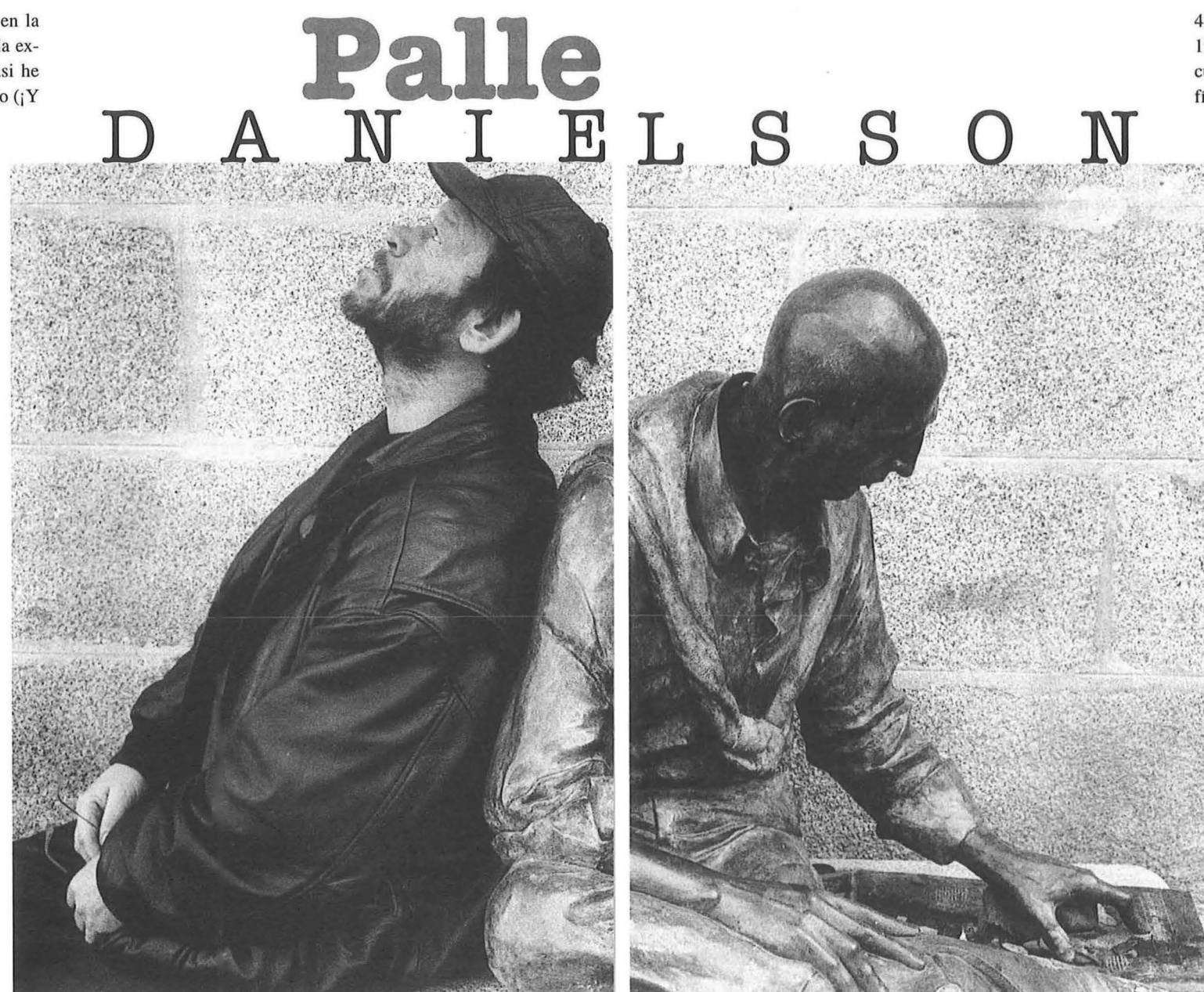


En los artículos dedicados últimamente al jazz en la prensa española, me he topado tantas veces con la expresión "la escuela nórdica de bajistas" que casi he acabado creyendo en la existencia de tal fenómeno (¡Y eso que nací en Dinamarca!). Vivimos en un mundo en el que sobra información y que carece de conocimientos. Personalmente ya no me afecta que me crean holandés, sueco o noruego; hace tiempo que comprendí que para la mayoría de los españoles todo lo que de Europa hay al norte de París son voces en la niebla, cuentos de una eterna noche polar. Incluso entiendo que pueda resultar práctico tener un cajón de sastre como "Escandinavia", ya que si no hemos alimentado nuestro ordenador personal con información suficientemente pormenorizada (y aquí no me refiero al *hardware* tecnológico casero, sino a nuestra propia materia gris, nuestra memoria humana), siempre habrá un montón de respuestas posibles cuando cruce las tres entradas: País pequeño (es decir, pequeño visto desde aquí: en realidad Suecia —al que se suele mencionar como uno de "los pequeños países del norte"— tiene una extensión no mucho menor que la parte continental de España), Idioma raro (es decir, más raro todavía que el inglés), y Frío.

Lo malo es que un topónimo tan amplio y uniformador como "Escandinavia" encierra poca información útil, a la vez que tiende a fomentar nuevas generalizaciones todavía más absurdas. Como por ejemplo que —habida cuenta que una gran proporción de los buenos bajistas europeos han nacido en países pequeños, fríos y hablando idiomas que ni Dios entiende— debe existir una escuela nórdica (o escandinava) de bajistas. ¿Acaso sería lógico hablar de una escuela sureña (o mediterránea) de la novela porque en una generación hubiese habido un *boom* de novelistas italianos, griegos y españoles?

Creo que este preámbulo es necesario, puesto que, más que portavoces —o fundadores— de una presunta escuela nórdica de contrabajistas, Palle Danielsson y Niels-Henning Ørsted-Pedersen (entrevistado en el número



EL DUENDE DE LA música i m p r o v i s a d a EUROPEA

