

■ ENTREVISTA
MARIA SCHNEIDER

■ Por José M^a García Martínez
Fotografía Raúl A. Mao

LA NOTICIA ES QUE MARIA SCHNEIDER ES UNA CHICA NORMAL. RUBIA, PEQUEÑA Y SIMPÁTICA, LA COMPOSITORA Y DIRECTORA DE ORQUESTA MÁS DISPUTADA, PROTAGONISTA DE UNO DE LOS FENÓMENOS MÁS SOBRESALIENTES DEL ÚLTIMO JAZZ, HA PUBLICADO SU TERCER TRABAJO -*ALLÉGRESSE*- PARA LA DISCOGRÁFICA ENJA. *CUADERNOS DE JAZZ* HABLÓ CON ELLA HORAS

ANTES DE SU CONCIERTO INAUGURAL EN EL FESTIVAL GUIMARÃES JAZZ 2001. DURANTE LA CHARLA, MARIA ESTUVO ESCOLTADA POR SU CONFIDENTE, EL PERIODISTA ANTONIO CURVELO: "ANTONIO, COMPRUEBA QUE ME HAN DADO CINCO ESTRELLAS". ANTONIO HOJEA EL NÚMERO CORRESPONDIENTE DE *CdJ*, "¡SÓLO TE HAN DADO CINCO ESTRELLAS!".



MARIA Schneider

COMPOSITORA ANTES QUE NADA

- Maria Schneider... ese nombre me suena.

- Sé por dónde va y le diré algo: hace algún tiempo, apareció en la contraportada de un periódico de Nueva York un artículo sobre la *otra* Maria Schneider [se refiere a la actriz protagonista de *El Último Tango en París*, junto a Marlon Brando] en el que se decía que su carrera estaba acabada, que si era lesbiana, que si tomaba drogas, solo que la que aparecía en la foto era yo... me llamó un montón de gente, amigos, qué sé yo...

- Confusiones aparte, que le parece si, para empezar, nos hace un resumen de estos tres días en Guimarães.

- Está resultando una experiencia arriesgada y maravillosa esto de dirigir a un grupo de músicos de siete países diferentes que vienen haciendo esto desde hace muchos años y que, por tanto, se conocen entre sí pero yo no a ellos. Todos tienen talento pero, además, algo que les distingue.

[Llegado este punto, la entrevistada introduce un cambio de tercio imprevisto]. Me encanta la música española, esta noche tocaremos una bulería en la que Perico (Sambeat) hace esa combinación entre palmas y golpes con la lengua que parece que sean dos personas palmeando. Además, tenemos a un músico de Uruguay, Andrés (Taravia), tocando el cajón, así que al final nos lo pasamos en grande.

- ¿Y después de tanta juerga...?

- Me vuelvo a Nueva York pasado mañana.

- Eso me recuerda algo ¿ha afectado el 11-S a la vida de los músicos de jazz en los EE.UU.?

- ¡Y de qué modo! En alguna medida nos ha afectado a todos. Justo un semana después del 11-S tenía que volar a Irlanda y, no me importa reconocerlo, tenía un miedo atroz. Ya no, pero entonces... aún en esta última gira, y mira que han pasado dos meses desde aquello, hemos tocado con mi banda en Salzburgo y en Zurich sin cinco de los muchachos que cancelaron sus viajes porque no querían volar, lo que significa que me vine con sólo tres cuartos de la orquesta. Después yo me vine aquí y ahora me toca un período de reposo, tengo decidido que, en cuanto regrese, me voy a Brasil. Hace algunos años trabajé allí y me quedé prendada del país y sus gentes [advier-te la presencia del trompetista João Moreira en una mesa contigua a la que ocupamos]. Él es brasileño, (-y dirigiéndose al músico-) me dijeron que tu padre o tu abuelo son del Amazonas.

- J.M.: Mi familia es una combinación de indios amazónicos, gente de Sao Paulo, alemanes e ibéricos entre portugueses y españoles.

- Así que eres indio, portugués y alemán a un mismo tiempo, ¡increíble!, ¡la mezcla perfecta! Quiero decir algo sobre este

hombre, porque, a João, le toca el trabajo más latoso. Mi música es muy difícil de ser interpretada pero sobre todo para los trompetistas, rítmicamente es complicada, hay muchas notas altas con sordina. Soy consciente de que es muy insidiosa y estoy segura de que los trompetistas me dicen de todo cuando no estoy delante, pero ¡me gusta contemplar a los hombres mientras sufren!

