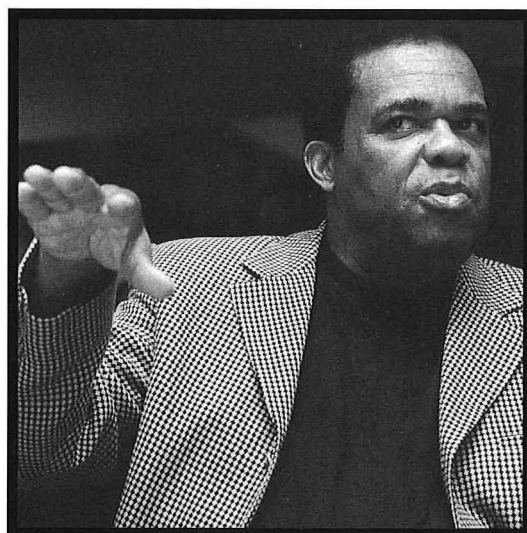
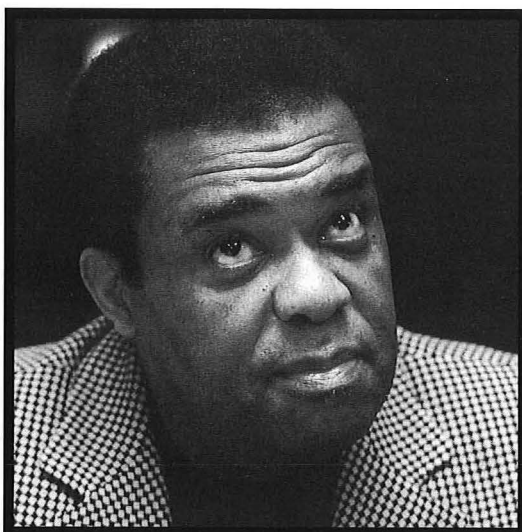


ENTREVISTA

■ **FREDDIE HUBBARD**

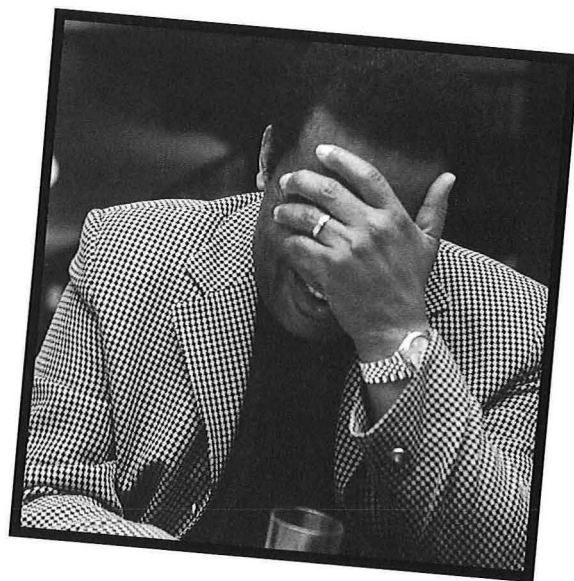
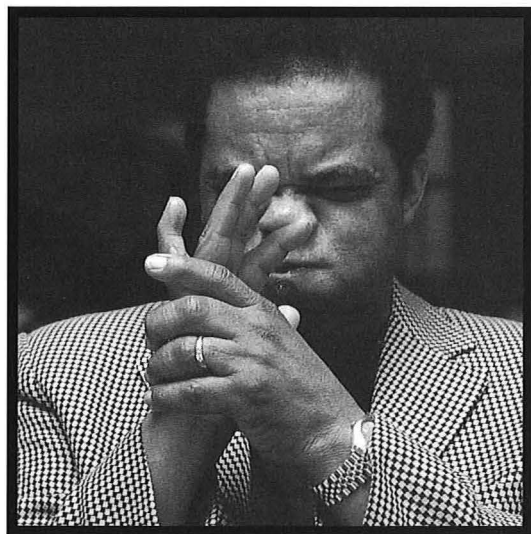
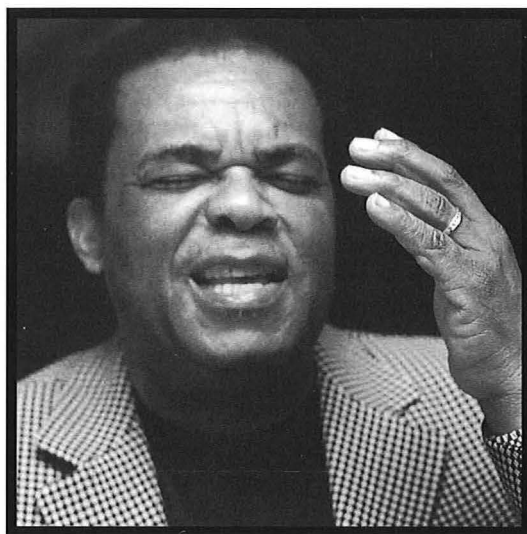
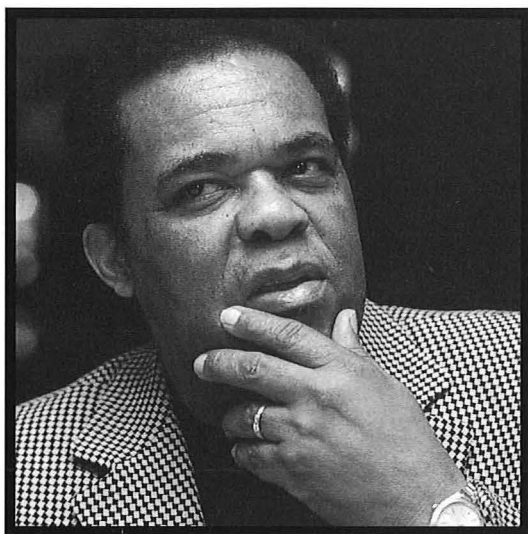
■ Por José M^a García Martínez
Fotografía Ernesto Walfisch

