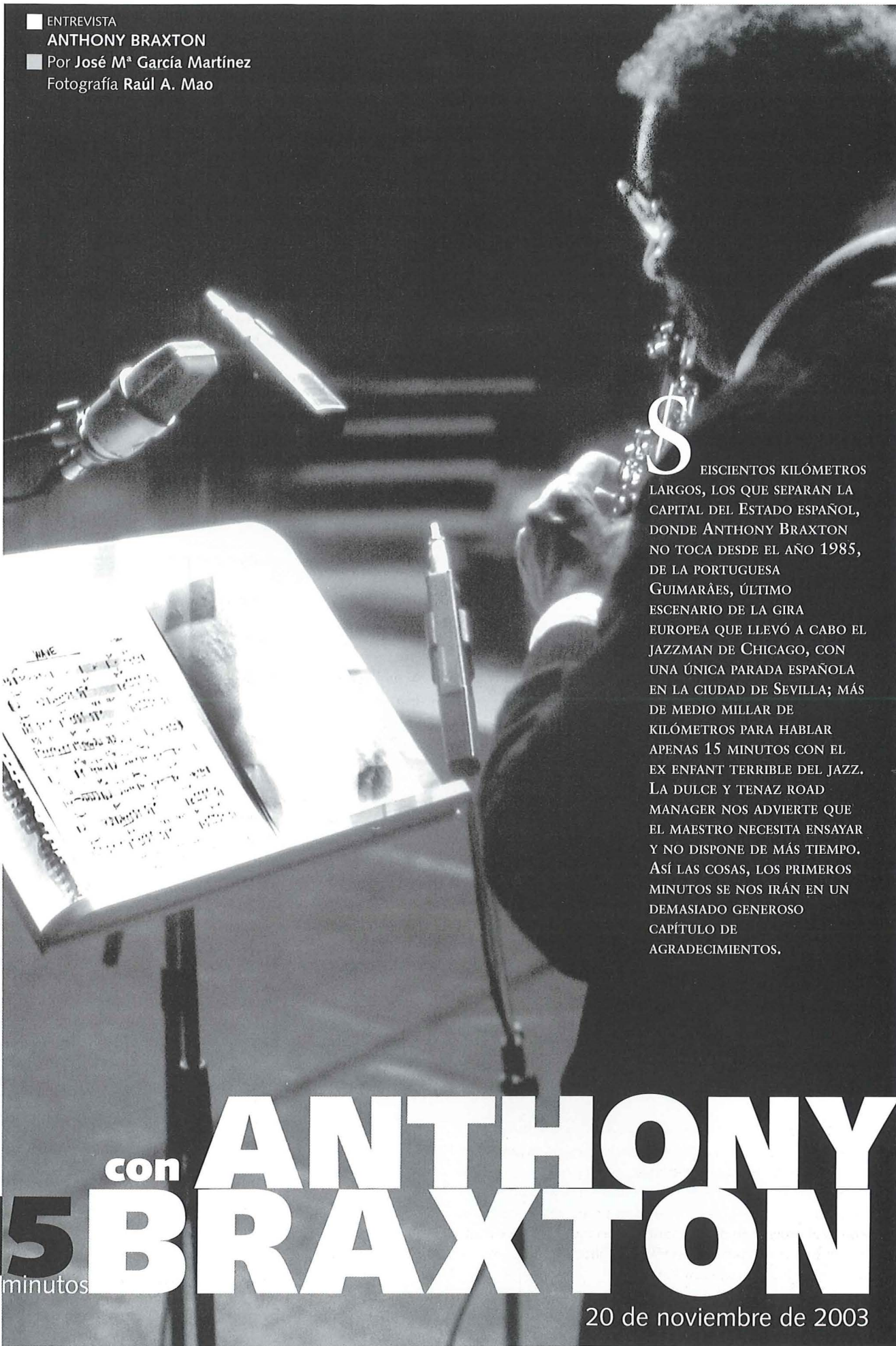


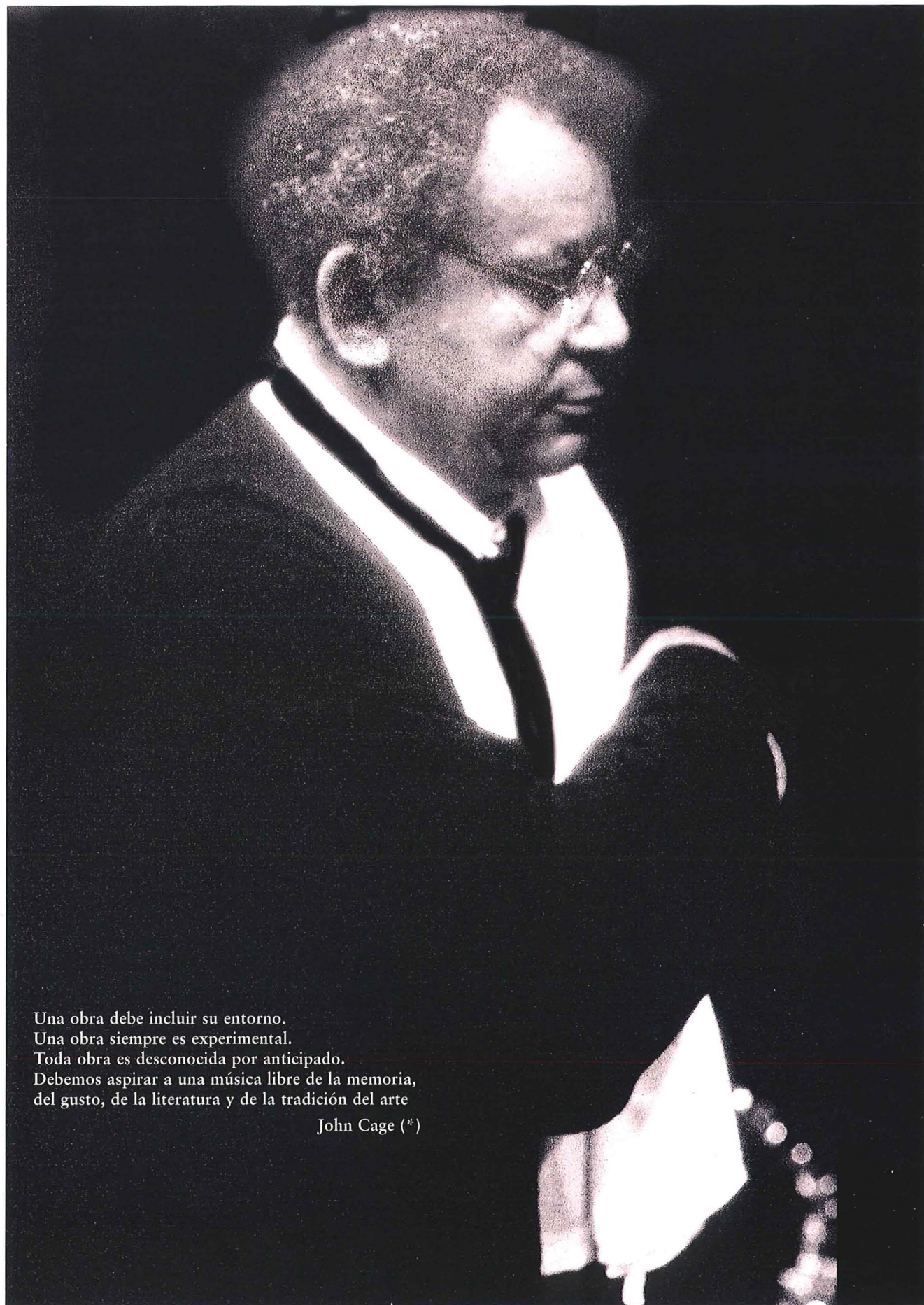
■ ENTREVISTA
ANTHONY BRAXTON
■ Por José M^a García Martínez
Fotografía Raúl A. Mao



