

GERRY HEMINGWAY

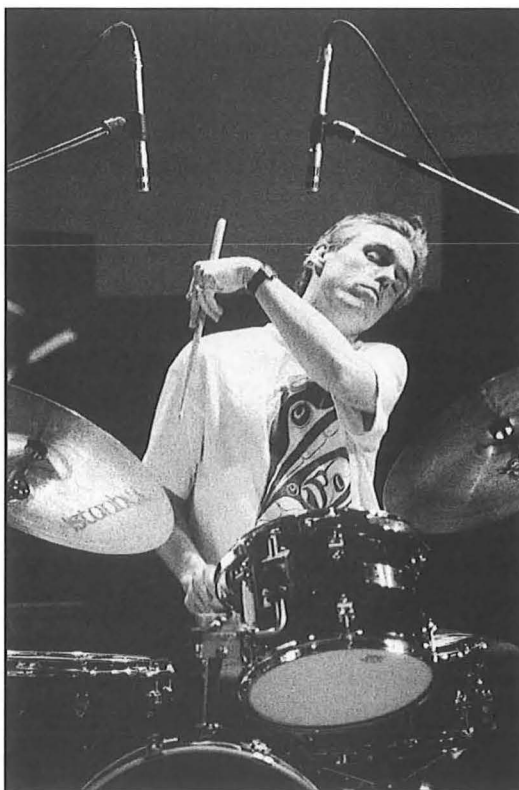
EN EL CAMINO, EN LA RED

ENTREVISTAR A UN MÚSICO QUE ESTÁ DE GIRA PUEDE SER DESALENTADOR. A MENUDO, CINCO O DIEZ MINUTOS EN UN CAMERINO O EN LA RECEPCIÓN DE UN HOTEL ES LO ÚNICO QUE PUEDE CONSEGUIR EL PERIODISTA. NORMALMENTE, EL MÚSICO ESTÁ EXHAUSTO, POR LO QUE CUALQUIER PREGUNTA MÁS COMPLEJA QUE "¿CUÁLES SON SUS INFLUENCIAS?" PUEDE RESULTAR ATROZMENTE DIFÍCIL DE RESPONDER. ES FRUSTRANTE PARA AMBAS PARTES.

El percusionista y compositor Gerry Hemingway, sin embargo, puede proporcionar mucha información en una entrevista de diez minutos., si es que se le puede atrapar. Hemingway es el clásico *on the road*, que cruza América del Norte, Europa y Japón varias veces al año con su propio cuarteto, con grupos con los que coopera como BassDrumBone (con Ray Anderson y Mark Helias) y Say No More (con Mark Dresser, Phil Minton y Bob Ostertag), dando impulso a grupos como el Frank Gratkowski Trio y produciendo conciertos de su música de cámara.

Afortunadamente, Hemingway forma parte del creciente número de músicos conectados a Internet; su sitio web (<http://www.interactive.net/~gerry-hem/>) está realmente bien diseñado y contiene abundante información y vínculos a otros sitios de interés. Es también usuario incondicional del

correo electrónico y lo utiliza para programar sus giras por Norteamérica y organizar sus viajes, entre otras actividades. De modo que para evitar las deficiencias de la proverbial entrevista de diez minutos, se le sugirió a Hemingway que podría resultar interesante una entrevista mediante el correo electrónico. Se animó. Desde septiembre hasta noviembre las preguntas y respuestas atravesaron el ciberespacio; la última respuesta de Hemingway fue enviada poco



Laurence M. Svirchey

después de su actuación en el festival Tampere Jazz Happening (Finlandia) con el proyecto *Jazz Standards From Mars* de Robert Dick.

El nuevo cuarteto de Hemingway se puede oír en *Johnny's Corner Song* (Auricle), disponible directamente en la página web del músico.

