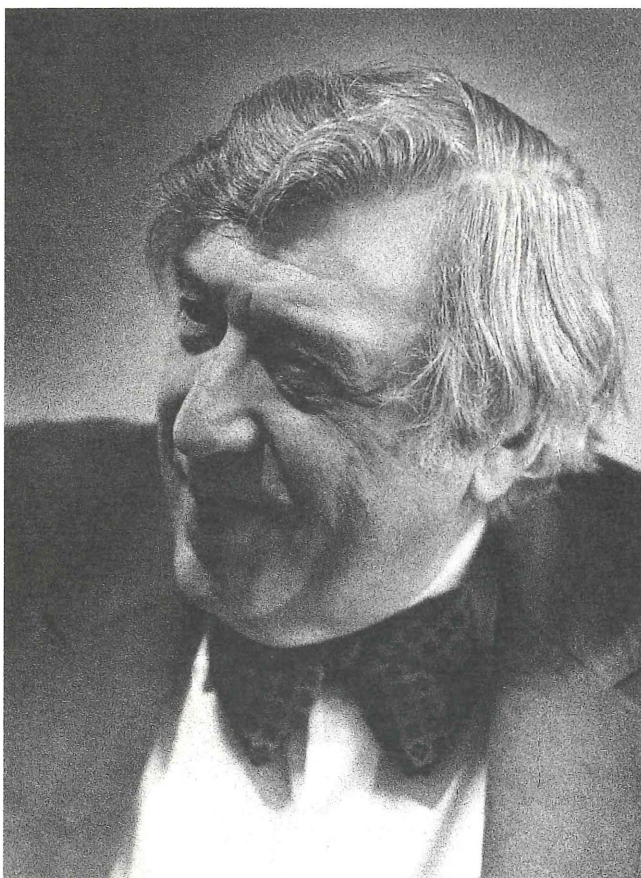


Epitaph es una sinfonía de más de dos horas de duración que hemos tenido ocasión de escuchar en nuestros escenarios dos años después de su estreno mundial en el Alice Tully Hall, del Lincoln Center de Nueva York, el 3 de junio de 1989. La conversación que mantuvimos con Gunther Schuller minutos antes de que diese comienzo el concierto celebrado en el Auditorio de Madrid, sirvió para aclarar algunos de los aspectos desconocidos de esta obra maestra de Charles Mingus.



Conversación con Gunther Schuller

Mario Benso

Fotografía: Raúl A. Mao

— Me gustaría que hablásemos sobre este concierto, sobre la orquestación. ¿Fue realmente difícil para usted encontrar a los músicos idóneos para trabajar en este gran proyecto?

— Sí, llevó mucho tiempo. Pero por favor, entienda que no es mi orquestación, es de Mingus, cada nota es de Mingus. Hay gente que piensa que he hecho parte de la orquestación o que he cambiado cosas. No es así. Llevó tiempo prepararlo porque, lo primero de todo, es que la obra es muy larga, son casi dos horas y media y quinientas páginas de música escrita. Es mucha música a estudiar y repasar.

Lo que hice fue editarla, digamos hacerla legible, porque había cosas confusas, cosas que Mingus escribió de forma extraña, muy técnica y había que hacerlas más asequibles, más sencillas. Incluso en algunas partes, no muchas, había movimientos sin acabar, pero él sabía que estaban sin acabar y escribió con palabras lo que había que hacer en cada caso, "hacer esto, hacer aquello otro para poder acabarlo"... sólo había que seguir sus instrucciones.

Pero todo ese trabajo y la corrección de lo que ya estaba hecho más la corrección de lo que había que ultimar, aun haciéndolo con ordenador, me llevó cinco meses. Fue un largo y arduo trabajo. Es como hacerlo con una zarzuela o una ópera y editarla para su publicación.

— ¿Escogió usted mismo a los músicos?