SEISCIENTOS KILÓMETROS LARGOS, LOS QUE SEPARAN LA CAPITAL DEL ESTADO ESPAÑOL, DONDE ANTHONY BRAXTON NO TOCA DESDE EL AÑO 1985, DE LA PORTUGUESA GUIMARÃES, ÚLTIMO ESCENARIO DE LA GIRA EUROPEA QUE LLEVÓ A CABO EL JAZZMAN DE CHICAGO, CON UNA ÚNICA PARADA ESPAÑOLA EN LA CIUDAD DE SEVILLA; MÁS DE MEDIO MILLAR DE KILÓMETROS PARA HABLAR APENAS 15 MINUTOS CON EL EX ENFANT TERRIBLE DEL JAZZ. LA DULCE Y TENAZ ROAD MANAGER NOS ADVIERTE QUE EL MAESTRO NECESITA ENSAYAR Y NO DISPONE DE MÁS TIEMPO. ASÍ LAS COSAS, LOS PRIMEROS MINUTOS SE NOS IRÁN EN UN DEMASIADO GENEROSO CAPÍTULO DE AGRADECIMIENTOS.

con ANTHONY 15 minutos BRAXTON

20 de noviembre de 2003



Una obra debe incluir su entorno.
Una obra siempre es experimental.
Toda obra es desconocida por anticipado.
Debemos aspirar a una música libre de la memoria,
del gusto, de la literatura y de la tradición del arte

John Cage (*)

La hora de los agradecimientos

- Gracias-gracias-gracias. Estoy muy-muy agradecido por regresar a este país tan pacífico y muy-muy honrado de tener la oportunidad de tocar por vez primera en Guimarães.

- Viene de tocar en nuestra tierra, en Sevilla.

- Ah, sí, Sevilla, el teatro Central... me hizo muy-muy feliz tocar allí y me agrada saber que gustamos porque todos nosotros fuimos muy-muy felices allí y también aquí.

Queda claro: el primus-inter-pares de los vanguardistas de la vieja guardia parece hoy un hombre feliz y extraordinariamente agradecido.

Aquel único concierto en Madrid

15 mayo de 1985

5ª Jornadas de Jazz en Madrid

Anthony Braxton Quartet

La revista *Quartica Jazz*, en su edición de junio de 1985, pasó revista a lo que el cronista tituló como el Festival de Braxton: "El mito de la ultra-vanguardia pisó por vez primera territorio español. Ya no asusta a nadie: aburre. Indómitas moderneces para una afición adocenada por la retaguardia".

- ... pero eso fue hace mucho tiempo, ¿cuánto, quince, veinte años?... ¡Dios mío! Ahora recuerdo, fue con Marilyn Crispell, Marc Johnson y Gerry Hemingway (1).

- Se me encomendó la crítica de aquel concierto y, le confieso que, como no sabía qué decir, recurrí a realizar una encuesta entre los asistentes.

- ehh..., mm... ¿y qué ocurrió?

- La mayoría no entendió nada de nada.

- No, si lo entiendo...

Braxton estuvo en Sevilla y Guimarães tocando standards.

Podremos volver sobre Beethoven pero nunca volveremos a tomarle en serio. Música de un día y un tiempo, el pasado no necesita que le amemos (*).

- Ahora viene usted tocando standards.

- Lo primero que he de decir es que siempre he tratado, en la medida en que me ha sido posible, de tener algún tipo de experiencia trabajando con material tradicional mientras ello no se interpusiese en el camino de mi trabajo habitual. Yo no he construido mi sistema musical como una reacción a la tradición sino como una "aformación" del sistema...

- Siento interrumpirle pero no sé lo que significa "aformación".

- "Aformación" es lo que amo, lo respeto, y porque lo amo, quiero dar lo mejor de mí mismo para crear mi propia música.

- A partir de la tradición...

- A partir de Bach, de Schönberg, de Albert Ayler, de John Coltrane, de Charlie Mingus, de Liza Minelli. Mi interés consiste en crear música no entendiéndola como una experiencia idiomática sino transidiomática. Lo que pretendo es promover los cambios e ir descubriendo las distintas posibilidades que existen para construir algo nuevo y fresco a partir de un nuevo tipo de composición. Pero, de vez en cuando, cada diez años, aproximadamente, vuelvo al material tradicional que más me gusta. Es importante, cada cierto tiempo, ser capaz de salir de uno mismo y del material propio y tocar material tradicional. Es como tener al otro.