Entrevista: Peter Wessel
Fotografía: Tania Hordun

42 de *Cuadernos de Jazz*, de septiembre-octubre de 1997) son destacados representantes musicales de dos culturas hermanas que —debido a sus paisajes, geografía, y densidad de población radicalmente distintas—

han desarrollado sensibilidades artísticas también muy diferentes. Que la generación de estos dos virtuosos del contrabajo fue pródiga (también incluye al noruego Arild Andersen) y probablemente causó el auge del interés por el melancólico instrumento en todos los países escandinavos, es irrefutable y no tiene más misterio. Lo interesante, insisto, es fijarse en cómo Dinamarca —tierra llana, suave y permeable, invadida por gente algo tosca y de mentalidad porteña (la capital, Copenhague, literalmente "el Puerto de Compras", da honra a su nombre)— ha permanecido, desde que el jazz desembarcó en Europa, como el lugar con el sabor más genuinamente americano, mientras que Suecia —de entrada país más frío e inaccesible— ha sabido salvaguardar un alma propia entre sus impenetrables bosques. Mientras que los nombres históricos del mainstream y bop como Ben Webster y Dexter Gordon se afinaron en Copenhague, los pioneros de la *world music*, gravitando alrededor de Don Cherry, se instalaron en una vieja escuela de madera cerca de un lago en el sur de Suecia, donde podían comer fresas silvestres mientras cruzaban las herencias del free jazz con aires populares de todos los rincones del mundo. Y mientras en el catálogo del sello danés SteepleChase destacan músicos como Duke Jordan, Walt Dickerson, Tete Montoliu, Jackie McLean, Archie Shepp, Kenny Drew, Dexter Gordon, Stan Getz y NHØP, el técnico noruego Jan Erik Kongshaug graba en su Rainbow Studio de Oslo para el sello alemán ECM "el sonido más bello después del silencio", según el canon de Jan Garbarek,

Terje Rypdal, Eberhardt Weber, John Taylor, Kenny Wheeler, Don Cherry, Egberto Gismonti, Tomasz Stanko, Pat Metheny, Keith Jarrett (estos dos últimos con fuertes raíces en la música *folk* norteamericana), Palle Danielsson, y un largo etcétera.

