



A Beni Perlmutter,

por su colaboración para la realización de esta entrevista.

M a e s t r o MAX

TUVIMOS LA OCASIÓN DE ENTREVISTAR A MAX ROACH CON MOTIVO DE SU ESTANCIA EN ESTEPONA (MÁLAGA) PARA IMPARTIR UNA CLASE MAGISTRAL. ROACH, UNO DE LOS MÚSICOS FUNDAMENTALES DEL JAZZ -Y NO SÓLO DEL JAZZ-, NO SE CANSA DE REPETIR QUE ES UN ARTISTA TOTAL, EN ACTIVO, QUE APARTE DE REVOLUCIONARIO BATERISTA, COMPROMETIDO ACTIVISTA, COMPOSITOR DE INNOVADORAS PIEZAS ORQUESTALES, O PROFESOR UNIVERSITARIO, SIGUE CREANDO E INTEGRANDO EL MAYOR NÚMERO DE GRUPOS Y PROPUESTAS MUSICALES CONCEBIBLES. PODREMOS CONSTATARLO ESTE VERANO MEDIANTE SU CONCIERTO A DÚO CON RANDY WESTON EN EL FESTIVAL DE JAZZ DE SAN SEBASTIÁN.

Entrevista: **Michel Rolland** Fotografía: **Javier Nombela**
Coordinación: **Raúl Mao**

Una de las señas de plena vitalidad de este artista procede, sin duda, de la advertencia con que llegamos al encuentro: No podemos hablar al señor Roach exclusivamente de los viejos tiempos con Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Clifford Brown o Duke Ellington, con el que tuvo su primer trabajo profesional con tan sólo 18 años. Justo en esos días, este amable septuagenario, hombre educado y de movimientos lentos y suaves, ha sido galardonado con el primer *Duke Ellington Award*. La lista de premios y honores recibidos por Max Roach es interminable, como lo son sus créditos y trayectoria artística. Pero, como él mismo introducirá a lo largo de la entrevista, resulta casi imposible evitar la memoria de uno de los músicos más innovadores no sólo de su instrumento y la música de jazz -un nombre que le hace rechinar los dientes cada vez que se pronuncia-, sino además como compositor e improvisador a partes iguales.

Su actividad presente está bien lejos de la jubilación: aparte de su reciente concierto con Cecil Taylor en el londinense Barbican Centre, Roach estuvo hace unos meses de gira con el coreógrafo y bailarín Bill T. Jones. Ya sea en dúo o en solitario, Roach mantiene en funcionamiento su cuarteto además del Uptown String Quartet, una formación de cuerda en la que está presente su hija Maxine Roach y con quienes integra una propuesta única en su género: el Double Quartet, creado de la unión y relación de estos dos cuartetos, tanto para grabaciones como para conciertos. Con M'Boom, el grupo de ocho percusionistas creado en 1970, ha grabado cuatro álbumes y ha continuado realizando composiciones orquestales en las que a menudo combinaba baile y batería o varios instrumentos de percusión como solistas. Su último grupo en esta lista se llama So What Brass Ensemble y, como en el caso de las demás propuestas, parece casi imposible contar con su presencia por nuestros escenarios. Ya sea por los cachés elevados de estos grupos, dado el número de músicos que incorporan, como por el propio caché de Roach, y exceptuando varias visitas a Sevilla, llevamos años perdiéndonos la riqueza de este maestro de nuestro tiempo. Algo parecido ha venido sucediendo con sus grabaciones de los últimos años, mal distribuidas en nuestro mercado y disponibles únicamente de importación o vía Internet.

- ¿Todos sus grupos están en activo en este momento?

- Sí, y espero poder venir pronto con la Brass Ensemble porque es un nuevo grupo. Solamente batería, dos trompetas, trombón y tuba. Es completamente diferente de todo lo que he hecho: sin guitarra, con-

trabajo o piano. Estoy intentando traer este grupo por aquí porque es muy interesante. Como el resto de los grupos: el conjunto de percusión, los cuartetos ..., el baile. Hemos ido grabando algunas de estas cosas, pero otras no tenían presupuesto y ahora estamos intentando montarlas. Lo último fue con el Percussion Ensemble, con Ginger Baker, Tony Williams, M'Boom, en Verona.

