

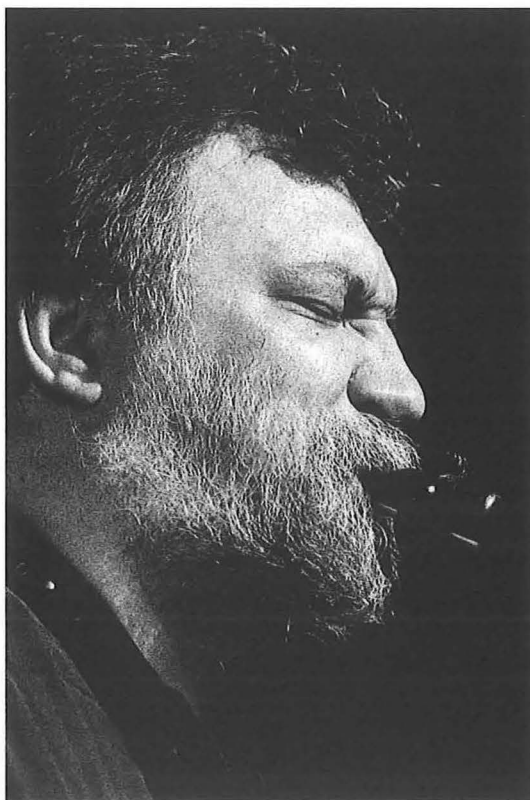
EVAN PARKER CONEXIONES Y CATALIZADORES

"TODAS LAS RESPUESTAS SON LARGAS", COMENTÓ EVAN PARKER, SONRIENTE, MIENTRAS CAMBIÁBAMOS LA CINTA TRAS 45 MINUTOS DE ENTREVISTA. TAN SÓLO LE HABÍAMOS HECHO ALGUNAS PREGUNTAS AL INNOVADOR SAXOFONISTA EN UNA PLÁCIDA MAÑANA DE JULIO, SENTADOS EN UN BANCO A LA ORILLA DEL RÍO EDEN, QUE FLUYE JUNTO AL EMPLAZAMIENTO DEL FESTIVAL DE JAZZ APPLEBY EN CUMBRIA, INGLATERRA.

Parker es un conversador tan elocuente como improvisador. Sus observaciones acerca de la naturaleza de la música improvisada y las complejas polémicas que genera, que a menudo producen enfrentamientos, implican una clasificación precisa de características y un uso minucioso del contraste y la comparación, que fueron a buen seguro básicos en su formación académica como botánico. Sin embargo, las afirmaciones calificativas y los detallados incisos del Parker de 54 años, sirven de apoyo para una tesis expresada por primera vez por un Parker más joven. Ahora es el mo-

mento de reafirmar las conexiones entre el jazz y la música improvisada; de formar a la próxima generación de músicos para que esto ocurra. Parker hizo precisamente eso en el festival de Appleby.

A lo largo de dos días en la Redundant St. Michael's Church, zona franca de Evan Parker durante el festival, no sólo reunió una combinación sorprendente de sucesivas generaciones de improvisadores (el violinista Phil Wachsmann y el guitarrista John Russell, con décadas de actividad, junto al percusionista Mark Sanders y el bajista John Edwards, que han hecho su



Laurence M. Svirchey

EL SECRETO SE PROTEGE A SÍ MISMO EN EL SENTIDO DE QUE

EL ÉXITO NO VIENE PARA SATISFACER UN DESEO,

HAY QUE TRABAJAR DURO.

aparición en años recientes), sino que también tendió un puente sobre el vacío ideológico entre el jazz y la música improvisada invitando a participar a Peter King, una leyenda del saxo alto en el mundo del hard bop y a Gerard Presencer, joven valor de la trompeta.

Parker avanza en su agenda catalítica a través de un flujo continuo de nuevas grabaciones en las que progresa en las distintas vías de su trabajo.

