

KEN

“DAME UNA SONRISA”. Y PAUL
LYTTON LE DA UNA SONRISA.

“TOCAR AQUÍ O NO TOCAR ES
DECISIÓN DE CADA CUAL. PODÉIS
REPETIR LO ANTERIOR O TOCAR
ALGO DISTINTO, O NO TOCAR
NADA EN ABSOLUTO”. AXEL
DÖRNER, UN NOMBRE HISTÓRICO
EN LA ESCENA DEL JAZZ
IMPROVISADO EN EUROPA,
GUARDA SU SLIDE TRUMPET EN
ESPERA DE ACONTECIMIENTOS.

“ESTA NOCHE BUSCAREMOS MÁS
SONIDOS INTERESANTES”. EL
ENSAYO EN EL CONVÍVIO -
ASOCIACIÓN CULTURAL Y
RECREATIVA- HA CONCLUIDO: LOS
CIMENTOS DEL LUGAR TODAVÍA
TIEMBLAN. “TODO ESTO ¿TIENE
ALGÚN SENTIDO PARA
VOSOTROS?”. KEN VANDERMARK
ESTÁ SATISFECHO. LA
MAQUINARIA DE LA TERRITORY
BAND ESTÁ A PUNTO. ESTA
NOCHE EL PÚBLICO DE
GUIMARÃES SERÁ SOMETIDO A LA
MÁS DURA DE LAS PRUEBAS. EL
CRONISTA RECORDARÁ AQUEL
LEJANO FESTIVAL DE SAN
SEBASTIÁN EN QUE ORNETTE
COLEMAN PRIME TIME DEJÓ
ANOETA EN CUADRO. NOCHE DE
SANGRE Y PASIÓN, DE LUJURIA, DE
CAOS, RUIDOS Y MÚSICA
SUPERLATIVA; EL JOVEN
SAXOFONISTA DE CHICAGO NOS
DEVUELVE A UN JAZZ
COMPROMETIDO Y NECESARIO.
ESCÚCHELE EL LECTOR.

Vande



r m a r k

- Pongamos que esta entrevista va a ser publicada en un país donde no se le conoce ni se editan sus discos y la mayoría de los críticos pondrían el grito en el cielo al escucharle, a usted y a su orquesta. Díganos, pues, con quién tengo el gusto de hablar.

- Me llamo Ken Vandermark, soy músico de jazz y vivo en Chicago desde el año 1989 aunque nací en un pueblecito cerca de Boston. De joven, mis fuentes de inspiración eran el guitarrista Joe Morris y el pianista Dave Bryant, que tocó con Ornette Coleman en Prime Time durante los años ochenta y noventa. Mis primeros trabajos fueron con Curt Newton, el baterista de Joe Morris. Todos aquellos músicos tan tórridos formaban parte del equipaje que llevé conmigo a Chicago.

- ¿Tan malo es Boston para el jazz?

- No tanto. Pero no era el lugar adecuado para mí. Si me fui es porque me cansé de vivir en aquel lugar del país.

- ¿Se puede vivir en Boston sin estudiar en Berklee?

- Por supuesto que sí. Es más, yo ni siquiera tengo estudios musicales, lo que cursé fue la carrera de cinematografía en Montreal. De todos modos, ya era músico antes de ir al instituto y según empecé los estudios comencé a tomarme más en serio lo de ser músico y menos lo de los estudios. Cuando me licencié en el año 1986, volví a Boston y me puse a trabajar en cualquier cosa que me pudiera proporcionar el dinero para ir tirando y tocar mi música. El problema era precisamente ése, mi música. Por eso me fui a Chicago.

- ¿Por qué Chicago y no Nueva York...?

- Hay varias razones. En primer lugar, no me apetecía mudarme a Nueva York porque, si ya no me gustaba Boston, tampoco me iba a gustar Nueva York en absoluto. Tiene reputación de ser una ciudad extremadamente intensa y comparando con Boston, pensé que ya había tenido suficiente de eso. Además, ciudades interesantes –para mí– desde un punto de vista musical, no hay tantas en los Estados Unidos: Chicago, Nueva York, obviamente... San Francisco entre la mitad de los ochenta y los primeros noventa, era otra de esas ciudades. Pero tampoco me apetecía ir a la Costa Oeste. Así que, eliminando, la elección de Chicago parecía cobrar sentido. Además tenía un par de amigos de la universidad que vivían allí.

- ¿Y encontró rápido lo que quería?