- ¿En L'Arena?

- Eso es. Y cuando regresamos se había acabado el dinero para el resto del proyecto, entre los directores, las cámaras... Y lo más trágico es que, cuando volvimos a Estados Unidos, Tony Williams murió dos semanas después. Increíble... Pero está todo grabado, y es lo último que hicimos con M'Boom..

- Su trabajo grabado es muy difícil de localizar hoy en día, especialmente lo que ha venido realizando en los noventa, o la gran mayoría de su trabajo posterior a los años 50...

- Sí, pero ahora va a ser más fácil de encontrar parte de ese material ya que Verve está preparando una caja con todas las grabaciones posteriores al quinteto con Clifford Brown...

- ¿Es todavía profesor en la Universidad de Massachussets?

- No, me retiré hace tres o cuatro años, pero soy todavía miembro de la Facultad, y colaboro con ellos ocasionalmente, con talleres de verano o sesiones especiales en materias

como composición o improvisación.

- Cuando trabaja con sus estudiantes, con los jóvenes bateristas que se ven expuestos a la vorágine del jazz actual en la que todos intentan hacerse un nombre, ¿qué es lo que intenta enseñarles en clases magistrales como la que ha venido a dar en Estepona?

- Bueno, en realidad se trata de un montón de cuestiones técnicas sobre lo que hago, en sesiones de preguntas y respuestas, y demostrar las múltiples posibilidades de un equipo de multi-percusión. Como percusionista y como compositor hago casi de todo, ya sea con orquestas sinfónicas, cuartetos, solo. No soy tan sólo un baterista.

- Supongo que la técnica siempre se puede enseñar pero ¿cuál es el verdadero valor de la enseñanza?

"CUALQUIERA PUEDE
ADQUIRIR LA
TÉCNICA
PERO EL
VERDADERO
RETO ES TRAER A
ESTE MUNDO UN
SIGNO DE
INDIVIDUALIDAD
Y DE
IDENTIFICACIÓN"



- Cualquiera puede adquirir la técnica, pero el verdadero reto es traer a este mundo un signo de individualidad y de identificación. Como Miles, que inmediatamente lo reconoces cuando lo oyes, o Art Blakey, o Bill T. Jones... En mi caso, mi instrumento me permite el lujo de experimentar con diferentes tipos de formas instrumentales, grupos como el String Quartet, y con la danza. Me consiente esos lujos...

- Ha mencionado a Bill T. Jones, uno de los coreógrafos más importantes de nuestro tiempo, como Alvin Ailey, con quien ha colaborado también...

- He trabajado durante mucho tiempo con Bill T. Jones, y con Alvin Ailey empecé en estos proyectos hace mucho tiempo... Se trata de hacer estos trabajos para no quedarse en una única dimensión. Si se trata de experimentar, la respuesta es siempre sí.

- Durante los años 90 ha estado trabajando más que nunca con espectáculos teatrales o de danza, más incluso que grabando o realizando conciertos al uso...

- Ahora mismo, por ejemplo, estoy trabajando en una nueva pieza de danza llamada *Ghost Dance*, que está inspirada en la masacre de indígenas americanos realizada en Wounded Knee en la década de 1890: en esta coreografía los bailarines llevarán instrumentos colgados de sus ropas que al moverse crearán música, como parte de la orquesta que se utilizará para el espectáculo. Habrá partes orquestadas y partes improvisadas.

- Cuando trabaja con el Uptown String Quartet ¿lleva escritas todas las partes para el cuarteto, o en el caso del doble cuarteto queda aún bastante espacio para la improvisación?

- Los músicos con los que trabajo deben ser grandes músicos e improvisadores, porque yo empecé con los más grandes ...

- Recientemente ha vuelto usted a tocar con uno de los más importantes apóstoles del movimiento free: me refiero al concierto con Cecil Taylor celebrado en el Barbican Centre de Londres, 20 años después de la grabación de *Historic Concerts*.

- Cecil es uno de los músicos mas interesantes para trabajar en dúo. Está lleno de sorpresas e ideas..., y también tiene una gran personalidad. Disfruto con los desafíos que presenta en el escenario...

