Fredrik Lundin skriver om sit møde med Egberto Gismonti – og Oskar Lundin fotograferede.

—En musiker er et menneske, som *lytter*.

Forspil

I lang tid var brasiliansk musik for en uindviet jazz-europæer synonym med Tom Jobim, Baden Powel og naturligvis João Gilbertos og Stan Getz' bossa nova-indspilninger. Siden lærte jeg om Milton Nascimento (via Wayne Shorter-albummet NATIVE DANCER), og ikke mindst om Hermeto Pascoal og Egberto Gismonti.

Gismontis univers mødte jeg i begyndelsen af 1990erne i et kogende hedt Montmartre i Nørregade, hvor jeg blev blæst omkuld af hans varme og vanvittigt virtuost fremførte musik.

Jeg var dybt benovet over den helt ufattelige grad af rytmisk og dynamisk synkronicitet i orkestret. Det var som at høre et virkelig godt kammerensemble frasere sammen, men med langt større eksplosiv rytmisk kraft end noget klassisk ensemble, og med en grad af elastisk præcision, jeg endnu aldrig havde hørt hos noget jazz-orkester.

Jeg blev også vældigt betaget af de oftest lange komponerede forløb. Her var ikke bare én smuk melodi, men mange kontrasterende temaer, der indgik i én lang afvekslende fortælling.

Den gang mødte vi de hits, Frevo og 7 Anéis, som kunne genhøres ved koncerten med Tivoli Copenhagen Phil den 19. juni i år. En koncert der var anledningen til dette interview med Gismonti.

Gismonti-musikkens formmæssige, tematiske, harmoniske og rytmiske rigdom gør det indlysende at tænke i orkestrering for større ensembler, for der er materiale at arbejde med på alle hylder.

Det kan diskuteres, hvor meget nyt omkalfatringen til det store orkester bibringer hans musik, når det drejer sig om kompositioner, man allerede kender fra indspilninger med hans mindre og langt mere vævre grupper. I forhold til disse versioner, kan udgaverne for symfoni- eller kammerorkester til tider synes lidt gumpetunge.

Ved koncerten i Tivoli klarede orkestret sig bare med nød og næppe igennem orkanen Frevos voldsomme vindkast og kom kun i havn med lasede sejl ved at følge i fantom-bugserbåden Gismontis frådende kølvand.

I de tilfælde hvor musikken synes komponeret direkte til de større ensembler, er gevinsten ved at brede hans lyd og sprog ud større.

Umiskendeligt sig selv

Fotografen (min søn) og jeg møder en veloplagt og smilende Gismonti i den noget trist spartanske kunstner-garderobe, hvor han byder gavmildt af en skål med et lidt træt udvalg af nødder og frugt.

Jeg indleder med at give udtryk for, at det er særegent for ham, at han ikke er bange for at genbruge sin egen musik. De fleste andre har frygteligt travlt med at genopfinde sig selv i en grad, så de bliver næsten uigenkendelige, mens han efter 45 års virke er umiskendeligt sig selv.

Gismonti forklarer at han de første 30 år skrev mængder af musik for duoer og trioer, så for kvartetter, så for elektroniske instrumenter og mod slutningen også for de store orkestre.

—Nu foretager jeg alle korrektionerne af mine fejl.

I kontrakten med de orkestre, han arbejder med, står, at der kun må spilles efter partiturer og stemmer godkendt af Gismonti selv og hans medarbejdere, som konstant opdaterer disse med Gismontis forskellige rettelser og forbedringer.

Seiji Ozawa

Det bliver naturligvis også til ny musik. Han har blandt andet et samarbejde med den store japanske dirigent, Seiji Ozawas New Philhamonic Orchestra i Japan, og med Sao Paolo Symphony Orchestra.

Herudover arbejder Gismonti med sine to ungdomsorkestre. Det ene, Orquestra Corações Futuristas, et 22 personers rytmisk ensemble, og det andet er et 19 personers strygerensemble.