- Sin comentarios... volviendo a su amor por Brasil, tengo entendido que su disco favorito de siempre es *Amoroso* de João Gilberto y Claus Ogermann ¿Ha escuchado los arreglos de Ogermann para el último disco de Diana Krall?

- Sólo he escuchado una pieza por la radio aunque tengo pensado comprarlo. Adoro a Claus Ogermann, para mí es un músico asombroso. ¿Es bueno el disco?

- Con su permiso, prefiero pasar a otro tema...

- Bueno, quizá no me he expresado bien, lo que he querido decir es que adoro a Claus Ogerman, no sé cómo será su disco con Diana pero lo que tiene de especial *Amoroso* es la combinación entre João Gilberto y Claus, porque João... es João. La quietud de su guitarra, la manera en que coloca la voz de una forma tan expresiva, siempre un poquito por detrás del tiempo... *Amoroso* es un disco asombroso, no tengo otra palabra.

- En Internet he leído sobre usted que baila mientras compone.

- Muchas veces, no siempre.

- ¿Y cómo se puede bailar y escribir música a un mismo tiempo?

- Le voy a decir lo que hago: utilizo una grabadora parecida a la suya, toco algo al piano, lo que sea; lo grabo, me pongo de pie, me coloco los auriculares y trato de seguir con mi cuerpo la pauta de la melodía, sus líneas. Para mí, lo más difícil a la hora de componer es hacerse a la idea de los desarrollos, establecer cómo de largo debe ser algo antes de introducir algún cambio, o cuán corto debe ser ese mismo algo, o sea, determinar la medida de las cosas dentro de la evolución de la composición. Pero si uno permanece simplemente sentado al piano, mirando una página de papel, no le llega el sentido del tiempo y la duración que deben tener las cosas. Si componer significa que todo permanezca encerrado en tu cabeza y tú te limites a trasladarlo a una partitura, entonces no te llega ese sentido físico [Maria emplea el término intraducible de "fiscalidad"] de la música. En cambio, al moverte, llegas a sentir en tu interior que aquello que escuchas debería ir más allá en el tiempo en un sentido u otro, simplemente porque el cuerpo te lo pide. Me gusta que la música provoque sentimientos, que te arrebatte y te haga sentir de tal modo que te entren ganas de bailar. El baile me sirve de inspiración, las mejores ideas me vienen al bailar. Amo la danza probablemente tanto como amo la música.



- ¿Ha pensado en ayudarse de un ordenador para componer?

- Todo lo hago a mano y sobre el piano. Supongo que los ordenadores pueden ser de utilidad siempre que uno esté familiarizado con su uso, el problema es que a mí no es una cosa que me vuelva loca.

- Una de rigor: ¿compone pensando en los músicos de su orquesta?

- Sí, definitivamente. Para mí, en este preciso momento, el sonido de una big band es el sonido de *mi* big band. Incluso cuando recibo el encargo de escribir una pieza tengo en mente a mi orquesta, porque es lo que conozco, mi terreno, y sé cómo suena cada cual. Son tantos años teniéndoles enfrente de mí que no tengo más remedio que escribir para ellos, no puedo evitarlo.

- Y en los casos como el presente, en que no conoce previamente a los músicos, ¿esto le obliga a introducir cambios en su música sobre la marcha?

- Sí, porque cada grupo tiene una personalidad diferente, y en este grupo, por ejemplo la sección rítmica es muy particular; por lo pronto hay un percusionista, que es algo que casi nunca utilizo aunque figure en algunos cortes de mi último disco, pero además Martin France es un baterista muy diferente a Tim (Horner). También Nguyễn Lê es un guitarrista totalmente *sui generis*, pero me encanta. Y no son sólo ellos, todo el mundo es diferente, por eso mismo mi trabajo consiste en obtener el máximo provecho de lo que este grupo de personas me puede ofrecer y añadir algo diferente a la música. Me repugna la idea de que la música suene idéntica todas las noches en todos los sitios.

- No la veo a usted trabajando los arreglos en su habitación del hotel.