Mientras su aclamado trío, con el bajista Barry Guy y el batería Paul Lytton, refina sus intercambios propulsores con aroma de jazz en discos como *At The Vortex* (1996), ahora ocasionalmente se amplía a un cuarteto con la impactante pianista Marilyn Crispell (fichada para el disco *Natives And Aliens* del sello Leo). Con Russell, Sanders y Edwards, Parker explora ahora la aproximación a la libre improvisación de bajo volumen, orientada al detalle y no idiomática, de la que fue pionero el conjunto Spontaneous Music Ensemble del batería John Stevens en *London Air Lift* (FMP); es revelador cuando se escucha junto a grabaciones de una época de Parker en SME, como *Withdrawal* (1966-67) y los dos volúmenes de *Quintessence* (1973-74), todos editados por Enamen. No vinculamos automáticamente a Parker con la electrónica, pero ha sido una vía explorada en su trabajo desde que colaboró con Hugh Davies en la Music Improvisation Company de finales de los 60 y principios de los 70. *Live At Les Instants*

Chavires (Leo) introduce el procesamiento de señal, a menudo aleatorio, de Lawrence Casserley y Joel Ryan, cuyas interacciones con Parker y el guitarrista Noel Ackhote tienen un aire más industrial que el trabajo de Walter Prati y Marco Vecchi en el debú del Electro-Acoustic Ensemble de Parker en ECM, *Towards The Margins* (Casserley se une al Ensemble para su segunda grabación para ECM en diciembre); aun así, dos de los discos más satisfactorios de música improvisada con tintes electrónicos en muchos años son *Real Time One* y *Real Time Two* (New Tone), que documentan los conciertos de Parker del 77 con el batería Andrea Centazzo y el compositor Alvin Curran, que toca el piano y la trompeta además del sintetizador. Curiosamente, Parker ha ampliado su esfera de colaboradores para tocar a dúo a fin de reforzar las conexiones entre distintos grupos de improvisadores de Inglaterra y tender una red

de nivel internacional; mientras que su primer disco a dúo con Eddie Prevost, *Most Materiall* (Matchless), es un estudio paradigmático de la voz única de Prevost en un campo repleto de baterías de primera generación improvisando, su primer disco con Agusti Fernández, *Tempranillo* (NCM), presenta al mundo de la música improvisada en libertad un pianista con una habilidad técnica y un temperamento únicos. En vista de todo esto, no nos extraña que todas las respuestas sean largas, como es el caso en este extracto de la entrevista realizada en Appleby:

RECUERDO AQUEL

GRAN POEMA

QUE ESCRIBÍ

ARCHIE
SHEPP

SOBRE EL SAXO TENOR,

EN EL QUE

LO LLAMÓ UN

“AMANTE
LAQUEADO”.



Laurence M. Svirchey

- Lo que encuentro interesante acerca de su trabajo es que en un intervalo de 30 años ha seguido dos tendencias de desarrollo en el saxo soprano y en el tenor respectivamente, con puntos en común pero no equivalentes. Y también parece que tanto si está tocando free jazz con Alex Von Schlippenbach como si está tocando música improvisada con, por ejemplo, John Russell o un grupo típico del sello SME, puede llevar los dos saxos a ambos campos. Si los elementos de los respectivos estilos no son idiomáticos, ¿cuáles diría que son los componentes que constituyen esa continuidad?