- Todo lo contrario. Pasé un par de años espantosos antes de dar con lo que buscaba. Durante el primero di un par de conciertos con la banda de Hal Russell (1) y poco más. Pero el segundo año fue todavía más duro, todo mi trabajo consistió en buscar gente que quisiera tocar conmigo. Nadie quería. Fue un período muy descorazonador pero, a un tiempo, sirvió para demostrarme a mí mismo que, realmente, lo que yo quería era tocar música más que ninguna otra cosa. Llamé a todo el

mundo, trataba de concertar citas, estaba dispuesto a tocar donde fuera sin importarme el tipo de música, pero nadie me tomaba en serio. Y lo peor es que en Boston tocaba bastante, así que fue pasar de hacer algo a hacer casi nada.

Aquellos años los dediqué a componer y a practicar, hasta que en enero de 1992, casi dos años después de mi llegada, Kent Kessler, uno de los músicos más solicitados de la ciudad y mi actual contrabajista, me dijo que estaba formando un grupo con Michael Zerang a la guitarra. Conocía a Kent del NRG Ensemble de Hal Russell. Recuerdo que, el día de la cita, aparecieron ellos por un lado llevando un par de piezas más o menos preparadas y yo con un mamotreto de papeles con todo lo que había estado componiendo durante los dos años precedentes. Así que, de forma natural, el grupo se convirtió en el Ken Vandermark Quartet.

- Hemos llegado, pues, al punto crítico.

- Todavía no. En los primeros meses, todo lo que conseguimos fue un par de conciertos. Aquella primavera me sentía tan frustrado que pensé incluso en volver a Boston, mis amigos me animaban a hacerlo. Michael Zerang fue quien me convenció para quedarme: “pero si apenas estamos empezando, no puedes dejarnos ahora”. Me di un plazo de un año. Si no hubiese sido por él, me habría vuelto a casa y nada de lo que vino después hubiese ocurrido.

Ese mismo verano, o puede que algo después, empezamos a tocar los martes por la noche en el club Hat House y las cosas cambiaron drásticamente. También cambió la escena musical, vinieron muchos músicos a Chicago... a partir de ese punto crucial todo fue a más.

- Le tenemos pues, instalado en una ciudad a la que se conoce por sus músicos de blues y por la escena *avant garde*. De los primeros, algo sabemos. De los segundos, muy poco ¿Es fácil ganarse la vida en esa ciudad tocando la música que usted toca? ¿existen clubes de jazz *avant garde*?

- Sí, hay muchos lugares en los que se puede tocar la música que yo toco. Chicago tiene la ventaja sobre Nueva York de que la vida no es tan cara. En Chicago hay muchos músicos que sólo tocan en teatros y no ganan mucho dinero pero les es suficiente para vivir, mientras que, para subsistir en Nueva York, la mayoría tiene que tocar mucho por muy poco dinero. Como en Chicago hay menos presión económica, hay menos competencia. Hay menos músicos y, sin embargo, hay bastante trabajo, lo que también influye en que la competencia no sea tan encarnizada. Y, como hay menos competencia, los músicos se apoyan más los unos a los otros. Y todo esto ha facilitado el que haya surgido una visión distinta de la improvisación y el jazz que en otros sitios hubiera sido imposible de desarrollar. No es ninguna casualidad.

- Ese sentido de comunidad entre los músicos ¿tiene que ver con las actividades de la AACM (2) desde los años sesenta?

- Ese es otro grupo.

- Quizá es que, desde fuera, tenemos una visión monolítica de lo que ocurre en Chicago. En una palabra, todo es AACM o, al menos, todos los músicos que practican un cierto tipo de jazz y viven en Chicago están relacionados con AACM.