Al hans musik skal gives bort

Musikken for Ozawas symfoniorkester og de to ungdomsorkestre er klar til udgivelse. Hvilket bringer Gismonti frem til det, som optager ham mest for tiden. Han kan slet ikke slippe emnet, og mange af mine forberedte spørgsmål om andre emner ligger og tørrer ud på mit notatpapir.

—Jeg har fået så meget forærende af musikken, af mine kolleger og ikke mindst af mit publikum, at tiden nu, her efter 45 års udgivelser, er kommet til at give tilbage. Derfor vil jeg forære al min musik bort, indspilninger og noder – alt.

—Når jeg ser ned på publikum, hvad enten der sidder 200 eller 2000, så tænker jeg, at hver og en af dem har gjort sig den umage at orientere sig om, at jeg skal give koncert. De har skrevet det i deres kalendere, de har taget pænt tøj på, de har stået i kø og købt billet, og nu sidder de nede i salen og smiler op til mig. De giver mig det mest værdifulde de har: Deres tid. Nu er jeg nødt til at give noget tilbage.

Gismonti har gennem en årrække opkøbt rettighederne til størstedelen af sin musik. Vi taler om 70 album, musik til 30 film, 28 balletter – omkring 800 stykker musik.

Nu arbejder han og hans folk på at oprette en webside, hvor man skal kunne tilgå hele hans produktion og downloade den gratis (dog ikke i Europa og Nordamerika). Og Gismonti stopper ikke her. Han har også fået produceret 4000 bokssæt af 18 CDer med sin musik, som han solgte for tre CDers pris ved en stor koncert i Japan. I Brasilien forærede han syv helt nye stykker musik til læserne af et brasiliansk musiktidsskrift i form af en indlagt CD.

Han ser for sig en hjemmeside, hvor man, når man klikker på en titel, får adgang til en fortegnelse over alle indspilninger, der findes af denne komposition, med navne på alle medvirkende. Et "levende museum", kalder han det.

—Tænk at der faktisk er et stort nok publikum til denne type ikke-kommerciel musik, så jeg har kunnet udgive 70 album!

Arbejdet med hjemmesiden har været en øjenåbner. Hans medarbejdere kunne for eksempel vise at hans sang, Bodas de Prata, er indspillet 30 gange, blandt andre af Sarah Vaughan, Wayne Shorter, Jan Garbarek, mange forskellige brasilianske musikere (her iblandt João Bosco), den fransk-fødte amerikansk-kinesiske stjerne-celist Yo-Yo Ma og den store argentinske pianist Martha Argerich.

—Det er da helt usædvanligt, ikke? Og så genopdager jeg dele af mit liv, og bliver mindet om hvor meget godt der er sket.

Ved koncerten oplevede vi Gismonti som en yderst overbevisende solist, så derfor er det næste han siger noget af en overraskelse:

—Min karriere som musiker og komponist er ovre, nu gælder det bare om at få min musik spillet.

Han giver to eksempler på, hvordan han har prioriteret de seneste år:

Det første handler om musik, han har skrevet for strygerensemble (SAUDACOES, ECM). Efter musikken var blevet opført og indspillet, besluttede han sig for at få kopieret partituret, som han sendte til 200 forskellige strygerorkestre, med besked om, at de var velkomne til at spille værket. Han skulle ikke have noget for det.

Nu bliver hans musik spillet af 11 forskellige strygerorkestre rundt om i verden.

Det andet eksempel drejer sig om hans ensemble af unge musikere, Orquestra Corações Futuristas. Han fik en invitation fra en koncertarrangør i Bruxelles og ville gerne have det store ensemble til Europa.

Arrangøren havde ikke råd til så stort et ensemble, men man kunne betale Gismonti et substantielt honorar. Gismonti besluttede så, med honoraret + 50.000 euro af egen lomme, at betale omkostningerne ved at bringe orkestret til Europa.

