

Mario Rossy

Hércules Savinien

Fotografía: María Anguera de Sojo

E

l instrumen-
to que toca
lo hace todo
más compli-

cado. Demasiado grande para llevarlo a tomar una copa después del bolo pero no tanto que impida usar el propio, como es el caso del piano. Casi nunca es el líder de una formación. Sus solos pasan desapercibidos a poco ruido que haya. En casos de mala sonoridad o deficiente iluminación, siempre lleva las de perder. En definitiva, el contrabajo es un instrumento ingrato. Y ante este cúmulo de adversidades uno piensa que la persona que lo toca debe tener algo que a tí se te escapa.

En el caso de Mario Rossy (Barcelona, 1962) la razón de tocar el contrabajo podría ser que es un instrumento suficientemente grande como para poder esconderse detrás, y agarrarse al mástil puede funcionar como un antídoto contra la timidez.



– ¿Cómo empiezas con la música?

– Empecé a tocar el acordeón a los 8 años. Mi padre lo tocaba y yo quería uno; me lo compraron y me llevaron al conservatorio del Liceo; entonces se me pasaron las ganas de tocar el acordeón, aunque continué estudiando solfeo 4 años. A los 16 años me tocaron 20.000 pts. en una quiniela y me fui al Corte Inglés a comprar un bajo eléctrico. Enchufaba el bajo en el estéreo, ponía discos de Los Beatles y de Elton John y tocaba. En el 78 se abrió el Centre d'Estudis Musicals de Barcelona; en su departamento de Jazz i Rock, que más tarde sería L'Aula de jazz, estudié bajo eléctrico con Arthur Bernstein. Mi hermana tocaba el piano, mi hermano la batería, mi padre toca piano, guitarra y acordeón, el abuelo también tocaba, así que el virus circulaba por la sangre.

– ¿Y cómo te diriges hacia el jazz?

– Fue a través del ambiente de la escuela. Arthur Bernstein me dio una lista de discos para escuchar en la que estaban Jaco Pastorius, Ron Carter, Stanley Clark, Eddie Gómez,... Quedé tan alucinado que vendí todos los discos que tenía de Los Beatles, de Elton John y de Lluís Llach. De aquella escuela hemos salido muchos de los músicos que ahora tenemos alrededor de 30 años.

– ¿En el Taller también estudiaste?

– En el Taller entré como profesor, en el 83, y los estudios se plasmaron en forma del combo que formamos dirigido por Zé Eduardo, y en el que estábamos Perico Sambeat, Ramón Cardo, Eladio Reinón y, en la rítmica, Xavi Capellas, Joan Marcet, Jorge Rossy y yo.

– Eso es casi A free K, ¿no?

– Claro, eso luego fue A free K. Nos conocimos en un seminario organizado por el Taller con Jack Walrath, David Schnitter, Ron McClure y más gente.

– ¿Seguías con el bajo eléctrico?

– Sí, pero ya tocaba el contrabajo, con el que empecé en el 79 dentro de la misma escuela. Es curioso que del aula de clásica ha salido gente como los Claret, Angel Soler, etc. Músicos que también tienen sobre los 30 años y están haciendo cosas interesantes. Nos lo pasábamos muy bien, era una fiesta y tocábamos mucho.

– He leído que al contrabajo todo el mundo llega por casualidad, que nadie nace para contrabajista.

– Es un poco verdad, como ser crítico. No hay niños que quieren ser críticos cuando sean mayores. Quizás en lugares con más tradición se puedan despertar vocaciones tempranas. Yo me empecé a interesar por su sonido y por el papel que tiene en la música, ya que nunca vi a alguien que lo tocara en directo y me sedujera al instante; he tenido más de un problema acerca de por