- Durante largo tiempo formó grupo con Michael Moore lo cual le permitió desarrollar una trayectoria de ideas a lo largo de varios años. Se ha producido un cierto cambio con su nuevo cuarteto; de su trabajo anterior permanecen algunos elementos reconocibles y también se dan elementos nuevos. ¿Cuáles son en su opinión los compases de continuidad y los de cambio en sus composiciones para el cuarteto? ¿Cuánto moldean el trabajo las respectivas personalidades de los músicos? Como intér-

prete, está tratando con viejos colegas como Ray Anderson y Mark Dresser, y con un nuevo compañero, Ellery Eskelin; ¿cuál es el desafío de semejante colaboración?

- La idea del cuarteto nació del éxito de la gira *Down To The Wire* que iba a ser una gira del quinteto, pero nuestro chelista, Ernst Reijseger, tuvo una hernia discal justo el día anterior al primer en-



sayo y no tuvimos manera de reemplazarlo. Arreglé apresuradamente las piezas para la instrumentación del cuarteto y al final de la gira el resto del grupo y yo estábamos verdaderamente satisfechos de la nueva configuración.

Durante los años que siguieron, a medida que el repertorio del cuarteto se ampliaba y desarrollaba, siempre tuve en el fondo de mi mente el prurito de explorar más la composición del cuarteto. Al ir familiarizándome con el talento de Ellery como improvisador, la idea de asociarme con Ray se hizo irresistible. Presentí que habría una rica reacción química al combinar sus dos sonidos y energías, y esta idea se vio alentada por el entusiasmo de ambos por tocar juntos. Sin embargo, tuvieron que darse unas cuantas actuaciones para refinar nuestro sonido colectivo y nuestra aproximación. Mi música tiene muchos pasajes densamente entrelazados con improvisaciones e interpretaciones colectivas y puede llevar un rato recorrer el, a veces accidentado, camino que lleva a la música amalgamada.

A pesar de haber tocado con Ray durante largo tiempo, y en muchos marcos diferentes, ésa fue la primera vez que interpretaba exclusivamente mi música. El contenido de mi propio grupo difiere de manera sustancial del de BassDrumBone, con el que entramos en una nueva fase de nuestra relación durante aquella gira. Creo que esa situación fue especialmente favorecedora para que Ray mostrara su talento con el trombón en todas sus variedades. Y creo que el tener más espacio para nosotros, para explorar los solos, nos proporcionó una gran inspiración mutua a cada uno para profundizar un poco en ellos y para ver lo que se podía crear.

Parte de los temas son nuevos pero la mayor parte del repertorio del cuarteto está adaptado del libro *Down To The Wire* y de la grabación no editada del quinteto *Waltzes, Two-Steps And Other Matters Of The Heart*. Me siento satisfecho de la manera en que han cambiado las piezas en este nuevo contexto. Y además yo siempre he estado abierto a lo que sucede cuando incorporas cosas al escenario, a veces sugeridas por accidentes, frustraciones, la acústica, o los egos, que ayudan a que la composición musical resulte más satisfactoria.

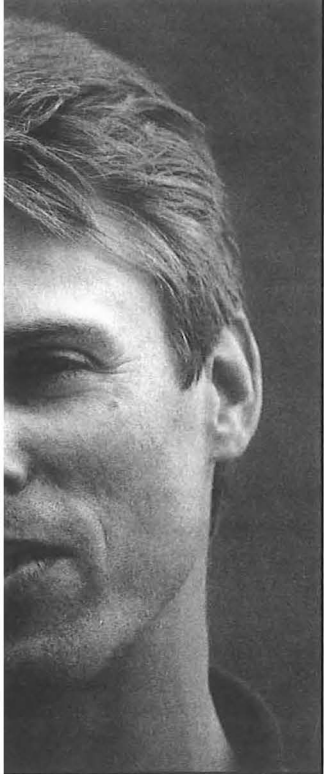
- Gran parte de lo que dice confirma mi idea de que los percussionistas ofrecen cualidades únicas como compositores y líderes de grupo. Creo que tiene que ver con el alto nivel de escucha inherente al percussionista, que le ofrece una clara imagen de cómo evoluciona la relación del conjunto. Creo que ésa es una de las razones por las que ha tenido tanto éxito a la hora de escribir, por la fuerza y personalidad de sus colegas. Al mismo tiempo, en sus composiciones experimenta con elementos estructurales y busca materiales que reflejen los mismos intereses que buscaría estuviera quién estuviera en el grupo. En sus composiciones me gusta lo que oigo como combinación resultante de esas dos vías, una cierta combinación de familiaridad y, a falta de una palabra mejor, extrañeza. Por familiaridad entiendo una voz reconocible, especialmente en los materiales temáticos, por extrañeza entiendo

esas secciones del trabajo de final aparentemente abierto u orientadas al proceso que probablemente cambian considerablemente cada noche. ¿Es un equilibrio que trata de mantener conscientemente?

