

JOE henderson

Manuel I. Ferrand/Angel Gómez Aparicio

Las manos también conversan. Se mueven parsimoniosamente, repitiendo la forma que adoptan sobre el saxo, de la misma manera que los dedos parecen acariciar siempre un cigarrillo: dos vicios incontinentes, el tabaco y la música, incorporados a la gestualidad de Joe Henderson. Igual que su música, la conversación de Joe Henderson es fluida y estimulante, apasionada y serena a un tiempo. De su cabeza surgen proyectos incesantes, casi a borbotones, pero una vez convertidos en palabras se expanden con una majestuosidad de sabiduría antigua. La respuesta masiva del público le cogió por sorpresa cuando publicó LUSH LIFE, pero nada ha cambiado en esta manera suya de expresión. Su penúltimo trabajo en estudio, DOUBLE RAINBOW, volvía a incidir en el homenaje: primero fue Strayhorn, después Miles y por último Jobim. En su reconocimiento al legado de otros músicos, Henderson quizá ha querido reconocer las formas elegantes y metódicas de su propia música, de su conversación, de su talante.

Foto: Jean François Labertine

—¿De qué manera la espectacular aceptación que han recibido sus tres últimos trabajos ha influido en su vida y en su forma de tocar?

—No creo, la verdad, que me haya afectado de un modo que pueda notarse fácilmente. Tengo 59 años, es decir, que soy un músico veterano y creo que ya es un poco tarde para cambiar (Risas). Aunque soy consciente de la gran expectación que han creado estos tres últimos álbumes, algo de lo que me siento satisfecho y orgulloso, me pregunto ¿por qué ahora? (Risas). Llevo haciendo esto mismo desde hace muchísimo tiempo. Ha salido, tras estos tres últimos discos, una grabación que hice hace casi treinta años y de la que nadie se acordaba, pero yo aún recuerdo la actuación con Wynton Kelly, Paul Chambers y Jimmy Cobb, bien... finalmente decidieron publicar la grabación y muchos empezaron a intentar recordar el momento en que se grabó (*), para ver cómo era yo entonces, convencidos como estaban de que todo había venido con estos tres últimos discos. Lo cierto es que ha impresionado mucho y ha obligado a reconsiderar mi imagen en el pasado y a cambiar algunas opiniones sobre mí. No lo hice por eso, claro, pero es así como vienen las cosas a veces. Estoy muy satisfecho de que estos tres últimos discos hayan sido tan bien aceptados y apreciados, así que no veo nada malo en el hecho de que se hayan vendido tanto. Pero creo que esencialmente soy la misma persona que cuando tenía 18 ó 19 años... quizá tenga algo más de experiencia, o sea, algo más sabio, pero nada más.

—Pero lo cierto es que estos tres discos son distintos al resto de su producción, tanto en el planteamiento unitario y reevaluativo de ciertos compositores como por la utilización de distintas formaciones dentro de ellos.

—Sí, sí, estoy totalmente de acuerdo. El germen de esta idea me acompaña desde hace mucho tiempo. Este es el tipo de discos que quería hacer desde hace años, pero sólo ahora he tenido la oportunidad de conseguirlo así, con el apoyo de una compañía discográfica que se encargara de su promoción, de modo que llegasen a los lugares adecuados para ser apreciados y valorados. Antes no tenía acceso a ese lujo. He estado con grandes compañías pero todas tenían presupuestos limitados. Verve tiene en comparación presupuestos enormes que hacen que sus proyectos puedan ser lanzados a nivel mundial y así hacerlos accesibles. De todas for-

mas esta es la clase de discos que disfruto haciendo y aún hay muchos proyectos que estoy deseando poner en marcha desde hace veinte o veinticinco años, pero para los que ni yo ni la compañía hemos encontrado el momento adecuado para su lanzamiento.

—¿Entra en sus planes hacer más discos en forma de Songbook?

