

Su paso por Madrid fue fulgurante e intenso. Tanto como el frío que en esas fechas reinaba en la ciudad. Por el día, **Jacques Schwarz-Bart** (1962) departió con los medios de comunicación mientras que, por la noche, acudía al Café Central para compartir un rato de música con el cubano Pepe Rivero y su banda. "Brother Jacques" vino para hablar de su nuevo disco, *Abyss* (*Abismo*), en el que apuntala lo ya anunciado en el anterior *Soné Ka La*. Una explosiva mezcla de jazz y los ritmos gwoka de Guadalupe.



Jacques Schwarz-Bart aka Brother Jacques

Texto: José M^a García Martínez

“**S**on muy pocos los que realmente saben acerca de esta música porque Guadalupe es una isla muy pequeña: el más pequeño de los barrios de Madrid tiene una población mayor. Lo asombroso es que una población tan pequeña pueda haber desarrollado una de las tradiciones rítmicas más ricas en el mundo. En el gwoka existen siete ritmos fundamentales y dos que fueron creados a lo largo de los últimos 40 años. Y cada uno de estos ritmos tiene sus variaciones, con lo que, al final, contamos con cerca de treinta ritmos perfectamente codificados, cada uno con su lenguaje específico, un tipo especial de improvisación y un repertorio de canciones propio”.

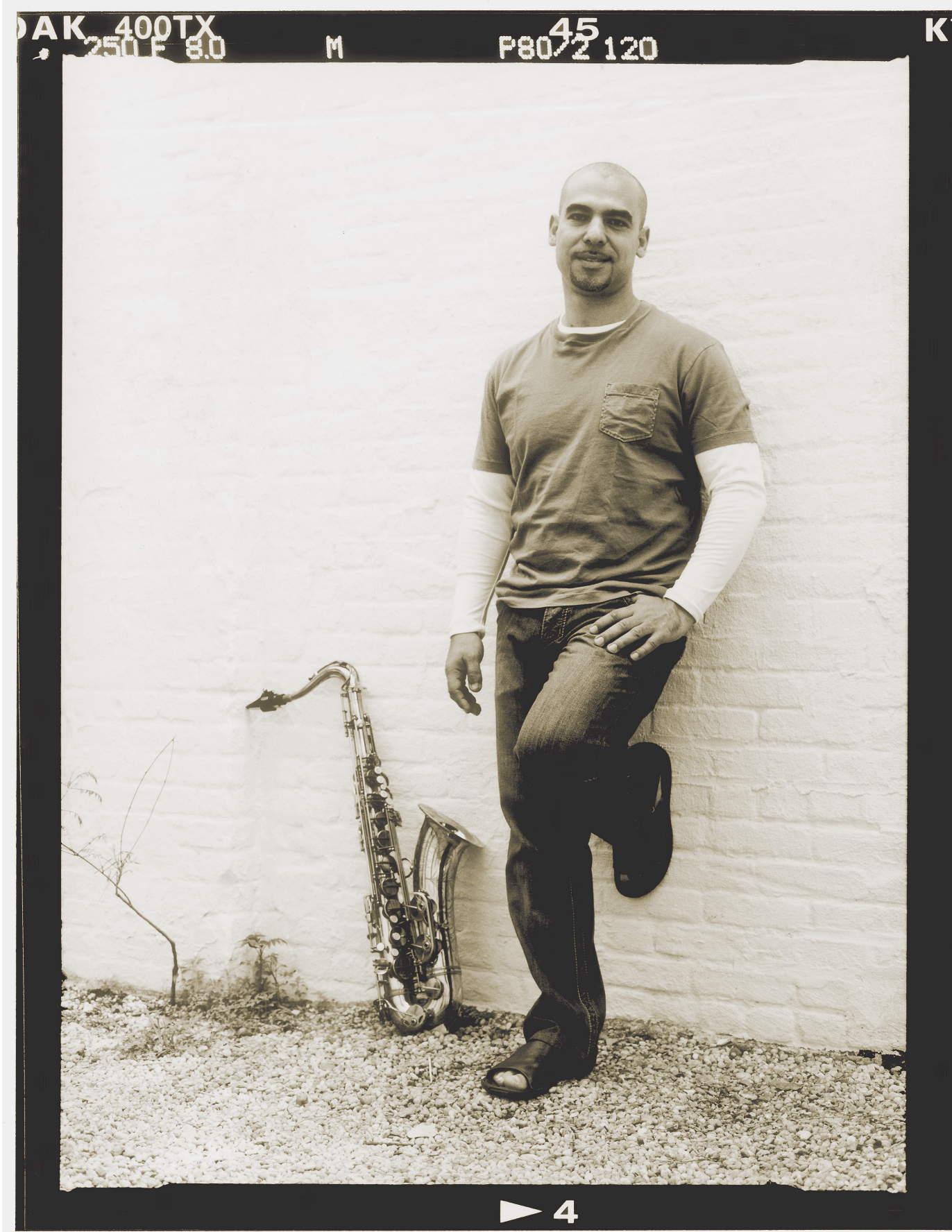
Se diría entonces que hay más ritmos que habitantes.

