pablo)

Con Zoot Sims

- 1973: *Zoot At Easy* (Original Master Recording)

BIBLIOGRAFIA REFERENCIAL

- 1967: *Working With The Ellington Band Was The Highlight Of My Career*. Louie Bellson (Crescendo v6)
- The Artistry Of Bellson: An Analysis*. R. Kettle (Down Beat)
- 1976: *Louie Bellson*. P. Willard (Down Beat)
- 1980: *Louie Bellson Talking* (Crescendo International)
- 1983: *Louie Bellson*. G. Copley (Jazz Journal International)
- 1986: *Louie Bellson*. R. Flans (Modern Drummer)