



## **Ahmad Jamal 1974: un célebre desconocido. Philippe Carles y Henri Renaud [Entrevista]**



Entre los músicos “subestimados” o “poco conocidos” por el público francés, Ahmad Jamal -nacido Fritz Jones el 2 de julio 1930 en Pittsburgh– era en 1974 un caso ejemplar. “Hubo una época”, escribió Alain Gerber (“El inigualado Ahmad Jamal” en Jazz Magazine nº 169), “en que Nat Hentoff decía a todo el mundo que Ahmad Jamal era un pianista de cóctel. Poco después de 1952 (año en el que el pianista empezó a ser conocido por el público), Nat cambió de parecer y se mofó públicamente de su propio patinazo. (...) Si, discos en mano, Miles Davis no hubiera hecho la demostración del talento de Ahmad Jamal a Nat Hentoff y a tantos otros, si no hubiese llevado a los incrédulos a los clubes donde el trío de Ahmad tocaba, si no hubiese multiplicado las declaraciones de estima en las entrevistas, si no hubiese buscado en la forma de tocar de los pianistas el alma y las maneras “jamalianas”, si no hubiese incluido en su repertorio algunos temas de Ahmad (por ejemplo “Ahmad’s Blues”), nuestro hombre hubiera continuado, sin duda, siendo considerado por los puristas como ese pianista comercial e incapaz de conmover que, bien en el Spotlite de Washington como en el Pershing Lounge de Chicago, tocaba ante un público híbrido (y muchas veces sospechoso), éxitos emparentados con los de Erroll Garner. A pesar de esta popularidad en Estados Unidos y de la admiración de muchos músicos, Jamal que, por entonces ya había grabado más de 40 discos, era aún en 1974 uno de los pianistas más incomprensidos. Esa era al menos la opinión de otro pianista, [Henri Renaud](#) que participó en este encuentro.

Entrevista realizada por Philippe Carles y Henri Renaud. Publicada originariamente en Jazz Magazine, traducida por Juan Carlos Hernández y Diego Sánchez Cascado y reproducida con el permiso de la publicación francesa.

**Philippe Carles:** ¿Dónde se sitúa musicalmente Pittsburgh, su ciudad nativa, Ahmad Jamal ?

**Ahmad Jamal:** Pittsburgh es una ciudad sorprendente por la cantidad y la diversidad de músicos que nacieron allí. En mi escuela estudiaron Dodo Marmarosa, un gran pianista que parece haber sido olvidado hoy en día, Billy Strayhorn, Mary Lou Williams y Erroll Garner. También son de Pittsburgh, Henry

Mancini, Oscar Levant, Lorin Maazel, Roy Eldridge, Ray Brown, Kenny Clarke y Art Blakey. Entre los jóvenes músicos vanguardistas, tenemos a Charles Bell. Perry Como también es natural de Pensilvania. También tenemos a Billy Eckstine, Lena Horne, Earl Hines, que se quedó mucho tiempo en la región, Stanley y Tommy Turrentine... Podría citar a muchos más. Así que crecí en una ciudad donde la gente se interesaba por la música, por toda la música, sin etiquetas ni distinción de estilos o de escuelas. Empecé a tocar cuando tenía tres años. Mi tío, que se dio cuenta de que me gustaba toquetear el piano familiar, me pinchaba como muchas veces hace los adultos con los niños: tocaba algo y me retaba a que le reprodujese lo que acababa de tocar. A los siete años empecé a estudiar piano. Con 11 tocaba a Liszt y ya era profesional. Me apunté al sindicato de músicos con 14 y, a los 17 años, empecé a hacer giras. Me hubiera gustado estudiar en la academia Julliard, pero tenía que ganarme la vida. Tocaba en grandes orquestas. Trabajé con Clark Terry, Ernie Wilkins, George Hudson. Acompañé a Dinah Washington, Billy Daniels, Johnny Hartman...