"QUE LA GENTE SEPA QUE HE REGRESADO PERO QUE YA NO SOY EL MISMO, Y ES IMPORTANTE PORQUE PIENSO SEGUIR EN LA BRECHA, TOCANDO, DANDO SEMINARIOS, CONCIERTOS, LO QUE SEA. LA CUESTIÓN ES: YO, QUE HE HECHO TANTAS COSAS DIFERENTES Y HE GRABADO TANTOS DISCOS ¿QUÉ VOY A HACER AHORA? ¿QUÉ VA A SER DE MI VIDA? ESTA ES UNA PREGUNTA QUE NUNCA ME HUBIERA IMAGINADO QUE PODRÍA LLEGAR A PLANTEARME. PORQUE LO QUE TENGO CLARO ES QUE NO VOY A RECUPERAR JAMÁS LA ENERGÍA DE ENTONCES. QUIERO QUE SEPAN QUE AHÍ ESTÁ MI HISTORIA PERO QUE YA NO PODRÉ TOCAR CON LA FUERZA DE ANTES".



FREDDIE

Hubb



ard

CRÓNICA
DE UN REGRESO
ANUNCIADO

- ¡Veo que casi no fuma!

- Ya no fumo, al menos no tan a menudo; procuro no hablar fuerte, no bebo prácticamente alcohol, quiero que todo el mundo sepa que estoy limpiándome integralmente. He tenido que hacerme a la idea de que tengo que rehacer mi vida si quiero seguir viviéndola. Todo lo que hago es por mi propia supervivencia ¿te lo puedes imaginar?

- No sé si le resulta grato hablar de todo por lo que ha pasado.

- En pocas palabras: me apareció una ampolla en los labios como consecuencia de años de no cuidarme ni calentarlos antes de tocar. Trabajé tantísimo en estilos de músicas muy diferentes... en un mismo día podía estar tocando pop por la mañana, jazz por la tarde y luego haciendo trabajo de estudio. Grababa un disco con Elvin Jones, otro con Philly Joe, un par de anuncios, una banda sonora... y, de repente, la herida. Antes de saber que no era cáncer sino una úlcera sangrante, casi me vuelvo loco. En cuanto sangraba un poco me entraba el pánico. Estaba aterrado.

- ¿De qué años estamos hablando?

- Todo este asunto empezó en los setenta.

- Lo que significa que continuó tocando durante bastante tiempo, quiero decir que sus problemas físicos no le impidieron seguir ese ritmo de vida infernal durante casi dos décadas más.

- Estaba tan metido que no tenía tiempo para pensar, hasta que llegué al punto en que no me quedó más remedio que parar. Esto fue en 1995. Ese año decidí que tenía que hacer algo, que ya había cometido suficientes errores. No obstante, todavía hice algún trabajo ocasional en 1996. La verdad es que no quería darme por aludido hasta que llegó el momento en que realmente fui incapaz de tocar una nota. Luego está el asunto del trompetista ese, Houdini

- ¿Roditi?

- Sí eso, Claudio Roditi. En cierta ocasión, él estaba tocando con Dizzy y la United Nation Orchestra y vino a mi hotel y me dijo, "te voy a proporcionar un sonido más voluminoso". Practicó un agujero en mi boquilla para que la columna de aire fluyera mejor. Me aficioné a tocar notas muy altas, llegaba hasta donde sólo llegábamos Roy Eldridge y yo. No debería haberlo hecho porque no soy un trompetista de agudos. Ahora me doy cuenta.

- Pero, en realidad, aunque usted nunca fue un especialista en agudos o, al menos, no se limitaba a tocar solamente agudos ni siempre fuerte, sí podía -y de hecho lo ha hecho- alcanzar el do sobreagudo. También tenía su lado romántico.

- Ese es el lado que quiero explorar en mi regreso. Antes toca-

ba baladas, pero siempre pretendía acelerar el tiempo. Ahora quiero cuidar mi tono; nunca tocaba notas largas ni cuidaba lo suficiente el tono pero, si tocas baladas, es lo que más debes cuidar, las notas largas, el tono. Es algo que también va con la edad. Le pasó a Louis (Armstrong). Al final llegó a parecerse a Bix Beiderbecke. Bueno, no tanto, pero tú me entiendes. Cuando se rompió los labios depuró su tono. Cuando te haces mayor debes adaptar el estilo para sentirte cómodo y poder seguir en la brecha. Lo que pasa es que nunca piensas que te puede pasar a tí, hasta que te pasa.

- El caso es que, desde que le diagnosticaron la úlcera, ha estado sin llevarse la trompeta a los labios.

- No te imaginas lo duro que ha sido estar todo el santo día en casa sin poder hacer lo que he hecho toda mi vida, con mi mujer detrás diciéndome "¿cuándo vas a empezar a trabajar?". Y así por tres años.

- No le quería a usted en casa.

- Ella tiene su trabajo y era quien ganaba todo el dinero. Y me lo restregaba continuamente: "yo gano más al mes que lo que tú ganas al año". Durante ese tiempo he tenido a mi mujer diciéndome: ¡haz algo!

- Ahora ya pueden volver a ser felices.

- Ahora soy feliz porque he vuelto a mi trabajo. Amo la música. La música es mi vida, he recorrido todo el mundo tocando jazz y para mí ha constituido un inmenso placer. Podría haber trabajado en una oficina delante de un ordenador. Marsalis piensa que se puede compaginar la profesión de músico con la de programador porque para él es muy sencillo, ha nacido con ello. Y tiene la educación que yo no tengo.

- Volvamos al disco (1).