Pues casi casi. Yo siempre he pensado que con los esclavos debieron venir unos maestros de África que estaban dotados de una gran imaginación, lo que les hizo ir más allá de la mera recreación de su propia música ritual y les llevó a crear algo nuevo en Guadalupe. Gracias a ellos somos uno de los pueblos más musicales que existen.

Y usted estuvo en contacto con esa cultura desde niño...

Mi madre me llevaba de niño a las ceremonias de tambores que entonces estaban

consideradas cosa del diablo. Pero yo nunca vi nada parecido a una celebración diabólica, lo único que hacían era tocar música y celebrar la vida. La vitalidad de esta música me impresionó tanto que le pedí a mi madre que me dejara tocar los tambores. Esa fue mi iniciación como músico, con solo 4 años. Dos años más tarde vivíamos en Suiza y había un amigo de mi padre que tenía una colección de LPs gracias a la cual pude conocer a Coleman Hawkins, Charlie Parker y Ornette Coleman. Nunca imaginé que una música así fuera posible, me parecía grandioso. Entonces me puse a grabar toda la colección y pronto mi habitación de niño estaba totalmente cubierta de casetes. Mis padres no sabían qué hacer conmigo, supongo que era un niño raro. Por entonces empecé a estudiar guitarra por mí mismo y conocí en Lausana a un pianista llamado François Lindeman que me invitó a acompañarle. Acabé tocando con él todos los sábados por la noche, durante 2 años. ¡Y yo tenía solo 8 años!. Lo malo fue que empecé a faltar a clase y mis padres empezaron a preocuparse en serio, así que tuvimos una charla, volví a la escuela y terminé por graduarme con las mejores notas de mi promoción. Al final, obtuve un importante trabajo en la Administración y vivía a cuerpo de rey, solo que no lo veía claro. Me pre-►



► guntaba si aquello lo estaba haciendo por mí o por otros.

La respuesta parece previsible.

Obviamente... pero me faltaba dar el paso. Hasta que conocí a una chica que tenía un saxofón en su casa; sin darme cuenta me puse a tocarlo y no sé cómo ni por qué pero era capaz de tocarlo. Así que empecé a practicar el saxo todas las tardes al volver de la oficina, pero ni se me pasaba por la imaginación que podía llegar a convertirme en músico; hasta que coincidí con dos profesores de Berklee que estaban tocando en un club en París y dio la casualidad de que llevaba el saxo conmigo, así que me invitaron a unirme a ellos. Cuando terminó el *set*, empezaron a preguntarme dónde estaba tocando, cuántos discos había grabado, "me estáis tomando el pelo, ¿si ni siquiera soy músico de verdad!". Entonces me recomendaron ir a Berklee. Me preparé el examen, fui a Boston y me aceptaron. Cuatro años más tarde estaba tocando con Bob Moses, Danilo Pérez y Giovanni Hidalgo. Y tres años más tarde, estaba viviendo en Nueva York. Tuve suerte, porque nada más llegar conocí a Roy Hargrove que estaba tocando en Bradley's con Chucho Valdés y Randy Brecker, imaginé, tres de mis ídolos; y yo con mi saxo, había ido con unos amigos y venga con que "a ver si te subes al escenario", y yo diciéndoles, "pero estáis locos, ¿me van a echar a patadas y ya nadie va a querer saber de mí en Nueva York!".

Estaba aterrorizado y, al mismo tiempo, sentía ese impulso irresistible, 'tengo que subir'. Al final lo hice y toqué con ellos; y no sólo eso sino que Roy anotó mi número de teléfono y tres semanas más tarde estaba de gira con él.