- ¿Quiere decir "el otro" Anthony Braxton?

- El otro, otro...

La soledad del compositor de fondo

Lo casual y lo prescrito, el azar y lo previsto... caos y orden no son opuestos si bien la idea de fijar las cosas -el orden- es innecesaria en el momento actual puesto que responde a la concepción decimonónica del compositor como propietario exclusivo de su obra (*).



Premios
Cuadernos de Jazz

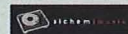
LA CAMORRA
'Tango, ciudad amada'

Mejor disco 'Off Jazz'

¡GRACIAS!

Quinteto La Camorra

Sichemusic Producciones



www.sichemusic.com

- Siendo compositor e intérprete de su propia música, puedo imaginarme que esa posición, por un lado privilegiada, también le coloca en una situación de soledad y de ahí viene su necesidad de tocar material tradicional o de reinscribirse en alguna corriente musical ajena a sí mismo.

- Yo lo diría de otro modo. En primer lugar, me siento muy afortunado por haber descubierto algo sobre lo que trabajar a partir de una música que me encanta; y todavía más pensando en que aún queda tanto por hacer en la música que he venido desarrollando durante los últimos 35 años; en realidad queda todo por hacer. Hay tantas posibilidades por explorar que puedo afirmar que soy apenas un “estudiante profesional de música”, de este modo me puedo permitir el continuar aprendiendo. Así que, cuando tomo la decisión de tocar standards, no es porque me sienta solo, como decía, sino porque los standards constituyen un material diferente que me permite seguir creciendo, siempre y cuando sea capaz de mantener una conexión con la tradición. Solo así se puede sacar provecho de ello.

Por lo tanto, no es tanto que me sienta solo como que le estoy muy agradecido a la música del mundo, y no solo a la música americana o al jazz, o a la clásica o la serial. A veces se hace necesario plantearse un reto, tener un surtido de desafíos, y tocar sobre la tradición proporciona precisamente ese tipo de desafío de corte diferente al habitual en la medida en que está conectado con la tradición.

- ¿La tradición para usted es todo lo que se ha tocado antes o las cosas que le gustan?

- La tradición es creatividad, la tradición es ser honesto y hacerlo lo mejor que puedas; la tradición es no contemplarte desde una perspectiva que no se adecue a ti. Por eso, cuando digo tradición, hablo de un concepto que abarca el gran trabajo de Bach, Schönberg, Stockhausen, Fats Waller, James P. Johnson, y John Philip Sousa. Pero, si tocas esta música, estás obligado a trabajar a fondo porque nadie está facultado para distorsionar la imagen en su conjunto. No hablo de América ni de Europa sino del mundo y de continuar aprendiendo y por esto es por lo que me veo como un estudiante profesional de música.

El meta-lenguaje y la crítica de jazz

Su hablar responde a la misma lógica interna de su música (la lógica del significado). Escoge las palabras como escoge cada nota musical antes de interpretarla, sopesando su significado y oportunidad dentro del orden superior que rige la sucesión de frases/coros. Se entiende que su meta-lenguaje para-musical no alcance al grupo mayoritario para quienes el jazz y cuanto le rodea es una forma clausurada y cerrada sobre sí misma.

- En los años 70 dije que los críticos de jazz son absolutamente incapaces de entender la meta-realidad del jazz. Lo dije entonces y lo digo ahora, con excepciones.

Seleccionando un repertorio

La forma conecta el hoy con el pasado y alarga la distancia entre el intérprete y lo interpretado (*).

La inquebrantable fascinación de Anthony Braxton por las formas de la música clásica europea le llevó a la bancarrota con *Trillium M*, ópera que autoeditó en Braxton House. La orquesta sinfónica del Lincon Center de Nueva York se negó a interpretarla.

- Vamos de lo genérico a lo concreto y pongamos que usted da con una pieza de la tradición que le apetece recrear ¿cuál es proceso que sigue, la re-escribe o se limita a improvisar sobre ella?