"CREO QUE EL LLAMADO 'SONIDO ECM' TIENE ALGO DE MITO. UN MITO QUE PROBABLEMENTE HA NACIDO DE LA IDENTIFICACIÓN DEL SELLO DISCOGRÁFICO CON LA REPRODUCCIÓN DEL MUY SINGULAR SONIDO QUE JAN GARBAREK SACA DE SU SAXOFÓN...

Es todavía temprano para un músico y hace un frío más propio de Estocolmo que de Madrid. Palle se frota las manos e intenta calentárselas con su aliento. Caen un par de gotas amenazadoras. Cerca de la Plaza de Tirso de Molina, barrida por un viento glacial, encontramos refugio en una tasca taurina que acaba de abrir sus puertas. La acogida no resulta mucho mas cálida que el clima exterior (cuando pongo mi grabadora sobre la mesa, nos avisan que no se pueden hacer entrevistas allí sin pedir el permiso previo de la dirección), y la temperatura y humedad en el local parecen más aptas para la conservación de quesos que de seres humanos. Pero hay hambre y -viendo la mueca de desdén del camarero cuando Ulla, la esposa de Danielsson, pide té- decidimos que más vale rendirnos al encanto del tipismo español y dejar que nos traigan gruesas lonchas de jamón y vino agrio en minúsculos vasos.

- Nació en 1946, el mismo año que Niels-Henning Ørsted-Pedersen. Pero mientras que él nació bajo el signo de Géminis -una constelación que se supone benéfica para la comunicación- usted es Libra, signo gobernado por Venus, diosa del amor y de la belleza.

- Sin duda muy acertado. A mí me encantan las cosas bellas.

- Palle es un excelente carpintero (tercia con entusiasmo Ulla. Escultora y pintora ella misma, saca un sobre de su bolso y empieza a enseñarnos fotos de su gato, su bella casa de madera en el campo a pocos kilómetros de Estocolmo, una cesta llena de champiñones del bosque, hermosos pimientos que cultiva en su invernadero, y Palle, tocado con gorra y sujetando un martillo, encima de la elegante estructura de madera del garaje que está construyendo).

- ¿Qué tienen Suecia y Dinamarca que les hace países tan fecundos en buenos contrabajistas?

- Varios factores han hecho de los países nórdicos un terreno abonado para el jazz. En primer lugar, no hemos perdido el contacto con nuestra música tradicional y popular, que en Suecia y Noruega sigue igual de vigente. El instrumento más importante para la música folclórica nórdica es el vio-

lín, y el violín fue también el primer instrumento que yo aprendí. Una segunda razón para la implantación del jazz - especialmente en Dinamarca y Suecia- tiene que ver con la afluencia de músicos de jazz americanos en nuestros países después de la última guerra mundial. Muchos eligieron quedarse en Copenhague o Estocolmo, lo que nos dio la oportunidad de tocar con ellos. Así fue que desde muy joven pude acompañar a algunos de mis ídolos, como Dexter Gordon, Ben Webster o Charlie Shavers. Ahora bien, para volver a su pregunta, ¿el por qué la cantidad y la calidad de contrabajistas suecos y daneses?... No sé muy bien qué decirle. Tal vez pasa lo mismo que cuando aparecieron Bjørn Borg o Ingemar Stenmark. Cuando un país tiene a alguien que destaca internacionalmente, acaba creando un interés alrededor de su especialidad. Surgen muchos seguidores en la estela de la fama. Después de Jan Garbarek ha habido toda una generación de buenos saxofonistas noruegos. El mismo argumento explicaría por qué cada vez más jóvenes bajistas en Suecia deciden cambiar su bajo eléctrico por uno acústico.

- Dos importantes bajistas estadounidenses, Oscar Pettiford y Red Mitchell, vivieron durante unos años en Escandinavia. ¿También dejaron herencia?