- ¿Cómo prepara los conciertos con él, o no los prepara en absoluto?

- El primer dúo que hicimos, en la Universidad de Columbia, surgió cuando estaba participando en un programa de radio y alguien me

preguntó: "Max, ¿con quién le gustaría tocar?" Y dije: "Me gustaría hacer un concierto en dúo con Cecil Taylor", y la Universidad lo arregló, alguien oyó el programa y lo preparó, nos presentaron. Cecil Taylor y yo decidimos después hacer una grabación. Y el ensayo fue así: me pasé por el estudio de Cecil y él tenía un gato y un perro, y Cecil me cuenta que el perro y el gato están intentando hacer el amor todo el tiempo, así que no hablamos de música, hablamos de política, de cualquier cosa menos de música, mientras el perro y el gato seguían persiguiéndose. Y eso es lo maravilloso de aquella ocasión, que nunca hablamos de lo que íbamos a tocar o cómo, y subimos al escenario del salón de conciertos de la Universidad y empezamos a tocar. Y descubrí que la forma de tocar con Cecil Taylor era hacerlo de manera totalmente independiente, como si estuviera tocando solo... pero alrededor de su concepto, de su estilo. Y funcionó. Y cuando lo escucho, soy independiente y dependiente a la vez. Para tocar con Cecil Taylor tienes que tener una técnica tremenda y tienes que estar muy preparado musicalmente porque tu música no tiene nada que ver con lo que él hace, pero si nos apartaras a uno del otro verías que no estamos completos y que sólo estamos completos con el otro. Es la única forma de lidiar con ello, tengo que ser yo...

- Es como un duelo...

- Si, es como un duelo, como una batalla, pero sin batalla. Algunos de los periódicos ingleses hablaron de la batalla del siglo... (risas), pero me encantó trabajar con Cecil. Nunca hablamos de lo que vamos a tocar, o cómo lo vamos a tocar, porque los dos somos independientes y complementarios.

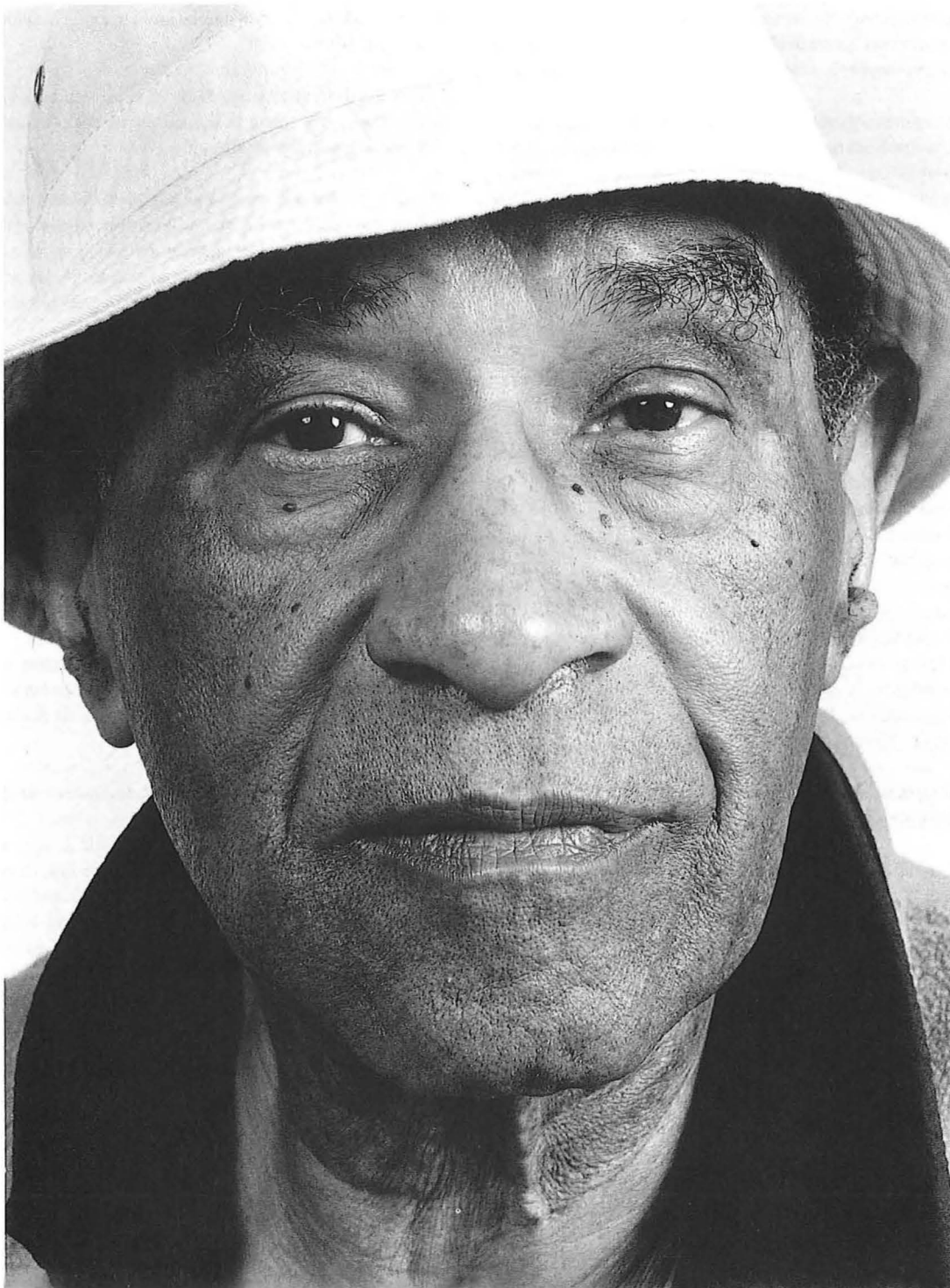
- ¿Cree que la presencia del contrabajo y el piano, otros instrumentos rítmicos, son una carga pesada? Usted ha hecho muchos grupos sin bajo o piano ¿por qué?