—Desde el éxito de estos tres últimos discos mi cerebro se ha llenado de los planes más variados. Hay gente que me dice: "Joe, estos discos son fantásticos, Strayhorn, Jobim... pero ¿cuándo vamos a escuchar *Joe Henderson Plays Joe Henderson*?" (Risas). De hecho, cuando terminamos *Lush Life* volvimos al estudio e hicimos media sesión con una big band con música y arreglos propios, con la idea de tenerlo listo en dos o tres meses. Pero por entonces *Lush Life* empezó a tener tal aceptación de crítica y público que pensamos que ese no era el momento de lanzar un proyecto de ese tipo, lo aparcamos y nos pusimos a trabajar en *So Near So Far*. Pero la aceptación del disco homenaje a Miles fue aún mayor, así que decidimos retrasarlo otra vez (risas) y meternos con el proyecto de Jobim, y está teniendo tal éxito que temo que... (Risas). Verás, grabar un disco es un trabajo de equipo, así que no es fácil saber qué va a ocurrir.

Al tiempo que esta entrevista se publica, ve la luz el, por ahora, último disco de Henderson, *Joe Henderson Big Band*, con temas compuestos y/o arreglados por el saxofonista, como colofón de aquel inicio de grabación que tuvo que ser aplazada en 1992.

—Si miramos hacia atrás encontramos que en sus últimos discos ha tocado a dúo, trío, cuarteto, quinteto, en solitario... es como si estuviera recorriendo todas las formaciones posibles.

—Exacto. Algo que realmente quiero hacer desde el principio de mi carrera es un álbum con cuerdas. Es algo extremadamente importante para mí. También quiero hacer un álbum con voces, mezclando voces y cuerdas, con composiciones propias sin letra. Y también me gustaría hacer algún álbum con alguna cantante. La energía positiva que me ha dado el éxito de mis últimos discos me ha llenado de todo tipo de ideas. Debe ser producto de la satisfacción, pero en realidad ha sido sobre todo una experiencia que te enseña a ser humilde y que te anima a atrapar el impulso de cada momento y seguirlo de una forma lo más lógica posible, como si no todo estuviese en tus manos...

Llevo 30 años como un soldado en las trincheras: tocando en los clubes, hablando con todo tipo de gente y sé por experiencia que ésta es su música. No se van a ir a escuchar rock o algo por el estilo, su música es ésta. Pero las cosas no son como antes, cuando estaban Thelonious Monk, Miles Davis... estos son músicos que les vienen grandes y querer tocar el mismo piano que Monk, dirigirse al mismo público, sin estar preparado es simple y llanamente un insulto.

—Casi toda su obra ha sido recientemente reeditada. ¿Hay algún disco del que se haya sentido especialmente contento por su reedición o alguno por el que sienta especial cariño y le gustaría volver a ver en circulación?

—Guau, una pregunta realmente interesante y difícil de contestar. Supongo que con ello en realidad me estás preguntando que cómo veo los discos que grabé para Blue Note o Milestone. (Risas). Creo que a estas alturas de mi carrera, y lo digo con humildad, he hecho un montón de discos y tendría que mirar otra vez la lista (risas), porque una vez que termino un disco voy directamente al siguiente. No me interesa hacer lo mismo una y otra vez, por eso es por lo que tengo la cabeza llena de proyectos. Haber conseguido tanto éxito, verme tan bien recibido, me da una energía que me hace moverme en muchas direcciones distintas. Realmente no puedo estar mejor.

—Sonny Rollins o John Coltrane eran los modelos a seguir para anteriores generaciones, pero usted ha ocupado este papel casi icónico para las nuevas promociones. ¿Siente que es realmente así?