— Sí, lo hice como lo habría hecho el propio Mingus. Escogimos tantos músicos como pudimos teniendo en cuenta que hubiesen tocado con Mingus, o bien teniendo en cuenta a aquellos para los que Mingus había escrito alguna de las partituras. Pero algunos de ellos habían muerto y otros no podían tocarla. Por ejemplo, escribió muchos solos para Clark Terry pero Terry tiene la vista muy mal y no habría podido leer esa música, no se la pude dar. Pero todos aquellos que pudimos encontrar asociados de alguna manera a Mingus, están tocando. También aquellos otros que son capaces de entender esta música y llevarla a cabo. Necesita gran agilidad en lectura e interpretación, no es una pieza simple con sus coros e improvisaciones, es una obra muy compleja en la que se precisa leer muy bien y ser capaz, además de llevar adelante importantes solos.

Otras veces hemos elegido músicos como Randy Brecker, que ha estado con nosotros hasta hace dos días pero tuvo que volver y abandonar la gira. Eso pasa a veces, perdemos a algunos de los músicos. Pero siempre tratamos de elegir a los mejores, los más idóneos para esta obra. Muchos de ellos son, además, nombres famosos y conocidos, no quiero mencionar a ninguno en concreto.

Hay grandes músicos que no siempre pueden hacer la lectura ideal de esta obra porque a veces no es simplemente jazz, ocurre que hay partes en las que la música nada tiene que ver con el jazz, es complicada. Ocurre que, o no la pueden leer o no la pueden interpretar en el estilo Mingus. En esta obra no vale leer e interpretar porque sí, hay que entrar en la estructura de la composición.

— ¿Cuál es la mayor dificultad que encuentra para dirigir esta obra?

— Bueno...

— ¿Es quizá un trabajo, más que difícil, exquisito?

— Sí, es eso, exquisito. He dirigido música mucho más difícil, todo tipo de música: clásica, piezas de Stockhausen por ejemplo, que son mucho más difíciles. Es un músico intelectual, personal, emocional... Pero si hablamos del *Mingus Epitaph*, creo que soy la única persona que podría dirigir esta obra. Lo digo en serio y sin arrogancia porque no hay muchos directores que puedan acometer esta tarea y que al mismo tiempo conozcan la música de jazz como para entrar a fondo en la dirección de la obra. En muchos momentos, y eso se repite cada noche que la interpretamos, no necesito dirigir porque la música, sencillamente, va. Un director de obras clásicas podría hacerlo bien en algunas partes pero no en todas: no sabría qué hacer ante un grupo de músicos que improvisa y hace jazz.

— ¿Alguna vez le habló Mingus de esta obra?

— No, este es el gran misterio de mi vida, nunca llegué a conocer bien a Mingus pese a que fuimos increíbles buenos amigos. Empecé a trabajar con él a principios de 1955, antes de que tú nacieses, seguro.

— ...en tiempos del *Jazz Workshop*.

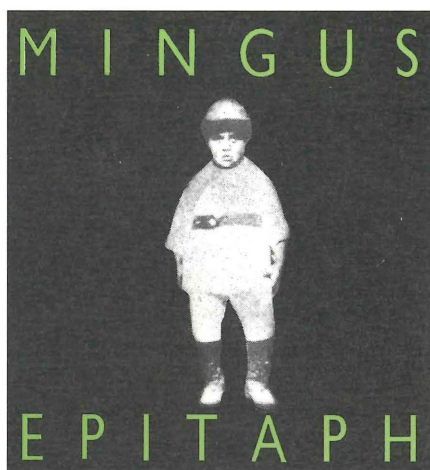
— Eso es, y entonces me encargó un trabajo, *Revelations*, que llegamos a grabar. Le conocí bien y durante largo tiempo. Mantuvimos importantes discusiones sobre música, pero te repito que para mí es un misterio el por qué nunca me habló de esta obra. Particularmente porque me conocía también como intérprete de música clásica, tocaba el corno francés en el Metropolitan Opera de Nueva York con la Orquesta Filarmónica. Sabía que yo estudiaba la música de Stravinsky, Bartok... me habría parecido lógico que con todo eso me dijese algo acerca de esa sinfonía que estaba escribiendo... ¡pero es increíble, nunca me dijo nada!