- Y no lo hago. Mi trabajo es más bien en el escenario, durante los ensayos y cara a los músicos [De nuevo, Maria introduce un inesperado cambio de tercio]. ¿Le he dicho que descubrí el flamenco tras escuchar a Paco de Lucía en Nueva York? Ya que estaba aquí, he aprovechado para preguntarle a Perico (Sambeat) algunas cosas acerca de la bulería pensando en la pieza que he escrito, y él no sólo me ha enseñado la estructura del ritmo sino que ha hecho una cosa asombrosa con las palmas y la boca. Le sugerí que deberíamos incorporarlo al número y acordamos hacerlo. Así funcionan las cosas.

- Debe usted tener cuidado con los ritmos flamencos. Uno no puede permitirse demasiadas alegrías con ellos.

- Lo sé y soy consciente de ello. Por eso elegí la bulería; por eso, y porque, para mí, es el ritmo más excitante de todos. Su estructura de doce compases y todas esas subdivisiones en tres y dos, ofrecen un número infinito de variantes polirrítmicas muy inspiradoras.

- Lo que quería decirle es que no es fácil sacarle punta a un *pa-lo* flamenco sin desfigurarlo.

- No, no es fácil. De hecho, el grupo ha pasado por un infierno para sacar este tema adelante.

UN POCO DE HISTORIA

- Tiene su propia orquesta interpretando su propia música, lo que constituye un privilegio. En todo caso, usted componía ya antes de tener la orquesta.

- Solo que al principio trabajé para otros; trabajé mucho tiempo para Gil Evans, estudié con Bob Brookmeyer, gané algún dinero escribiendo para la banda de Mel Lewis, también hice algo con Woody Herman, y constituía un honor escribir para todos aquellos músicos importantes y tan distintos. En aquel tiempo, mi único deseo era satisfacer las expectativas que ellos tenían puestas en mí, eso por un lado, y producir algo que respondiera al carácter de cada uno, de modo que lo que yo escribiera para Mel Lewis resultara apropiado para su orquesta, o que lo que escribía para Herman fuera del tipo de cosas que se identifican con esa orquesta. Pero llega un momento en que quieres hacer 'lo que tú quieres hacer'. Cuando comencé con mi propia orquesta ya tenía aquellas voces rondando por mi cabeza diciéndome: 'tienes que hacer esto o lo otro'. De repente me encontré con que podía escribir lo que me viniera en gana y como me diera la gana. Por fin podía dar salida a mi propia voz.

- Hemos llegado al punto en que se hace necesario hablar de su experiencia junto a Gil Evans.

- Conocerle fue fruto de una coincidencia asombrosa. Yo estaba trabajando como copista en una empresa de música y un día entró en la oficina un compositor a quien no conocía. Empecé por preguntarle algunas cosas acerca de su partitura, nos enrollamos, nos fuimos a tomar un café, seguimos hablando de ésto y de lo de más allá, y en un determinado momento me preguntó por mis gustos. Yo le dije que me encantaba Gil Evans, le solté una perorata acerca de Gil, le hablé de sus discos y de si en éste hace tal cosa y en aquél tal otra. Mientras tanto, él se limitaba a escuchar y me miraba con una media sonrisa. Después de mi conferencia, le pregunté por cortesía quiénes eran sus favoritos y me dijo que también le gustaba Gil Evans, y Penderecki y algunos otros. Y así acabó todo. Nos fuimos cada uno a nuestra casa y yo pensé que allí había acabado la historia, pero aquella misma noche me llamó la misma persona para decirme "Maria, te vi tan entusiasmada hablando sobre Gil Evans que no me diste la oportunidad de decirte que Gil es muy amigo mío. Le he hablado de tí y coincide que en este momento anda buscando a alguien que le ayude". Imagínate lo que pasó por mi mente, porque todo esto ocurría al mes de haberme instalado en Nueva York...

- De modo que Evans se convirtió en su empleador.

