

Antonio Vergara
Fotografía: Carles Francesc

Joe

— Para empezar, un poco de historia, y aunque sea un poco tópico, ¿puede hablar de su experiencia en la orquesta de Count Basie, de los años que estuvo en ella?

— Mi primera experiencia con Count Basie fue... Yo era muy joven y siempre había admirado a la orquesta de Count Basie y particularmente a Lester Young; luego a Buck Clayton, Harry Edison y, desde luego, a Basie, y cuando tuve la oportunidad de entrar en la orquesta, para mí fue como una gran revelación. Me parecía maravilloso que me pidieran formar parte de ella. La noche anterior estaba enfermo —yo era miembro de la banda de Lionel Hampton y aquella noche no pude ir a trabajar: a la mañana siguiente Jo Jones llamó a la puerta de mi hotel en Nueva York y me dijo: "Queremos que vengas a tocar con nosotros esta noche. Buck Clayton tiene que irse al ejército y necesitamos un trompetista." Le dije: "Me encantaría, pero no puedo porque estoy tocando en la orquesta de Lionel Hampton, tendría que avisar." Pero Jo Jones me dijo: "¡Vaya, déjalo estar hoy y vente con nosotros!".

Dije que de acuerdo. Aquella noche toqué con ellos y me pidieron que me quedara en la orquesta. Luego hablé con Lionel Hampton y se portó muy bien conmigo dejándome ir, porque el sindicato me obligaba a avisar con cuatro semanas de antelación. Así que para mí fue como algo que había soñado. Todo era nuevo, diferente. Era una banda que gustaba mucho a la gente, y era comprensible porque tenía solistas extraordinarios que hicieron grandes contribuciones a la música de jazz, y el hecho de tener la oportunidad de entrar a formar parte de ella... era como una escuela para mí, una gran escuela: me estaban pagando por aprender y me sentía afortunado.

— Como músico, ¿qué diferencias encuentra entre la orquesta de Count Basie de los años 40 y la época de los años 50, cuando renació la orquesta? ¿Qué diferencias ve estilísticamente y en los arreglos, si es que las hubo?

— Bueno, la primera banda, la de los años cuarenta, era una banda establecida que llegó a ser reconocida por gente de todo el mundo, principalmente por sus solistas: Lester Young tocaba algo diferente. El estilo para el saxo tenor lo había creado muchos años antes Coleman Hawkins, y todo el mundo aceptaba su sonido grave, incluidos todos los saxos tenores, fuera quien fuese. Pero luego llegó Lester Young, con un timbre más reducido, no tan voluminoso como el de Ben Webster y Coleman Haw-

kins, y un acercamiento distinto a la música, más apropiado para la banda de Count Basie, porque esa banda era una banda de swing.

No es que la banda de los años cuarenta no fuera buena, porque fue un estilo que hizo que a todo el mundo le gustara escucharla; sin embargo, en la orquesta de los años cincuenta, fue como un renacimiento para Count Basie, pues... esta banda era en parte diferente. Era más una orquesta que un conjunto de solistas extraordinarios, lo que fue en parte la primera banda de Count Basie. Nosotros teníamos solistas, pero yo no era un Buck Clayton,

tampoco un Lester Young, quería serlo pero no alcanzaba, y ninguno de los músicos que había en ella era realmente conocido. Eramos principiantes. Introducirnos como grandes solistas era arriesgado; sin embargo, la dinámica y el *feeling* eran completamente distintos de aquella banda de los 40. Tuvimos distintos arreglistas: utilizamos arreglistas jóvenes con ideas distintas como Neal Hefti, que jugó un papel importante en la banda de los cincuenta. Pero había cosas que eran iguales, porque lo que a Basie no le gustaba se lo pasaba por alto y no lo tocaba. Basie tenía un gran sentido de la música y el ritmo. El oía las cosas y si pensaba que no le iban al estilo de la banda, no las tocaba. Muchos arreglistas venían y nos traían sus trabajos porque querían que los tocáramos, pero luego Basie nos decía que nos los saltáramos, si pensaba que no funcionaban. Estas cosas eran las que hacían que aquella fuera una gran banda... Después vinieron Frank Wess, Frank Foster y también Ernie Wilkins, que contribuyó mucho al estilo de la orquesta. Y después Quincy Jones también entró

en la banda. Más tarde empezó a escribir arreglos: la primera vez que Quincy Jones nos trajo un arreglo lo aceptamos pero luego no lo tocamos... Todas estas cosas forman parte de la banda de Basie. Lo que le hizo ser admirado por gente de todo el mundo es que nunca cambió su estilo, sin importarle lo que otra gente estuviera haciendo. El tocaba su música de la manera que quería tocarla y con el *feeling* que tenía.