- Pettiford murió en Copenhague en 1960 y, lógicamente, no coincidí con él. En cuanto a Red Mitchell, que vivió en Estocolmo en un período mucho más reciente y al que sí conocí, creo que su influencia fue bastante limitada ya que afinaba su instrumento de una forma especial en aras de conseguir un registro más amplio. Su cuerda más aguda llegaba a dar un efecto casi de chelo - permitiéndole tocar de una forma excepcionalmente melódica a la vez que suplía los acordes- pero en cambio tuvo que desarrollar una técnica demasiado personal para tener muchos seguidores.

- Hablando del sonido chelo. Acabamos precisamente de mencionar a Oscar Pettiford, pionero del violonchelo en el jazz. Usted mismo empezó con el violín, el hermano pequeño del chelo, cuando tenía ocho años. Pero no fue su primer instrumento. Ya había tocado la armónica durante seis años...

- Sí, empecé cuando tenía dos años. De hecho llegué a ser el

...TODO DEPENDE DEL TIPO DE MÚSICA QUE SE GRABA. LOS TÉCNICOS DE ECM NO INTENTAN MANIPULAR EL SONIDO PARA QUE SE CIÑA A UNA DETERMINADA ESTÉTICA SONORA"

único en Estocolmo que sabía leer música para armónica, lo que por cierto dio lugar a un exceso de grabaciones (se ríe).

- La música folclórica sigue ocupando parte de su tiempo. En los últimos tres años ha grabado dos discos con Ale Möller y Lena Willemark para ECM...

- Conozco a Lena Willemark desde hace varios años. Hicimos unas giras con un conjunto por los países nórdicos y también por el resto de Europa. Luego hemos mantenido el contacto, reuniéndonos de vez en cuando para grabar un disco...es decir, como proyectos concretos sin que por ello exista una banda permanente.

- Cuando escuché por primera vez el disco Nordan (El Norte), me sorprendió la calidez del sonido. Tal vez condicionado por mi propio origen nórdico, siempre había asociado los discos ECM con un ambiente inhóspito, helado y transparente.

- Creo que el llamado "sonido ECM" tiene algo de mito. Un mito que probablemente ha nacido de la identificación del sello discográfico con la reproducción del muy singular sonido que Jan Garbarek saca de su saxofón. Todo depende del tipo de música que se graba. Los técnicos de ECM no intentan manipular el sonido para que se ciña a una determinada estética sonora. Nadie piensa, por ejemplo, que los discos que hicimos con Charles Lloyd o Don Cherry tienen un típico sonido ECM. Eso sí, no desmiento que el estudio tiene un piano de cola excepcional. Y también es verdad que procuramos afinar nuestros instrumentos antes de grabar.

Una sonrisa maliciosa se dibuja en el rostro de Palle Danielsson. Da unas chupadas a su pipa y decide matizar un poco.

- Bueno, puede que en ocasiones pongan un poco mucho de *reverb*. Hay cosas de ECM que de verdad tienen demasiado eco para mi gusto. Aunque también hay que tomar en cuenta las líneas sonoras extendidas... el efecto total.

Pero, para volver al tema del año de mi nacimiento, realmente fue el año del *bass boom* (Nota.- Hace un juego de palabras ya que la expresión inglesa *baby boom* se refiere a un año con una especial cifra alta de nacimientos, una generación especialmente numerosa). A parte de NHØP y de mi mismo, en 1946 nacieron Dave Holland, el otro contraba-



jista danés... cómo se llama... ¡ah! sí, Bo Stief, y también Miroslav Vitous, creo.

- ¿Por qué esperó hasta 1994 para grabar un disco como Contra Post?