- Por ejemplo, esta noche vamos a tocar material tradicional, standards que he elegido personalmente basándome en los que me gustan. La mayoría de lo que tocamos en esta gira son standards que nunca antes había tocado y que me apetecía tener la experiencia de interpretar. Así que he tratado de escoger el tipo de composiciones que tuvieran un carácter diverso, que fueran adecuadas para mí como improvisador y que contribuyeran a completar un gran concierto, espero.

Material tradicional y tradición del jazz

El artista como visionario. Sus primeras grabaciones para Delmark llevaron por inequívoco título *3 Compositions of New Jazz*. Una renovación necesaria por cuanto “desde Charlie Parker, los afroamericanos han perdido el interés por el jazz” (A. Braxton). La historia del jazz se entiende desde movimientos generados por el mercado: “Las definiciones en la música las realiza la estructura de poder. Todo en la música está dictado por la filosofía y las estrategias del mercado. Es por eso que, en la tesitura de elegir, Columbia eligió a Wynton Marsalis y despidió a Woody Shaw” (2).

- Frente a la seguridad de lo previsible, su repertorio cambia cada noche, es como un ente que tuviese vida propia.

- Sí, cada noche tocamos un cuerpo central de seis piezas y las cambiamos todas las veces de modo que todas las noches nos enfrentamos a desafíos diferentes. Ello nos obliga a trabajar a fondo y a dar lo mejor de nosotros mismos.

- Eso significa que renuncia a trabajar ese material sobre la partitura, que improvisa directamente sobre él.

- Una vez que el material se ha escogido, lo primero que hacemos es ver quién va a tocar en cada momento pero sin imponer un marco de actuación demasiado rígido sino tratando de movernos lo más libremente posible. Pretendemos mantenernos alejados de la clásica aproximación templada a la música dado que entiendo que es un área demasiado compleja. Como usted sabe, en el período actual, el jazz se enseña en las universidades por todo los Estados Unidos y estamos comenzan-

(sigue en pág. 38)



(viene de pág. 36)

do a atisbar la aparición de un problema que es el mismo que produjo la crisis en la música artística occidental, es el problema de la sobrecodificación. Así, llevamos ya dos, casi tres generaciones de músicos jóvenes que son muy buenos técnicamente pero sólo tocan ejercicios.

Para mí, es el mismo problema técnico que llevó a muchos compositores jóvenes a decir, cuando les hablaban de Beethoven, "esta música no es nada". Pero, en el pasado, la música de Beethoven y Mozart volvía loco a todo el mundo, eran improvisadores y eran compositores, escribían parte de la música e improvisaban la otra, y su música era libre porque el aspecto técnico no era más importante que la misma persona y sus vivencias.

Nosotros nos aproximamos al repertorio tradicional en el mismo sentido que Charlie Parker, John Coltrane y Dave Brubeck, lo que quiere decir que, cuando Charlie Parker toca, escuchas un profundo entendimiento de la estructura de las armonías pero, más importante, escuchas a un artista interpretando su propia vida. Pero llegar a ese punto no era sólo una cosa de tac-tac-tac-tac (imita la interpretación mecánica de una pieza). Los músicos más importantes aprendieron música pero también aprendieron de la vida, se mezclaron con la gente, tuvieron momentos malos y momentos buenos y por todo eso su música es una música viva.

Abstracción

Para John Cage, el sistema de identificar las piezas por medio de diagramas servía para agrupar las distintas categorías de sonidos cuya relación al azar transformaba su autor en fórmulas matemáticas, siguiendo lo establecido en el *I Ching*.

- No es que me interese el tema particularmente pero, un anti-guio seguidor suyo me ha hecho el encargo de preguntarle por el significado de los diagramas y si tienen algo que ver con el sistema empleado por John Cage.

- Tiene y no tiene que ver. En mi sistema musical, que yo llamo Tricéntrico (3), cada composición tiene tres nombres. Está el título gráfico, la imagen del logo que responde a una lógica de la imagen; está el título y está el número de opus. El concepto de Tricéntrico, entendido como una línea de pensamiento única y no dividida, forma parte de un plan con el que pretendo crear una música tridimensional holística con la que abordar el tercer milenio y las esperanzas que tengo depositadas en el mismo; esperanzas en el cambio, en la paz mundial y en que, algún día, Estados Unidos llegue a entender que no es más importante que ningún otro país del mundo y que todos los países son importantes. Usted conoce la historia de los imperios romano y británico y cómo terminaron. Ahora América debe... ser humilde de nuevo. Todo cambia y miro a un futuro con América convertida en un miembro de la familia de la humanidad.