— La incorporación del batería Sonny Payne a la orquesta de 1952, fue muy decisiva ¿no? (1).

— Sí, porque un batería puede hacer que una orquesta sea buena o mala, y cuando Sonny Payne entró en la banda... Sonny Payne parecía haber nacido para estar en esa banda. Todo lo que hacía estaba bien. Captaba perfectamente el sentir de la banda, ya sabe, tenía una preparación

Joe Newman nació en 1922 en Nueva Orleans. Trabajó con las orquestas de Lionel Hampton (1941-43), Count Basie (1943-45), y posteriormente con Illinois Jacquet (1946-47). En 1952 reingresó en la orquesta de Basie, en la época del esplendor contemporáneo de la misma. Posteriormente, tras permanecer diez años con Basie, Newman se dedicó al trabajo en estudio y a dirigir esporádicamente varias formaciones. Esta entrevista, realizada pocos años antes de la muerte del trompetista, ocurrida el 4 de julio de 1992, es testimonio y defensa apasionada de la gran época clásica del jazz (1930-1945).

Newman

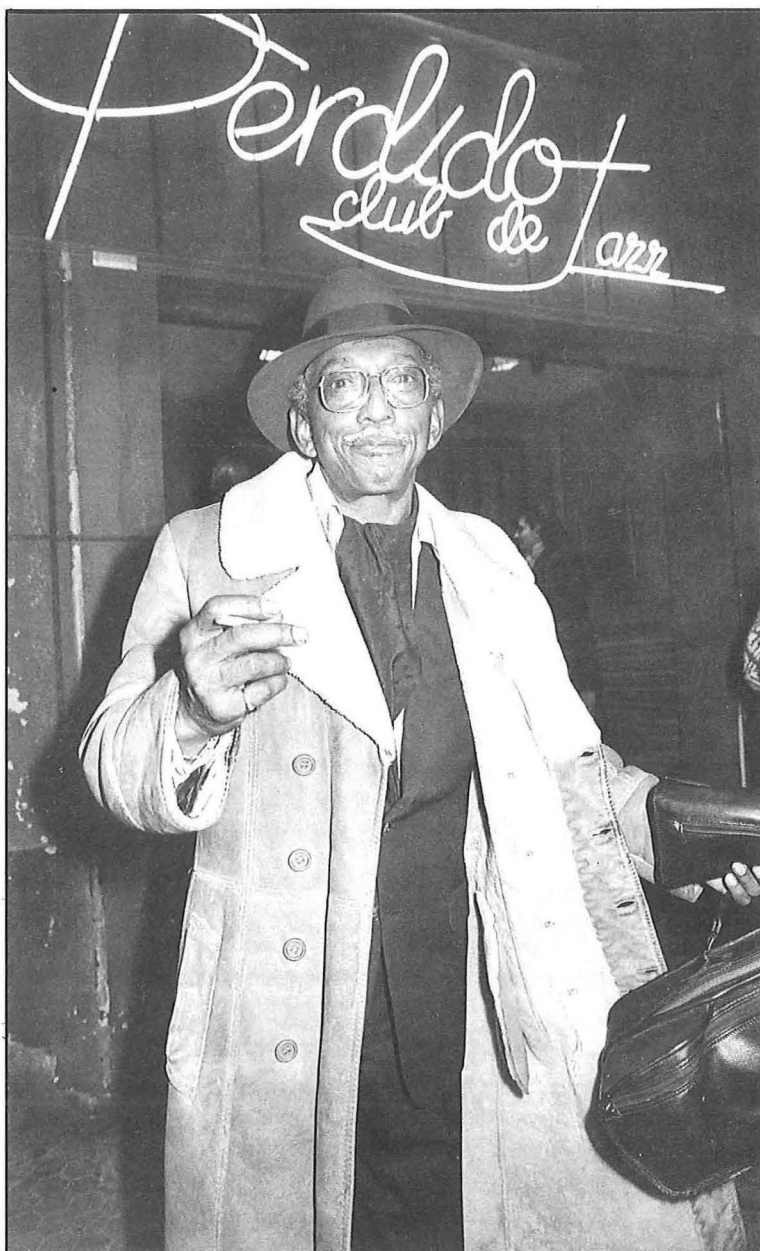
que la mayoría de baterías no tienen porque en realidad no escuchan lo que está ocurriendo. Basie lo tenía todo y lo sabía. Mientras estaba tocando, miraba al público y sabía cuáles eran las mejores composiciones que podía tocar para aquellas personas. Siempre me decía: "Sabes, realmente no le presto atención a la gente que está ahí delante. He estado mirando a ese tipo del rincón, ése que está sentado ahí. Cuando me lo he ganado sé que me he ganado a todo el público. Sé que la gente está conmigo porque me he ganado a ese tipo."