- Bueno, cuando pienso en los percussionistas y en su capacidad de escucha, la primera cualidad que me viene a la cabeza no es la de una capacidad de escucha de alto nivel. El producir un material musical que sirva de base no es necesariamente una experiencia interactiva, excepto quizá con la sección rítmica. A menudo, la mayor parte del grupo intenta acoplarse al sentimiento que la batería produce, eso es al menos lo que he observado en aquellos que han tocado con Elvin Jones o Art Blakey, no a la inversa. Pero son muchos, y entre ellos me incluyo, los que escuchan y responden con el compromiso de hacer música en conjunto, donde lo que cuenta es el equilibrio entre la iniciativa y la reacción. Para ello, tengo un plan, como compositor, para buscar una integración de los sonidos que surgen en mi imaginación y el modo único en que alguien con quien trabajo hace un viraje.

En los muchos años en que el quinteto ha luchado con mi escritura, ha habido un toma y daca natural fruto del proceso de elaborar una actuación con éxito. A fin de cuentas, la mayoría de las decisiones que afectan a la orquestación las tomo yo, como el ritmo y la dinámica entre otras. El flujo y la forma del material improvisado vienen dictados en gran parte por el material notado que es inherentemente responsable de establecer un contexto musical para la invención musical. El proceso, en el sentido cariñoso en que nos referimos a él como improvisación, yo no diría que tiene un final cerrado, al menos en lo concerniente al repertorio del quinteto. Ni está estrictamente codificado como lo hubiera querido Ellington. Es en algún lado intermedio donde, para mí, permanece la tensión que mantiene las cosas bajo control y fuera de él al mismo tiempo. El cuarteto tiene, de acuerdo con mi diseño, un final más abierto, aunque después de cuarenta actuaciones me he dado cuenta de que emerge un cierto clasicismo de las secciones abiertas. Supongo que debo aceptar que mi escritura tiene esa tendencia incorporada, o que quizá los intérpretes que elijo tienen esa misma tendencia. Pero mi dirección del cuarteto está decididamente a favor de que el solista tenga más control sobre el resultado de la música. Aquí se agradece más lo inesperado. Para mí, el desafío como compositor es que la plataforma de interpretación sea lo suficientemente flexible como para soportar un grado superior de caos a la vez que mantiene la coherencia y la forma musical.

- Me hago una idea de lo que quiere decir cuando habla de "una especie de clasicismo" en las secciones abiertas de sus piezas. Para mí, Eskelin es un intérprete muy clásico, si se entiende la trayectoria Webster-Shepp como tal, sin embargo, mi punto de



EL CLASICISMO, EN EL SENTIDO EN QUE LO UTILIZO,
SIGNIFICA SÓLO QUE SE DA

UNA TENDENCIA A FORMALIZAR
LAS INTERPRETACIONES
IMPROVISADAS...

vista es minoritario entre los críticos de los Estados Unidos. Pero, dado que el clasicismo es ahora un tema candente en los Estados Unidos, me gustaría que se extendiera en la explicación de su percepción o de su punto de vista acerca del clasicismo en la tradición del jazz y en cómo percibe que se manifiesta en su trabajo y en el de sus compañeros.

-El clasicismo, en el sentido en que lo utilizo, significa sólo que se da una tendencia a formalizar las interpretaciones improvisadas, a menudo debido a que éstas no tienen posibilidades ilimitadas. La música que compongo ofrece en su mayor parte claras iniciativas a los intérpretes. Incluso el repertorio del cuarteto, que como he dicho antes es más abierto que el del quinteto, cuando se interpreta noche tras noche tiende a caer en la rutina; con ello quiero decir que se acumulan pasajes logrados del material, combinados y refinados en formas que funcionan bien con una estructura musical dada.

