

Ray

un apetito



ANDERSON

El diablo del trombón es tal y como uno se lo imagina: extrovertido, gesticulante y con un imparable gusto por la palabra que le hace adelantarse a las preguntas y disfrutar de su vis cómica. De vuelta de la presentación de su Pocket Brass Band en Europa, de cuatro días dedicados a sus distintos grupos en el Festival de Toronto, un incansable Anderson tuvo tiempo de charlar con nosotros antes de volver a los Estados Unidos a tomarse un respiro.

pantagruélico

Angel Gómez Aparicio

"Tenía 18 años cuando empecé a tocar profesionalmente y entonces era cuestión de tocar con quien fuese, reunirse, tocar y tocar escuchando un disco una y mil veces. Así te aprendías lo que tenías que tocar, al escuchar a los demás. Nunca, nunca escribíamos nada."

- *Teniendo en cuenta que es el trombonista moderno más grabado, ¿cómo ve la situación del trombón hoy en día? Aunque hay nuevos talentos, se publican pocos discos liderados por trombonistas.*

- Personalmente, creo que es un periodo de magníficos trombonistas... La cuestión de si hay o no un cierto prejuicio sobre el trombón es algo que suele salir con frecuencia, en realidad está ahí desde el be-bop. No sé cómo responderle. Es verdad que hay una cierta resistencia hacia el trombón, como si fuese el hermano pobre de los vientos, sólo apto para dar énfasis en los conjuntos, o fuese menos dramático, poderoso o sexy que la trompeta o el saxo. Hay toda una idea preconcebida: ¡Ah, sí! El trombón está muy bien en el dixieland y todo eso. Todo lo que puedo decirle, aún a riesgo de parecer un ególatra, es que la gente que piensa así no me ha oído tocar (risas). Simplemente es que no ha escuchado todo lo que el trombón puede ofrecer en este momento. No hay diferencia en amplitud de expresión, dinámicas o lo que te apetezca entre un trombón y una trompeta o un saxo. Hay gente que olvida que Jack Teagarden, Glenn Miller o, digamos, J. J. Johnson lideraban sus propias bandas. Por lo tanto, creo que esa idea preconcebida sobre el trombón es algo que tiende a desaparecer.

- *Sí, pero el problema continúa con las discográficas. Trombonistas de una generación anterior a la suya, como Albert Mangelsdorf, Roswell Rudd o Gracham Moncur III, o hasta hace unos cinco años ni el mismísimo J. J., tenían un contrato discográfico estable.*

- Bueno, Albert ha grabado tantísimos discos. Lo cierto es que sí, es verdad, y es una pena porque la escena actual tiene mucho que ofrecer: George Lewis, Craig Harris, Robin Eubanks, Steve Swell, Joshua Roseman, Walter Wierbos,... ¡Son tan distintos entre sí! Las casas discográficas están aprendiendo, eso es todo. Todo depende de cómo lo presentes. La historia más extraña puede ser introducida en cualquier mercado, de eso no cabe duda, pero todo depende de cómo lo presentes, de cual es tu estrategia de mercado.

- *Ha tocado con todo el mundo, desde Anthony Braxton a Randy Sandke pasando por Benny Wallace o Barbara*

Dennerlein. ¿Qué le hace moverse en tantas direcciones?

- Pues el puro placer. Cuando vas a un restaurante un día pides marisco, pero al día siguiente te apetece un filete mignon o una chuleta descomunal. Tienes que probar sabores diferentes ¡Es la chispa de la vida! (Risas)

- *Pero también es una cuestión de versatilidad. El cambio incesante es una de las características de su carrera.*

- Verá, eso tiene una explicación. Voy a cumplir 45 años, así que soy un hijo de la década de los sesenta y de la contracultura. Si, por un lado, la colección de discos de dixieland de mi padre ha sido mi primer maestro - para mí el dixie es una música de raíces-, por otro, he crecido escuchando a la Mowtown, Sly & The Family Stone, Taj Mahal, la banda de Paul Butterfield y, habiendo nacido en Chicago, toda una legión de músicos de blues: Willie Dixon, Muddy Waters, Buddy Guy o James Cotton. Así que no he podido salir sino como soy. Siempre he sido así, no hay ninguna postura ni nada por el estilo. En mi caso, eso que llaman eclecticismo es el resultado de una determinada educación, de un determinado clima musical. Estar encerrado en una sola categoría no tiene sentido, es algo totalmente artificial. Kird Ory o Muddy Waters tocaban blues tocaban lo que tocasen. Cuando empecé a tocar como profesional tocaba en bandas latinas y de R & B porque era la única manera de ganarme la vida y, por supuesto, de aprender. Mi generación ha sido muy afortunada porque ha sido la última que ha aprendido a tocar en el escenario y no en las escuelas de música. Tenía 18 años cuando empecé a tocar profesionalmente y entonces era cuestión de tocar con quien fuese, reunirse, tocar y tocar escuchando un disco una y mil veces. Así te aprendías lo que tenías que tocar, al escuchar a los demás. Nunca, nunca escribíamos nada. Entonces no se estudiaba jazz en el sentido clásico de estudiar sino que se trabajaba en el escenario, reuniéndose y tocando juntos, escuchando discos e imaginando combinaciones y acercamientos nuevos.