Si pudiera utilizar esa terminología diría que lo que verdaderamente atrapa a un artista, a un músico, es que está obligado a honrar las armonías y las progresiones, pero si puedes quitarte eso de encima, todo encaja... Con grupos como Percussion Ensemble se consigue eso, y el sonido resultante es sorprendente... Cuando hice el álbum con Dizzy Gillespie en París, Dizzy estaba de gira con su United Nation Orchestra, y yo volé desde Estados Unidos. El día antes del concierto él estaba machacado. Fui a su hotel, nos saludamos, y él estaba tan cansado, agotado... En la mañana del concierto, nos metimos juntos en el coche, me miró y me dijo: "Max..., ¿sin piano?", y respondí "sin piano", dijo: "¿sin contrabajo?", y yo dije: "sin contrabajo". Y pensó un instante y luego dijo: "Estoy libre... ¡Perfecto!". Y funcionó. Estaba libre para expresarse a su manera con alguien más...

- Usted ha realizado algunas de las reflexiones más interesantes sobre el valor de la batería como el único instrumento auténtica-

sigue en pág. 42

"SI SE TRATA DE
EXPERIMENTAR,...



... LA RESPUESTA ES SIEMPRE SÍ"

viene de pág. 40

mente americano, la aportación afro-americana a la música de este siglo. Pero además ha insistido mucho sobre la complejidad de interpretación que requiere, y de ahí sus múltiples posibilidades...

- La batería es un instrumento de afinamiento indeterminado, con el que no puedes trabajar en función de tonos sino arquitectónicamente, y así creas diseños con el instrumento. Pero cuando pienso en mi propia labor como compositor, trabajo del mismo modo, pienso en términos de diseño, y cuando escucho a Charlie Parker vemos cómo un artista verdadero va más allá de la técnica. Y empiezas a trabajar con el sentimiento, y otras cosas que se establecen con la música. Y eso es lo que Parker, Gillespie y toda esa panda hicieron. Puede escucharlo también en la música de Bach, y en la de Bartok. Oigo sobre todo diseño, más allá de lo que es bueno o no lo es. Más allá de lo que creas con tus pies o tus manos. Es muy difícil de explicar pero cuando lo ves lo reconoces. Lo que hay que hacer es salir ahí fuera y bailar. Bailar es precisamente eso: es como andar pero con un diseño, usando tu cuerpo... Cuando compongo algo para el cuarteto de cuerda, por ejemplo, no pienso en un sonido, para mí es todo una cuestión de crear un diseño. Va más allá de la música. La música se supone que es el equilibrio de la melodía, la armonía y el ritmo, pero con un diseño...