qué tocaba el contrabajo, ya que no fue un flechazo; ha sido más un proceso. En casa, mi padre y mis hermanos hacían una especie de *jam sessions* mientras yo jugaba a hockey; les hacía falta un bajo y mi padre me insistía en que aprendiera con los pedales del órgano, y aunque me resistía supongo que el interés iba creciendo; me fui quedando con el papel y con las notas y me di cuenta de la importancia y el poder que tiene el bajo. Aparentemente no pintas nada, porque no canta, estás en el centro y no sobresales, pero no hay orquesta sin bajo. A menudo, si el bajista llega tarde a un ensayo, éste no empieza hasta que no llega; sin embargo, si un *pito* o el pianista llegan cinco horas tarde, el ensayo se hace sin ningún problema. Es un hábito que a mí me parece equivocado, como si el bajo fuera el guardia urbano del grupo. Yo pienso que se puede hacer música sin bajo.

– ¿Te encuadras en la tribu del Taller?

– En el entorno del Taller han pasado cosas; sirvió para aglutinar una generación de músicos y se encontró salida a lo que estaba ocurriendo. Podría haber ocurrido en otro sitio, pero lo cierto es que pasó allí sobre 1983; había mucha energía y mucho amor a la música. Ibamos a hacer *jam sessions* a un sitio que se llamaba L'Auditori, que ya se cerró, y al tiempo que éramos muy autocríticos también éramos muy positivos, así que había muchos grupos y la mayoría

“Me di cuenta de la importancia y el poder que tiene el bajo. Aparentemente no pintas nada, porque no canta, estás en el centro y no sobresales, pero no hay orquesta sin bajo.”

tenían un líder, un concepto y un sonido propios, aunque hubiera músicos repetidos. En A free K, Ictus y Azúcar Imaginario estábamos juntos Perico, Jorge y yo, pero no se parecían nada los tres grupos. Intentábamos hacer música a pesar de que había pocos clubes: La Cova, L'Exemple y, después, Harlem; pero no era fácil el acceso para los músicos jóvenes. Así que los

seminarios que organizaba el Taller y la actividad que allí se desarrollaba es algo que tenemos que agradecer.

– Sin embargo, contrabajistas no hay muchos...

– Yo creo que sí somos bastantes y me parece que el nivel que damos es alto. Creo que faltan más pianistas, trompetistas, trombonistas y bateristas.

– ¿Con qué músicos locales montarías tu grupo ideal?

– Creo más en la idea de grupo que en la de individualidades que se suman. Es importante tocar con gente con las mismas ideas musicales y que el grupo suene; es una de las cosas que he aprendido de Miles Davis; su aportación básica es que siempre tuvo grupos que eran una bomba; él tocaba más o menos, pero era un gran líder.

– Háblanos de tus mitos, ¿a quién admiras?

– Insisto que me interesan más grupos o estilos de música que individualidades. Claro que los contrabajistas me interesan especialmente. Cuando empecé, una gran influencia fue Jaco Pastorius y Scott LaFaro. Después, Ron Carter y Paul Chambers, que creo que lo tenía todo. Mingus me gusta mucho por lo que hizo a partir del bebop.

También Bill Evans fue determinante para mí como intérprete, como músico y por su concepto de grupo. Miles Davis, especialmente en los 50s y 60s, y Wayne Shorter. Weather Report me influyó mucho, y no sólo por Jaco Pastorius.

Me gustan los grupos en los que oyes la música como polifonía, y no un foco con un acompañamiento. Todos los que he citado son grandes solistas, pero les hace falta todo, han pensado en el *groove*, en el ritmo de la batería, en el piano, en el bajo... me gusta menos la gente que toca muy bien pero que no incluyen el espacio para los otros miembros del grupo.

– ¿Qué parte de la historia del jazz te interesa más?

– Empecé por fusión y voy tirando hacia abajo; me gusta mucho tocar estándares; lo que pasa es que tienes un plan y lo vas cambiando a medida que descubres formas más interesantes que la previa. Antes estaba más cerrado a los 50s, 60s y el bebop, pero ahora me interesa todo: Duke Ellington, Count Basie, incluso dixieland; intento escuchar de todo. Me gusta Steve Wonder y un brasileño que se llama Ivan Lins, que tiene temas extraordinarios. También me interesa mucho el flamenco, que antes no me llamaba la atención. He descubierto a Sabicas, y estoy impresionado.