La música transpira

Anthony Braxton estudió los secretos del ajedrez con Marcel Duchamp. Un agudo espíritu analítico, poco habitual entre los músicos de jazz, le llevó a interesarse por Lennie Tristano y las estructuras melódicas: en su *Ghost Trance Music*, como en la música de inspiración sufi, la reiteración de las mismas durante un tiempo determinado fomenta un clima de transición dinámica hacia estados de alteración espacio-temporales. Curiosamente, dos días antes del encuentro con Anthony Braxton, se cumplieron los veinticinco años de la muerte de Tristano.

- Con el cuarteto, he llegado a la conclusión de que, una vez que el material ha sido escogido y se han tomado las decisiones oportunas entre todos sobre cómo queremos tratarlo, lo único que debe preocuparnos es interpretarlo a nuestro estilo, libremente; recordar que, ante todo, debemos divertirnos, darlo todo, recordar que la música es espiritual, que no es un mero entretenimiento, puesto que trata de nuestra propia vida, de nuestras esperanzas... recordar que, con la música, influimos en quienes la escuchan.

Esta perspectiva es, en mi opinión, coherente con la estética tradicional consistente en dar lo mejor de uno mismo, contribuir a que no muera, ser honesto y mantener su esencia unívoca en el sentido de no idealizar los componentes genéricos sino trascenderlos y atacar directamente la entraña de la música. Es necesario mantener las cosas sueltas y fluidas al mismo tiempo.

La conversación se interrumpe por la súbita aparición de quien rige los destinos del músico durante el tiempo que dura su gira por Europa.

-Última pregunta...

- ... ¡ahí lo tiene!: tenemos que ensayar. Antes me preguntaba cómo toco este material, ¿no hemos tocado nunca este material, ni siquiera lo hemos visto nunca antes! En este mismo momento le vamos a echar un primer vistazo muy somero y, acto seguido, el concierto. Nuestro trabajo en el ensayo se limitará a discutir qué vamos a hacer con cada pieza, si hay una parte aquí o no, si hay uno de nosotros que quiere puntualizar algo concreto sobre la partitura y adelante.

Doo-Braxton-Bop

En el momento de la despedida, asalta una cuestión irrefrenable al entrevistador: ¿Le gusta el rap?

En su camino hacia el escenario, el músico ha quedado levemente aturrido por esta cuestión que ha surgido espontánea. Resulta obvio que no la esperaba. Ahora, necesita su tiempo para rumiar una respuesta.

- Soy consciente de que la gente joven escucha esta música y trato de entenderles pero, desde mi perspectiva, este fenómeno tiene que ver con el reduccionismo que se está dando en la cultura en América, no sólo en música. Entiendo que el rap es coherente con este periodo de tiempo que vivimos pero mi sensación es que estamos perdiéndonos algo. Es demasiado fácil ser vulgar, demasiado fácil ser macho-macho-macho, todo eso, para mí, forma parte de una transición que ha sido manipulada por las corporaciones y por la cultura americana.

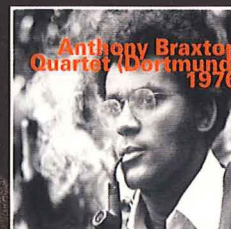
Notas

(1) Anthony Braxton se confundía: quien tocó el contrabajo en aquella ocasión no fue Marc Johnson sino John Lindberg.

(2) Al respecto, véase: *Black Music, White Business*; Frank Kofsky, Pathfinder Press, Nueva York 1998. Un extracto del mismo se publicó en *Cuadernos de Jazz* (núm. 67/ noviembre-diciembre de 2001).

(3). En otras ocasiones, Braxton se ha referido a su sistema filosófico y musical empleando el nombre de Tri-Axium.

(*) Todas las referencias textuales, no atribuidas al entrevistado, son de John Cage y han sido extraídas de: *Entrevista a John Cage*; Richard Kostelanetz, Ed. Cuadernos Anagrama, Barcelona 1973.