**Carles:** ¿Como pasó de Liszt a lo que se llama “jazz”?

**Jamal:** Fueron las circunstancias –económicas entre otras– las que me llevaron a tocar la música que hago hoy. Como no pude estudiar como lo deseaba, obligado muy pronto a ganar dinero, pues aquí estoy – lo digo sin ningún arrepentimiento. Además, como ya le dije, en Pittsburgh la gente se interesaba por la buena música, de todo tipo. También estudié el piano de la “a” a la “z”, en lugar de limitarme a un estilo determinado. Pero hoy no me gano la vida tocando a Liszt o Bartok, me gano la vida tocando a Jamal. Se puede afirmar que lo que Bartok, Bach y Mozart fueron en su tiempo, es lo que mismo que somos hoy, improvisadores.

**Carles:** ¿Cuál era la situación de sus padres?

**Jamal:** Eran muy pobres. Mi padre trabajaba en una fábrica de acero y mi madre era asistente.

**Carles:** ¿Cuándo empezó a componer?

**Jamal:** Con tres o cuatro años, no eran obras largas, pero se puede decir que eran composiciones.

**Carles:** Se habla mucho de usted como de un músico que casi siempre ha sido líder ...

**Jamal:** No es exacto. Cuando uno empieza a tocar profesionalmente a los 11 años –como hicieron también Charlie Parker o Billie Holiday – no se puede sólo ser líder. Antes de formar mi trío en 1951, trabajé con casi todo el mundo – con Sid Catlett, Dinah Washington, en big bands, en pequeñas formaciones, con cantantes... Es algo inevitable cuando se empieza a tocar en los clubes a los 9 años. Era joven, demasiado joven. Es una vida muy dura, sobre todo para una mente aún inmadura.

**Carles:** ¿Como conoció a los músicos que pasaron a formar su trío The Three Strings?

**Jamal:** Eran originarios de Pittsburgh. Ray Crawford, el guitarrista, había tocado el tenor en la orquesta de Fletcher Henderson. Mi primer bajista fue Tommy Sewell. En realidad, era una versión reducida de mi primer grupo, los Four Strings con Joe Kennedy, un gran violinista y un gran compositor. Pero este cuarteto murió por las pocas oportunidades para tocar que teníamos.

**Carles:** En 1956 sustituyó la guitarra por una batería...

**Jamal:** Nuestro primer batería fue Grassella Oliphant. El trío piano-contrabajo-guitarra no convenía al tipo de actuaciones que nos ofrecían. El trabajo en trío era muy difícil. Cuando hay un soplador, trompeta o saxo, todo el peso del grupo no recae en una sola persona. Es mucho más duro en un trío con piano. El primero en tener realmente éxito en esta dirección fue Nat Cole, que supo obtener un sonido propio. Diría incluso que el estilo de Oscar Peterson no es más que un desarrollo

del trabajo de Nat Cole. Si escucha las grabaciones de Cole, por ejemplo "Body and Soul" con Lester Young, se dará cuenta de la fluidez que supo lograr este trío. Me parecía muy difícil tocar en grandes salas con una guitarra. Por eso cambié de fórmula.

**Carles:** ¿Qué esperaba del batería?

**Jamal:** Para tocar en trío, un batería tiene que ser muy atento y sensible. Pero también se espera esto de un batería de big band. En realidad, un buen músico tiene que saber adaptarse a cualquier circunstancia. Vernell Fournier y luego Frank Gant se quedaron mucho tiempo conmigo porque tenían estas cualidades. Fournier es uno de los grandes baterías clásicos de este siglo. Procedía de Nueva Orleans, que es un vivero de baterías, y Frank, de Detroit, que es un vivero de músicos. Detroit, Saint Louis y Pittsburgh son célebres por la cantidad de músicos que proceden de allí.

**Carles:** Se ha dicho a menudo que una de las particularidades de su trío era el papel destacado del contrabajo...

**Jamal:** No, cada instrumento es importante. Pero es posible que lo dijeran por la popularidad de Chuck Israels. Era ya un músico muy famoso antes de tocar en mi trío... Pienso más bien que nuestro trío se distinguía porque el protagonismo estaba repartido de forma equitativa de. Sin embargo, nuestra música está construida a partir de la base, no de la cima –y el bajo constituye una base. Un buen bajista –se puede decir lo mismo de un buen batería– es la columna vertebral de un trío. Es lo que explica el éxito de Oscar Peterson con Ray Brown.