- *Eso quizás pueda explicar los continuos cambios estilísticos de sus discos y actuaciones. Muchos oyentes lo encuentran desconcertante. Puede pasar de ritmos africanos, socca o mambo a una balada sentimental, Nueva Orleans*

o a algo más abstracto.

- Tengo que decir que no hago *muzak*, eso está claro. Pero tiene que pensar que los músicos no grabamos tanto como deberíamos, así que cuando la oportunidad llega, si has trabajado en distintos campos, tiendes a querer meter de todo en ese disco porque sabes que este o aquel tema lleva funcionando en directo perfectamente equis tiempo. Cuando firmé con Gramavision fue para lanzar un solo disco al año y eso no es suficiente para mí. Por eso, creo que hay mucho de verdad en lo que me está diciendo. Como oyente, los discos que me gustan son los que tienen una cierta unidad temática, una atmósfera -como los discos de Johnny Hodges o Ben Webster-. Eso es algo a lo que me gustaría aspirar, a que el disco, su contenido, su *mood* fuera como una sola cosa unificada. Es como cuando uno coge *Ballads* de Coltrane o *Four & More* de Miles, uno sabe que es lo que tiene ahí. Y eso tiene sentido. Así que en el futuro puede ser algo que haga. O puede que no. (Risas) En cuanto a esos ritmos, pues, es que escucho de todo. Cualquier cosa que no haya oído antes y despierte mi atención se convierte rápidamente en mi favorita. No soy un gran comprador de discos, en realidad no puedo permitírmelo, así que escucho mucho la radio. En Nueva York el dial ofrece una variedad enorme de programas dedicados a la música latina, la étnica, el jazz... Eso es lo que escucho y de alguna manera se refleja en mi trabajo.

- Supongo que preguntarle sobre su incesante formación de grupos nuevos y cada vez más especiales tendrá una respuesta similar a las anteriores, ¿no? ¿Cómo reacciona el público ante esto?

- Pues la verdad es que tengo la suerte de que lo que me gusta hacer es auténticamente popular -y le repito: lo que me gusta hacer-. Una de las cuestiones principales para un músico es cómo relaciona el aspecto artístico de su creación con el aspecto lúdico o de entretenimiento. Es entretenimiento, eso está claro, pero a la vez si no sigues a tu musa, ¿qué estás haciendo encima del escenario? Estás muerto. Tengo la suerte de que puedo hacer lo que quiero y lo seguiría haciendo tanto si hubiese gente escuchándome o no.



Siempre me ha gustado Ellington como modelo: tocaba música de baile, tocaba los temas favoritos de todo el mundo y sabía cómo incluir cosas que fuesen menos accesibles e incluso retardadoras, todo en un mismo concierto. Eso es maravilloso.

- Resulta interesante que mencione ahora a Ellington. Al principio de su carrera, Thelonious Monk parecía su modelo. De un tiempo a esta parte, en sus discos aparecen arreglos de composiciones de Ellington.

- ¡Cómo puede uno escapar de Ellington! Uno no puede escapar de la tríada Duke-Monk-Mingus porque sencillamente es eterno. Inagotable. Ellington es un dios para mí.

- Volviendo al tema de sus bandas, ha dicho en alguna parte que sus grupos son una cuestión de individualidades y menos una cuestión de afinidad.

- Eso es. Cuando escucho a un músico busco su personalidad. Todo es cuestión de personalidad si es que de verdad quieres alcanzar un cierto nivel de interacción dentro de una banda y no simplemente unos músicos que se sostengan unos a otros dentro de un contexto. Cuando buscas, digamos, a un batería y piensas que tiene que leer bien, saber cambiar de ritmos, tocar música latina, funk, free, hacer buenos solos, pues bien, si es que quieres que el concepto que estás desarrollando esté vivo, la lista no es demasiado larga. No es nada fácil. Cuando formo una banda intento componer y dar forma a un repertorio que cubra distintas áreas musicales. Con un grupo determinado sólo intento moverme en un estilo concreto, en otras, sólo intento conversar.