—Llevo oyendo esto desde hace bastante tiempo y tengo que decir que me gusta tanto enseñar como tocar. De hecho he dado cursos un par de veces aquí en España. Me encanta dar clases y creo que he dejado mi sello en la educación de músicos de talento, pero también he absorbido información de ellos y he tratado de incorporarla a mi estilo o, lo que es más importante, a mi visión personal, sin

que la persona de quien la haya tomado pudiera llegar a saber si es el origen o no de todo esto. Lo que uno toma, y que al principio no sabemos qué es pero que se intuye como algo significativo, es sólo un material al que hay que darle forma para que sea parte de uno mismo. Y esa es mi principal queja contra muchos de los músicos jóvenes: se contentan con ser meros clónicos de los que les han precedido sin darle importancia al hecho de hacer algo realmente único. Parecen contentarse con colocar sus discos junto a otros que han sido grabados hace veinticinco o treinta años, pero claro, esos discos suenan mucho más, digámoslo así, reales, auténticos. Me gustaría que mirasen más adentro de sí mismos y sacasen lo que llevan en su interior, tal y como hacían Charlie Parker, Lester Young o Miles Davis. No es una cuestión de sonar como *Bird*, Joe Henderson, *Trane* o quien quiera que sea. Esto es sólo el punto de partida, una etapa

por la que hay que pasar, para explotar sus posibilidades y después explorar vías de salida, vías que lleven a otra parte. Yo también pasé por ahí, me gustaba sonar como Parker, como *Trane*, pero había una parte de mí que no se encontraba satisfecha con eso. Aprendí mucho escuchando y tocando lo que ellos hacían, pero también encontraba ideas propias que no necesariamente cambiaban lo que había absorbido de ellos, pero que con el tiempo desembocaban en una vía que me permitía introducirme en un espacio propio. Por eso, lo que les diría a los jóvenes músicos es que empiecen a creer más en ellos mismos,



José Horna

que tengan el valor de equivocarse por caminos que quizá todavía no ven claros, pero que les pueden llevar a hacer algo propio. Sólo entonces empezarán a evolucionar, a dejar sus propias huellas, de la misma manera que hicieron los que les precedieron.

—Usted vivió un período excepcional en la historia del jazz mientras grabó para Blue Note. En aquellos discos, como su *Inner Urge* o el *Point Of Departure* de Andrew Hill, uno podía encontrar ese espíritu de búsqueda del que usted habla. ¿Por qué hoy es tan difícil de descubrir algo así?

—Esa es una pregunta muy profunda e interesante. Creo que muchos músicos jóvenes tienen demasiada prisa por ser famosos, por tener éxito, por conseguir un lugar en la historia del jazz o por hacerse ricos con la música. Yo puedo decir que a mí, igual que a otros muchos, estas cosas ni siquiera se nos pasaban por la cabeza, ni aún cuando llegamos a ser más conocidos. Sencillamente nos sentíamos felices tocando y encontrando a gente con la que tocar y de la que aprender. Esa era la cuestión y no otra. Yo podría haber grabado discos cinco años antes de lo que lo hice. Podría haberme ido a Nueva York y unirme a la banda de Miles Davis o la de J.J. Johnson, pero no me interesaba. Estaba en Detroit, estudiaba en el *college*, iba a los clubes nocturnos, me reunía con gente interesada en tocar y creo que no podía estar en ningún sitio mejor. Sencillamente maduraba como persona y como músico y era como si cada cierto tiempo creciese unos centímetros de altura o pusiera unos kilos de más. Muchos de los músicos jóvenes parecen querer conseguir todo eso mucho más rápido de lo que realmente pueden, pero es algo totalmente artificial. ¿Para qué correr tanto? (Risas). Después de mudarme a California solía viajar por