Creo que la música de todo el mundo, excepto la europea, tiene algo en común; el jazz, la japonesa, la hindú, es más natural; hablo

más por intuición que por conocimiento de causa, pero intuyo que hay muchas escalas pentatónicas, más antiguas y naturales que la escala mayor, que las temperadas, y eso se ve en el jazz, en toda la música asiática y africana, y también en el flamenco; la afinación es imperfecta desde el punto de vista europeo, pero es una afinación más natural, que proviene de los armónicos naturales de los instrumentos y son músicas más modales, más relacionadas con la danza, con el sonido de la naturaleza, incluso. En Europa, la música es mucho más artificial; es un reflejo de la vida europea y del llamado progreso.

– Tú también tocas música clásica. Hiciste *Historia De Un Soldado*, de Stravinsky, con la orquesta del Teatre Lliure y, en Navidad, una misa de Haydn.

– Estudié clásico y toqué seis meses en la Orquesta Ciudad de Barcelona, pero me fuí porque hablaban siempre de fútbol y yo lo odio, así que caí en una depresión importante, porque fuí con ganas de aprender; la música clásica no me permitía expresarme y en el jazz me reconoczo a mí mismo. Lo de Stravinsky ha sido una experiencia refrescante. Pero es más difícil tocar jazz que tocar la música de Stravinsky.

– Te dieron uno de los premios SGAE para jóvenes compositores. ¿Qué diferencia hay entre componer e interpretar?

– Para mí es un tema de reflexión importante. Creo que son dos facetas de la búsqueda y de la expresión; en jazz, al componer piensas en algo que tiene que ser improvisado, tienes que dejar mucho espacio y tiene que estar supeditado a la interpretación, así que a base de tocar mucho llegas a componer, al menos es lo que me ha ocurrido a mí; los buenos compositores de jazz han sido, sobre todo, grandes intérpretes y grandes improvisadores, como Ellington, Parker, Coltrane, Monk, Shorter. Componer es una consecuencia de tocar. En Europa hay mucha gente que no lo ve así y esto puede ser la base del sectarismo que se ha creado entre jazz americano y europeo, ser blanco o negro. Lo importante es tocar.

– Me contabas que a veces escondes el contrabajo en un armario...

– Sí, lo aparco; es algo que me ocurre desde hace poco tiempo; creo que he pasado mucho tiempo completamente obsesionado por la música y ahora hay otras cosas que me interesan; escuchar otras músicas, me gusta mucho más leer, otras artes. Voy más al teatro, estoy más interesado en la gente y me gusta hablar con las personas, viajar, conocer otras culturas. La música tiene que ser una consecuencia, una expresión de la vida.

– ¿Entonces, los estados de ánimo determinan

la forma de tocar? ¿Sería cierto que los estados dolientes dan música excepcional?

– Hasta cierto punto, sí. Un estado de comodidad y de apatía no es productivo. Uno suele hacer cosas cuando no hay más remedio, y me parece más sano para la creatividad y para la vida misma una cierta dificultad; lo peor que te puede pasar es que no pase nada; es preferible sentirse mal por una causa real y tangible que por aburrimiento, eso es gravísimo.

A la música hay que darle mucho de vida, de esfuerzo y de horas, sin que sea un sacrificio o una cruzada del ego por llegar a ser el



mejor; sí que hay dos actitudes diferentes entre vivir para tocar o tocar para vivir; para expresarte realmente es necesario vivir para tocar, y eso suele chocar con problemas de la vida cotidiana.