- En Escandinavia todo se planifica con mucha antelación y como la mayoría de los músicos tocan en varias bandas a la vez, es muy complicado organizar una gira de promoción



por tu cuenta. Y todavía más cuando en el resto de Europa se acostumbra a trabajar con plazos más cortos. No es excepcional, por ejemplo, que el director de un festival o el responsable de un club te llame cuando todo el viaje está a punto y todas las reservas hechas, para decirte "Qué mala suerte, no hay dinero. Tu actuación queda suspendida." ¿Y si tu estancia fuera de Escandinavia dependía en gran medida de este contrato?... pues no solamente se ha fastidiado la gira sino que también has perdido los contratos -a menudo mejor pagados- a los que habías tenido que renunciar para poder viajar. No, la verdad es que es demasiado arriesgado preparar largas giras en el extranjero sin estar bajo contrato con un promotor o tener algún tipo de subvención.

Entre los trabajos más recientes del contrabajista -descendiente musical de Scott LaFaro y Paul Chambers- figuran varias giras con el trío de Peter Erskine (con John Taylor al piano) y su colaboración en el disco *Intervista*, del baterista Aldo Romano. Muy cotizado entre las grandes estrellas del jazz internacional, no parece tener ningún afán de protagonismo en el momento de formar su propia banda. En efecto, revela mucho de su mentalidad el hecho que su cuarteto ac-

"NUNCA ME HA GUSTADO LA DENOMINACIÓN, 'SECCIÓN RÍTMICA'. TE OBLIGA A PENSAR EN TÉRMINOS DE SOLISTAS Y ACOMPAÑAMIENTO: LA TAREA DE LA PERCUSIÓN Y EL BAJO SE LIMITA A MARCAR EL COMPÁS SOBRE EL QUE SE DESLIZA EL SOLISTA. EN CONTRA POST NADIE TIENE DESIGNADA UNA FUNCIÓN ESPECÍFICA. TODOS SOMOS SOLISTAS, NO PARA QUITARNOS LA PALABRA EL UNO AL OTRO, CLARO, SINO PARA QUE TODOS TENGAMOS LA RESPONSABILIDAD DE TODO... INCLUSIVE EL DERECHO DE CALLAR".

tual, Contra Post -que incluye a sus paisanos Joakim Milder (saxos) y Anders Kjellberg (percusión), y a la pianista italiana Rita Marcotullino lleve su nombre y tenga un planteamiento musical altamente colectivo.

- Nunca me ha gustado la denominación, "sección rítmica". Te obliga a pensar en términos de solistas y acompañamiento: la tarea de la percusión y el bajo se limita a marcar el compás sobre el que se desliza el solista. En Contra Post nadie tiene designada una función específica. Todos somos solistas, no para quitarnos la palabra el uno al otro, claro, sino para que todos tengamos la responsabilidad de

todo... inclusive el derecho de callar. Nos solapamos, para decirlo de alguna forma. Lo que me interesa es el *interplay*, el intercambio entre los instrumentos. Nada de "ahora tomo yo un *chorus* y cuando termine te toca a ti, la típica cadena de solos, vamos. Esto me parece pasado de moda. Además, dejar a todos expresarse a la vez, es más económico.

- *Este concepto, básicamente de improvisación colectiva ¿es muy distinto de lo que hacía con Keith Jarrett?*

- Hombre, todos los músicos con los que he tocado - inclu-



yendo a Keith- me han dejado expresarme como yo quería. Pero al fin y al cabo eran ellos los compositores, y tenían un planteamiento muy personal. En *Contra Post* somos más democráticos, todos contribuimos por igual.

- *Ian Carr, biógrafo de Keith Jarrett, opina que su Cuarteto americano era más experimental que el europeo. Dice, y cito: "Con Garbarek & Co. el proceso de hacer la música y el producto final era de igual importancia, mientras que para el grupo americano el proceso en sí parecía la raison d'être..."*

- Bueno, tengo la impresión que Carr se basa en la documentación grabada. Y los discos pueden efectivamente parecer más acabados. *My Song*, desde luego, lo trabajamos mucho. No obstante, en nuestros conciertos en EE.UU. a veces corríamos riesgos alocados. Muy pocas cosas se decidían de antemano. En ocasiones tocaba Keith la percusión con Jon Christensen mientras que Jan y yo continuábamos con la música. Esto fue auténticamente experimental. Pero nadie lo ha escuchado, salvo los que estuvieron presentes.