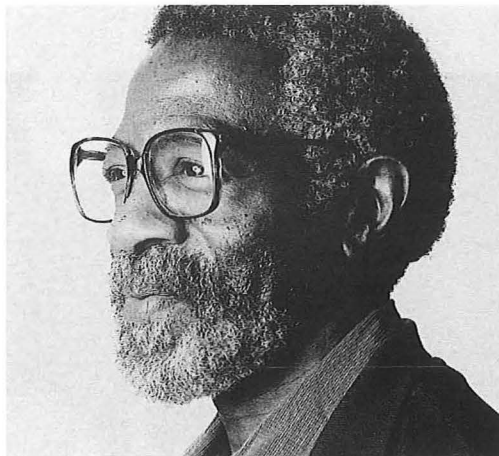
todo el país haciendo *clinics*. Cinco años después volví a Nueva York, una ciudad que sólo pisaba para cambiar de avión, y comencé a encontrar a los mismos músicos de aquellas *clinics*, músicos de todos los Estados Unidos. Me preguntaba, ¿pero qué diablos están haciendo aquí? (Risas). En los sitios donde les había visto antes, estos músicos tenían doce actuaciones a la semana, es decir, trabajaban de 5 a 9 y de 9.30 hasta la una de la mañana seis días a la semana. Allí tenían enormes oportunidades de crecer, de meterse realmente en la música y de aprender el oficio a fondo. Entonces, ¿a qué viene esa prisa por llegar a Nueva York y ocupar los espacios de los que habían vuelto a sus ciudades de origen o se habían marchado a California? Herbie Hancock, Joe Zawinul, Wayne Shorter, yo mismo, la

industria de la televisión o las firmas discográficas y más y más músicos nos trasladamos al Oeste. Puede ser que los músicos que había visto en las *clinics* pensasen: “¡Hey! Nueva York debe de estar vacío y con actuaciones para todos”. Llegaron allí sin la preparación ni el rodaje necesario, despreciaron la oportunidad de crecer y aprender en sus ciudades natales y con ello abandonaron a los aficionados que iban a escucharles. Pero ¿por qué tanta prisa por irse a Nueva York? ¿Por qué tanta prisa por ver su nombre en la carátula de un disco? A mí nunca se me hubiese ocurrido hacer algo así sin saber si estaba preparado

o no. Es algo que todavía no me entra en la cabeza.

—¿No cree que puede ser porque la única manera que saben de llegar a ser conocidos es la de las estrellas de rock, la de los deportistas y no la propia de la vida jazzística?

—Esa es una observación muy importante y la culpa no es sólo de estos jóvenes ansiosos sino de las compañías discográficas. Les ofrecen