—Det er fantastisk at arbejde med dette orkester. Vi har tillid til hinanden. De her unge mennesker er først og fremmest interesserede i spørgsmål – ikke i svar.

Gismonti mindes, hvordan hans arabiske far sagde:

—Livet har tre faser: Først får vi nogle frø foræret, dernæst sår vi disse frø og ser dem spire. I tredje fase skal vi passe og pleje disse vækster.

—Det er dér, jeg er nu, og jeg har en hel skov at se til, for livet har været generøst overfor mig.

Giv Bo et stort kys fra mig

—Jeg har modtaget så meget fra andre mennesker. For eksempel mødte jeg her før koncerten en ung dame, som lod mig forstå at

hendes far ville komme til koncerten. "Han hedder Bo Holten" [komponisten og dirigenten]. "Jeg er VILD med Bo!" udbrød jeg. "Han var den første her i landet, der turde binde an med min musik for stort orkester. Giv din far et stort kys fra mig!"

—Bo kom ind og sagde hej efter koncerten, og han ligner fuldstændig sig selv.

Ars Nova-koret, som Bo Holten den gang var chefdirigent for, samarbejdede med Gismonti over en årrække i 1990erne. Da jeg senere på måneden talte med Holten, fortalte han, hvordan de i Ars Nova dengang havde hørt at Gismonti var på vej til Europa, og i den forbindelse bad ham om at skrive til koret.

Gismonti beretter på sin side om, hvordan han skulle have arbejdet med et symfoniorkester i Danmark, men kort før han skulle komme havde modtaget en fax om, at man ikke mente, der var tid nok til at få musikken til at fungere. En af Ars Nova-folkene, havde så foreslået at man skulle lade Holten kaste et blik på musikken. Ifølge Gismonti skulle Holten efter kort tids studie have sagt: "Det gør vi sgu!"

På den tid dirigerede Holten ofte Radiounderholdningsorkestret, og de arbejdede tit med "rytmisk" musik, og var derfor godt rustede til at forstå og fortolke Gismontis rytmisk krævende musik.

Holten forklarer at han selv, til forskel fra mange andre klassiske dirigenter, slår lige på taktslaget, og det lettede den musikalske kommunikation betydeligt mellem Gismontis gruppe, orkestret og koret.

Let var det dog ikke, og Holten mindes, hvordan Gismonti på et tidspunkt skulle indlede et af værkerne med en repeteret arpeggio-figur.

—Gismonti er jo vanvittigt virtuos og spillede figuren så afsindigt hurtigt, at jeg simpelthen ikke kunne høre, hvor han var. "Egberto, hvor fanden er ét". Han grinede og sagde: "Sæt du bare orkestret ind, så skal jeg nok være der."

Holten mener også at Gismonti må have haft høje tanker om Ars Novas indsats ved dette projekt, for senere skrev han ny musik til koret, "der var helt vanvittig svært at synge, meget mere vanskelig end han plejede at skrive".

Han kan få klaverklangen til at svæve

Holten mener at pianisten Gismonti har en fantastisk klangbehandling, at han kan noget helt særligt, som kun de allerfærreste moderne pianister er i stand til:

—Han kan, som de gamle pianister, få klaverklangen til at svæve, han opløser klaveret som hammer-instrument.

Jeg nævner min betagelse af Gismontis (og også hans mindre gruppers) uforlignelige rytmiske elasticitet og evne til at spille et levende rubato. Holten udbryder at det igen er en disciplin, som Gismonti, i lighed med de gamle solister, behersker.

—Han kan spille et rubato, hvor pulsen stadig er i live.

Musikeren er som en skuespiller

Da Gismonti og jeg taler om koncerten i Tivoli, lader han forstå at hans referenceramme, når det gælder om at spille musik med stort orkester og solist, er 1700-tallets opførelsespraksis, hvor man (mener man i dag) var langt friere i fortolkningen af det skrevne materiale, end man var det senere. Solistens kadencer var åbne improvisationer over materialet, ligesom ensemblerne som sådan var frie til at fortolke tempi, frasering og dynamik, mere eller mindre som det passede dem. Ofte (forestiller man sig) med stærkt fokus på et rytmisk prægnant udtryk.