Asistí a aquella famosa sesión de grabación de 1962 (*), aquella que resultó ser un desastre, ya sabes. Yo estaba allí y vi lo que pasó pero ni entonces me dijo nada al respecto, algo así como "esta noche empiezo a grabar mi gran

obra". Tanto yo como el resto de los músicos lo único que sabíamos era que íbamos a grabar cinco piezas, eso era todo. El nunca me dijo nada, ni tampoco a Dannie Richmond, que también era buen amigo suyo. Le pregunté a Dannie cuando empecé a trabajar en el *Epitaph* y él me contestó "es la primera vez que oigo ese nombre".

— Pero sí sabíamos que Mingus estaba interesado en obras de grandes dimensiones...

— Sí, porque aprendió la lección de Ellington en cuanto a la manera de ampliar las formas; estaba cansado de la estructura del blues y de



los temas de 33 compases. Vio lo que otros compositores hacían con la forma.

Eso es lo más importante de *Epitaph*, hay muchas cosas importantes en la obra pero especialmente destacable es la forma rápida en que todo se resuelve. No es perfecta pero es superior a los trabajos de Ellington.

— ¿Siempre se ha sentido usted identificado con la extraña definición *Third Stream Music*?

— Es que es eso, *Third Stream*... absolutamente. Es comunicación, colaboración. Ahora muchas compañías de discos han descubierto sucedáneos de esa tercera corriente: lo llaman fusión, o de cualquier otra forma, pero es en realidad música clásica y, no sólo jazz, también música étnica, folclórica, combinaciones. Pasan cosas increíbles cuando pones juntos, por ejemplo, flamenco, jazz y samba. Eso sería *tercera corriente*, y eso es lo que ocurre en esta obra: hay movimientos en ella que no son improvisación, están totalmente compuestos y tienen sentimiento de jazz pero también puedes encontrarles afinidad con la música de Stravinsky

— Una última pregunta. Ahora que Miles ha muerto ¿recuerda sus experiencias junto a él, a finales de los años 40 en la Orquesta Capitol?

— Fueron días importantes junto a Miles:

Porgy and Bess, *The Birth of the Cool*, pero ahora no nos vamos a poner nostálgicos ni a pensar en viejas historias. Estamos viviendo otros días aunque aquello fue especialmente importante para mí porque siempre quise hacer jazz. Aunque ya estaba interpretando ópera, la oportunidad fue *Porgy and Bess*, trabajar con el Modern Jazz Quartet, Dizzy Gillespie, Lalo Schiffrin..., todos buenos amigos. Tras haber trabajado con tan grandes músicos esto es como una culminación, poder llevar a cabo la puesta en escena de esta obra maestra de Mingus.

DISCOGRAFIA SELECTA

Con Miles Davis:

1949-50: *Birth Of The Cool* (Capitol)

1958: *Porgy And Bess* (CBS)

Como director:

1960: *Third Stream Music* (Atlantic)

1989: *The Art Of The Rag* (GM)

1990: *Mingus Epitaph* (CBS)

(*) En 1962 y debido a sus éxitos anteriores con Columbia y Atlantic, Mingus firmó un ventajoso contrato con United Artists. Esto le permitió poner en práctica su idea de llevar a cabo una sesión de grabación realizada en directo con la presencia de público. Mingus comenzó a preparar nuevas composiciones y arreglos para una formación de más de 30 músicos que realizarían la grabación el 15 de noviembre de ese año en el Town Hall de Nueva York. Cambios de fechas por parte de Mingus, desconexión en la preparación del estreno, una fuerte pelea con su amigo el trombonista Jimmy Knepper, y una desastrosa instalación de sonido que hicieron a Mingus aconsejar al público asistente que solicitase la devolución del importe de las entradas, fueron los motivos que dieron al traste con aquella anhelada sesión. Quedó reducido a una jam session que se inició cuando Clark Terry comenzó a tocar el tema de Ellington "In A Mellow Tone": parte de aquella música fue editada por United Artists sin conocimiento de Mingus.