Es interesante que encuentre que Ellery tiene tendencias clásicas en lo que su sonido tiene de referencias que podemos identificar dentro de la trayectoria en la que nos hemos educado. Él proviene de una familia, particularmente su madre, para la que el jazz no era la música que elegían escuchar, pero que paradójicamente era la fuente de trabajo de sus familiares. De modo que él vivió una educación muy tradicional en música de jazz de los años 50 y 60, y a medida que fue desarrollando su voz fue explorando cualquier otro aspecto de la música de la que sólo había tenido un conocimiento remoto en sus épocas juveniles. Por ello, a menudo se da una lucha entre sus raíces del pasado y las nuevas tendencias descubiertas, que pienso que originan una música muy vital, penetrante y abierta, que yo naturalmente admiro.

No puedo decir que en lo primero que pienso cuando oigo a la gente cantar "*It don't mean a thing, if it ain't got that swing*" sea en flexibilidad. Es verdaderamente una pena que el *groove* tenga que estar tan limitado a su definición. Yo simplemente creo que la música y la vida tienen *swing* cuando hay una conexión que se puede percibir pero que no se puede describir con exactitud.

Traducción: E. E.M.

... A MENUDO DEBIDO A QUE ÉSTAS NO TIENEN
POSIBILIDADES ILIMITADAS. LA MÚSICA QUE
COMPONGO OFRECE EN SU MAYOR PARTE CLARAS
INICIATIVAS A LOS INTÉRPRETES.

DISCOGRAFIA REFERENCIAL

COLABORACIONES:

Con Ray Anderson / Mark Helias

1979: <i>Oahspe</i>	(Auricle Records)
1984: <i>Right Down Your Alley</i>	(Soul Note)
1986: <i>You Be</i>	(Minor Music)

Con BassDrumBone

1989: <i>Wooferlo</i>	(Soul Note)
1997: <i>Hence The Reason</i>	(Enja)

Con Robert Dick

1992: <i>Tambastics</i>	(Music & Arts)
-------------------------	----------------

Con George Graewe/ Ernst Reijseger

1994: <i>The View From Points West</i>	(Music & Arts)
<i>Zwei Naechte In Berlin</i>	(Sound Aspects)
1995: <i>Flex 27</i>	(Random Acoustics)
1996: <i>Saturn Cycle</i>	(Music & Arts)

Con Michel Wintsch

1994: <i>Wintsch-Schuetz-Hemingway</i>	(Unit Records)
--	----------------

Con Marilyn Crispell

1992: <i>Marilyn Crispell & Gerry Hemingway</i>	(Knitting Factory Works)
1995: <i>Cascades</i>	(Music & Arts)

Con Frank Gratkowski

1996: <i>Gestalten</i>	(Jazz Haus Musik)
1998: <i>The Flume Factor</i>	(Random Acoustics)

Con Michael Moore/ Fred Hersch

1997: <i>Thirteen Ways</i>	(GM Recordings)
----------------------------	-----------------

COMO LÍDER:

1979: <i>Kwambe</i>	(Auricle Records)
1982: <i>Solo Works</i>	(Auricle Records)
1987: <i>Outerbridge Crossing</i>	(Sound Aspects)
1988: <i>Tubworks</i>	(Sound Aspects)
1991: <i>Special Detail</i>	(hat Art)
1993: <i>Down To The Wire</i>	(hat Art)
<i>Demon Chaser</i>	(hat Art)
1995: <i>Slamadam</i>	(Random Acoustics)
<i>The Marmalade King</i>	(hat Art)
1996: <i>Acoustic Solo Works (1983-1994)</i>	(Random Acoustics)
<i>Electro Acoustic Solo Works (1984-1995)</i>	(Random Acoustics)
<i>Perfect World</i>	(Random Acoustics)
1997: <i>20th Anniversary Album Jazzgalerie</i>	
<i>Nickelsdorf</i>	(Edlinger Productions)
1998: <i>Johnny's Corner Song</i>	(Auricle Records)