A eso se le llama entrar por la puerta grande.

¡Y tanto!. Sobre todo porque aquel trabajo con Roy Hargrove me proporcionó una

cierta legitimación entre los músicos de Nueva York, lo que me permitió entrar a formar parte de la escena. Más tarde, tuve la fortuna -gracias a Roy- de empezar a tocar con cantantes de soul, como D'Angelo, lo que fue crucial en mi evolución porque hasta entonces no me había dado cuenta de lo importante que fueron el gospel y el blues en la música de jazz. En mi caso era algo lógico porque yo vengo de otra tradición, pero es que muchos músicos de jazz tampoco reparan en ello. Están muy cerrados en lo suyo, el jazz moderno puede ser tan abstracto y tan cerebral, y al final los músicos hoy sólo saben de las raíces de su música por los libros, no lo han vivido, no saben lo que es tener el blues, sentirlo, y cantarlo y expresarlo sobre el escenario.

Es gracioso, que tenga que venir alguien de fuera para que se den cuenta de lo que tienen en casa...

Como fuera que ocurriera, lo cierto es que yo era sensible a ello. Luego pasó que D'Angelo me puso como director musical en la Voodoo Tour lo que hizo que pasara de tocar únicamente a escribir los arreglos, y de ahí pasé a tocar y arreglar para Erykah Badu, Meshell N'degeocello y otros muchos cantantes de soul, y con músicos de latin jazz, funk y jazz. Entonces fue cuando me di cuenta de que era capaz de alcanzar mi sueño de unir mis dos raíces musicales: la música gwoka y el jazz. Ya había trabajado sobre ello en Berklee, pero

fue en 2005 cuando por fin encontré el balance adecuado. Fue una revelación. Dejé a Hargrove para trabajar en ello exclusivamente y el resultado fue una demo que envié a mucha gente. Al final, Universal France editó el disco en 2006 (*Soné Ka La*). En aquel disco exploré todos los ritmos fundamentales del gwoka y encontré sus extensiones naturales en el lenguaje del jazz.

¿Es *Abyss* la continuación de aquello?

Es como decir, bueno, ya hemos sentado los cimientos del edificio, ahora vamos a tocar y a disfrutar. En *Abyss* he creado nuevos ritmos derivados del gwoka, he cambiado ciertos acentos, he dibujado líneas de bajo que son tan melódicas como las mismas melodías y melodías que son tan rítmicas como las líneas de bajo; con todo ello, lo que resulta es una materia orgánica cambiante en la que todos los instrumentos son igual de importantes y los papeles se inter-cambian constantemente.

El título del disco, ¿de dónde procede?

Con ese título pretendo reflejar mis sensaciones explorando el mundo submarino, un universo que conozco muy bien porque he crecido en el Caribe y lo vivo con pasión. Esas sensaciones submarinas son cruciales para mí porque conectan con "El Desconocido", por eso el mundo submarino es un símbolo de lo desconocido en general. Por eso, también, el disco está dedicado a mi padre, ya fallecido. Lo desconocido aquí es la muerte y todo lo que conlleva y nos mueve a reflexionar sobre nuestras propias vidas. Desde un punto de vista más amplio, *Abyss* forma parte de una suite acuática que de algún modo está en todo lo que he hecho. Hay tres piezas en *Soné Ka La* que forman parte de esta suite, *Descent*, *Ascent* y *Pad-janbel*, pero en *Abyss* el espíritu de la suite está presente a lo largo de todo el disco. En ocasiones utilizo armonías de tipo impresionista al estilo de Ravel y Debussy para expresar el sueño y la dimensión mental de la perspectiva que tienes en el agua. También uso ritmos que empiezan en lo más alto y terminan en el punto más bajo, lo que va en contra de la naturaleza de la mayoría de los ritmos que existen en el mundo, pero ésa es la manera de darle la vuelta a la percepción natural que tiene el ser humano y arrojarle en un estado místico.

En *An Ba Mango La* parece haber tomado la inspiración de la música gnawa marroquí.