La de músico es una de las mejores profesiones porque haces algo que te gusta, puedes empezar a ganar dinero desde muy joven y tienes mucho tiempo libre. Eso es un problema porque cuesta mucho llegar a la barrera de dar algo realmente cuando tocas y de separar la cuestión del dinero que cobras de la música en sí misma, llegar a tocar cuando realmente tienes ganas de tocar y tienes algo que dar. Hay que separar lo que es hacer música y lo que es ser músico como un trabajo alimenticio.

– Por esa vía llegamos a que es mejor ser aficionado que profesional, tener un trabajo para subsistir y que puedas hacer sólo lo que te apetezca.

– A veces es cierto. A menudo parece que los amateurs tocan con más ganas que los profesionales. Yo incluyo la música en una serie de cosas que no necesitas que te paguen para hacerlas.

– ¿Es cierto que la fecha es tan importante en los contrabajos como en los vinos?

– Yo tengo dos, pero el que más utilizo es un contrabajo francés Colin Mezene de 1820. Lo que importa es que suene bien; por desgracia, los que hacen ahora no se pueden comparar con el sonido de los antiguos, que resuenan más, además de estar mejor hechos, porque no se hacían en serie. También es cierto que con el tiempo la madera se seca y suena mejor.

– ¿De qué madera se hace un contrabajo?

– No lo sé. Cosas así son las que me hacen estar una semana sin tocar porque me interesa aprender de qué madera está hecho un bajo o reconocer un tipo de árbol en un bosque.

– ¿Hay de diferentes tamaños y precios?

– Sí. Hay de 3/4, 7/8 y 4/4, pero no son muy diferentes. En España son más caros. Uno que esté un poco bien se va a un millón de pesetas.

– ¿Y cuál sería tu contrabajo ideal?

– Es una cuestión de dinero, no de marcas o modelos, hay que buscar y probar sonidos, se trata de que resuene, que unas notas den otras, que proporcione más armónicos, que suenen claras y con cuerpo; es una cuestión de gustos y también del sonido que uno le quiere sacar.

– ¿Lo tocas siempre amplificado?

– Aquí cuesta mucho tocar sin amplificación. Ahora tengo dos: uno para amplificación, con cuerdas de metal, y otro con cuerdas de tripa para seguir aprendiendo como se tocaba antes. No me molesta tocarlo amplificado, pero sí que el amplificador tape al contrabajo, que la pastilla cambie el sonido de las cuerdas. A veces es sólo un problema de volumen, especialmente con los bateristas. En Europa todo el mundo toca muy fuerte; yo sufro mucho cuando la batería suena muy fuerte y tapa todo, o no deja espacio para el bajo.

— ¿Por qué no usas nunca el arco?

— Porque me da pereza llevarlo y ponerle resina. Estaba empezando a tocar en casa con el arco, pero no oía la música con arco y toco lo que oigo. Hace un par de años oí a Christian McBride y se me encendió una luz, esa forma de tocar con arco sí que me gusta, y también los solos que Paul Chambers hacía con el arco, que antes no aceptaba; me parecía que daba un sonido sucio; ahora alucino con ellos.

— ¿Por qué se usan sólo los dedos índice y corazón de la mano derecha?

hacer la fuerza necesaria, pero no más, precisamente para no saturar las vibraciones del bajo; tienes que estar cómodo, que todo parezca fácil, el cuerpo no puede estar tenso, la respiración tienes que llevarla bien... me ayudó mucho aprender clásico.

— ¿Te apoyas en el instrumento, o al revés?

— Es una interacción; lo apoyo en mí para que se esté quieto y lo sujeto con el cuerpo y con la pierna, pero nunca con los brazos, y yo me cuelgo del mástil utilizando el peso del propio cuerpo para hacer fuerza.

— ¿Es ese papel de guardia urbano del bajo al que aludías?