- Realmente no existe demasiada conexión entre el círculo musical en el que me muevo y los músicos de la AACM. He tocado con algunos de sus integrantes, con gente como Hamid Drake, pero... todo este asunto es muy complejo. El mismo Hamid fue expulsado de la asociación porque tocaba con músicos blancos. Y no ha sido el único. Las aguas ahora se han calmado bastante, los nuevos músicos son más abiertos, pero hay todo un componente político y social que condiciona las actividades de la AACM. Entiendo que la idea que les mueve es la de defenderse evitando recurrir a músicos o a empresarios blancos, por eso organizan sus propios conciertos y trabajan siempre con el mismo grupo de músicos. La cara negativa es que eso provoca exclusiones y hay muchos que se quedan fuera. Anthony Braxton es otro excluido, por eso nunca toca con músicos de la AACM. De todos modos, hablando por mi propia experiencia, puedo confirmar que todo esto ya no se manifiesta de un modo tan radical. Yo lo veo más bien como algo propio de los años sesenta en los que tantos cambios se estaban produciendo al mismo tiempo en los Estados Unidos. Esto no significa que se pueda dar por solucionado el problema racial sino que, simplemente, en estos momentos, la AACM no lo es todo ni tiene la importancia de antaño. Tampoco es que niegue su importancia como movimiento, o la de músicos como Leroy Jenkins, pero la gente con la que toco es bastante más independiente. En algún sentido, tratamos de abrirnos paso por nuestros propios medios, negociamos nuestros propios conciertos, nuestra música es distinta...

- Una cuestión de prioridades...

- Para mí, en este momento, el asunto crucial es el de expandir la audiencia. Por ejemplo, cuando estoy en Chicago, toco con mi quinteto cada martes por la noche en The Empty Bottle, un club que programa habitualmente rock indie o underground. Tocamos nuestra propia Hard Improvised Music, sin concesiones. Pero, tocar ante un público virgen y abierto como aquel resulta muy estimulante y hasta cómodo.

- Este verano, en Lisboa, Milfred Graves me hablaba de una experiencia similar tocando con el New York Art Quartet en una actuación de Sonnic Youth.



- Es posible que el tipo de público que va a los conciertos de Sonnic Youth esté acostumbrado a un modelo estético diferente pero seguro que fueron receptivos a la música del New York Art Quartet. Mucha de la gente que ha crecido escuchando rock underground llega a un punto en el que busca cosas diferentes, algo que les mueva y, cuando lo encuentra, conecta inevitablemente. Lo sé por propia experiencia. En el momento en que dan con algo que les ofrece pasión y energía, su respuesta es siempre positiva. Por supuesto, puede que no terminen de penetrar cuando se trata de Anthony Braxton o de Cecil Taylor, o de algunos discos de Ornette Coleman, pero basta con que conecten con algunas partes de lo que están escuchando y es posible que eso les de pie para investigar, buscar otros músicos del estilo

e ir avanzando en sus gustos.

- Puede que usted mismo se encuentre más a gusto tocando para ellos que para los "entendidos", con perdón.

- Yo no diría tanto. Por lo que a mí respecta, lo que quiero es tocar ante personas que quieran escuchar música, eso es todo. Gente que quiera penetrar en la música. Para ser honesto, la gente que viene del rock independiente suele ser bastante más receptiva que el público de jazz. No tienen esa postura de "lo que debe ser la música", los próximos diez compases han de ser de este modo y no de este otro, porque entonces no será jazz. A veces resulta frustrante tocar para alguien que se cree legitimado para definir lo que puedo hacer y no hacer musicalmente. Eso me saca de mis casillas. Pienso que lo que quiere todo músico es tocar la música que escucha en el interior de su cabeza y, cuando no es capaz, toda su actividad consiste en buscarla.

Los músicos con los que toco están influenciados por muchas cosas muy diversas. Algunos provienen del jazz tradicional, otros del jazz europeo improvisado, otros escuchan básicamente rock, o música tradicional del Oriente Medio... el espectro es enorme. La conclusión es que, a estas alturas, nadie puede empeñarse en que su única influencia es el swing ni ningún otro elemento convencional. No hay más que ver lo que ocurre con Thelonious Monk y Bud Powell. Dos pianistas que suenan completamente diferente y, sin embargo, los dos tienen un swing extraordinario. Ahora, dígame usted lo que significa tener swing.

Yo creo que el principal atractivo del jazz es que es una música que ha estado siempre en posición de incorporar influencias de cualquier procedencia. Por ejemplo, alguien como Don Cherry estaba influenciado por las músicas de todo el mundo,

todo lo incorporaba a su música y eso la enriquecía. La gente con la que toco suscribe eso. No importa que se llame reggae o bebop, basta con que proporcione la información necesaria, sea creativa y permita improvisar. Todo esto resulta bastante complicado en un sentido positivo puesto que hay tanto para escoger entre lo que nos apetece tocar, que se hace imprescindible ver lo que funciona y lo que no, y cómo funciona y cómo se interrelaciona con otras cosas de nuestro repertorio... esto ya lo hacía Duke Ellington. Él y Billy Strayhorn viajaron por todo el mundo anotando mentalmente la música que iban escuchando. Con estos elementos crearon algo totalmente nuevo, distinto, personal.