- Bueno, supongo que la primera clave tendría que ser conceptual, como una actitud. Pero, en cuanto al peso acústico y todo este tipo de cosas son, en cierto modo, el mismo instrumento. Por supuesto, son dos miembros de la familia de los saxos. La digitación es casi idéntica, se diferencian en una octava. Por un lado son un solo instrumento, un conjunto de problemas; por otro, en realidad son muy diferentes; los detalles son muy diferentes, en términos de color tonal, peso y registro. Y por último, se podría mencionar un matiz espiritual. El espíritu del instrumento..., a veces la voz..., un sentido más místico de la voz del saxo tenor. Recuerdo aquel gran poema que escribió Archie Shepp sobre el saxo tenor, en el que lo llamó un "amante laqueado". Fantástico. Espero que Archie siga escribiendo poesía; era realmente hábil con las palabras. La escala del tenor es diferente. En ese sentido es un instrumento muy exigente. El tópico es que el soprano es el duro, el difícil. Para mí, el tenor es el más duro de la familia, en serio. Es más difícil de tocar que el alto, el barítono o el soprano. Probablemente, incluso más difícil que el bajo, pero no tengo mucha experiencia con el saxo bajo. Tiene que ver con las proporciones del volumen del cuerpo del saxo y el de los pulmones. Hay algo ahí que siempre estará al límite. Yo nunca sé cómo llenar de aire completamente el saxo tenor. Es extraño, porque el barítono parece en cierto modo más fácil. No debería serlo, es más grande, pero es algo muy extraño. De modo que están esas cualidades místicas que van más allá de los mecanismos de digitación o de la boquilla o de la lengüeta o de cualquiera de esas cosas que tienen relación con el modo en que el instrumento interactúa con tu cuerpo y la manera en que se proyecta, y la cantidad de espacio que llena. Todo esto es lo que hay que tener en cuenta al decidir cuál tocar y en qué contexto. Pero, en general, se puede simplificar esto y decir que en la aproximación delicada, más de tipo música de cámara, de SME, el soprano obviamente es el que va a funcionar más fácilmente. Y a la hora de dar caña sin parar, ¿es aquél Han Bennink, el que está a la batería?, mejor sacar el tenor al escenario, ya sabes, es así. A veces es simplemente cuestión de peso, energía, etcétera.



TALKING JAZZ: An Illustrated Oral History

Por BEN SIDRAN

La historia oral del jazz
a través de sus
más importantes músicos

Miles Davis / Gil Evans / Dizzy Gillespie / Jay McShann
Red Rodney / Frank Morgan / Jon Hendricks
Max Roach / Willie Ruff / Art Blakey / Betty Carter
Jackie McLean / Horace Silver / Abdullah Ibrahim
Sonny Rollins / Phil Woods / Johnny Griffin
Pepper Adams / Michel Petrucciani / McCoy Tyner
Max Gordon / Archie Shepp / Herbie Hancock
Tony Williams / Keith Jarrett / Branford Marsalis
Rudy Van Gelder / George Benson / Wynton Marsalis
Charles Brown / Joe Sample / Jack DeJohnette
Denny Zeitland / Don Cherry / Carla Bley / Steve Gadd
Donald Fagen / Bobby McFerrin / Dave Grusin
Bob James

Edición de Lujo. Formato 23 x 31
Ilustrado con más de 100 fotografías
Portada: Stuart Davis
210pp / Versión inglesa

CUPÓN DE PEDIDO

Deseo recibir el libro
Talking Jazz:
An Illustrated Oral History,
por Ben Sidran,
al precio de 4.295 pts.
(* gastos de envío 650 = 4.945 pts)

Formas de pago:

- ☐ Talón nominativo adjunto
☐ Giro postal ☐ Contra reembolso
☐ Tarjeta VISA ☐ 4B ☐ MASTERCARD
N ____/____/____/____ válida hasta ____/____

Remitir a

Cuadernos de Jazz - Hortaleza, 75 - 28004 Madrid
Tel 91 308 03 02 / Fax 91 308 05 99
E-mail: cdejazz@interlink.es

Existencias limitadas

YO NUNCA SÉ CÓMO LLENAR DE AIRE COMPLETAMENTE EL

SAXO TENOR.

ES EXTRAÑO,

PORQUE EL

BARÍTONO

PARECE EN CIERTO

MODO MÁS FÁCIL.

Luego habrá que tener en cuenta el contexto. Supongo que en un contexto de solo no tendría excusa para, por una u otra razón, no reunir esas dos voces. Por eso creo que hasta cierto punto, aunque durante mucho tiempo he evitado tocar solos de tenor, y lo he utilizado en escasas ocasiones, ahora veo más posibilidades para hacerlo en un cuerpo más integrado de solos que incluya una cierta proporción de tenor. Ahí, el lenguaje musical, la música resultante, debería tener una cierta continuidad sin tener en cuenta el instrumento. Pero sé que hay contextos en los que es casi como si hubiera dos Evans diferentes.