— No, eso es lo que no tiene que ser. Hay conceptos de ese estilo que circulan y que son erróneos. Lo importante es el tratamiento que le das al tema. Cada uno tiene un papel. Yo oigo una melodía, una contramelodía y un groove (algo muy conectado con la vitalidad rítmica) y hay que buscar tipos de groove. La melodía la toca uno de los pitos o una cantante, y la contramelodía es lo que toca el bajo; la armonía es color y tiene que salir de la melodía y de la contramelodía, no puede ser lo que supedita a lo demás. Y por encima de todo, lo primordial es el ritmo, el ritmo y el ritmo; lo que me gusta del bajo es que es importantísimo en el groove; está muy próximo a la inexactitud, es la diferencia entre un metrónomo y una persona que toque con muy buen tiempo; es la parte expresiva con que se utiliza el ritmo, la vida que no tiene el metrónomo.

— ¿Cuál es tu mejor virtud?

— Eso lo tendría que contestar otra persona. Puede ser que cuando toco necesito que todo el grupo suene bien, y supongo que hago que la gente se sienta cómoda conmigo. Intento ser muy estricto en el estilo en el que toco, pero soy abierto y puedo tocar en distintos estilos. En plan técnico toco más o menos afinado y sé leer... Uno de mis defectos era que tenía la costumbre de llegar tarde o de ser protestón, ahora ya no; a veces soy demasiado exigente y perfeccionista, pero he entendido que en la vida hay que apañarse con lo que hay. Si no me encuentro a gusto bajo bastante el nivel creativo. Hay gente que toca siempre al máximo: es una de las cosas que admiro en Javier Colina, que siempre es él cuando toca y siempre con energía; a mí me resulta muy difícil. Yo necesito que me empujen.

¿Sabes que Javier Colina tiene una tarjeta que dice: "Javier Colina: bajo, coche y solos cortos". Yo creo que a los pitos les molesta que los bajistas hagamos muchos solos. Yo, durante muchos años no hacía solos, porque me gusta hacer cosas de las que me quede satisfecho, y como veía que no me molaba lo que iba a hacer, pues no lo hacía; siempre me interesó más pensar en el grupo, y los de bajo no me parecen imprescindibles.

— ¿Cómo decides hacer o no un solo?

— Para mí la música empieza desde el silencio hasta que se acaba, y creo que una actuación va desde el primer tema hasta el último, así que hay que intentar que sea variado, que los temas tengan unidad; mi solo puede ser distinto en función del que haya hecho antes el saxo, y pienso si hace falta o no un solo de bajo, y si no hace falta, pues no lo hago. Además, hay que



— Prueba si quieres a tocar con anular y meñique; es cuestión de conseguir que las cuerdas suenen.

— Ron Carter dice que los ejercicios con bolas de goma están bien porque dan fuerza, pero que nunca dan control de los dedos por separado, y hace referencia también a que hay que encontrar el máximo nivel de energía física, ya que el bajo no descansa nunca y es importante estar en forma, pero llegando a un equilibrio para que las vibraciones de tu cuerpo no saturen las vibraciones del instrumento.

— El primer problema es el tamaño, y el grosor de las cuerdas; en síntesis, hay que conseguir sonido estando relajado. El piano suena con sólo poner la mano, en cambio en el contrabajo todo tiene que exagerarse para conseguir cualquier cosa, así que es muy importante la técnica; yo he tenido que estudiar mucho para sacar un buen sonido y tocar relajado. La fuerza tiene que venir del brazo, desde la espalda, para ambas manos y

— Los otros instrumentos van descansando y el bajo y la batería tienen que mantener el tipo de principio a fin; además, nunca son los grandes solistas: ¿hay una especie de solidaridad entre bajo y batería?

● — Dicen que Paul Chambers y Philly Joe Jones se odiaban y no se hablaban nunca, pero sonaban muy bien juntos; como decía Jaco Pastorius: las mujeres y la sección rítmica, primero.