- Se puede decir que lo pusieron todo en la coctelera y apretaron el botón

- Sí, pero lo verdaderamente notable es que lo que salió de la batidora suena como Duke Ellington, no suena como Duke Ellington tratando de tocar melodías del Lejano Oriente. Esto es lo que me motiva. Porque no es sólo esa pieza en particular sino que hay toda una historia del jazz que tiene que ver con esto. Esta es la idea: eche una mirada a la historia.

- Este sentido de la historia lo encontramos en muchos de los músicos de Chicago.

- La historia nos enseña que esta actitud siempre ha estado ahí, la música siempre ha estado abierta a nuevas ideas y nuevas aproximaciones, por eso me gusta pensar en mí como en un músico de jazz aunque sé que hay personas interesadas en el mainstream que van a estar en total desacuerdo conmigo. El tipo de personas que, cuando me escuchan, tuercen la cara. Pero, bueno, eso no es malo. Para mí ambas actitudes son parte de la historia.

EL IMPROVISADOR COMO COMPOSITOR

- No sé hasta qué punto existe una contradicción en su empeño de tratar a los improvisadores como compositores (3). En otras palabras ¿cómo se puede tocar una pieza de Cecil Taylor sin ser Cecil Taylor?

- Ha escogido justo el ejemplo más complicado porque las composiciones de Cecil Taylor llevan aparejadas tanta densidad que es difícil discernir entre lo compuesto y lo improvisado. La línea melódica de sus piezas es enrevesada, tienen un sentido orgánico sumamente intrincado, pero eso forma parte de su belleza. Otra cosa es su música primeriza, por ejemplo *Conquistador!* Hay una pieza que dura unos siete minutos en la que se distingue claramente lo que es la composición escrita (4). Pero es una excepción.

- Le veo a usted diseccionando los discos de Taylor, no le envidio, la verdad...

- Reconozco que es un trabajo arduo pero, es que precisa-

mente, la música de los improvisadores es la que me brinda la información que preciso y me inspira para improvisar, además de que no alcanzo a ver las diferencias desde un punto de vista conceptual entre alguien que toca *Autumn Leaves* y yo tocando una composición de Albert Ayler. Es simplemente una cuestión de elección. Yo no soy un improvisador que se base en las armonías y los cambios de acordes, pero es porque no escucho la música de ese modo. Pero incluso mucha de la música de Eric Dolphy y Ornette Coleman, aunque está basada en los cambios de acordes, demanda una forma de interpretar distinta a cuando se está tocando *Autumn Leaves*.

Cada tipo de material lleva a un tipo de interpretación. Yo no voy a tocar *Autumn Leaves* porque no creo que me vaya a inspirar una forma novedosa de acercarme a esa pieza, pero también es una cuestión personal. Por ejemplo, estoy seguro que Misha Mengelberg puede tocar *Autumn Leaves* y conseguir una versión brillante, pero yo no me considero capaz de hacer algo así. La diferencia es que, con la música de Cecil Taylor, Ornette Coleman, Anthony Braxton y Misha Mengelberg, sí siento que puedo aportar algo mío. Por las mismas, tampoco pienso que el modo en que toca Cecil Taylor su propia música sea el único modo posible sino que ese material admite muchas interpretaciones. Así que no veo la contradicción por ningún lado. Es sólo una cuestión de fuentes.

- Cambiemos, pues, a Cecil Taylor por Cole Porter: el standard de toda la vida, pero diferente.

- Más bien yo hablaría de un nuevo tipo de standard. Desde mi punto de vista, esto es algo completamente válido. No trato de tocar algo de Eric Dolphy como él lo hacía. Escucho la línea musical y pienso qué puedo hacer con esa pieza, si es que puedo hacer algo. Volviendo a la historia, es un razonamiento no muy diferente del que podría hacerse Dexter Gordon frente a *Autumn Leaves* y es por lo que su versión no tiene nada que ver con la de Coleman Hawkins. Hay muchas formas de acercarse a ese tipo de material, todo depende de cómo lo escuche cada uno. No hay un modo único de interpretar una pieza, pero siempre es la misma pieza y los mismos cambios de acordes. Eso ha venido ocurriendo con las grandes composiciones hasta que, en los años sesenta, los músicos empezaron a preferir el material propio y se hizo menos común el tocar material de otros, lo que entiendo que era una manera de buscar una forma de expresión más personal. Pero digo yo que también sería interesante oír a Ornette Coleman tocando música de otros.