No es sólo esa pieza, de hecho, en todo el álbum hay rastros de la música gnawa. La música gnawa constituye mi última gran experiencia musical desde que me invitaron a tocar con Ahmed El Bidaoui, el más grande músico gnawa vivo, en Casablanca y Essaouira. A los pocos días, tuve la oportu-

Jacques Schwarz-Bart

"LOS MÚSICOS HOY SÓLO SABEN DE LAS RAÍCES DE SU MÚSICA POR LOS LIBROS, DESCONOCEN LO QUE ES TENER EL BLUES, SENTIRLO, CANTARLO Y EXPRESARLO SOBRE EL ESCENARIO"

Jacques Schwarz-Bart

► tunidad de participar en el homenaje a Miriam Makeba en Le Poisson Rouge y, luego del concierto, Randy (Weston) y yo tuvimos una larga conversación, él acababa de venir de Fez y yo le hablé de mi experiencia tocando con diferentes *m'allet*⁽¹⁾, incluyendo El Bidaoui. Le conté lo que me dijo, que estaba convencido de que yo estaba poseído por los mismos *jinn*⁽²⁾ que los gnaua, y quería que participara junto a él en una *lila*⁽³⁾ en Rabat, una experiencia que cambió mi vida para siempre. Podía percibir cómo mi estructura molecular iba transformándose según avanzaba la noche, era como encontrar respuestas sin seguir un proceso analítico, todo me venía a través de mi cuerpo y mi espíritu, sentía cómo me llenaba de vida, todo aquello me dejó una impresión imborrable. Ahora quiero regresar a Marruecos y alcanzar una perspectiva más completa de la música gnaua.

A un tiempo, está usted consolidando su posición dentro de la escena neoyorquina.

Es que llevo casi diez años codeándome con las figuras más preeminentes de la escena norteamericana, supongo que ya formo parte del mobiliario.

Su posición está lo suficientemente consolidada como para poder contar con un invitado de la talla de John Scofield en uno de los temas del disco.

Fue algo que surgió, casi, sobre la marcha. Habíamos coincidido en una ocasión sobre un escenario y se me ocurrió enviarle un par de temas de *Soné Ka La*. Le dije que estaba grabando un disco nuevo, que a lo

mejor le apetecía tocar en un tema, y él aceptó mi invitación. Tan sencillo como eso. Y se tomó todo el tiempo que necesitó porque no conocía mis ritmos y quería dar lo mejor de sí mismo. Así que yo le veía practicando y pensaba “éste es el tío más sencillo que he conocido”. Fue toda una lección de humildad. Ahora, cuando veo a todos esos músicos jóvenes paseando sus egos por donde van pienso en John Scofield y eso me sirve para poner las cosas en su sitio.

¿Significa eso que se encuentra con ese tipo de personas habitualmente?

Sí, encuentras bastantes por ahí fuera.

Por ejemplo...

No daré nombres. No trabajo para la policía (risas).

Uno de los momentos culminantes del disco es su interpretación de *André*, tema que dedica a su padre.

André, por supuesto, es André Schwarz-Bart, mi padre, y un ser humano tremendo. Estamos hablando del resistente más joven en la Segunda Guerra Mundial: con 12 años salvó a varios miembros de su familia, fue capturado por la Gestapo y se las arregló para escapar siendo judío. Pasó a la clandestinidad y entró en la Resistencia francesa. Luego se convirtió en un escritor autodidacta y ganó en 1959 el premio Goncourt con su novela *Le Dernier des Justes*, que sigue siendo una referencia hoy en día.

Luego tuvo el coraje de casarse con una mujer negra en esos tiempos en que el

racismo era visto como lo más natural; adonde quiera que fueran la gente le miraba como diciendo “¡pero qué estás haciendo!”. Sólo que mi padre era capaz de mirar más allá de su raza, su cultura y su sufrimiento y su tiempo; muchas de las cosas que vemos hoy él las predijo. Cuando murió, perdí mi principal modelo de referencia, sin embargo, todo lo que me contó permanece en mi memoria. Con el disco trato de pagarle por todo lo que aportó a mi vida.

En *Simone* puede escucharse a su madre, Simone Schwarz-Bart, recitando uno de sus poemas en creole⁽⁴⁾.

Yo diría que no hace falta entenderla porque su voz lo cuenta todo. Mi madre es un ser muy musical, ella fue quien introdujo la música en mi vida. Ahora tiene 79 años y sigue cantando. De hecho, podría haber triunfado como cantante pero se dedicó a escribir novelas y poesía.

En *Mendé Chiraj* aparece usted multiplicado por ocho...