Yo oigo toda la música, todos los instrumentos, los espacios y las pausas, de principio a fin. La rítmica es importantísima y yo me noto en el centro del grupo, y me siento identificado con mi carácter: no me gusta *chupar cámara*, pero sí tener un poder de decisión en el grupo; cualquiera que sea el tema, no importa si es un estándar, quiero que suene como lo queremos tocar ahora y nosotros. No quiero tener que ser original porque sí, y esa libertad que tienes presente en el jazz es incluso más acusada en la sección rítmica

dejar a la gente siempre con ganas. Luego, hay que preguntarse si puedes hacer algo realmente brillante o no.

Ciertamente, es raro que un solo de Mario Rossy no sea brillante. Y la brillantez suele, en su caso, ir acompañada de una buena dosis de humildad y regularidad. Tiene días extraordinarios, o solamente buenos, pero nadie recuerda una mala actuación. Tampoco nadie habla mal de Mario; parece ser un conciliador nato y eso es obvio incluso en escena, donde se le ve aten-

“Y oigo toda la música, todos los instrumentos, los espacios y las pausas, de principio a fin. La rítmica es importantísima y yo me noto en el centro del grupo y me siento identificado con mi carácter: no me gusta *chupar cámara* pero sí tener un poder de decisión en el grupo.”

to a todo lo que pasa, pendiente de todo el grupo; al mismo tiempo, se va riendo, saluda a los conocidos, se quita las gafas, vuelve a sonreír; y uno piensa que es entonces cuando se va a perder; sin embargo, sigue manteniendo el ritmo. Se diría que puede tocar el contrabajo y hacer cualquier otra cosa simultáneamente, sin perder ni un ápice de concentración. Es obvio que se divierte y consigue transmitirlo. Además, sabe que eso no es incompatible, sino más bien complementario de un trabajo serio.

– Sé que prefieres los clubes a los teatros, a pesar del ruido, del humo, etc...

– Muchas veces empiezas a tocar por expresarte, por comunicarte; los músicos suelen ser gente con problemas de comunicación, más o menos obvios; así que encontramos la manera de expresarnos a través de la música; es una necesidad y una terapia.

Lo que me gusta de los clubes es la posibilidad de que surja una situación y atmósferas

creativas, donde puedas sentirte empujado a tocar por encima de lo que sabes, con gente que te escucha; es importante tocar para alguien. La música la creamos entre todos, los que escuchan y los que tocan. La situación ideal es estar varios días en un club y conseguir que la gente no hable porque les interese más lo que tú tocas que lo que estaban hablando. En los teatros no tocas tan a gusto, aunque cobres más dinero; pero la sala es grande, el techo alto, hay que utilizar equipo de voces, el público está lejos y tocas un día. No hay posibilidad de progresar. En el club, día a día puedes ir mejorando, haciendo trabajo de grupo.

– ¿Hay diferencia entre un público general y cuando hay muchos músicos entre ese mismo público?

– Sí, cuando hay muchos músicos parece que estés en un examen, pero sólo si uno vive más la rivalidad que la autocrítica; una cierta rivalidad puede ser sana, pero si interfieren rollos de ego empieza a ser enfermizo. Es bueno que los músicos nos vayamos a oír unos a otros; a mí me aporta ir a oír otros músicos y me hace ilusión que vengan a oírme compañeros. Creo que en España tenemos poco interés los unos por los otros.

Hay otra cuestión, y es que los músicos oímos mal la música y es en un club donde el público te devuelve inmediatamente lo que recibe; es bueno darse cuenta de lo que sobra y no tocarlo, y aprender a acabar antes de que la gente se canse.

– Tú estás asentado en Nueva York. Cuéntame tu experiencia pasada, presente y tus planes de futuro.

– Llevo allí desde agosto del 89, y fui para aprender esta música desde dentro. Quería aprender con Ron Carter cosas que me gustan mucho de él, en lo relativo a la mano derecha, sonido, tiempo, relajación, y ver también su concepto de tocar en grupo. El está en medio de la forma clásica y la forma más moderna, y yo he aprendido mucho, aunque uno siempre es el que aprende y nadie te puede enseñar nada si tú no eres tu propio maestro. Puedes buscar cosas en otras personas, pero entonces lo tienes que digerir y tamizar. No creo mucho en estudiar con una persona concreta, pero su experiencia te puede servir, sobre todo si vas con la actitud de buscar algo sin esperar que te den fórmulas mágicas. Si te acercas a alguien que admiras aprenderás lo que quieres aprender, ya sea estudiando, tocando o escuchando.