- En realidad, Gil nunca se comportaba como tal, digamos que éso era lo más opuesto a su carácter. Era un hombre muy dulce; según yo aparecía por la puerta, lo primero que hacía era invitarme a que me sentara a su lado y tomara un zumo de manzana. Era una persona de lo más gentil. Mi trabajo con él consistía en organizar su música, hacer transcripciones y reorquestar algunas de las primeras composiciones que hizo para orquestas de radio en Nueva York y antes, con bandas pequeñas. Aquello significaba un trabajo considerable, pero para eso me tenía. También tenía a su disposición un grupo de músicos en Francia con Laurent Cugny. Yo hacía el trabajo bajo su guía, desde luego, aunque según avanzaba el tiempo, me dio más y más responsabilidad. Por fin, llegó el momento en que, aún apreciando a Gil, sentía que debía desarrollar mi propio concepto musical, más que nada porque no quería que mi música terminara sonando como una especie de copia de la suya.

- Eso significa que puso usted en marcha su orquesta ¿antes o después de que Evans muriera?

- Fue por aquellos años, quizá un año antes; coincidió que me casé con el que ahora es mi ex-marido aunque, en realidad, era un tema sobre el que llevábamos hablando desde hacía tiempo. Por fin, un día acordamos intentarlo, compramos carpetas, pusimos la música dentro de ellas, dimos el último toque al repertorio y pensamos en convocar a un ensayo a un montón de músicos que conocíamos de la escuela además de a otros que él conocía de la banda de Herman. Era un conjunto de músicos muy diferentes y con ellos pensábamos empezar a rodar la banda: pero antes teníamos que venderla. Así pues, editamos una cinta de demostración con grabaciones de



cuando estaba en el colegio y con un par de arreglos de los que hice para Herman, y nos dedicamos a recorrer los clubes de jazz. A los dueños les decíamos que teníamos nuestra propia banda, lo que era casi verdad, aunque la mayoría de los músicos ni siquiera se conocían entre sí. Y la verdad, es que aquella cinta causó una gran impresión: conseguimos los primeros contratos sin ni siquiera tener la banda. El resto vino rodado, conseguimos estabilizar el grupo y, de hecho, los cambios han sido pocos desde entonces. El mayor consistió en la sustitución de la sección rítmica; en aquella época estaban Kenny Werner y Dennis McKrall, un baterista fantástico que estuvo en la orquesta de Basie... y una vez que ya teníamos una orquesta y que tocábamos de vez en cuando, cogí todo el dinero que tenía ahorrado de mi trabajo como copista y lo empleé en grabar una nueva cinta de demostración que conseguí vender a Enja. Lo que pasó después, ya lo sabe.

- Lo primero, su contrato para tocar todos los lunes por la noche en el desaparecido club Visiones, de Nueva York.

- Fue casi inmediato. Un día me llamaron del club para tocar un lunes por la noche, yo les dije que lo intentaría, la cosa fue bien, pasaron los años...

ORILLAS DE UN ANCHO RÍO

- Usted se halla, podríamos decir, con un pie en Europa y el otro en su tierra, los Estados Unidos, quizá ello le lleve a replantearse su trabajo según se trate de un encargo para el público norteamericano o el europeo.

- Yo creo que no existe tal diferencia. Cuando compongo, simplemente trato de expresar aquello que me apetece escuchar y le vuelvo a decir que, a los únicos que tengo en mente, es a mis propios músicos, pero sólo porque es el grupo de personas con el que estoy más familiarizada.

- Entonces niega usted la existencia de dos tendencias dentro del jazz, la norteamericana y la europea, actuando como dos fuerzas acaso contrapuestas.

- La verdad es que no pienso demasiado en esas cosas, de hecho trato de no pensar en categorías. Yo escucho mucha música clásica, escucho música brasileña, flamenco, jazz... un montón de cosas distintas. Cuando me siento a escribir, lo que me sale, probablemente, es una combinación de todas estas cosas, pero no es algo premeditado ni algo sobre lo que pienso en ningún momento. Creo que la música es cada vez más y más universal, no pienso que exista tal diferencia abismal entre los músicos europeos y los americanos, salvo que los americanos tienden a estar más pendientes del swing, quizá la gran diferencia radique en dónde colocan el acento. Los americanos lo emplazan más retrasado mientras que en Europa tengo la sensación de que lo emplazan anticipadamente, es una especie de pelea cada vez que toco con músicos europeos. En Europa escucho cosas que son jazz y me suenan como música rusa, mientras que, con mi banda, todo suena tan *detrás* y tan relajado... Por ejemplo aquí, en Guimarães, son músicos diferentes, cada uno con su propio modo de interpretar la música y la tendencia a colocar el tiempo en un lugar diferente. Quizá ésa sea la mayor diferencia con mi banda, claro, que también cuenta, llevamos trabajando los mismos durante mucho tiempo, todos saben dónde colocarse y lo hacen sin darse cuenta, tienen swing... De todos modos, las diferencias no son tantas, lo verdaderamente importante es que existe una mayoría de músicos en todo el mundo que escucha las mismas cosas al mismo tiempo y que tocan unos con otros, y por eso se acerca la música de los unos a la de los otros independientemente de donde vivan.