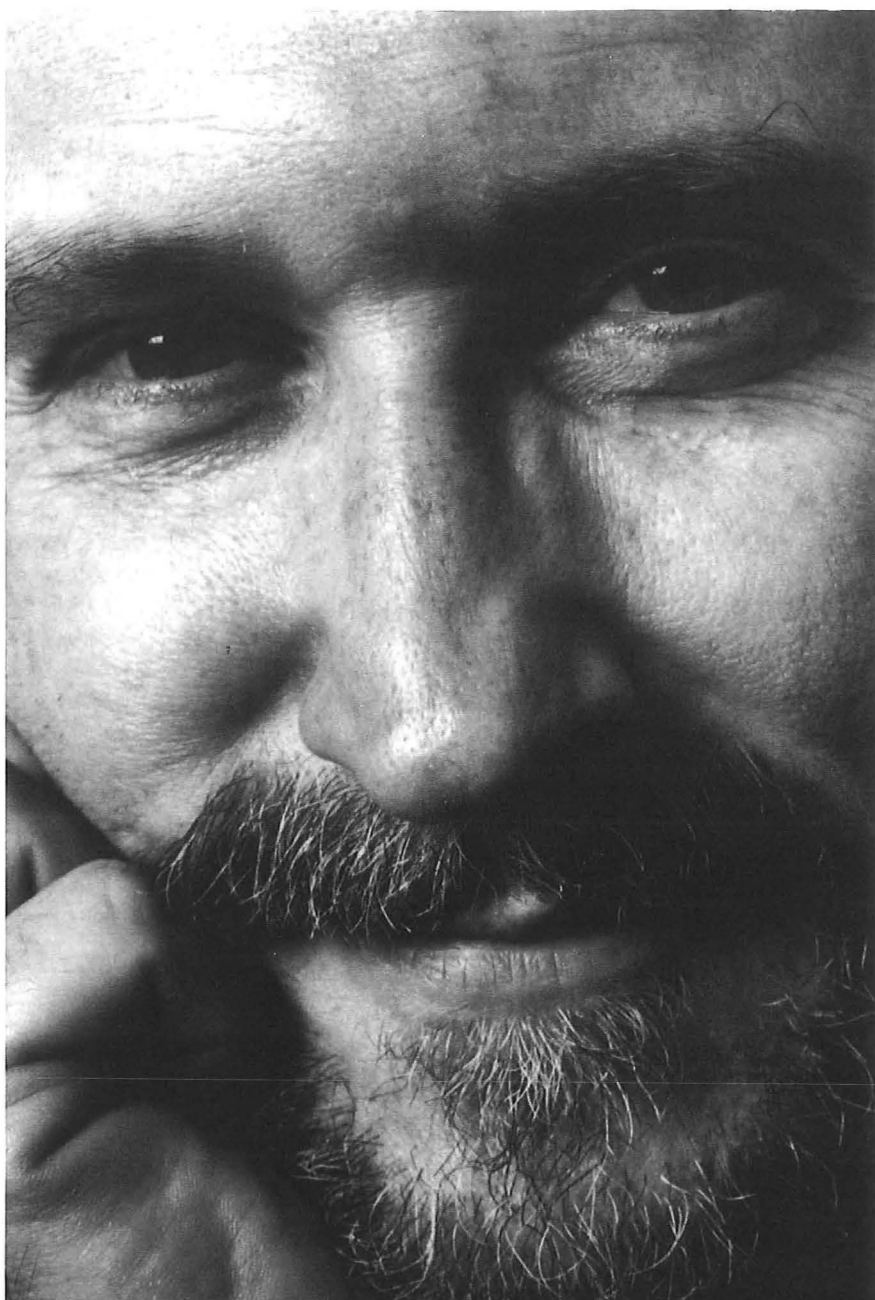
J. Putzfarcken

Lo que uno toma, y que al principio no sabemos qué es pero que se intuye como algo significativo, es sólo un material al que hay que darle forma para que sea parte de uno mismo. Y esa es mi principal queja contra muchos de los músicos jóvenes: se contentan con ser meros clónicos de los que les han precedido sin darle importancia al hecho de hacer algo realmente único.

No me interesa hacer lo mismo una y otra vez, por eso es por lo que tengo la cabeza llena de proyectos. Haber conseguido tanto éxito, verme tan bien recibido, me da una energía que me hace moverme en muchas direcciones distintas.



José Horna



**El Mejor
Jazz**

**John Scofield
"QUIET"**

grandes contratos y les hacen creer que todo lo que tienen que hacer es ponerse un traje de Armani, entrar en las revistas y crear una imagen. Pero lo que me sorprende es que los aficionados que han comprado sus discos traten tan bien a las compañías que graban y ponen en circulación cualquier cosa. Hace 15 ó 20 años la gente, y no me refiero a músicos sino a aficionados que habían crecido escuchando a *Bird*, Monk, *Trane*, me preguntaba: "Joe, ¿qué le está pasando a la música?". Habían crecido en la tienda de discos cogiendo casi sin mirar cualquier disco con el sello Blue Note o Prestige, no diré todos, pero sí una gran parte. Ahora compran discos que incluyen casi las mismas cosas pero algo falla: falta experiencia, falta conocimiento profundo, falta impronta personal... es una carrera cada vez más acelerada por hacerse famoso. Perdonad que me ponga algo bíblico, pero para mí es casi un insulto que alguien quiera ocupar el mismo escenario por el que pasaron Stan Getz, Monk, Bill Evans, Bud Powell, antes de estar preparado. Pero no es este sólo el problema, claro, las compañías han creado todo un mercado que trata de fabricar a alguien a través de espléndidos lanzamientos, vistosas imágenes y discos de apariencia atractiva. Las compañías han hecho a algunos famosos de esta manera, sin esperar a que sea la propia habilidad del músico lo que le encumbe. Creo que las propias compañías discográficas se están dando cuenta de que en algunos casos están insultando a la gente. Llevo 30 años como un soldado en las trincheras: tocando en los clubes, hablando con todo tipo de gente y sé por experiencia que ésta es su música. No se van a ir a escuchar rock o algo por el estilo, su música es ésta. Pero las cosas no son como antes, cuando estaban Thelonious Monk, Miles Davis... estos son músicos que les vienen grandes y querer tocar el mismo piano que Monk, dirigirse al mismo público, sin estar preparado es simple y llanamente un insulto y quizá una muestra de que no saben lo que están haciendo. Y me estoy poniendo ya demasiado bíblico así que... (Risas).