- Con el disco me encontré en un dilema. La gente que lo escucha lo que busca es un tipo de hard bop en el que predomine lo enérgico. Entonces, puede ser que no les guste mi nueva orientación. En el pasado basaba mis interpretaciones en la fuerza, siempre he ofrecido energía y alma en mis solos, fundamentalmente. Solo que ahora ya no puedo tocar a ese nivel. Adaptarme a ello ha significado un duro reciclaje. Con los chicos he tenido que hacer un continuo replanteamiento de mi concepto musical. Antes todo giraba en torno a mi interpretación y ahora es en torno a mi música y mis composiciones y yo soy un intérprete más dentro del grupo. La idea al tocar con ellos no es tanto el tocar como el hecho en sí de volver a la música, de sentirme vivo, de trabajar en los arreglos y dirigir a un grupo de músicos jóvenes a los que puedo aportar algo de cuanto yo he aprendido en el curso de los años.

Regresé a escena el año pasado para tocar con los chicos que componen el octeto del disco (2). Me emocionó el que lo hubieran organizado con la idea de tocar mis composiciones. El

único problema es que todavía no estoy en condiciones de tocar mi música, por eso hay otros solistas que hacen el trabajo de base. Eso hace que me sienta muy cómodo con ellos puesto que me permite espaciar mis intervenciones. Además, piensa que la mayoría de las canciones que componen el repertorio están tomadas de grabaciones más antiguas, de modo que me resulta más fácil tocarlas que si habláramos de material nuevo, que ya tengo y que haré en el futuro, en cuanto esté en condiciones de hacerlo. Todo llegará.

- ¿Eso quiere decir que se ha dedicado a componer estos últimos tres años?

- Tengo un montón de temas que en su momento intentaré interpretar, pero que por ahora me resultan demasiado difíciles. Además, quiero dedicarme más a la vanguardia.

- ¿Qué quiere decir exactamente cuando habla de vanguardia?

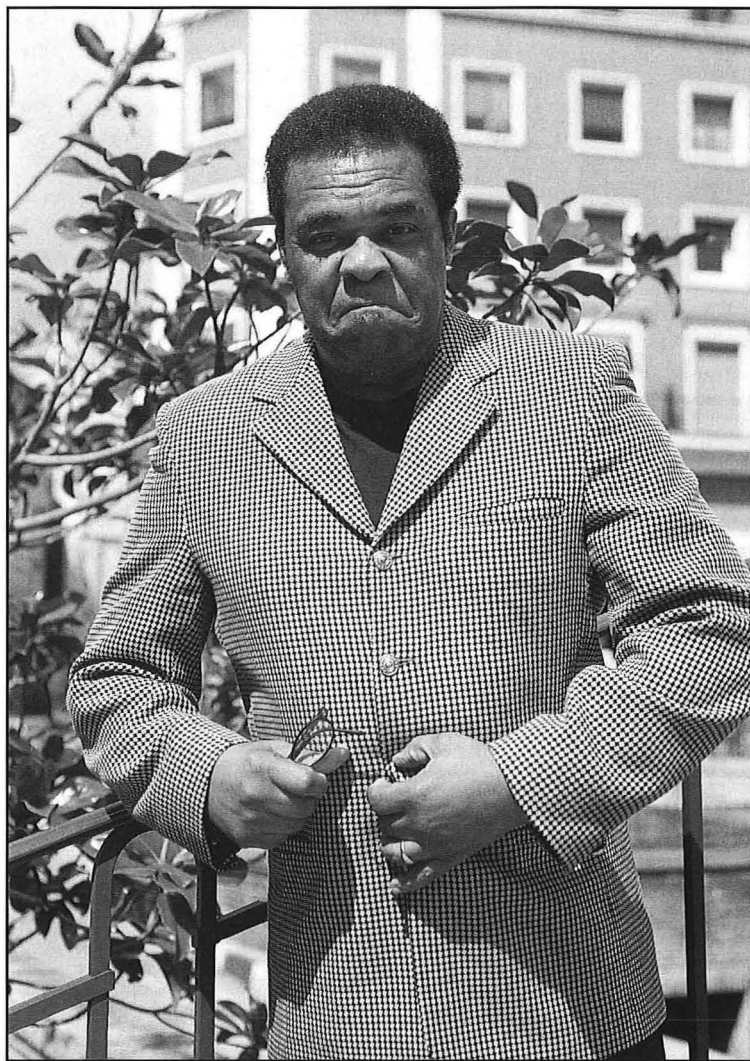
- Quiero decir que mis composiciones no estarán en el estilo de Coltrane sino más en el de Ornette o en el de Miles de los tiempos en que tocaba "libre". Quiero volver a la forma abierta. Ya lo hice con un disco en el que mezclé música y poesía, *Sing me a Song of Song My* (3) ¿Lo conoces?

- Es uno de mis favoritos

- Te contaré una historia: İlhan Mimaroglu enseñaba música electrónica en la Universidad de Columbia al tiempo que trabajaba para Atlantic Records. Un día, me presentó a un activista contra la guerra de Vietnam que era también un seguidor del Che Guevara y experimentaba con la música grabada. Con ellos hice el disco, que resultó un embrollo, en el que mezclamos discursos políticos y poemas turcos con la música de mi grupo, ruidos... al final, lo que pasó es que fue censurado.