- Donde sí existe una diferencia notable es en los recintos donde se interpreta el jazz: los clubes en América, o los teatros en Europa.

- Personalmente prefiero las salas de conciertos porque hay un mayor silencio y de lo que se trata es de escuchar la música. Ahora mismo, en los EE.UU. estoy intentando tocar más en concierto y menos en club, pero los clubes también son divertidos, sobre todo en Nueva York cuando te encuentras de repente metida en una habitación con músicos de todo el mundo que están ahí para escucharte, es una sensación muy divertida. Pensándolo bien, creo que la mayor diferencia entre la música americana y la europea es que la mayoría de los músicos europeos, no sé en Portugal, pero sí en otros países como Alemania o Suecia, gozan de subsidios o tienen becas y llevan una vida confortable. Es más fácil ser músico en Europa, hablo en general, no estoy segura si ésto ocurre en todos los países.

- No en todos los países.

- Bueno, no en todos, pero sí en algunos, al menos en el Norte de Europa, pero en los Estados Unidos seguro que no. Mire, algunos de los músicos de mi banda son algo fuera de lo común y tienen que vivir con una mano delante y otra detrás. Se dejan la piel tocando y a cambio ganan apenas para subsistir; la consecuencia es que cada vez que consiguen un contrato, te das cuenta de que tienen auténtico hambre de música, no hay sentimiento de relax sino una gran intensidad. Eso es lo único que me extraña en Europa, me asombro cuando me viene un músico y me dice "he perdido este contrato pero no pasa nada, esperaré al siguiente". En los EE.UU., si alguien pierde algo, ¡se pega un tiro!

- Porque sabe que hay cola detrás de él.

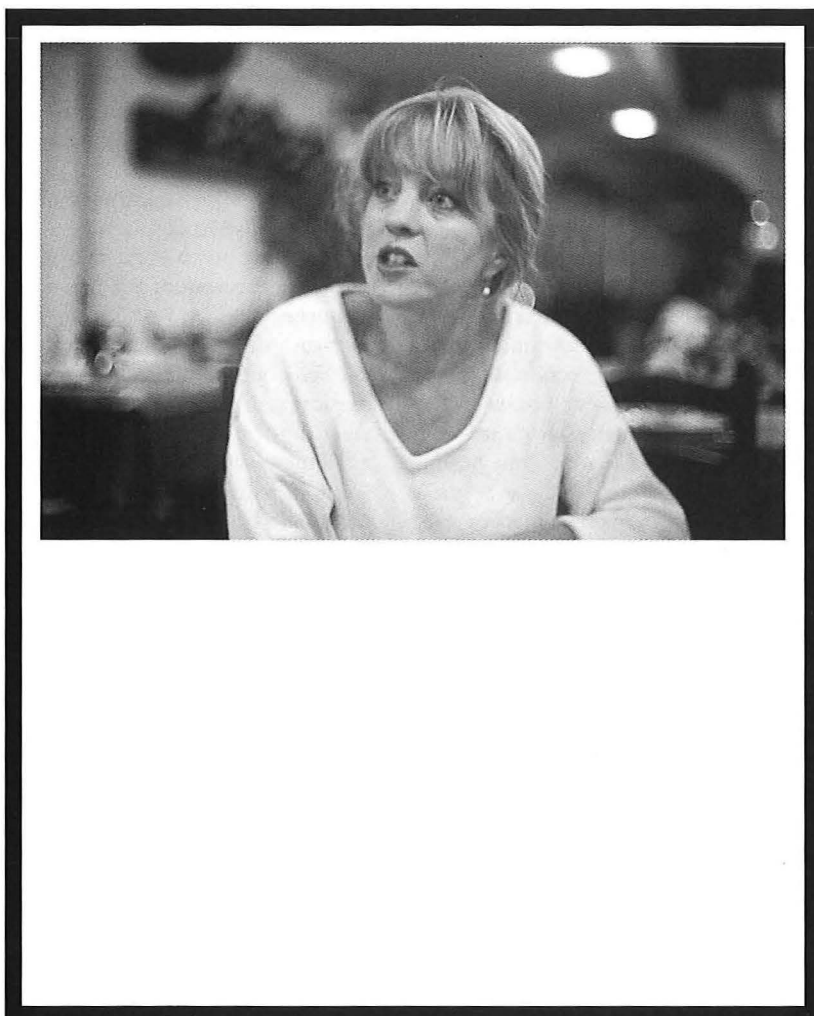
- Hay tantos esperando para hacer lo mismo, deseando lo mismo... y es así porque el pastel es muy pequeño para la cantidad de músicos que existen. Siempre hay alguien esperando.