—¿Qué nos puede contar sobre el Henderson brasileño?

—Creo que en una vida anterior nací en Brasil. (Risas). Me siento muy cómodo con las melodías brasileñas. En cuanto a la grabación, lo único que me preocupaba es que no conocía a los músicos de la sesión, y siempre he sido alguien que ha hecho todos sus deberes: he leído las partituras cuidadosamente, he tocado un tiempo antes con el grupo, he interpretado los temas una y mil veces buscando todo lo que podía salir de ellos. Puede decirse que soy bastante científico, me gusta hacer las cosas bien, saber lo que quiero hacer y lo que tengo que hacer como profesional, todo por puro respeto a esta música, a su público y por respeto a mí mismo. El público está muy familiarizado con la música de Jobim, pero yo sólo había grabado antes *Once I Loved* y había oído *Triste*. No conocía ninguna de las demás. Ensayamos el día antes de la grabación y la compañía me mandó grabaciones de otros músicos con las composiciones que íbamos a tocar, pero para mí escuchar un disco no es la manera de conocer algo. Tengo que, ¿cómo decirlo?, tenerlo en mis manos. Prefiero tener las partituras y un piano a tener que escuchar a otro intérprete hacer un tema que yo vaya a tocar. Estaba preocupado con esta sesión de grabación, algo que después resultó ser innecesario. Al día siguiente entramos en el estudio, me sentí cómodo con los músicos, grabamos y eso fue todo.

—Hemos leído que Sonny Stitt fue muy importante para usted en sus años de formación y que incluso todavía hoy sigue siendo una referencia principal.

—¡Ah, sí! Puede ser que la gente no lo haya valorado en toda su importancia, pero Sonny Stitt me dio toda una actitud. No sólo era lo que tocaba, era cómo lo tocaba, enviando todas esas notas no se sabe adonde, igual que un telegrafista manda puntos y líneas. Era su exactitud, su toque antagónico... toda su actitud se percibía en la manera de coger el saxo. Escuchando un disco es imposible saber cómo un músico sostiene el



José Horna

instrumento, pero cuando se ve a este mismo músico en directo te encuentras con una mayor cantidad de información y eso es lo que se pierde cuando se habla de Sonny Stitt, un músico al que no se le da toda la importancia que al menos para mí tiene. Cuando un crítico habla sobre las influencias de alguien puede acertar o no, pero si le preguntas a ese músico, seguro que saldrán otros nombres más importantes para él, así que me alegro de que me preguntéis esto porque no tengo muchas oportunidades de alabar a alguien de quien tomé todo tipo de información durante las veces que toqué con él, incluso simplemente mirándolo (Risas). Creo que hay en mí algo de esa actitud suya, o al menos la había

entonces, cuando uno tiene 18 años y te crees invencible. El tenía 30 o algo así y me pasaba por arriba, por debajo, por la izquierda y la derecha, era increíble y esa era la exactitud y la fluidez de toque que yo quería conseguir. Y creo que he ido consiguiéndolo desde que empecé a absorber la manera de tocar de alguien como Sonny Stitt. ■

Nota

(*) *Four*, grabado en Baltimore, el 21 de abril de 1968, editado por Verve en 1995, y *Straight, No Chaser*, grabado en el mismo lugar y fecha y editado por el mismo sello en 1996.