En líneas generales, creo que es perfectamente válido reinterpretar material estándar pero sólo porque da pie a cada uno para expresarse a su modo. Estamos en 2001 y soy una persona distinta a lo que era Eric Dolphy, estoy influenciado por cosas distintas a las que le influyeron a él, lo que no significa que su música no me diga nada...

- Sé que una de sus debilidades es Sun Ra, cuya música también ha interpretado. Sabrá usted que, recientemente, una orquesta de gaiteros en mi país ha paseado la calle tocando *Spa-ce is the Place* (5).

- Eso es absolutamente increíble ¡necesito una copia, ya!

- Llamen la atención sus frecuentes homenajes a músicos del pasado que no son los habituales en este tipo de acontecimientos. Lucky Thompson, por ejemplo (6).

- Lucky Thompson es uno de mis músicos favoritos de siempre. Era un gran compositor y un intérprete de standards de lo más original; tenía un sonido asombroso con el soprano, era un músico total con un sentido del tiempo y un fraseo asombrosos. Su tono era absolutamente único, al momento de escucharle sabes que es él... ¡qué más le podría decir! Todavía hoy Lucky Thompson es una de mis principales fuentes de inspiración. Desde hace muchos años me dedico a comprar todo lo que encuentro de él.

- ¿A que no conoce el disco que grabó en Barcelona con Tete Montoliu? (7).

- Conozco a Tete Montoliu pero no esa grabación en particular.

- La de Lucky Thompson no es una historia con final feliz (8).

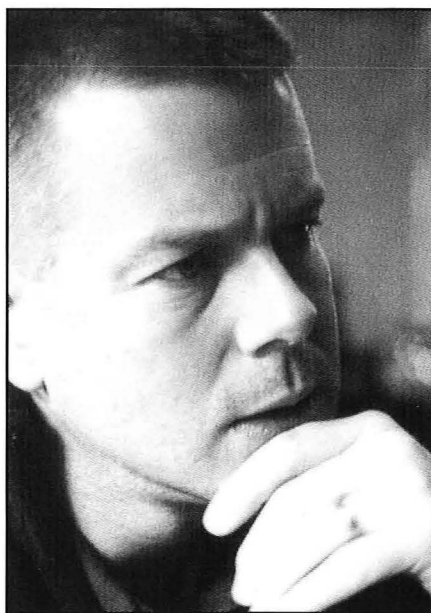
- Desde luego. Su situación actual resulta muy, muy triste. Lucky Thompson es uno de los músicos más desafortunados de la historia si miras a todo lo que ha hecho y todos los músicos con los que ha tocado. Los discos que grabó con Miles son absolutamente increíbles. Una personalidad tan fuerte y, sin embargo, no se escucha hablar de él. Está al margen de todo, es algo muy triste...

- Otro héroe desconocido al que ha rendido homenaje es el saxofonista Joe Harriott, padre del indo-jazz (9).

- El conocer la música de Joe Harriott lo debo a John Corbett, escritor, crítico de *Down Beat*, presentador y músico. John me dio un casete con música de Harriott y yo transcribí las piezas. Se trataba de hacer algo así como una introducción a su música. Una experiencia muy divertida.

- No me gustaría pasar por alto su tributo a Jimmy Lyons, prototipo del músico minusvalorado (10).

- La relación de Jimmy Lyons con Cecil Taylor fue como la de Ben Webster y Ellington o Lester Young y Basie, había entre ellos una conexión muy especial. Lyons tradujo la música de Cecil Taylor al saxofón pero, a un tiempo, era un músico muy



personal, con su propia voz y un sonido ciertamente hermoso. Su música no tenía nada que ver con la del pianista, y, para su desgracia, mucha de ella ha permanecido oculta bajo su sombra. Pero Lyons es otro caso de mala suerte con el tema de las grabaciones.

La historia se escribe a base de discos. Por ejemplo, si la mayoría de mis discos no los puedes encontrar en España, eso no significa que mi música no exista. En el caso de Jimmy Lyons, los discos que grabó a su nombre están todos descatalogados, de manera que existe toda una generación que no sabe absolutamente nada de él cuando, aparte de lo que hizo con Cecil Taylor, su contribución a la música es realmente significativa.

- Si fuéramos honestos y capaces de reconocerlo, convendríamos en

que el disco constituye la muerte de la música en cuanto que circunscribe el libre ejercicio de la creatividad a un espacio y un tiempo aleatorio.