- Su banda con Han Bennink y Christy Doran es diferente a las demás. ¿Tiene algo que ver con el hecho de ser europeos?

- En parte sí porque es una experiencia diferente. Han y yo compartimos unas mismas raíces en el dixieland. Han se pasó toda su juventud tocando con Ben Webster o "Sweets" Edison, así que sé que si quiero tocar este o aquel tema clásico, Han va a responder perfectamente en ese lenguaje. Christy es diferente, no ha salido del blues, del swing o del



jazz clásico. Lo que debe importar en un grupo es la tensión resultante de cómo sus miembros hacen que funcione, de cómo nos acercamos los unos a los otros.

- Hablando de su nuevo grupo, Pocket Brass Band, Jack Walrath y usted son dos músicos con mucho en común: el humor, la extroversión, el toque virtuosístico,... Uno esperaba que tarde o temprano tendrían que encontrarse.

- Sí, sí,... Yo tenía a Jack en mi lista desde hace años pero por una razón u otra nunca estaba libre.

Así que cuando formé la Pocket Brass Band -originalmente un trío- rápidamente pensé en él porque para hacer una banda de metales perfecta necesitas un trompetista fuerte y expresivo y él lo es. La combinación es simplemente perfecta.

- Y ¿cómo escogió a un batería legendario como Charlie Persip del que hace años no escuchábamos nada?

- Charlie es un batería increíble que ha tocado con todo el mundo: Dizzy, Ellington, Sonny Rollins, en fin, todos los grandes. Su inclusión en la banda se la debo al tubista original de la Pocket Brass Band, Bob Stewart. Llevo tanto tiempo tocando con él... en 1985 con Carla Bley, en un trío y o en el Heavy Metal Duo... Bob es siempre el tubista con el que cuento para casi todo. Bueno, volviendo al tema, Bob toca en la banda de Charlie y...

- ¡Ah! ¿Pero sigue existiendo la Superband? Hace tanto tiempo que no sabemos de ella.

- Por supuesto que sí. Charlie tiene una gira con ella nada más volver a Nueva York. Fue una sugerencia de Bob la que me hizo llamar a Charlie Persip y ha sido todo un acierto. Charlie puede tocar de todo, su sentido del ritmo es tan, tan profundo.

- Su toque es muy físico y gestual...

- He tocado muchísima música de baile y puedo decirle que



todo lo que toco viene de ahí. De cierta forma todo lo que toco está relacionado con el cuerpo, incluso lo más abstracto es físico y tiene que ver con el movimiento. Así que no hay fronteras que separen una cosa de otra en términos de cómo y por qué tocar. Yo he tocado con Machito y por supuesto tienes que respetar el lenguaje y el contexto en que tocas, pero sencillamente soy yo el que toca, no hay diferencias.

- También hay un elemento provocador y teatral en él.

- Sólo trato de pasármelo bien. Me gusta bailar, cantar y tocar el trombón, eso es todo. No tiene sentido estar tieso como una vara en el escenario manteniendo las distancias. Es absurdo. Yo vengo de Louis Armstrong en el sentido de que la profundidad del arte, su significado o su intensidad no tiene nada que ver con una seriedad que prohíba el humor, los chistes o la diversión. De hecho, esa seriedad cadavérica es uno de los mayores errores que puede cometer un artista. Pensar que para ser un músico significativo tienes que ser totalmente serio es una estupidez, una falsa lectura de la actitud espiritual de Coltrane. Coltrane introdujo esa búsqueda espiritual y todos se lo debemos, pero lo que hacía Louis es tan espiritual como lo de Trane y no tiene nada que ver que sea más o menos alegre. Esos son falsos puntos de vista. El humor es divino y el ser humano es más transparente cuando ríe. Todos hemos nacido para sufrir pero la risa ilumina las cosas y es un componente esencial de mi forma de entender el arte. La gente se olvida de que el humor es algo divino, algo espiritual.

- Sus dedicatorias y sus temas tienden a ser muy positivos, a veces, muy festivos y celebratorios. Cosas como la familia, la ecología o ser padre reaparecen constantemente...