DISCOGRAFIA REFERENCIAL

Con Andrew Hill

1963: *Black Fire* (Blue Note)
1964: *Point Of Departure* (Blue Note)
1965: *One For One* (Blue Note)

Con Johnny Coles

1963: *Little Johnny C* (Blue Note)

Con Grant Green

1963: *Idle Moments* (Blue Note)

Con Kenny Dorham

1963: *Una Más* (Blue Note)
1964: *Trompeta Toccata* (Blue Note)

Con Lee Morgan

1963: *The Sidewinder* (Blue Note)
1965: *The Rumproller* (Blue Note)
¿?: *Delight Fulee* (Blue Note)

Con Horace Silver

1964: *Song For My Father* (Blue Note)
1965: *Cape Verdean Blues* (Blue Note)

Con Pete La Roca

1965: *Basra* (Blue Note)

Con Lee Konitz

1967: *The Lee Konitz Duets* (Milestone/OJC)

Con McCoy Tyner

1967: *The Real McCoy* (Blue Note)
1991: *New York Reunion* (Chesky)

Con Herbie Hancock

1969: *The Prisoner* (Blue Note)

Con Thad Jones - Mel Lewis Orchestra

1969: *Paris 1969 Vol. 1* (Royal Jazz)

Con Flora Purim

1973: *Butterfly Dreams* (Milestones/OJC)

Con Rick Laird

1976: *Soft Focus* (Timeless)

Con Tom Grant

1976: *Mystified* (Timeless)

Con Roy Haynes

1977: *Vistalita* (Galaxy)

Joe Henderson Quartet/Art Pepper Quartet/ Johnny Griffin Quartet/John Klemmer Quartet

1978: *Ballads For Four* (Galaxy)

Con Randy Brecker

1986: *In the Idiom* (Denon)

Con George Gruntz Concert Jazz Band

1987: *Happening Now* (hat Art)

Con Akio

1987: *Akio* (Muse)

Con Cindy Blackman

1987: *Arcane* (Muse)

Con Arnett Cobb y Jimmy Heath

1988: *Tenor Tribute* (Soul Note)

Con Klaus Ignatzek

1989: *Day For Night* (Nabel)

Con Donald Byrd

1989: *Getting Down To Business* (Landmark)

Con H. Hancock, G. Rubalcaba...

1993: *Antonio Carlos Jobim And Friends* (Verve)

Con Roy Hargrove

1994: *Roy Hargrove Quintet With The Tenors Of Our Time* (Verve)

Como líder

1963: *Page One* (Blue Note)
Our Thing (Blue Note)
1964: *Inner Urge* (Blue Note)
1966: *Mode For Joe* (Blue Note)
1967: *The Kicker* (Milestone/OJC)
1967-68: *Tetragon* (Milestone/OJC)
1967-73: *Quartet And Sextet* (Jazz Door)
1968: *Four* (Verve)
Straight, No Chaser (Verve)
1969: *Power To The People* (Milestone/OJC)
1971: *Joe Henderson In Japan* (Milestone/OJC)
1973: *Multiple* (Milestone/OJC)
1977-78: *Barcelona* (Enja)
1979: *Relaxin' At Camarillo* (Contemporary)
1980: *Mirror, Mirror* (MPS)
1985: *The State Of The Tenor Vol. 1-Vol. 2* (Blue Note)
1986: *Punjab* (Arco)
1987: *An Evening With Joe Henderson* (Red)
1991: *The Standard Joe* (Red)
Lush Life: The Music Of Billy Strayhorn (Verve)
1992: *So Near, So Far* (Musings For Miles) (Verve)
1994: *Live* (Jazz Door)
Double Rainbow: The Music Of Antonio Carlos Jobim (Verve)
1992/96: *Joe Henderson Big Band* (Verve)