En aquella época estaba yo muy metido en la política por influencia de Max Roach. Aquello me hizo mucho daño. Al público no le gustaba, quería que yo tocara mi música de antes. Rompí con mi público, me alejé del mensaje básico y puse en mi contra a las compañías. Si tú no tocas hard bop en el modo en que las compañías puedan venderlo, ellos te dejarán de lado por mucho talento que tengas. Esto todavía ocurre. Las compañías necesitan colocar el producto en un estante perfectamente etiquetado. Pero yo siempre he tenido problemas con eso porque he tocado en tantos estilos que nunca han podido encasillarme. Dizzy Gillespie, por ejemplo, nunca pudo hacerlo. En algún momento, yo he tenido que cambiar mi estilo hasta hacer sonar la trom-

peta como un saxofón, y eso también ha sido muy duro para mis labios. Hablo de cuando tocaba con Eric (Dolph). Su música está llena de saltos ¿imaginas lo que era leer una partitura suya? Yo entonces era muy joven y allí estaba él llevando siempre consigo libros esotéricos y de música, estaba todo el día escuchando a los pájaros o a Ravi Shankar. Aquello me echaba



para atrás, me daba miedo. Pero, por otra parte, él fue quien me ayudó a romper con el sambenito del bebop y a meterme en la escena *avant garde*; por medio de él conocí a Ornette Coleman. Ya no se escucha mucho de eso. Ya casi no se escucha a Ornette, por ejemplo, ni a (Archie) Shepp o a Andrew Hill. Todos grandes músicos, pero ¿dónde están?

- Ornette está haciendo muchas cosas.

- Pero no es de los nombres que suenan entre el gran público ¿Por qué si es un grande? Oscar Peterson, el pianista más grande que jamás he escuchado, ha hecho mucho dinero pero sigue siendo un desconocido para la mayoría. No es posible verle en televisión, por ejemplo; otro que tal, Joe Henderson ¿qué es de él? La gente que tiene el control de los medios tiene la sartén por el mango. Y eso que yo no me puedo quejar porque tengo un buen representante. Y sin embargo, se coloca a todos esos chicos jóvenes constantemente en el primer plano. De ellos me gusta Javon Jackson, porque toca con el corazón. Miles (Davis) fue quien me lo recomendó.

- O sea, que ahora se dedica a ejercitar sus labios, por un lado, y a escribir música de vanguardia, por el otro.

- No sólo de vanguardia. De hecho, en este momento estoy escribiendo una pieza larga en el estilo que tocábamos con el V.S.O.P. que espero interpreten mis antiguos colegas Wayne (Shorter) y Herbie (Hancock). Lo que no quiero es tocar yo con ellos, al menos hasta que esté en condiciones de hacerlo. Es importante que este material esté compuesto pensando en ellos precisamente, porque todos los músicos tenemos nuestro propio mundo y, en nuestro caso, los tres hemos seguido nuestros propios caminos aunque diferentes. Herbie se metió con el asunto de los sintetizadores, Wayne empezó a tocar con bandas eléctricas y con Zawinul y yo me fui a California a ganar dinero grabando discos.

- ¿Sabe usted el morbo que despertó su fichaje con CTI en los años setenta? Los aficionados de entonces nos sentimos traicionados, si me permite decirlo.

- No tengo reparo en reconocer que gané más dinero con aquellos discos que lo que había ganado en toda mi vida. Discos como *Superblue* me abrieron las puertas a un público mucho más amplio. Estaba ganando mucho más dinero al precio de alejarme del hard bop, y eso fue lo que terminó por arruinar mis labios. Pero la gente entonces, hablo del gran público, no quería que tocara en mi estilo, lo único que quería era que tocara música comercial con mucha energía. Siempre he estado asociado a la energía y eso machaca los labios. Cuando se me enfermaron tuve que aprender a tocar más despacio y a darle un significado a cada nota. Fue una decisión muy difícil, y no hubiera sido capaz de tomarla de no ser por la ayuda que me brindaron mi mujer y los chicos de la banda. El hecho de que me hayan tomado como su líder le da un significado a mi regreso a la música.

- Hablemos pues de su carrera como intérprete. Yo tuve la

oportunidad de escucharle el pasado verano en La Haya, con el octeto.

- Esa fue mi primera aparición importante en público.

- Lo cierto es que usted tocó numerosos solos.

- Es que, por vez primera en mucho tiempo, me sentí algo mejor.

- Para mí fue una sorpresa reencontrarle sobre un escenario (4).

- Como te digo, mi idea inicial al regresar al mundo de la música no incluía el regreso a los escenarios. Quería tocar algo, pero poco. Lo que ocurrió es que detrás del escenario me encontré con que estaba esperándome gente como Pat Metheny y Michael Brecker, además de un montón de productores que habían oído que ya no podía tocar ni una nota. Se había extendido el rumor de que estaba completamente inútil. Mi esfuerzo sorprendió a todo el mundo pero la verdad es que no pude escuchar una sola nota de las que toqué, estaba muy nervioso. He de decir que todo este asunto lo empezó la revista *Down Beat* hace algunos años, cuando publicó un artículo sobre mis "labios machacados", lo que, por otra parte, era literalmente cierto. En todo el mundo se leyó ese artículo.

- Le veo muy afectado.

- Es que cuando me entrevistaron les dije que tenía problemas con mis labios pero que estaba haciendo lo posible para curarme y regresar a la música. Entonces, lo que ellos escribieron es que yo estaba acabado, sin más. Lo que pensó la gente en todo el mundo fue, "olvidémonos de Freddie Hubbard, ha llegado al fin". Pero yo nunca pensé en abandonar, en absoluto. Ese artículo lo único que hizo fue añadir más presión sobre mis espaldas. Cuando la gente se encontró con el anuncio de mi regreso, lo primero que pensó fue: "a ver en compañía de quién va a regresar". Para mí todo el asunto ya resultaba bastante violento desde el momento en que no podía aspirar a alcanzar el nivel interpretativo de antes. Me preguntaba qué iba a pensar la gente, si debería acaso esperar un poco más y pensármelo. Pero inmediatamente pensaba también que les debía una oportunidad a los chicos de la banda.

- Aprecio que tuvieron mucho que ver en ello.

- David Weiss, que es el director del grupo, un día se acercó a mí y me dijo: "sé exactamente lo que necesitas en este momento y puedo ayudarte a conseguirlo". Me dijo que sabía que no podía tocar mis composiciones y que él las tocaba con la banda en la escuela, así que podía interpretarlas a través de ellos.