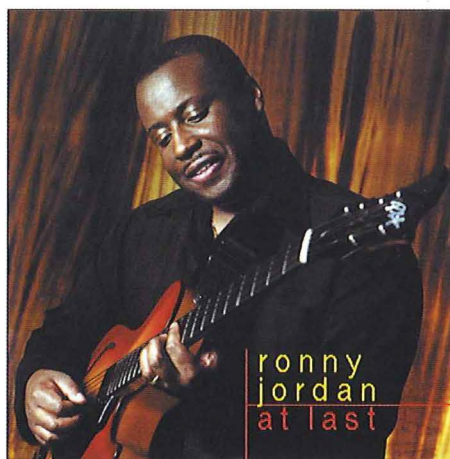
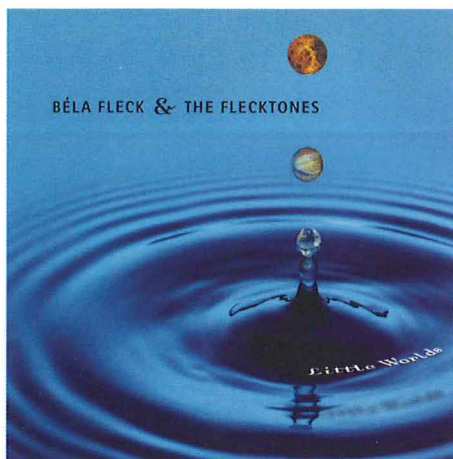
Discografía:

- 1968: *3 Compositions of New Jazz* (Delmark)
- For Alto* (Delmark)
- 1969: *B-Xo/N-0-1-47A* (BYG-Affinity)
- 1971: *Recital Paris 1971* (Futura)
- The Complete Braxton 1971* (Arista)
- 1972: *Saxophone Improvisations Series F* (America)
- Town Hall (Trio & Quintet) 1972* (hatART)
- 1974: *Solo, Live at Moers Festival* (Moers-Ring)
- 1975: *Five Pieces 1975* (Arista)
- 1976: *Creative Orchestra Music 1976* (Arista)
- Dortmund (Quartet) 1976* (hatART)
- 1977: *Quintet (Basel) 1977* (hatOLOGY)
- 1978: *Creative Orchestra (Köln) 1978* (hatART)
- 1979: *Solo (Milano) 1979 Vol. 1* (Golden Years)
- Performance (Quartet) 1979* (hatART)
- 1980: *For Two Pianos* (Arista)
- 1981: *Composition 96* (Leo)
- Composition 98* (hatART)
- 1982: *Open Aspects (Duo) 1982* (hatART)
- 1984: *Six Compositions (Quartet) 1984*
- (Black Saint)
- 1985: *Seven Standards 1985 Vol. 1&2* (Magenta)
- 1987: *Six Monk's Compositions 1987*
- (Black Saint)
- 1988: *Eugene* (Black Saint)
- Seven Compositions (Trio) 1989* (hatART)
- Eight (+3) Tristano Compositions 1989*
- (hatART)
- 1989-91: *2 Compositions (Ensemble)* (hatART)
- 1991: *Willisau (Quartet) 1991* (hatART)
- 1992: *Wesleyan (12 Altosolos) 1992* (hatART)
- 1993: *Quartet (Santa Cruz) 1993* (hatART)
- Charlie Parker Project* (hatART)
- 1995-96: *Piano Music (Notated) 1968-1988*
- (hatART)
- 1996: *Trillium R: Shala Fears fot the Poor/Comp.*
- 162 (Braxton House)
- 1997: *Compositions 10 & 16 (+ 101)*
- (hatOLOGY)
- 2000: *Ten Compositions (Quartet) 2000* (CIMP)
- Nine Compositions (Hill) 2000* (CIMP)
- 2001: *Eight Compositions (Quartet) 2001* (CIMP)

SONY JAZZ

BÉLA FLECK & THE FLECKTONES *LITTLE WORLDS*

Béla Fleck, revolucionario del banjo, nos sorprende con un álbum triple grabado con su banda en diferentes sesiones a las que se fueron sumando luego invitados de la talla de Bobby McFerrin, The Chieftains, Branford Marsalis y otros. Béla Fleck vuelve a llegar donde ningún banjo había llegado antes.