- Háblenos ahora de los públicos europeo y americano y sus diferencias.

- Aquí la audiencia tiene un mayor conocimiento de la música porque la gente está mucho más expuesta a la cultura. Eso es importante. En los EE.UU. te diré, por ejemplo, que mi banda nunca ha hecho una gira. Se da el caso de que hemos venido a Europa bastante a menudo y ni siquiera hemos hecho una miserable gira por los EE.UU., aparte de una única aparición en el Festival de Monterey. Lo más parecido a una primera gira, entendiendo que tocaremos en unas cuantas ciudades, tampoco muchas, tendrá lugar el próximo año en abril. La razón es que aquí la gente está más abierta a lo nuevo porque está habituada a la cultura y ello es así porque hay más dinero para la cultura. Lo que ésto tiene de bueno es que el dinero es necesario para los artistas y más aún para la gente en la medida en que el público se habitúa a las formas de arte más sofisticadas, con lo que sus vidas se enriquecen, gozan de un nivel más elevado en sus gustos y pueden disfrutar más de lo que escuchan, sea lo que sea. Realmente pienso que el interés de colocar juntos arte y dinero no radica en el beneficio que obtiene de ello el artista sino en la gente, porque los artistas y los músicos siempre estarán trabajando en su música y en el arte, diría que incluso cuanto más jodido estás, más trabajas. La cuestión es que tu obra tiene un significado que trasciende, no estás haciendo lo que haces por dinero sino porque no tienes más remedio que hacerlo, es lo que te gusta, lo único que puedes hacer...

- Pero un poco de ayuda nunca viene mal...

- Por supuesto, pero llegado un cierto punto pienso que es nocivo; creo que en un punto intermedio es donde está la virtud. Lo que pasa es que en los EE.UU. se ha ido demasiado lejos pero en la otra dirección y la consecuencia es que no hay dinero en absoluto para las artes. Por ejemplo yo, todo lo que he con-



seguido en toda mi vida ha sido una beca ridícula para estudiar con Bob Brookmeyer, una verdadera miseria. Recuerdo que en una ocasión traté de obtener una ayuda económica para tocar en Israel. Después de numerosas gestiones, lo que obtuve fueron 3.000 dólares cuando necesitaba al menos 15.000, que tampoco es que sea una cantidad desorbitada, ni mucho menos. Fui y les dije “pero ¿qué puedo hacer yo con 3.000 dólares para 19 personas?

- Basie y Herman solucionaron el tema organizando orquestas alternativas más reducidas.

- Pero es que toda mi música está pensada para la orquesta tal cual está.

- ¿Y no se le ha pasado por la cabeza tocar usted misma el piano junto con un grupo reducido?

- ¡Si soy una intérprete de piano espantosa!, *una pianista malo* [en español en el original], aunque no le oculto que se me ha pasado por la cabeza la idea de poner en marcha un grupo de seis o siete músicos, utilizando instrumentos totalmente diferentes, nada que tenga que ver con una big band. Es una idea que me viene rondando... veremos. Pero, desde luego, no seré yo quien toque el piano.

- Se considera, pues, compositora antes que nada.

- Absolutamente.

- Perdóneme el tópico, pero usted es mujer, es músico de jazz, ha hecho de ello su modo de ganarse la vida. Se dice que el mundo del jazz es machista ¿ha sentido en sus propias carnes alguna suerte de discriminación por razón del sexo?