Me sentí honrado y agradecido de que se tomaran tanto interés con mi música. Sentí que debía hacer con ellos lo que Miles Davis hizo con sus chicos. Luego apareció esta compañía discográfica -HipBop Records- que puso su dinero para realizar el proyecto porque yo no podía esperar otro año para verlo convertido en realidad: cuanto más esperes, más dura resulta la vuelta. Y, por si fuera poco, estaba el problema de que yo vivo en California y los miembros del grupo viven en Nueva York. Así pues, lo de La Haya fue la culminación de muchas cosas. Esto explica cómo me sentía cuando salí al escenario ¿Pensas que toqué mejor que en el disco?

- La verdad. Toca mucho mejor en el disco.

- Me alegra mucho oír eso. Hay tantos discos nuevos en el mercado que tienes que ir a la gente y contarles tu historia, lo que ha ocurrido contigo en este tiempo, porque si lo escuchan sin la información previa necesaria, a lo mejor lo descartan. Y lo entiendo. Si tú escuchas mi material antiguo y luego este disco, tiendes a comparar, "ésto es lo que hacía antes", "ésto es lo que hace ahora". En mi caso, la compañía, que es de las pequeñas, ha confiado en mí y no sólo me ha grabado sino que me lleva a hacer promoción del disco. Te voy a contar algo: ¿Conoces *The Love Connection*? (mi mujer aparece en la portada). Ayer, precisamente, me encontré en Munich con Claus Ogermann, que es quien hizo los arreglos en ese disco. Me contó que acaba de hacer un disco con Dianne Krall, la pianista. Esto supondrá un impulso para ella porque no está a su nivel. Pero tenerle haciendo los arreglos, como hizo conmigo en los años setenta, éso significa que la compañía discográfica ha confiado en ella y ha invertido todo el dinero que se supone para conseguir a Claus. Esto significa algo, sobre todo cuando hablas de jazz, que no es una música comercial. Las compañías discográficas podrían dejar el jazz al margen y no pasaría nada.

- Gracias a la compañía está usted aquí, en España, como portavoz de la noticia: estoy de vuelta, pero no soy el mismo ¿Debemos habituarnos a tratar con un "nuevo Freddie Hubbard"?

- Es que ésa es la razón por la que los directivos de la compañía me llevan de gira promocional, para que la gente sepa que he regresado pero que ya no soy el mismo, y es importante porque pienso seguir en la brecha, tocando, dando seminarios, conciertos, lo que sea... Podría llamarse una "gira emocional". La cuestión es: yo, que he hecho tantas cosas diferentes y he grabado tantos discos ¿qué voy a hacer ahora?, ¿qué va a ser de mi vida? Esa es una pregunta que nunca me hubiera imaginado que podría llegar a plantearme. Porque lo que tengo claro es que no voy a recuperar jamás la energía de entonces pero quiero que sepan que ahí está mi historia, aunque ya no podré tocar con la fuerza de antes.

- Algo bastante duro para usted, supongo.

- Pero es que ni puedo ni tampoco quiero seguir como antes. La cuestión es que quiero que se sepa por qué me tuve que ir, decir que no abandoné sino que realmente no podía continuar tocando, que mis labios estaban enfermos. Y tengo que dar a conocer por qué he regresado puesto que he dejado una tarea inacabada. La idea es que ahora sea yo quien transmita esa energía a los chicos que están empezando, decirles que no me copien ni incurran en los mismos errores que yo. La mayoría de los músicos jóvenes no tienen tiempo para aprender ese tipo de cosas, se limitan a copiar. Yo les apporto mi experiencia, intento abrir nuevos horizontes, lo que me obliga a buscarlos. Parte de mi mensaje a los músicos jóvenes consiste en explicarles que, lo que me está pasando, es porque me he dedicado a tocar todo tipo de música sin preparación previa. He tocado tantos estilos diferentes y con bandas tan distintas que me imagino que la gente se hará un lío. Pero soy un músico bebop y ahí es donde está mi mente.

- Volvamos al "nuevo Freddie Hubbard".

- Verás, el asunto es que tengo que cambiar de... cómo te lo diría...

- ¿De nombre? Le propongo uno: Freddie Hubbard II.

- ¡Me gusta! (risas). No, ahora en serio, prefiero seguir siendo el Freddie Hubbard de siempre, solo que algo más viejo. Con las cosas que he hecho me puedo permitir decirle a los jóvenes, "Oye jovencito, deja de ser un idiota. Ahora os toca a vosotros tocar duro, que yo ya lo he hecho durante demasiados años". De todos modos, fíjate en Coltrane, siempre tocó con la misma energía, no podía parar. Lo mismo Sonny (Rollins), sigue tocando del mismo modo. Pero yo ya no puedo tocar así.

- De todas maneras, e insisto en ello, advierto sensibles diferencias entre su actuación en La Haya y el modo en que lo hace en la grabación. He de decir que en el disco toca mucho mejor.

- ¿Realmente? A ciencia cierta, no sé cómo toqué en Holanda, estaba nervioso y excitado. Todo fue tan precipitado que no tuvimos tiempo para ensayar y prácticamente salí al escenario sin tiempo de pensármelo. Con el disco, por el contrario, tuvimos mucho tiempo para prepararlo pero no repetimos ninguna toma ni ningún solo. Todo se grabó según salía. Además, tuve la suerte de tener a Joe Chambers a mi lado, alguien que ya estubo conmigo en los tiempos de Blue Note. Y tuve a Dwayne Burno, que hizo el arreglo de *Red Clay* sin avisarme. Burno lo dispuso todo para que yo me encontrara con todo hecho.

Ralentizó la pieza para facilitar el que yo pudiera tocar por encima. Sinceramente, no creí que fuera capaz de hacerlo. Este tipo de arreglo me permite relajarme y dejar que mi alma asome.