—Du kan ændre musikken uden at ændre noderne. Det er ikke improvisation som i jazz. Det er som teater: Du fortolker materialet, forklarer Gismonti.

Romantikeren Haden

Jeg fortæller, hvor fint det var at han i en kadence på et tidspunkt sender en hilsen til (bassisten) Charlie Haden, ved i længere tid at spille over Hadens smukke, koralagtige Silence. Haden var en god ven af Gismonti.

—Jeg sagde til ham: "Du er en Gesualdo." [efter 1500-tals-komponisten Carlo Gesualdo di Venosa]. Ligesom Gesualdo kunne Charlie noget med at sammensætte konsonans og dissonans. Han er en stor romantiker.

—Jeg spurgte Charlie om, hvordan det ku' være at han, som sammen med Ornette Coleman og de folk havde været så optaget af free jazz, kunne ende med

at spille så rent og konsonant. Jeg forstod ikke sammenhængen mellem den musik og den, han nu spillede.

Ifølge Gismonti svarede Haden: "Den gang havde vi brug for en musik, der resonerede mere som vore egne stemmer. Vi spillede følelser mere end musik. Efterhånden gik det dog op for os at musikken ikke ændrede på tingene, som vi havde håbet. Jeg har brug for en musik fuld af melodier."

—Jeg føler mig ikke godt tilpas med jazz.

På et tidpunkt kommer Gismonti ind på, hvilket racemæssigt sammensurium det brasilianske folk er.

—I Brasilien er der ingen fremmede. Du kunne for eksempel være født i det sydlige Brasilien, siger han om den arisk udseende udsendte.

Jeg udvikler på stedet en teori om, at det, at Brasilien selv er en sådan smeltedigel af folk og kulturer, måske er noget af årsagen til den affinitet, der så længe har eksisteret mellem den fusionsmusik, vi kalder jazz og så den brasilianske musik.

—Der er ingen jazz i Brasilien, svarer Gismonti.

Jeg prøver at forklare, at jeg ikke mener jazz som et amerikansk musiksprog, men mere som en måde at spille musik på, hvor man blander influenser og improviserer. Men enten forstår han mig ikke, eller også køber han ikke definitionen.

—Jeg føler mig ikke godt tilpas med jazz, siger han.

Gismontis definition af jazz er, "en række becifringer, som man improviserer over".

—Du laver musik med becifringsnavne. Det kan være fint nok, men hvad med historien bag? Jeg kan ikke lave musik på den måde. Den eneste måde, jeg kan skabe musik på, er gennem historier. Becifringer giver mig intet.

—Jeg har aldrig mødt en jazzmusiker, som talte om historien bag et stykke musik. De taler i stedet – efter de har spillet – om hvad der skete, da de spillede musikken. Jeg har aldrig hørt et jazzalbum, hvor man i noterne kunne læse om de sociale, politiske, de menneskelige grunde til at man havde skabt denne musik.

—Jeg er interesseret i musikkens sociologiske aspekt.

—Da vi første gang skulle prøve med Magico [trioen med Jan Garbarek og Haden], kom Charlie også og satte becifringer foran mig, men sådan fungerer jeg ikke.

—Charlie ændrede til gengæld sin måde at spille på, når han spillede med mig.

Her kommer Gismonti i tanke om et besøg i Los Angeles. Han var blevet inviteret til at medvirke på et Airto Moreira-album, og de skulle øve i Herbie Hancocks garage-studie. Gismonti ville gerne checke Hancocks keyboardsamling og mødte op i god tid. Hancock sad og spillede ved sit Fender Rhodes el-klaver og pegede over på et Wurlitzer (et andet el-klaver): "Lad os jamme lidt".