- Esa idea es prácticamente aplicable a cualquier expresión artística...

- Sí, pero con el arte sucede que todo el mundo va buscando darle una forma concreta, identificable, pero eso es imposible, porque entonces aparece alguien con una idea totalmente nueva y todos se preguntan, ¿de dónde ha salido? ¿de dónde salió Charlie Parker?

- Con todo lo que se innovó en la primera mitad del siglo XX, ¿cree que ha surgido algo interesante en los últimos años?

- Bueno, ahora tenemos más elementos con los que trabajar.. Yo hago cosas con artistas de audiovisuales. Con Kitz Fitzgerald, hemos presentado un trabajo en el que ella realiza y presenta imágenes a partir de mi música, de la imagen de mi interpretación en vivo... Este tipo de trabajos abre muchas posibilidades.

- Usted empezó su carrera cuando la música de jazz era todavía un estilo popular con el que la gente bailaba. Curiosamente, el fin de este siglo presenta una sociedad en la que la gente baila en

las discotecas al ritmo de percusiones y cajas de ritmo grabadas. ¿Qué le parece?

- Nunca me lo hubiera imaginado. Y la música house no tiene toda esa tecnología que aparenta. Cuando la oí por primera vez me dije, es interesante, es muy interesante.

- Usted fue de los pocos músicos que dio la bienvenida a la música hip-hop, realizando incluso conciertos con rappers. Pero, ¿que opinión tiene del uso, y quizás abuso, de los ritmos programados? ¿Ha sentido alguna vez la tentación de trabajar con ellos?

- Puedo usarlo, pero no en una forma en que concentre todo el diseño de la música, sino más como parte del diseño. Hay una diferencia importante entre la música acústica y la electrónica, y la gente que está incorporando componentes electrónicos no está creando una mejora del sonido. El sonido natural es el sonido natural, humano. El sonido que puedes obtener en un teatro de ópera es espectacular, y no necesitas electrónica.

- En el mes de julio vamos a poder escucharle en San Sebastián con Randy Weston, ¿cuándo fue la última vez que tocaron juntos?

- Crecí con él, le conozco desde que éramos críos. Los dos somos de Brooklyn.

Solíamos ir a pedir a su padre si podía salir a jugar con nosotros. Siempre fue tan grande. Como yo era mayor que él solía venir por mi casa, porque yo había empezado ya a trabajar con Duke Ellington... y cuando Charlie Parker vino a Nueva York se quedó un tiempo en mi casa. Mi familia era muy religiosa, mi madre era una cantante de gospel, y cuando ella llegaba a casa Charlie siempre tenía una biblia en sus manos. Y a ella le gustaba mucho, y una vez me dijo: ¿¿por qué no puedes ser tú como ese buen chico de Charlie Parker?! Sin darse cuenta que él era el diablo en persona...

(Las fotografías de Max Roach fueron realizadas en el estudio Bang & Olufsen de Puerto Banús)

“LA BATERÍA ES UN
INSTRUMENTO DE
AFINAMIENTO
INDETERMINADO CON
EL QUE NO PUEDES
TRABAJAR EN FUNCIÓN DE
TONOS SINO
ARQUITECTÓNICAMENTE,
Y ASÍ CREAS
DISEÑOS CON EL
INSTRUMENTO”