- En muchos sentidos, esa historia me recuerda a Dexter Gordon, que terminó tocando en un estilo escueto, esencial, por así decirlo.

- ¡Eso es! Muy pocas notas pero con mucho significado y sentimiento.

- Y además, solos extraordinariamente largos.

- Conocí bastante a Dexter, toqué con él en un par de sesiones para Blue Note. Recuerdo que, cuando llegué, lo primero que hizo fue frenarme en seco: "¡para el carro!". El modo en que él tocaba *You've Changed* (la canta muy despacio) era como si cantara sin la letra. Eso es la madurez. Pero no puedes esperar que la gente joven haga eso porque no tienen la experiencia. Muy pocos pueden hacerlo.

- ¿Quiénes?

- No sabría dar nombres.

- ¿Por un casual está Wynton (Marsalis) entre ellos?

- El no puede tocar al ralentí, es casi todo técnica. Booker Little era del mismo estilo. Solíamos practicar juntos, en Chicago. Pero justo antes de que muriese comenzó a tocar más pausado. Así que, supongo que cuando Wynton se haga mayor comenzará a relajarse. No lo sé. Tiene tanta técnica que se me hace difícil pensar que vaya a lograrlo. Le veo hacer esas exhibiciones de técnica tan asombrosas que no sé... le he escuchado tocar una balada, en un disco que grabó en el Vanguard, creo que era *Stardust*. Ahí parece que apunta. También le he visto sentado entre la audiencia, cuando estaba tocando en el Carnegie Hall, siguiendo atentamente cuanto yo hacía. Al final del concierto vino a mi camerino y tocó para mí todos mis solos. Yo pensé, "eso le ha debido llevar mucho tiempo". En lo relativo a la técnica es un superdotado pero, qué pensar de alguien que ha copiado incluso mis errores. Si yo en un momento he intentado hacer algo y no me ha salido, él lo hacía exactamente igual.

Con Wynton pasa lo que con muchos de su edad, que ya son líderes cuando todavía son unos pimpollos. A mí, a su edad, no se me hubiera pasado por la cabeza. Yo, antes de atreverme a dirigir mi primera banda, había tocado con otros líderes porque es muy difícil tener la cabeza en los dos sitios, dirigiendo y tocando al mismo tiempo. Pero ellos lo hacen sin tener la experiencia

- Demasiado pronto, demasiado rápido...

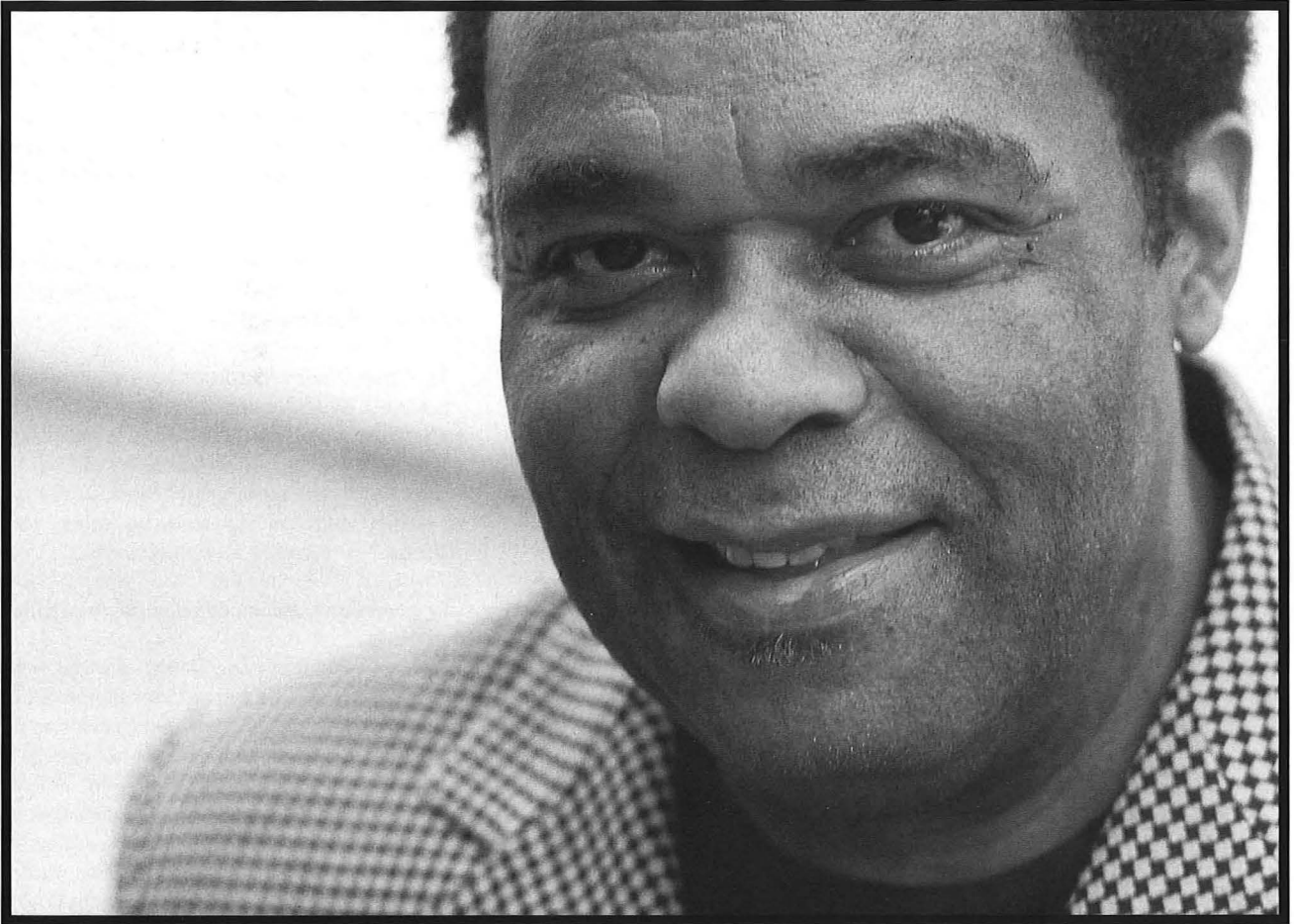
- "¿Adónde crees que vas? Deja que pasen algunos años, entonces te diré lo importante que eres. Pero primero crece". Para ser un líder debes saber muchas cosas y no sólo música. Al principio, yo no sabía hablar en público, ni siquiera sabía firmar los cheques. No estaba seguro de cuándo dejar de tocar o cómo planificar un álbum. No es sólo la cuestión del dinero. Es que, en esa situación, no hay nadie que te ayude. Cuando rompí con CTI me llamaron de CBS y pusieron a mi disposición un equipo de colaboradores para ayudarme porque yo me había convertido en el líder después de Miles Davis. Me convertí en "el gran tipo" y aún así tuve que estar muy concentrado en seguir progresando como persona y como músico. Estaba todo el día tocando y grabando y no me quedaba tiempo para vivir. Ahora escucho los discos que he grabado y me asombro de cómo he podido hacer todo lo que he hecho, de dónde he sacado el tiempo. ¡Todo el mundo está en esos discos! He tocado con Hank Jones, Philly Joe Jones, Wynton Kelly, Hank Mobley... todos esos gigantes. No soy tan mayor y, sin embargo, la mayoría de ellos han muerto. ¿Te das cuenta solamente los que han muerto recientemente?. Jay Jay (Johnson), Groover Washington, Milt Jackson, Art Farmer, Stanley Turrentine... todos eran mis amigos y la mayoría de ellos han fallecido sin llegar a viejos. Estoy cansado de que la gente me llame para darme malas noticias, estoy cansado de sufrir. ¿Sabes que Billy Higgins está muy enfermo? (5). Debía habérmelo encontrado el pasado domingo pero, así es la vida, unos vienen y otros se van... así que luego llegan los jóvenes y dicen, "tengo que hacer mucho dinero porque voy a morir rápido", y tienen toda la razón.