- Todo depende de cómo se interprete el hecho de grabar. Estoy de acuerdo con usted en que el jazz es una música viva, una forma de arte en progresión, un proceso en sí mismo, pero los discos tienen la importancia de mostrar lo que una banda hace en un momento determinado, en un lugar preciso. Sin los discos no habría recuerdo de todo lo que se ha hecho en Chicago y sin los discos no estaría aquí en este momento. Si estoy es por los documentos que he registrado.

En el caso de los músicos de Chicago, los discos han sido esenciales para transmitir la información a quienes no viven en la ciudad. Pero estoy de acuerdo en que, en general, el papel del disco suele ser malentendido y no representa el verdadero significado de la música. Cada cosa tiene su valor. Por ejemplo *Acoustic Machine*, es una muestra de lo que hicimos en ese día determinado en el estudio, pero no quiere decir que esas sean las versiones definitivas de las piezas. Son, simplemente, versiones.

Se tiende a no entender el significado del jazz cuando se habla de "ese" disco de Miles Davis como un clásico. Lo importante es ser consciente de que la banda sonaba mucho mejor en vivo. Sin embargo, es una suerte que existan esos discos dado que yo no estaba ahí para escuchar a Miles Davis con John Coltrane y de ese modo al menos tengo una aproximación a la realidad. Pero no es la experiencia sino una sombra de esa experiencia. Es imprescindible que esto se entienda. Lo que quiere la mayoría es que las bandas suenen igual que en las grabaciones, pero el disco es sólo un material útil o, si lo prefiere, una fotografía de la experiencia que tuvo lugar un día y nada más. No es la música. En eso estoy de acuerdo con usted.

LOS TENORES GRANÍTICOS

- Hemos hablado de Chicago, de su escena de vanguardia, de la del blues, pero no de los tenores graníticos, una tradición de la que forman parte Johnny Griffin, Gene Ammons, John Gilmore...

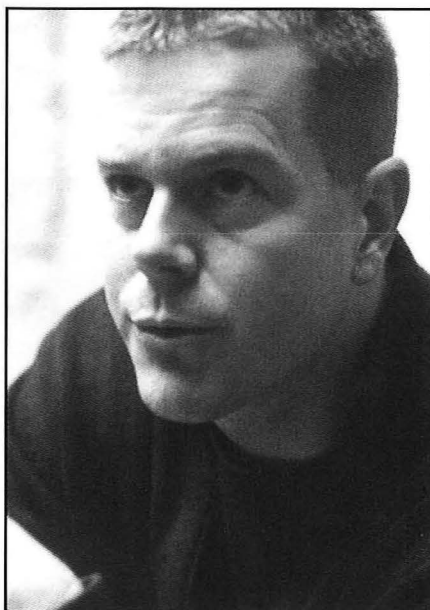
- Pero es que yo no formo parte de esa tradición, le recuerdo que no soy de Chicago, y además, como comprenderá, la escena en la que me muevo no tiene mucho que ver con la música que tocaban Johnny Griffin o Gene Ammons. Quien sí tiene que ver con ellos es Fred Anderson, el sí está realmente influido por ellos: su sonido pleno y brillante es el mismo de Ammons. Para mí Sonny Rollins es la quintaesencia del tenor, siento como si el instrumento hubiera sido construido para él. Otras de mis influencias son Peter Brötzmann y Albert Ayler, tenores de sonido claro y poderoso, pero no tienen que ver con la escena de Chicago.

- *Destroy all Music, Constructive Destruction, 1389 Seconds of Noise...* títulos elocuentes que encuentro en su extensísima discografía (11).

- En realidad esos son títulos de algunos discos que grabé con The Flying Luttendachers. Toqué con ellos por Hal Russell, que les puso el nombre (su nombre verdadero era Harold Russell Luttendacher). Hal escogió a los músicos y me invitó a tocar con ellos, pero estuve poco tiempo. Fue divertido para un rato y nada más. En cuanto a los nombres, era algo muy suyo que tenía que ver con la intensidad y todo eso; algo, por lo demás, con lo que yo no estoy demasiado de acuerdo.

- En el programa de mano del Festival de Guimarães se dice que usted es un *superman* del jazz...