– ¿La orquesta de Count Basie hubiera sido diferente sin Freddy Green? ¿Qué aportó Green durante cuarenta años?

– Sí, Freddy Green estuvo mucho tiempo con Count Basie. Fue su guitarrista; el primero fue Eddie Durham, alguien también muy bueno. Pero Green era..., su ritmo y la fluidez, la compenetración de su ritmo era perfecta para la banda de Basie. Era un hombre que se hizo muy famoso sin llegar a tocar un solo. Simplemente era una parte de la banda. Se sentaba allí y empezaba a hacer el ritmo, y ayudaba a que el conjunto fuera compacto, completaba el sentido general del sonido y captaba el *feeling* de Basie. Es como cuando estás casado y te acostumbras mucho a la compañía de tu pareja, y sabes las cosas que tienes que hacer y las que no tienes que hacer; sabes qué hacer para que la otra persona se sienta bien y que todo funcione. Y eso es lo que Freddy Green era para la banda de Basie: era muy constante, muy firme. Todos los baterías que estuvieron en la orquesta solían observar a Freddy Green y les ayudaba a mantener el tiempo, le seguían.

– Da la impresión de que por su trabajo en una gran orquesta, cuando toca en una pequeña formación le gusta que exista algún arreglo, aunque sea medio improvisado.

– Bueno sí, lo que ocurre es que ya no me gusta la *jam session*. No me parece que tenga mucho valor. Bueno, cuando te metes en la *jam*, está muy bien, o el *free time*, porque lo estás disfrutando, pero si no lo disfruto entonces prefiero no tocar en *jam session*, porque sé que no voy a tocar bien. Hace muchos años, cuando estaba con la banda de Basie, en California, había un club llamado Bimbo's, un lugar en el que se bailaba. Estaba lleno de gente porque habían anunciado que Count Basie iba a estar allí después del concierto de la noche. Recuerdo que cuando llegamos ni siquiera podíamos entrar. El tipo de la puerta ni siquiera sabía quiénes éramos, así que dije, bueno, después de



Joe Newman en Valencia (1985)

esto, ya no quiero ir a ningún local de jam, porque aquel individuo realmente estaba utilizando a los músicos.

He tocado en fiestas en las que la gente paga 30 dólares y luego los organizadores no pagan a los músicos, no quieren darse cuenta de que necesitan ese dinero para vivir; como usted y como cualquiera, ya que si no te pagan no puedes vivir, ya sabe; y estas cosas fueron las que me alejaron de las jam sessions. Pero volviendo a la banda con la que toqué anoche, o cualquiera otra noche, quiero que toda la banda consiga un buen sonido. No se trata sólo de mí, y cuando estoy allí arriba, estoy escuchando todo lo que está ocurriendo, ya sabe, y puedo intuir cómo crear ciertas cosas que quizá sean mejor de una manera que de otra, porque muchos músicos no tienen esto en cuenta, y luego todo se viene abajo y hay que empezar de nuevo. Cuando se maneja una composición, que tiene un principio, un clímax y un final, entonces todo tiene sentido y puede llegar a la gente, y lo puede disfrutar, o comprenderlo...



— ¿En la orquesta hay suficiente margen para la expresión personal? Se ha sentido suficientemente a gusto, o prefiere el cuarteto o el quinteto?

— Realmente no hay margen suficiente, a no ser que los arreglos estén escritos para alguien en particular. Hice muchos solos en la banda de Basie pero no era exactamente lo que yo realmente quería tocar, sino que tenía que estar relacionado con el contexto. Es como es paloma del cuadro: se le pone un marco y tiene cuatro esquinas y cuatro lados... Todo tiene que integrarse y ser una parte de cada cosa, todo tiene que estar relacionado con lo demás... si ahora tocara un solo como un saxofonista en los días de la banda de Basie, estaría muy bien, pero no se integraría con el resto. Es como si tengo una camisa y una corbata, y las dos son del mejor material. Pero si no hacen juego es como hacerme una corbata con este mantel.

— Así como hay algunos cineastas que no ven sus películas, ¿escucha usted sus discos?

— Bueno, muchas veces no llego a oírlos; muchas veces haces un disco y luego no... Nunca he oído el álbum que hice con Quincy Jones y Frank Sinatra (2).

— ¿Cree usted que Sinatra tiene swing?