- Un bonito cambio de perspectiva.

- Quizá por eso todo el mundo está detrás de Wynton Marsalis, imitando no sólo su música sino su apariencia y el modo en que se maneja en el negocio. Pero les queda un gran trabajo por hacer, digamos que tienen diez años por delante para llegar a tocar con sentimiento. En ellos todo es técnica. Su tono limpio e impoluto es propio de la música clásica. El tono del jazz es callejero, sucio, sólo hay que imprimirle el sentimiento y entonces sale solo. ¿Cómo vas a enseñar a nadie cómo se toca una balada? Por eso la mayoría de la gente no tiene interés en escuchar a estos músicos de jazz porque si lo que quieres escuchar es música clásica, buscarás en otro sitio, y si quieres escuchar jazz, lo que pides es un sentimiento que ellos no poseen.

- Y que usted tampoco encuentra en los músicos jóvenes.

- Me ocurrió con el octeto del disco *New Colors*. La música que tocaban cuando les conocí tenía muy poco que ver con el jazz que yo he escuchado siempre. No podía dejarles solos. Lo



que les hacía falta eran composiciones porque ellos tienen técnica de sobra. Eso, y enseñarles a desarrollar sentimiento y a despertar el interés del público. Deben aprender a entretener a la gente. Ser músico de jazz es totalmente distinto a serlo de música clásica. El jazz no ha encontrado la fórmula para retener al público porque el sentimiento ha perdido su significado. Pero el público quiere sentir la música, por eso todo el mundo está metido de lleno en el hip-hop. La gente joven tiene su propio modo de comportarse, sus gestos, su ropa y el resto les tiene sin cuidado, les importa un bledo. La música de los jóvenes es fría incluso para mí. Yo he regresado a la música para mantener la llama encendida e introdu-



cir el sentimiento. Me podría limitar a sentarme y tocar un par de notas pero entiendo que mi trabajo es ayudar a los chicos a crecer. Me siento con ellos y les enseño lo que significa tocar *Body & Soul* (lo canta). Cuando lo hago se quedan perplejos y me preguntan “cómo lo hiciste”, y yo les digo: “éso se llama sentimiento”. Se trata de contar una historia. Esto es el jazz y es algo que supongo viene del blues y está relacionado con lo que se canta en África.

- Nos está saliendo un poco nostálgica la entrevista.

- Pues lo siento, pero es que los chicos ahora ya no viven el jazz como antes, no tienen el mismo sentimiento. No han vivido lo mismo. Siento que no haya nadie que desarrolle lo que Monk, Bird, Louis y Dizzy y los demás genios hicieron. Se ha roto el hilo. Para eso he venido, para enseñarles lo que ellos no saben ni han vivido y reconstruir el vínculo roto. Por eso es necesario escribir composiciones que recuperen el espíritu de antes. Yo quiero ver a esos chicos llegar a ese nivel, tocando en clubes, tocando con otras bandas. Porque los músicos jóvenes realmente no están en la música, ahora la música es más un negocio que otra cosa.

- El hecho de que haya más dinero en el jazz no es necesariamente malo, digo yo, y me lo dijo también John Lewis (6).

- Hay más dinero, pero tampoco creas que demasiado. Algunos están haciendo mucho dinero pero, en realidad, no ganan más sino que lo ganan más rápido. El problema es que no han hecho nada para merecerlo. No tocan el blues, no saben tocar un standard, no saben cómo mantener entretenida a una audiencia...

- Le queda un trabajo considerable por realizar.