- Cuando tocas, tocas sobre la verdad, tu verdad. No hay más. Yo toco música sobre quien soy y, por eso, temas como la ecología, las incapacidades del hombre o la gente a quien quiero salen constantemente. Llevo casado 17 años, tengo dos hijos y eso es lo más importante de mi vida. Es sobre eso sobre lo que toco y sobre una cierta búsqueda espiritual.

"Yo vengo de Louis Armstrong en el sentido de que la profundidad del arte, su significado o su intensidad no tiene nada que ver con una seriedad que prohíba el humor, los chistes o la diversión. De hecho, esa seriedad cadavérica es uno de los mayores errores que puede cometer un artista."

Al fin y al cabo ni un Ferrari ni el whisky pueden hacerte feliz. No es que vengan mal pero... (risas) No hay mayor inspiración que lo que quieres.

- En su último disco vuelve a Bassdrumbone después de algo más de diez años.

- Este grupo es especial porque es un grupo de amigos. Piense que grabamos nuestro primer álbum hace más de veinte años para Oaspe, el sello privado de Gerry Hemingway. Desde entonces hemos pasado por los más distintos grupos, Gerry y Mark Helias se han convertido en fantásticos compositores y líderes de bandas de gran identidad. Es difícil definir lo que hacemos pero creo que sería algo así como el Modern Jazz Quartet por su aspecto de diálogo interno. Es fascinante ver que cada vez que nos reunimos existe la misma interacción entre nosotros y es como si salieses del sastre con un traje nuevo que se adapta a tu cuerpo al milímetro. Ningún grupo que haya tenido ha durado tanto, y eso que sólo nos encontramos para algún que otro *tour* cada dos o tres años. Pero lo importante es que lo que me une a dos de los músicos con más talento que conozco sigue ahí y eso lo hace muy, muy especial. Muy importante.

- He leído que el fallecido Charles Moffett ha sido muy importante para usted.

- Sí, sí. Fue un gran golpe para mí. Conocí a Charles cuando yo tenía 19 años y tocaba en su banda en San Francisco. Aprendí mucho de él. Tenía una especie de *loft* a donde solíamos ir a tocar de vez en cuando. Charles ha sido maestro de muchísimos músicos, muchísimos. Su trabajo en la enseñanza es inconmensurable pero sobre todo era un tipo cálido, cercano y uno de los mejores

baterías que he conocido en la línea melódica de Ed Blackwell o Eddie Moore. En el repertorio de la Pocket Brass Band tenemos un tema llamado *The Alligatory Abacus* que tiene algo que ver con un tema que tocaba con él, una composición suya llamada *My Son*. Es curioso que me haga esta pregunta hoy porque en el concierto íbamos a tocar esa pieza y yo estaba pensando en Charles.

- Su Big Band Record fue elegido como uno de los mejores discos de 1995 en nuestra revista. También ha aparecido como uno de los discos claves de la década en una reciente *recensión de la historia del jazz grabado*. ¿Sigue trabajando en este formato?

- Bueno, me siento muy halagado por ello. ¡Es magnífico! Deberían darte noticias así todos los días. (Risas) Grabar ese disco ha sido una de las mejores sensaciones de mi vida. Trabajar con George Gruntz, uno de los músicos más personales que conozco, ha sido maravilloso, de hecho tengo un concierto con él en Gotteborg. Tocar como solista con una big band es el sueño de cualquier instrumentista y, para un álbum próximo, tengo preparados cuatro o cinco arreglos de los que estoy muy satisfecho. Pero, como le he dicho, grabar es complicado. Llevo con la Pocket Brass Band desde enero, usando un repertorio de

treinta y tantos temas, y ya deberíamos haber grabado pero estas cosas se retrasan y se retrasan.

Discografía referencial como líder

1980 : Harrisburg	Hal Life	(Moers)
1984 : Humanotonic	Energy	(Teldec)
	Right Down Your Alley	(Soul Note)
1987 : Old Bottles, New Wine		(Enja)
	It Just So Happens	(Enja)
1989 : What Because		(Gramavision)
	Blues In The Bone	(Gramavision)
1990 : Wishbone		(Gramavision)
	You Be	(PolyGram)
1992 : Every One Of Us		(Gramavision)
1994 : Big Band Record		(Gramavision)
	Azurety	(hat Art)
	Don't Mow Your Lawn	(Enja)
1995 : Cheer Up		(hat Art)
	Heads & Tales	(Enja)
	Sliderride	(hat Art)
	Alligatory Band	(Enja)
1996 : Bassdrumbone		(Enja)
	(Hence The Reason)	