DISCOGRAFIA REFERENCIAL

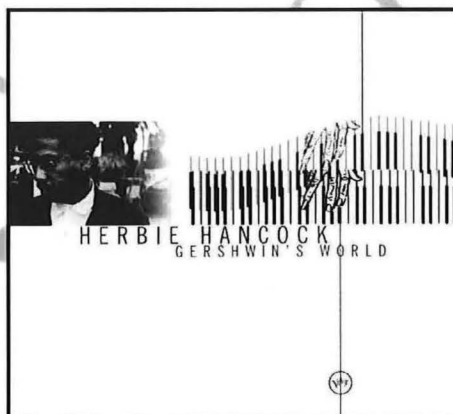
1953:	<i>The Max Roach Quartet, Featuring Hank Mobley</i>	(OJC)
1954:	<i>Max Roach and Clifford Brown, Vol. 1</i>	(GNP)
	<i>Max Roach and Clifford Brown, Vol. 2</i>	(GNP)
1956:	<i>Max Roach plus Four</i>	(EmArcy)
1957:	<i>Jazz in 3/4 Time</i>	(Mercury)
	<i>Max Roach 4 Plays Charlie Parker</i>	(Mercury)
1958:	<i>Max Roach plus Four on the Chicago Scene</i>	(EmArcy)
	<i>Max Roach plus Four at Newport</i>	(EmArcy)
	<i>Deeds, not Words</i>	(OJC)
1959:	<i>The Many Sides of Max</i>	(Mercury)
	<i>Max Roach + 4</i>	(EmArcy)
1960:	<i>Parisian Sketches</i>	(Mercury)
	<i>Quiet as It's Kept</i>	(Mercury)
	<i>Moon Faced and Starry-Eyed</i>	(Mercury)
	<i>We Insist! Freedom now Suite</i>	(Candid)
1961:	<i>Percussion Bitter Sweet</i>	(Impulse!)
1962:	<i>It's Time</i>	(Impulse!)
	<i>Speak Brother Speak</i>	(OJC)
1964:	<i>The Max Roach Trio, Featuring the Legendary Hasaan</i>	(Atlantic)
1966:	<i>Drums Unlimited</i>	(Atlantic)
1968:	<i>Members, don't Git Weary</i>	(Atlantic)
1971:	<i>Lift every Voice and Sing</i>	(Atlantic)
1977:	<i>The Loadstar</i>	(Horo)
	<i>Live in Tokyo</i>	(Denon)
1978:	<i>Birth and Rebirth (Con A. Braxton)</i>	(Black Saint)
1979:	<i>Historic Concerts [Live] (Con C. Taylor)</i>	(Soul Note)
	<i>One in Two, Two in One (Con A. Braxton)</i>	(hat Hut)
	<i>Pictures in a Frame</i>	(Soul Note)
	<i>M'Boom</i>	(Columbia/Legacy)
1980:	<i>Again</i>	(Affinity)
	<i>M'Boom Re: Percussion</i>	(Columbia)
1981:	<i>Chattahoochee Red</i>	(Columbia)
	<i>Conversation</i>	(Milestone)
1982:	<i>Swish</i>	(New Artists)
	<i>In the Light</i>	(Soul Note)
1983:	<i>Live at Vielharmonie Munich</i>	(Soul Note)
1984:	<i>Collage</i>	(Soul Note)
	<i>Jazzbuhne Berlin '84</i>	(Repertoire)
	<i>Scott Free</i>	(Soul Note)
	<i>Survivors</i>	(Soul Note)
1985:	<i>Easy Winners</i>	(Soul Note)
1986:	<i>Bright Moments</i>	(Soul Note)
1989:	<i>Max Et Dizzy: Paris 1989</i>	(A&M)
1990/91:	<i>To the Max</i>	(Enja)
1993:	<i>Max Roach with the New Orchestra of Boston</i>	(Blue Note)



EL MEJOR JAZZ EN LOS FESTIVALES DE VERANO



SHIRLEY HORN: "I REMEMBER MILES"
GRAMMY 1998 A LA MEJOR INTERPRETACIÓN VOCAL
FESTIVAL DE JAZZ DE VITORIA
NOCHE VERVE 16 DE JULIO



HERBIE HANCOCK: "GERSHWIN'S WORLD"
GRAMMY 1998:
"MEJOR INTERPRETACIÓN INSTRUMENTAL"
"MEJORES ARREGLOS INSTRUMENTALES
ACOMPAÑANDO A VOZ, POR EL TEMA **ST. LOUIS BLUES**"
"MEJOR INTERPRETACIÓN VOCAL MASCULINA,
STEVIE WONDER POR EL TEMA **ST. LOUIS BLUES**"
NOCHE VERVE 25 DE JULIO