La experiencia de estar allí es increíble y muy recomendable para todos los músicos, aunque sólo sea una temporada. Primero, por la



**Presenta
el mejor jazz desde USA.**

GIRAS VERANO 93

**SONNY FORTUNE QUARTET
(Jazz)**

**THE SWING ALL STARS BAND
(Swing)**

**MAGIC SLIM & THE TEARDROPS
(Blues)**

Para mayor información

Tel.: (96) 137 01 43

Fax: (96) 137 20 34

**Fuente del Jarro, 56
46980 PATERNA (Valencia)**

cantidad de información que hay, tanto de música en directo, como de músicos, y libros. Puedes estudiar con quien quieras, oír a quien quieras, *jam sessions* en los clubes y por las casas. Creo que todo el mundo que está loco por algo acaba pasando por allí. Así que estás en un ambiente en el que sin esforzarte rindes muchísimo. Estudiar en una escuela quizás es sólo una parte muy básica del proceso; lo demás lo tienes que aprender tocando, el caldo de cultivo es lo importante.

A nivel estilístico quizás es un poco conservador, porque se mantiene el jazz en estado puro. En Nueva York si tocas un blues tienes que tocarlo en serio, y eso es muy bueno para aprender, porque puedes profundizar en los diferentes estilos y aprender a dominarlos. A mí me ha servido para aprender los pilares fundamentales, sobre todo tiempo y sonido. También me ha servido para contagiarme de la energía. He tocado con Larry Willis, Norman Simmons, Herman Foster, John Stubblefield y con gente más joven, como Joshua Redman, Mark Turner y otros más.

En cuanto a planes de futuro, quiero seguir con los grupos más o menos estables que tengo allí, pero me interesa mucho no perder el contacto con los músicos con los que trabajo aquí y, por supuesto, hacer intercambios. Estoy trabajando en ello junto con mi hermano Jorge, incorporando músicos con los que tocamos habitualmente en Nueva York y organizando giras por España.

—¿Cómo ves el panorama aquí?

Me parece que hay mucho talento. Jack Walrath dice que España es el país de Europa que mejor entiende el ritmo y la vitalidad en la música.

La educación musical en España es muy limitada; ha sido muy importante la aparición, en los últimos años, de bastantes músicos. No creo que el jazz sea para minorías, pero es cierto que más que una música que se escucha es una música que se vive, y eso sólo puede ocurrir en los clubes.

Hay que romper la barrera existente entre la música y la gente. Si tocas el contrabajo eres muy consciente de ello porque la gente por la calle le llama guitarrón, violoncello, ... Quizás hay que empezar por las escuelas y que la música sea parte de la vida. Aquí se asocia mucho a

que el que cada uno se consiga bolos suficientes para vivir. Hay que considerar el sector completo. El libre mercado es aplicable aquí también, y seguramente hay mucho más espacio del que se cree. Pero hay que facilitar nuevos proyectos y apoyar los que ya existen.

—¿Crees que los músicos tienen algo que ver con esos problemas?

— Los músicos solemos tener el feo vicio de no implicarnos en nada y luego criticar y protestar. Son asuntos que nos incumben directamente; somos cómplices de una situación que no nos ayuda nada, pero nos resulta más cómodo quedarnos en casa porque ya salen bolos y vivimos bien. Tenemos que pensar en proyectos más serios.