— Sí, él sí que tiene swing, no creo que pueda cantar un blues, pero sí que tiene swing. Ya sabe, tiene su estilo. Yo creo que es un perfeccionista, quiere que las cosas salgan bien, y cuando está en un estudio para grabar algo, si las cosas no funcionan lo suspende todo, lo deja para otro día, y paga a todos los músicos, todos los gastos del estudio, y vuelve otro día.

— ¿Se grabó muy rápido este disco?

— Fueron... tres días en Nueva York. El primer día se dedicó a ensayar; luego descansamos para comer y volvimos por la tarde, y allí estaba él preparando las distintas partes de los arreglos, porque tenía cuatro tomas por can-

ción y el resto fue algo así como tres, o dos... Es totalmente profesional, es muy agradable realmente trabajar con él. Le gusta que las cosas salgan bien, es inteligente... Quiero decir que tiene experiencia, y es como un músico, fundamentalmente un trompetista, cuando..., como cuando la otra noche toqué algunas cosas que no salían como yo quería y tuve que hacer algo para solucionarlo. Pero, esto es la experiencia, y esto es algo de lo que el público no se enterar; no sabe que has tenido algún problema, y has tenido que compensarlo, que ha habido algo que no has podido hacer en ese preciso momento, quizá lo has hecho cientos de veces, pero en ese preciso momento es cuando no... Entonces sabes cómo tienes que echar mano de tu experiencia para compensarlo; y así es Sinatra. Su voz ya no es lo que era, porque todo cambia y nada sigue siendo igual que antes. Pero él es una persona muy competitiva, muy orgullosa, quiere que las cosas salgan bien. Disfruté mucho haciendo ese álbum y confío en que lo escucharé alguna vez.

— ¿Por qué muchos músicos jóvenes no saben tocar baladas, que para mí son una de las piedras de toque del jazz?

— Bueno, eso es porque los tiempos son muy distintos y su concepción musical se basa en lo que oyen ahora. No oyen a Louis Armstrong, no oyen a James P. Johnson, o... Billie Holiday, porque ahora no se oye mucho jazz; las emisoras de radio no lo hacen oír, emiten rock..., y cuando emiten jazz, son melodías planas diiii, di... ri... ri... así que no tocan lo mejor del jazz, lo que realmente es la esencia del jazz, y uno no puede conocer algo que nunca ha tenido delante. Es como si yo no hubiera probado nunca los pimientos que había aquí: yo no sé el sabor que tienen, pero si los pruebo, entonces ya tengo una idea. Lo mismo ocurre con la música hoy en día, y con las baladas. Me resulta muy difícil hacer que los músicos no se metan en el cuatro por cuatro. Realmente no oyen el dos por cuatro, no sienten el dos por cuatro, siempre quieren entrar en el cuatro por cuatro... A veces me gusta tocar una balada, y nada más que una balada... Pero, respecto a la pregunta que me ha hecho, es porque no lo han vivido, no lo han aprendido en las escuelas. Hay mucha gente que enseña jazz y que no tiene experiencia. En una de las escuelas más importantes de América, ninguno de los estudiantes escucha blues, no entran en el blues, lo sustituyen con cursos de lo que piensan que es moderno.

— ¿Se ha fijado en cuantos baterías tocan por ejemplo, ding, dingding, dingding, dingding? En lugar de eso escuchará ding, ding, ding, ding... bueno, está bien tocarlo alguna vez, pero para mí realmente no hace que el ritmo suene bien, no le da el swing que realmente necesita. La razón es que los baterías tocan un, dos, tres, cuatro, un dos tres cuatro, y los bajos tocan un, dos, tres, cuatro, y así se llega a un punto en que para mantener ese un, dos tres, cuatro, el tiempo es cada vez más rápido, o cada vez más lento. Jo Jones creó la figura rítmica ding, dingding, dingding, dingding, que, para mí, es el mejor compás que puede tocar un batería. Puede tocar un montón de cosas y luego volver a él, pero estabiliza el ritmo, lo mantiene más unido y con una mayor continuidad, hace que todo fluya mejor porque no hay nadie que esté tocando el un, dos, tres, cuatro.

Es como un reloj, todo forma parte de él pero las partes son diferentes, y cada parte es importante pero no son iguales, y por alguna razón los baterías de hoy parecen pensar que la figura rítmica de Jo Jones debe de estar pasada de moda, y que es moderno tocar el un, dos, tres, cuatro; y eso es por lo que muchos de ellos no mantienen bien el tiempo. Es muy difícil tocar los tiempos que uno quiere con la mayoría de las secciones rítmicas actuales. ■

(Traducción: María Mora)

Notas

(1) En referencia a Sonny Payne, ver artículo de Michel Laverdure, *Los tambores del Señor Conde*, nº 15 (CdJ).

(2) Se trata del disco de Sinatra: *LA is my Lady* (1984).