Efter en halv times tid stoppede de, og Herbie spurgte: "Hvad synes du om min samba?", Gismonti svarede: "Jeg spillede altså jazz."

Døråbnerne

Hancock er i øvrigt en af dem, Gismonti nævner som kolleger, han står i gæld til, idet Hancock lod ham åbne for Headhunters ved en stor koncert midt i 1970erne.

Gismonti nævner også Keith Jarrett, for hvem han spillede opvarmning i begyndelse af 1980erne.

Jeg spidser øren, da han begynder at tale om den store argentinske bandoneon-spiller og komponist Astor Piazzolla. Piazzolla var blevet indlagt midt under indspilningerne af musikken til E. F. Solanas film EL VIAJE. Solanas ringede til Gismonti og bad ham komme til Buenos Aires, så han kunne tale med Piazzolla på hospitalet. Her bad Piazzolla Gismonti om at færdiggøre musikken til filmen. Piazzolla døde kort efter.

De to var venner, men spillede aldrig sammen, for som Piazzolla sagde: "Strømstyrken mellem os er for høj."

Vi snakker lidt om det seneste dobbeltalbum med ny musik fra hans side: SAODAÇOES, ECM. Den ene halvdel består af musik for strygeorkester, den anden af guitarduetter med hans søn, guitaristen Alexandre Gismonti.

Da han skulle indspille musikken, var Egberto Gismonti på udkik efter et godt strygerensemble og afprøvede musikken med flere forskellige, blandt andet et i Köln, der brugte længere tid på at indstudere og dernæst spille det for ham.

—De spiller vanvittigt godt, det var vældig smukt og præcist, men feelingen var ikke den rette.

—Det skal lyde brasiliansk, ikke tysk.

Så foreslog en det cubanske kammer-orkester Camerata Romeu, dirigeret af Zenaida Romeu. Da Gismonti fik at vide at orkestret bestod af lutter kvinder, var hans umiddelbare reaktion: "Hvad? Det går da ikke. De er sikkert smukke, men det kommer garanteret ikke til at fungere". Svaret lød dog: "Ja, de er smukke, men de spiller først og fremmest helt vildt". Efter flere forgæves forsøg på at få partituret frem til Romeu med posten, måtte Gismonti selv flyve til Cuba med det.

—De indstuderede det på stedet, og det lød med det samme nøjagtigt, som det skulle.

Koda

Jeg følger Gismont til hans hotel, og spørger på vejen til forskellen på at spille sin musik med hans egne små grupper og så de store klassiske ensembler.

Han svarer ved at fortælle om, hvordan han engang lærte et symfoniorkester at lytte. Første prøve foregik uden instrumenter. De vendte noderne om, og skulle så stryge lige så blidt over papiret med fingerspidserne. De skulle være i tempo, og alle måtte derfor kunne høre hinanden hele tiden.

Efter lignende opmærksomhed-skærpende øvelser, tog de så Gismontis musik frem, men fik ikke lov at gribe instrumenterne. De skulle nu synge deres stemmer.

—Men, vi er jo ikke sangere! Det kan vi da ikke!

—Jeg har ikke bedt om sangere, svarede Gismonti, —jeg har bedt om musikere.

—En musiker er ikke en, som spiller et instrument. En musiker er et menneske, som lytter.

Egberto Gismonti blev også interviewet i 1994. Se artiklen i Jazz Special #18, hvor der også er en udvalgt diskografi med 27 vigtige udgivelser fra 1970erne og op til 94. Hertil kan nu tilføjes: TREM CAIPIRA, Carmo / ECM 1985; AMAZONIA, Carmo / ECM 1990; ZIGZAG, ECM 1996; MEETING POINT, ECM 1997; Haden & Gismonti IN MONTREAL, ECM 2001; SAUDAÇÕES, ECM 2009 og Garbarek, Gismonti, Haden: Magico – CARTA DE AMOR, ECM 2012. ■