- No a mí: Art Blakey ya lo hizo por mí. Fue él quien me enseñó a mantener la atención del público. Tenía su música arreglada para tres instrumentos de viento con un espacio para el lucimiento del trompetista al final del set. Cuando llegaba ese momento, me decía que me adelantara para tocar *Blue Moon*. Yo le respondía: “no me da la gana tocar *Blue Moon*”. Entonces él me decía: “Clifford Brown la tocaba, así que tú la vas a tocar también” y yo respondía que no, y él decía que sí, y yo otra vez que no aunque sabía que al final lo iba a hacer. Y al final lo hacía, aunque estaba determinado a no hacerlo. El asunto es que los jóvenes no

queríamos hacer el esfuerzo por temor a las heridas labiales. En mi caso, yo veía los labios de Louis Armstrong y me daba pavor, porque podía imaginarme cuánto sufría. Recuerdo un concierto en Moscú, en un local decorado con fotos de Louis, él tenía esa herida en los labios y pensé, “si me ocurre a mí, me muero”. Y va y me sale una ampolla justo en el mismo sitio. Ahora he encontrado la forma para llegar a ese resultado sin meter tanta presión. Yo no quiero que les pase eso a los chicos, no hay por qué llegar tan lejos para tocar música.

- ¿Escucha sus discos antiguos?

- Sólo ocasionalmente, para mantener vivo el recuerdo de cómo toqué junto a Coltrane o con Dexter, también los que hice en un estilo más contemporáneo.

- ¿Ha dejado de lado el piano?

- ¡Pero si es todo lo que hago ahora mismo, tocar el piano! De hecho, estoy dándole vueltas a la idea de grabar un disco de piano. Me siento muy a gusto trabajando las composiciones al piano, es lo que más hago.

- A eso se añade su proyecto de volver al free, ¿eso creo haber entendido.

- Pienso meter en mi próximo disco algo de rap y algo al estilo de *Kind of Blue*, pero creo que debo tocar mejor antes de que

me vuelva a meter en un estudio. Yo he obtenido más dinero con las versiones que han hecho de mi música los grupos de rap, que el que obtuve cuando trabajaba. Mi mujer me decía, “por qué estos tipos hacen tanto dinero con tu música y tu no”. Se trata de aportar algo personal, y eso no es fácil. Ahora estoy escuchando esa música y trato de hacerme una idea. Todavía estoy dándole vueltas al asunto.

- Así que ha vuelto para dar guerra.

- Hey man!

Notas:

- (1) *New Colors* (Hip Bop 8026)
- (2) The New Composers Octet
- (3) *Sing me a Song of Song My*. (Atlantic 421-218- versión LP)
- (4) *Cuadernos de Jazz nº 60* (septiembre-octubre 2000)
- (5) Billy Higgins falleció el 5 de mayo de 2001
- (6) *Cuadernos de Jazz nº 57* (marzo-abril 2000)

Discografía referencial

Con Ornette Coleman		Como líder	
1960:	<i>Free Jazz</i> (Atlantic)	1960:	<i>Open Sesame</i> (Blue Note)
Con Tina Brooks		<i>Goin' Up</i> (Blue Note)	
1960:	<i>True Blue</i> (Blue Note)	1961:	<i>Hub Cap</i> (Blue Note)
Con Art Blakey		<i>Ready for Freddie</i> (Blue Note)	
1961:	<i>Jazz Messengers</i> (Impulse!)	1962:	<i>Hub-Tones</i> (Blue Note)
<i>Mosaic</i> (Blue Note)		<i>The Artistry of</i>	
<i>Buhaina's Delight</i> (Blue Note)		<i>Freddie Hubbard</i> (Impulse!)	
1962:	<i>Caravan</i> (OJC)	1963:	<i>The Body and the Soul</i> (Impulse!)
1963:	<i>Ugetsu</i> (OJC)	1964:	<i>Breaking Point</i> (Blue Note)
1964:	<i>Free for All</i> (Blue Note)	1965:	<i>Blue Spirits</i> (Blue Note)
<i>Kyoto</i> (OJC)		1966:	<i>Backlash</i> (Atlantic)
Con John Coltrane		1967:	<i>High Blues Pressure</i> (Atlantic)
1961:	<i>Olé Coltrane</i> (Atlantic)	1969:	<i>The Black Angel</i> (Atlantic)
1965:	<i>Ascension</i> (Impulse!)	1970:	<i>Sing me a Song of</i>
Con Dexter Gordon		<i>Song My</i> (Atlantic)	
1961:	<i>Doin' Alright</i> (Blue Note)	<i>Red Clay</i> (CTI)	
1965:	<i>Clubhouse</i> (Blue Note)	<i>Straight Life</i> (CTI)	
Con Oliver Nelson		1974:	<i>High Energy</i> (Columbia)
1961:	<i>The Blues and the</i>	1978:	<i>Superblue</i> (Columbia)
<i>Abstract Truth</i> (Impulse!)		1981:	<i>Born to Be Blue</i> (OJC)
Con Bill Evans		<i>Outpost</i> (Enja)	
1962:	<i>Interplay</i> (Milestone)	1988:	<i>Feel the Wind</i> (Timeless)
Con Lee Morgan		1989:	<i>Topsy</i> (Enja)
1965:	<i>The Night of the Cookers</i>	1991:	<i>Bolivia</i> (Limelight/Musicmasters)
<i>Vol 1 & 2</i> (Blue Note)		<i>Live at Fat Tuesday's</i> (Limelight)	
Con Oscar Peterson		2000:	<i>New Colors</i> (Hip Bop)
1982:	<i>Face to Face</i> (Pablo)		
Con Woody Shaw			
1985:	<i>Double Take</i> (Blue Note)*		
1987:	<i>The Eternal Triangle</i> (Blue Note)*		
*Reeditados en 1995 como			
<i>The Freddie Hubbard and Woody Shaw Sessions</i>			