- No, no... eso tiene que ver con todo lo que estamos hablando. Si doy 25 conciertos al mes es porque trato de imaginarme lo que harían mis héroes en mi caso. Mis ídolos tocaban todo el tiempo y por eso eran tan buenos, estaban trabajando siempre y tocando con todo tipo de músicos. Piense en Coleman Hawkins. Ahora, haga la lista de todos los músicos con los que tocó, de todos los conceptos musicales en los que estuvo involucrado. Piense en lo que ocurría en los momentos álgidos de la Calle 52, tenías a Coleman Hawkins tocando en un club y, dos puertas más allá, a Dexter Gordon y, dos más allá, a Miles Davis, y todo ocurría en la misma calle, o sea, que tú podías echar un vistazo a ver cómo sonaba uno y luego te ibas a escuchar un rato al otro porque estaba a la vuelta de la esquina... los grandes creadores crecieron compitiendo entre sí y la música crecía en esas condiciones. Por necesidades económicas o por gusto, todos tocaban todo el



tiempo, al mismo tiempo. Eso es lo que se me ha enseñado, por eso lo que quiero es tocar tanto como pueda.

- La otra cara de esa situación es la rutina que se desata cuando se llevan años en el negocio y se tiene que tocar porque existe una necesidad que te obliga a ello.

- Sé lo que quiere decir, pero eso es una forma de interpretar mal la situación. Yo quiero tocar cada noche y encontrar cada noche algo diferente que tocar. Si lo que pensara es 'hoy voy a tocar esta pieza como la toqué ayer', entonces no

estaría improvisando ni sería un músico de jazz. La fuerza que mueve mi música es la búsqueda. No pienso que exista un riesgo en tocar mucho, los músicos de los que hemos hablado a lo largo de la historia tocaban mucho. Coltrane y Monk tocaron seis noches por semana durante seis meses en el Five Spot. Eso son un montón de conciertos. Y, lo siento, pero no creo que resulte demasiado doloroso escuchar a John Coltrane tocando noche tras noche. Con esto no digo que yo sea Coltrane pero pienso que hay un trabajo que hacer que consiste en buscar un modo de tocar *ahora* los standards de esos músicos de los que hablamos. Eso es lo que yo trato de hacer. Eso, y encontrar un significado al ser creativo noche tras noche. Trabajo para conseguirlo: estoy en gira desde el 20 de septiembre y no regresaré a casa hasta el mes de diciembre. Mucho trabajo, mucho movimiento, diferentes bandas y músicos, pero me encanta.

-¿No hay algo de sadomasoquismo en ello?

- En absoluto. Lo que yo creo es que eso hace de mí un intérprete mejor. Levantarme por las mañanas, preguntarme qué significa estar en este lugar y con estos músicos, buscar algo que decir. Esa es la batalla. Algunas noches encuentro la respuesta, otras no, pero esa es la gracia de la improvisación. Cuando surge la respuesta, es algo mágico. Eso es lo que busco. No trato de tocar el mejor solo del mundo, sólo busco algo nuevo que tocar y no lo consigo todas las noches, pero lo intento. Eso es lo que hacían mis ídolos, los grandes improvisadores. Así que no soy un *superman*.

NOTAS

(1) Multiinstrumentista y compositor ligado a la escena de Chicago, nacido en 1926 y fallecido en 1992, su música apenas traspasó los límites de la ciudad hasta la publicación de *Hal's Bell* y *The Hal Russell Story* en ECM. Hal Russell formó parte de los grupos de Miles Davis, Sonny Rollins, Billie Holiday y la orquesta de Duke Ellington y acompañó a figuras de la canción como Peter, Paul & Mary.