- ¡NO!. Todo el mundo me hace la dichosa pregunta, pero ¡no hay nada que responder! Para mí no hay nada de nada.

- ¿Me quiere usted convencer de que no existe tal cosa?

- No creo que la haya, de verdad. Alguna gente piensa que sí, yo puedo hablar sólo por mi propia experiencia y nunca he tenido tal sensación. Por lo que respecta a mi banda, te puedo asegurar que ninguno de los músicos actúa de un modo distinto por el hecho de que yo sea una mujer. Claro, que no te puedo hablar de lo que se siente desde el otro lado porque nunca he sido un hombre pero, cuando te dedicas a la música, te dedicas a la música y punto. Yo miro en mi interior y me veo como un ser humano, no me contemplo a mí misma como una mujer, simplemente pienso en la música y en si he conseguido que lo que he compuesto suene igual a lo que he estado escuchando. Si me contemplas desde el exterior, verás a una mujer frente a una banda compuesta por hombres, pero éso no es lo que yo veo con mis propios ojos. Simplemente me olvido del tema, ni siquiera había pensado sobre ello hasta que comenzaron las entrevistas y me preguntaron sobre la cuestión. De repente me di cuenta de que tenían razón, de que allí estaba yo delante de un montón de hombres y no me había dado cuenta (!). Y me pareció imposible que ni siquiera se me hubiera ocurrido pensarlo. Creo que en parte se debe a que, de niña, mi profesora de piano clásico y jazz era una mujer con mucho talento, y en la ciudad donde nací siempre han existido muchas mujeres de talento, la mejor amiga de mi madre era una pintora maravillosa... crecí pensando que las mujeres eran las artistas del universo y que los hombres se dedicaban a cazar y pescar, y de hecho sigo pensando así (risas) y que las mujeres tienen mucho que decir en el arte y que es mucho lo que puede esperarse de ellas. La principal razón de que no haya habido más mujeres en el jazz es porque el jazz nació en una época en que a las mujeres se las reservaba para criar a los niños y llevar el hogar, y tú no puedes cuidar a tus hijos y tocar toda la noche en un club de jazz. Por eso, la mayoría de las intérpretes de jazz actuales no tienen hijos, ni familia ni nada de eso, y la mayoría de ellas escogen este modo de vida no sólo porque quieran tocar música sino porque forman parte de una corriente de personas que ha optado por renunciar a los hijos. La sociedad está cambiando, como consecuencia de ello la escena musical está cambiando y con ella el jazz, y se incrementa el modelo de mujer -a imitar- que se ha construido una forma de vida propia e independiente.

- Un *fan* suyo me encarga que le pregunte sobre Carla Bley y Toshiko Akiyoshi.

- Pero es que no tengo nada que decir sobre ellas en particular salvo que ambas son grandes músicos, y poco más. Quiero decir que me gustan, pero no más que otros. Me pasó con un Festival de Jazz y Mujer al que fui invitada: no pude evitar sentirme un poco desplazada, al final me di cuenta de que me siento más a gusto entre mis músicos. El problema es que es otra de las cuestiones que me plantean una y otra vez pero sólo porque Carla y Toshiko son mujeres y se entiende que debo estar influida por ambas dado que yo también soy una mujer. Solo que no escucho a la gente por su sexo sino por la música, y sólo escucho la música que me gusta. Y la mayoría de la música que escucho más asiduamente en este momento ni siquiera es jazz. Así que tengo que decir que no escucho a Carla ni a Toshiko últimamente, aunque por supuesto las he escuchado bastante en su momento. Lo que no me impongo es la obligación de escucharlas porque sean mujeres.

Discografía

COMO LÍDER

1992: <i>Evanescence</i>	(Enja)
1995: <i>Coming about</i>	(Enja)
2000: <i>Allégresse</i>	(Enja)

COMO ARREGLISTA

Live at Montreux 1997 (Manhattan School of Music Jazz Orchestra), *Right as Rain* (Helen Schneider, 1995), *Serenade in Blue* (University of Cincinnati College Conservatory of Music, 2001).
Transcripción y orquestación:
Miles & Quincy Live at Montreux.
Dirección y orquestación:
Room of One's own (Rachel Z, 1996).