- Bien, otro aspecto de su trabajo que he seguido con bastante atención a lo largo de los años es la evolución de su respiración circular y de sus técnicas multifónicas, no en abstracto sino utilizadas al servicio de una sensibilidad en evolución. Porque, siguiendo simplemente sus grabaciones de soprano solo, se observa una clara evolución técnica incremental, acompañada de un sentimiento más amplio de hacia dónde puede llevar la técnica. ¿Cuál es la simbiosis entre técnica y sensibilidad en su trabajo?

- Bueno, yo creo que especialmente al tocar solos, dadas las condiciones iniciales que he mencionado (hay libertad, pero son esos sus requisitos), en los solos lo que realmente buscas es la inspiración en tí mismo, lo cual suena a narcisista, parece como si te miraras en el espejo y pensaras, ¡qué guapo estoy hoy! No lo digo en ese sentido. Lo que quiero decir es que en el fondo estás obligado a examinar tu propio material con mucho detalle; y ello establece una especie de relación de retroalimentación entre lo que oyes y lo que haces. Lo que haces está determinado en parte por lo que oyes y lo que oyes está determinado por lo que acabas de hacer. De modo que es un círculo continuo y la consecuencia de ello es que las técnicas que se han desarrollado aisladamente empiezan a superponerse o a combinarse. Eso es a lo que pienso que te refieres al hablar de la evolución incremental de la complejidad. Me gustaría que eso fuera verdad, ya que es así como creo que es. Se da una especie de estratificación, un desarrollo de capas que tiene como consecuencia una mayor complejidad.

Explotar las posibilidades del instrumento que en realidad se vuelven claras al observar lo que ha ocurrido fuera de tu control. De esta manera, al darte cuenta de la capacidad del instrumento para hacer X, Y o Z porque le has oído hacer algo que tú no pretendías, aprender cómo llegar a controlar esos efectos accidentales. Así, siempre estás atendiendo a lo que sucede sin que lo hayas pretendido, pero que de hecho es algo que puedes incorporar. Es muy si-

milar a un desdoblamiento en el que eres quien toca y quien escucha al mismo tiempo, y ves cómo se comunican esas dos partes. Todo este proceso es misterioso, pero el misterio

principal es lo inagotable que es el saxofón como recurso acústico. En ese sentido parece un instrumento muy flexible. A menudo se considera el instrumento de jazz por excelencia, por supuesto; consideración que puede resultar un grave insulto para todos los grandes instrumentistas que no tocan el saxo. No quiere decir eso, pero hay en cierto modo, ese tipo de status simbólico que se ha dado especialmente en relación con el jazz. En ese sentido, vale, esta extensión de la libre improvisación es ciertamente, en mis términos, un tipo de extensión de esa idea del jazz.

- Hay mucha gente que piensa de este modo acerca del saxo porque sienten que tiene una cualidad vocal intrínseca. ¿Es eso lo que siente, o es algo diferente?

- Bueno, desde luego no en el sentido de una gran línea vocal, eso está lejos de mi objetivo, pero, para mí, hay algo de la voz que te hubiera gustado tener, en lugar de la que realmente tienes. Tiene las mejores cualidades del megáfono y, no sé, estaba pensando en algo parecido a un mecanismo de bioalimentación. Lo es todo, incluso un sintetizador. Y luego hay mucho terreno por explorar, que yo sé que está ahí; de acuerdo, verdaderamente hay que trabajar muy duro. El secreto se protege a sí mismo en el sentido de que el éxito no viene para satisfacer un deseo, hay que trabajar duro. Hay que trabajar y descubrir dónde está el misterio. Es como la minería, implica un trabajo muy duro. Hay joyas ahí, pero no se encuentran en la superficie. Es necesario excavar y parte de esa excavación se lleva a cabo en el escenario y eso se entiende. En nuestro terreno musical no estamos ofreciendo gemas pulidas, acabadas. En realidad estamos implicando a la gente en el proceso completo de la obtención de diamantes.

Ellos lo ven todo y si tienen suerte verán un diamante al final del día. Pero la audiencia entiende esto, los oyentes que se involucran en esta música. Yo creo que ellos lo entienden y que llegan a estar tan interesados en el proceso como en el resultado.

(Traducción: Estítxu Erentxun)