- (2) AACM (Association for the Advancement of Creative Music), cooperativa fundada en el año 1965 por el pianista Muhal Richard Abrams junto con el contrabajista Malachi Favors, el pianista Jodie Christian, el trompetista Phil Cohran y el baterista Steve McCall, de la que han surgido grupos como Art Ensemble of Chicago y solistas como Fred Anderson, Chico Freeman, Henry Threadgill o Leo Smith. Su misión es la de dar a conocer la Great Black Music.
- (3) Escúchese The Vandermark 5: *Burn the Incline* (Atavistic, 2000); Ken Vandermark: *Standards* (Quinnah, 1995).
- (4) Es posible que se refiera a algún segmento de una pieza en particular puesto que *Conquistador!* se compone de dos únicas piezas de duración superior a los quince minutos cada una de ellas: *Conquistador* (17'51") y *With* (Exit) (19'17").
- (5) Gaiteros de Tierra Plana, en el Festival Periferias 2001 (Huesca, 26 octubre a 4 noviembre de 2001).
- (6) Pese a cuanto afirma a cerca de Lucky Thompson, a fecha de hoy Vandermark aún no ha registrado ningún disco completo dedicado a la música del saxofonista.
- (7) Tete Montoliu Trio & Lucky Thompson: *Soul's Nite out* (Ensayo).
- (8) Sobre Lucky Thompson, ver *Cuadernos de Jazz* número 48 (septiembre-octubre de 1998): *El largo silencio de Lucky Thompson*, por Mike Hennessey.
- (9) Ken Vandermark's Joe Harriott Project: *Straight Lives* (Atavistic, 1999).
- (10) Ken Vandermark & Curt Newton: *Concert for Jimmy Lyons*. (Stoidal Circus, 1992). Con motivo de su visita a España, en octubre de 1983, Lyons (1932-1986) concedió a quien suscribe una larga entrevista todavía inédita.
- (11) Grupo de punk-free jazz con influencias satánicas y estética provocadora, The Flying Luttenbachers estaba compuesto por Hal Russell y Chad Organ (saxos) y Weasel Walter (bat). Vandermark, Bishop y Posa se incorporaron en 1992, después de la muerte de Russell.

Discografía referencial

THE FLYING LUTTENBACHERS

- (Weasel Walter, Chad Organ, Ken Vandermark, Jeb Bishop, Dylan Posa)
- 1992: *546 Seconds of Noise* (ugExplode/Quinnah)
- 1993: *1389 Seconds of Noise* (ugExplode/Quinnah)
- 1994: *Constructive Destruction* (ugExplode/Quinnah)
- 1995: *Destroy all Music* (ugExplode/Quinnah)
- 1998: *Retrospektiv* (ugExplode/Quinnah)

KEN VANDERMARK QUARTET

- (K. V. Daniel Scanlan, Kent Kessler, Michael Zerang)
- 1993: *Big Head Eddie* (Platypus)
- 1994: *Eight Ball* (Hi Ball)
- Here Comes Mr. Weasel / Leadfoot* (Platypus)
- Solid Action* (Platypus)

NRG ENSEMBLE

- (Mars Williams, Ken Vandermark, Brian Sandstrom, Kent Kessler, Steve Hunt)
- 1994: *Calling All Mothers* (Quinnah)
- 1996: *This Is My House* (Delmark)
- Bejazzzo Gets a Facelift* (Atavistic)

KEN VANDERMARK 5

- (K.V. Dave Rempis o Mars Williams, Jeb Bishop, Kent Kessler, Tim Mulvenna)

- 1997: *Live! at the Empty Bottle* (Savage Sound Sydicate)
- Single Piece Flow* (Atavistic)
- 1998: *Target or Flag* (Atavistic)
- 1999: *Simpatico* (Atavistic)
- Vandermark 5 vs. Santo* (Savage Sound Sydicate)
- 2000: *Distance* (Clearspot)
- Burn the Incline* (Atavistic)
- 2001: *Acoustic Machine* (Atavistic)

DKV TRIO

- (Hamid Drake, Kent Kessler, Ken Vandermark)
- 1997: *Baraka* (OkkaDisk)
- DKV Live* (OkkaDisk)
- 1999: *Live in Wels & Chicago*, 1998 (OkkaDisk)

AALY TRIO + KEN VANDERMARK

- (Mats Gustafsson, Kjell Nordeson, Peter Janson)
- 1998: *Hidden in the Stomach* (Silkheart)
- Stumble* (Wobbly Rail)
- 1999: *Live at the Glenn Miller Café* (Wobbly Rail)
- 2000: *I Wonder If I Was Screaming* (Crazy Wisdom)

TERRITORY BAND

- (K.V. Dave Rempis, Axel Dörner, Jeb Bishop, Jim Baker, Fred Lonberg-Holm, Kent Kessler, Paul Lytton, Tim Mulvenna)
- 2001: *Transatlantic Bridge* (OkkaDisk)

CON PETER BRÖTZMANN

- 1998: *The Chicago Octet/Tenet* (OkkaDisk)
- 2000: *Stone/Water* (OkkaDisk)

CON PAUL LYTTON

- 2000: *English Suites* (Wobbly Rail)

CON MISHA MENGELBERG

- 1999: *Two Days in Chicago* (hatOLOGY)

CON JOE MORRIS

- 1998: *Like Rays* (Knitting Factory)
- 1999: *Deep Telling* (OkkaDisk)