Eso es lo que yo quería: ocho *yos* sonando a un mismo tiempo. Así que grabé las ocho partes al tenor separadamente para crear esa ilusión. Si fuera Roland Kirk habría podido hacer todo ello al mismo tiempo, pero por desgracia no puedo. El problema era encontrar otros saxofonistas que estuvieran familiarizados con mis ritmos, acababa de finalizar la grabación y estaba contento con el resultado. Y me vi en la disyuntiva de salir a ver lo que encontraba por ahí o hacerlo yo todo de una vez. Pues mejor lo hago por mí mismo –pensé– y resuelvo el problema en un momento.

Podría decirse que está haciendo con el gwoka lo que Sonny Rollins con el calipso. ¿Piensa que el futuro en el jazz pasa por el mestizaje étnico?

La cuestión es que la gente se olvida de que el jazz solía ser una música étnica, y todavía lo es. El jazz es una música de la tierra, y el gwoka también. Lo que yo hago es, simplemente, traer de vuelta parte de

DISCOGRAFÍA

• A SU NOMBRE

2008: *Abyss* (EmArcy)

2006: *Soné Ka La* (EmArcy)

2003: *Inspiration* (BJP Records)

1999: *Immersion* (Fresh Sound)

COLABORACIONES (Selección)

• CON BOB MOSES

1998: *Nishoma* (Grapeshot)

• CON ERYKAH BADU

2000: *Mama's Gun* (Kedar)

• CON SOULIVE

2000: *Doin' Something* (Blue Note)

• CON MESHELL N'DEGEOCELLO

2002: *Cookie: The Anthropological Mixtape* (Maverick)

• CON RH FACTOR

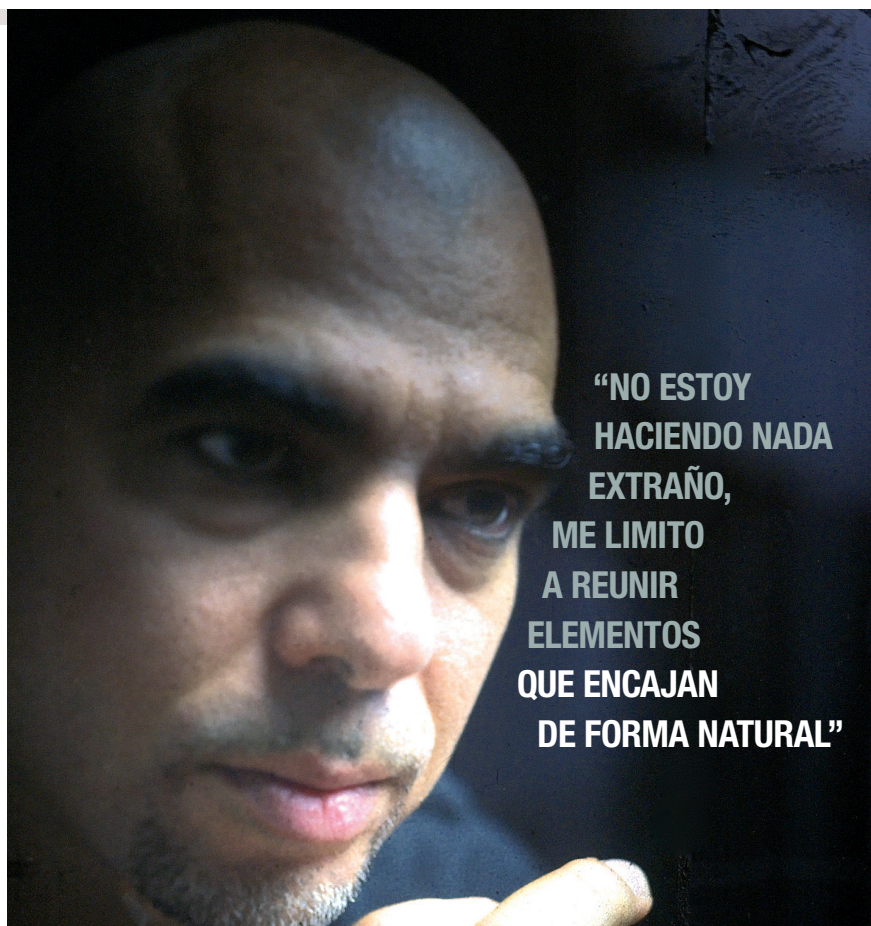
2003: *Hard Groove* (Verve)

• CON ARI HOENIG

2006: *Kinetic Hues* (DVD)