- *Nude Ants sí fue grabado en vivo. ¿Al parecer no le gustó a Jan Garbarek?*

- No sé. Creo que no estaba contento consigo mismo. Pero sin razón, porque toca de maravilla. Otro disco que fue grabado *live* es *Personal Mountains*. Keith no estaba satisfecho con aquella noche. No se daba cuenta que había sido un concierto increíble y no quería saber más del asunto. Sin embargo, Jan Erik- el ingeniero de sonido de ECM- tenía una opinión muy distinta y diez años después volvió a mezclar

las cintas y se las mandó a Keith, que se puso de acuerdo con Jan para su comercialización. Nadie se tomó la molestia de preguntarnos ni a Jon ni a mí.

- *¿No le gusta el disco?*

- Sí, mucho. Pero creo que se hubiera podido sacar diez años antes.

- *¿Qué piensa del jazz americano comparado con el jazz europeo? ¿Son dos cosas distintas?*

- Ahora hay más tendencia al *cross-breeding*, más cruces musicales. Muchos músicos americanos se dejan inspirar por el jazz europeo. Antes no existía este intercambio. Nueva York era la Meca. Todo el mundo tenía que ir a Nueva York para aprender. Ahora ocurre lo contrario: son los americanos los que vienen a Europa en busca de ideas.

- *¿Cree que el mundo del jazz es más plural aquí que en EEUU?*

- Sin duda alguna. Aunque hay músicos que se ganan bien la vida allí, el desarrollo es mucho más lento y pesado que en Europa ya que no tienen los circuitos que existen aquí. A su vez Europa se esta haciendo cada vez más multicultural y la música folclórica de otras partes del mundo se va introduciendo en los ambientes del jazz. Personalmente escucho de todo, también música clásica. Me encanta Bela Bartok por ejemplo. Acabo de comprar sus seis cuartetos para cuerda. ¡Son increíbles! Lo importante es que la música te aporte algo nuevo. No me sirve seguir basándome en el bebop. Es un capítulo terminado para mí.

DISCOGRAFÍA REFERENCIAL

Con Bill Evans

1965: *Live In Stockholm* (Landscape)

Con Steve Kuhn

1968: *Watch What Happens* (MPS)

Con Keith Jarrett

1974: *Belonging* (ECM)
Personal Mountains (ECM)
 1977: *My Song* (ECM)
 1979: *Nude Ants* (ECM)

Con Jan Garbarek-Bobo Stenson Quartet

1973: *Witchi-Tai-To* (ECM)
 1975: *Dansere* (ECM)

Con Enrico Rava

1975: *Pilgrim And The Starts* (ECM)
 1976: *The Plot* (ECM)

Con Collin Walcott

1977: *Grazing Dreams* (ECM)

Con Albert Mangelsdorff-Elvin Jones

1975: *The Wide Point* (MPS)

Con Zoot Sims-Al Cohn

1982: *Zoot Case* (Sonet)

Con Charles Lloyd

1983: *Night In Copenhagen*
 (Blue Note)
 1989: *Fish Out Of Water* (ECM)

Con Michel Petrucciani

1984: *Live At The Village Vanguard*
 (Blue Note)
 1985: *Pianism* (Blue Note)

Con Christof Lauer

1989: *Christof Lauer* (CMP)

Con Peter Erskine

1992: *You Never Know* (ECM)
 1993: *Time Being* (ECM)
 1995: *As It Is* (ECM)

Con Lena Willemark-Ale Möller

1994: *Nordan* (ECM)
 1997: *Agram* (ECM)

Con Aldo Romano

1996: *Intervista* (Verve)

Con Tomasz Stanko Septet

1997: *Litania: The Music Of Krzysztof Komeda* (ECM)

Como líder

1973: *Jazz i Sverige 73* (Caprice)
 1979: *Inside Outside* (Caprice)
 1994: *Contra Post* (Caprice)