Hay músicos que piensan que el público es inculto y no entiende nada. Yo no lo creo, pero también es labor nuestra dar al público algo más. La puesta en escena suele ser uno de nuestros puntos flacos; la presentación de los temas, los finales, suelen ser caóticos y eso no cautiva precisamente a la gente. En teatro, por ejemplo, no puede haber blancos, en un libro no puede haber capítulos en los que no pase nada, y nosotros en un concierto pensamos que entre tema y tema podemos estar un rato sin hacer nada. Creemos que porque sabemos improvisación y armonía podemos presentarnos sin más, y lo que ocurre es que solemos ofrecer como actuación un producto mal acabado.

— Los clubes también deben tener alguna responsabilidad en ello, ¿no?

— Es primordial el apoyo a los clubes; conseguir ayudas para que un grupo pueda actuar varios días, quizás con pequeñas subvenciones por músico que actúe, ayudas para que los clubes tengan piano, un buen equipo de sonido y de luces, ayudas para hacer circular a los grupos de distintas partes del Estado...

Por otra parte, los clubes tienen que ser un sitio de paso, con vida, que apetezca estar, que no sean incómodos, que la gente quiera ir aunque no haya música, que se pueda cenar, que no empiecen tan tarde... A mí me parece factible tener sitios así. Quizás el que lo ha solucionado mejor es el Café Central, de Madrid.

Hay que potenciar la infraestructura; el jazz seguirá vivo mientras haya clubes: es donde va el aficionado de fondo; en los festivales hay algo de anécdota, de mito y de coyuntura.

—¿No dejas nada para los medios de comunicación?

— Los medios de comunicación no son inocentes. Raras veces ves una nota previa a una actuación en un periódico, y las críticas del concierto parecen ser siempre columnas residuales.

Es inconcebible que no haya emisoras o programas de radio a horas "decentes", aunque

no sean sólo de jazz, sino de música actual que no sean los 40 principales; podrían tener también una vertiente didáctica. La cuestión es pensar sin sectarismos en la difusión de la música actual, de la realidad. Las televisiones también deberían jugar un papel importante, especialmente las públicas, que cada vez degeneran más.

Es lo que todos entendemos por un buen tipo. Además, es una persona inteligente que sabe lo que quiere y tiene tenacidad para conseguirlo. Tiene mucho que decir sobre el jazz y es que no sólo un posible talento natural y el estudio han hecho de él uno de los mejores contrabajistas del país, sino que, además, la reflexión y la vitalidad le hacen considerar que la música abarca algo más que trabajar más que nadie y recibir muchos aplausos. Todo ello le convierte en uno de los músicos más serios y sólidos que nos rodean. ■

DISCOGRAFIA REFERENCIAL

Con A Free K:

1985: *Xilo Amateio* (RNE).

1986: *A Free K & Jack Walrath* (Justine)

Con Azucar Imaginario

1987: *Azucar Imaginario* (Origen)

Con la Orquesta del Taller de Músicos de Barcelona

1988: *Orquesta del Taller de Músics de Barcelona amb Tete Montoliu* (Justine)

Con Ictus

1988: *Ictus* (Justine)

Con Iñaki Salvador

1989: *Orain* (Elkar)

Con la Big Band del Taller de Músics

1985: *Neptuno Blues* (RNE)

DISCOS GRABADOS PENDIENTES DE EDICION

1992: *Jimmy Halperin Quartet*

1992: *Albert Bover Trio*. (FreshSound)

1992: *Eladio Reinón Quartet*. (FreshSound)

1993: *Jose Luis Gámez Quintet*. (FreshSound)

Lo que me gusta del bajo es que es importantísimo en el groove; está muy próximo a la inexactitud, es la diferencia entre un metrónomo y una persona que toque con muy buen tiempo; es la parte expresiva con que se utiliza el ritmo, la vida que no tiene el metrónomo.

mitos; generalmente la música va unida a algo, pero no se valora por sí misma. Esa barrera hace que aquí se tenga al jazz, que es la música con más interacción, en las vitrinas culturales.

—¿Crees que la situación puede mejorar?

— Son necesarias leyes que apoyen y promuevan la música en vivo, entre otras cosas. Hay que entender que el problema es más amplio