• CON OLIVIER HUTMAN

2008: *Suite Mangroove* (Nocturne)



**“NO ESTOY
HACIENDO NADA
EXTRAÑO,
ME LIMITO
A REUNIR
ELEMENTOS
QUE ENCAJAN
DE FORMA NATURAL”**

este patrimonio dejado por la diáspora africana. No estoy haciendo nada extraño, me limito a reunir elementos que encajan de una forma natural. El jazz más reciente está demasiado alejado de esta energía original que viene de África, ha perdido el pulso que deviene de sus raíces. Lo que yo hago es volver a reunir ambas cosas, porque he nacido con esos ritmos y siendo un músico de jazz contemporáneo, es algo que echo de menos, lo considero un elemento natural para tocar jazz.

Eso significa que quizá volvamos a un jazz que se pueda bailar.

Y también sentir algo espiritual conectado con la música. Mi objetivo es llegar hasta una música total que abarque al ser humano en su integridad; la mente, el corazón y el cuerpo. Quiero provocar una experiencia total en el oyente, que se sienta conmovido, que piense, que sienta algo en su interior que le mueva...

En definitiva, pretende llevar el jazz de vuelta al público.

Exacto. De la misma manera que, cuando toco, pretendo que mi música me con-

mueva, del mismo modo quiero que los oyentes sientan lo mismo.

No quiero terminar sin preguntarle por algo que me llama mucho la atención: su sonido.

Es algo que surge conscientemente cuando miro a mis mayores, Dexter Gordon, John Coltrane, Coleman Hawkins... cada vez que grabo algo comparo mi sonido con el de ellos y pienso qué se está perdiendo, qué puedo hacer para estar a la altura de mis modelos sin sonar como ellos pero teniendo la misma grandeza. Es posible que trabaje mi vibrato, o que adelgace mi sonido, o lo agrande... básicamente exploro todas las posibilidades del instrumento hasta asegurarme de que mi sonido resulta convincente desde un punto de vista

espiritual. Si siento que lo que estoy tocando no suena como la idea que trato de expresar, entonces sé que algo no funciona. Lo mismo, cuando escucho una grabación mía y veo que cualquiera hubiera podido tocarlo con ese mismo sonido, exactamente...

Ahora la mayoría de los músicos de jazz suenan lo mismo...

Sí, y es algo que odio a muerte. Porque significa que están hablando en una lengua común a partir de una especie de sonido promediado... Por supuesto, hay algunos grandes sonidos, pero son la excepción, caso de Mark Turner o de David Sánchez, pero la mayoría de los saxofonistas de hoy, incluso los más brillantes, se contentan con un sonido común y muy poco espiritual. Para mí, el sonido es lo principal, el resto llega por añadidura. No paro de practicar hasta que llego a lo que considero ese sonido correcto; por supuesto nunca llego del todo a ello, me basta con acercarme a un sonido que signifique algo.

En el momento actual reparte su tiempo entre el jazz soul (Brother Jack Project) y el gnaua gwoka jazz...

Es algo que me tomo con calma, sobre todo lo segundo. Uno no puede tener prisa cuando está trabajando en algo así, es más, pienso seguir trabajando en ello el tiempo que sea necesario hasta conseguir el resultado adecuado. Los músicos somos apenas una mota de polvo en el mundo. Debemos ser conscientes de ello y comprometernos a hacerlo lo mejor que podamos sin esperar a la respuesta de los medios. Yo soy consciente de que este proyecto gnaua gwoka jazz va a concitar el interés de muchos, pero no pienso correr; primero, porque sería estúpido y, segundo, porque iría en contra de mis ideas.

NOTAS

⁽¹⁾ Maestro de guimbri (laúd-tambor) también llamado ganbri, sentir, sintir, guembri.

⁽²⁾ Los gnaua fundan su especificidad sobre el culto de los jinn (espíritus) y sus ritos conservan numerosas características consustanciales a los cultos de posesión subsaharianos.

⁽³⁾ Liturgia coréutico-musical (lila, derdebà), que reactualiza el sacrificio primordial y la génesis del universo a través de la evocación de las siete principales manifestaciones de la actividad demiúrgica divina, los siete mlük, representados por siete colores, descomposición prismática de la luz-energía originaria.

⁽⁴⁾ Creole o criollo haitiano es un idioma hablado en Haití y por inmigrantes haitianos en toda la zona del Caribe.