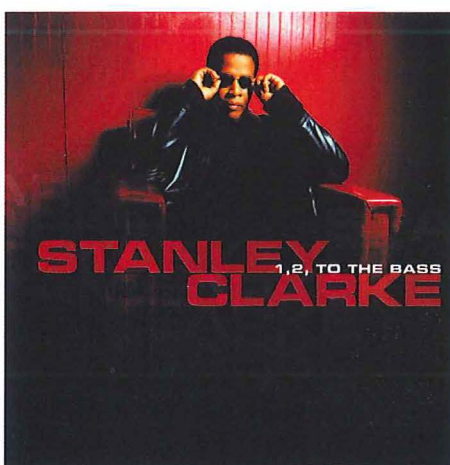
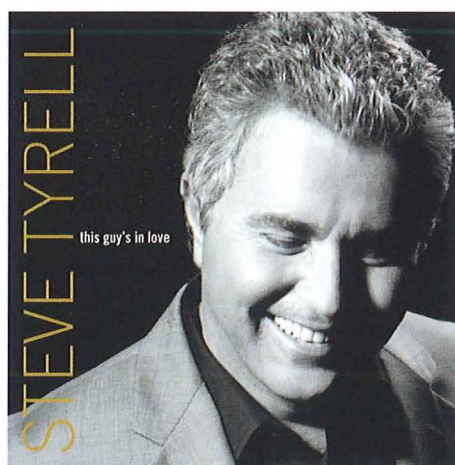


RONNY JORDAN *AT LAST*

Tras varios años en Blue Note, Ronny Jordan debuta en el sello N-Coded. En "At Last" mantiene con vigor esa impronta funky heredada tanto de Wes Montgomery como de Grant Green. Un trabajo impecable en el que sigue esforzándose por fijar su marca como guitarrista con mucho "groove".

STEVE TYRELL *THIS GUY'S IN LOVE*

El vocalista Steve Tyrell recupera la sana tradición de re-interpretar viejos estándares del jazz y la música popular norteamericana del siglo XX. Un trabajo impecable por el que desfilan piezas de Cole Porter, los hermanos Gershwin, Rogers & Hart, Bacharach & David...

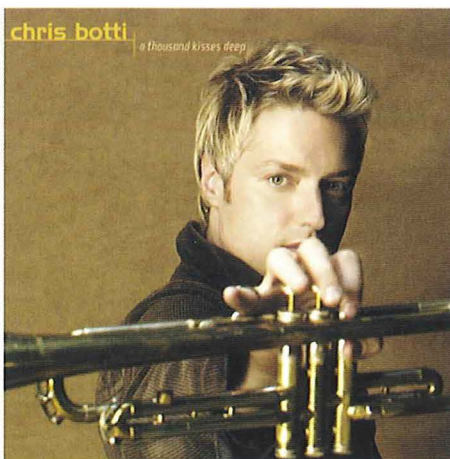


STANLEY CLARKE *1, 2, TO THE BASS*

Hablar de Stanley Clarke es hablar del bajo funky por excelencia. Su primer trabajo en 8 años cuenta con la producción de Quincy Jones y las colaboraciones de George Duke, Hubert Laws, James Earl, Vinnie Colaiuta, Joe Satriani... Stanley se atreve con todo. Hasta con la música hindú.

RAVI COLTRANE *MAD 6*

El hijo de John y Alice Coltrane está descubriendo su propia voz ante el saxo tenor y soprano. Su primer trabajo para Sony Music revela a un talento con madera propia, descubierto nada menos que por el gran Elvin Jones, quien fuera batería de su propio padre.



CHRIS BOTTI *A THOUSAND KISSES DEEP*

El trompetista que Sting se llevó de gira es el rey de los momentos tranquilos. Una etiqueta que le ha granjeado numerosos seguidores dentro del llamado "smooth jazz". En este sexto trabajo se atreve con clásicos como "The Look Of Love" y "My Funny Valentine".