**Carles:** ¿Cómo encuentra o selecciona a sus bajistas?

**Jamal:** Creo que, como Miles Davis, tengo un buen olfato para descubrir músicos. Toqué con Richard Davis en 1954, con Wyatt Ruther, Johnny Pate, Eddie Calhoun y Arthur Davis, este nunca logró el reconocimiento que se merecía... Siempre he encontrado a los mejores, en todo caso, a los que mejor encajaban con mi

música, como Jamil Nasser, un excelente bajista que vino a Europa con el trompetista Idrees Sulieman y que también tocó con Oscar Dennard. Dennard formó parte de la orquesta de Lionel Hampton, era un pianista fantástico. Murió durante una gira en Egipto.

**Carles:** ¿Por qué disolvió su trío con Crosby y Fournier?

**Jamal:** Interrumpí mis actividades musicales en 1962. Quedaron libres de hacer lo que quisieran. Israel y Vernell se fueron a tocar con George Shearing.

**Carles:** ¿Es consciente de lo que su concepción del trío ha aportado a muchos músicos, y no sólo a los pianistas?

**Jamal:** Siempre somos sensibles a las alabanzas sobre nuestro trabajo y debo decir que, excepto mis amigos Miles Davis y Gil Evans, raros son mis "alumnos" que me han transmitido espontáneamente su reconocimiento. Como trío, fuimos responsables de muchas innovaciones. Pero en comparación con el Creador de este universos los aplausos y los homenajes de los seres humanos son muy poca cosa frente los aplausos de la Naturaleza.

**Carles:** ¿Significa esto que no da mucha importancia a lo que se escribe sobre usted?

**Jamal:** No, nadie es indiferente hasta ese punto. Pero no hay que dar mucha importancia a lo que, al fin y al cabo, es sólo la opinión de un hombre. Hay que estar loco para pretender gustar a todo el mundo, es imposible. Por otra parte, estoy convencido de que todo lo que es válido, primero es criticado. Esto le ocurrió a Cristóbal Colón cuando afirmo que la Tierra era redonda... Por ejemplo, una de las innovaciones en nuestro haber fueron los bongos y las congas al estilo Mongo Santamaría: mucho antes de que apareciesen en la música americana, ya aparecían en nuestros primeros discos, hace más de 20 años. Ray Crawford solía tocar ciertas cosa en los trastes de su guitarra. Es sólo una cosilla, pero este proceso

fue utilizado luego por muchos guitarristas, por ejemplo Barney Kessel. Fue "industrializado" en los estudios de Hollywood, en los acompañamientos a cantantes, por ejemplo, en los discos de Peggy Lee. Sobrepasó los límites del jazz. También hay arreglos que hice y que fueron copiados y –como si fueron de dominio público– no cobré un duro por ellos. Me parece que hoy la gente empieza a darse cuenta de lo que hemos aportado a la música.

**Carles:** ¿No se vio favorecido este cambio por las alabanzas que Miles Davis hizo a su música?

**Jamal:** Miles, sin ninguna duda, cambió el punto de vista de mucha gente sobre la música. Cada vez que un gran artista dice lo mucho que le gusta otro artista, tiene un impacto sobre el público. Si, por ejemplo, digo algo sobre Martial Solal, pienso que podrá ayudarlo. Cuando Cannonball Adderley viene a escucharme, y si hace algún comentario, esto tiene un efecto positivo. Es importante, porque no es una crítica hecha desde el exterior, es lo que piensa alguien que esta completamente dentro. Pero un hombre no depende de otro hombre para existir, incluso si la consideración del uno por el otro puede ser una ayuda apreciable.

**Carles:** ¿Piensa que Bill Evans se inspiró de su concepto del trío?

**Jamal:** No, no pienso que se pueda decir que Bill Evans, Oscar Peterson y yo tengamos este tipo de vínculos, de maestro a discípulo. Por la sencilla razón de que somos contemporáneos, debutamos y crecimos casi al mismo tiempo. Eso sí, pienso que los tres fuimos influidos por Art Tatum, Teddy Wilson, Nat Cole, Bud Powell y Erroll Garner.

Henri

**Renaud:** Uno de los principales elementos de su estilo es el "ritmo charlestón" tocado por la mano izquierda... [esta descripción no hace referencia al platillo del mismo nombre, sino ritmo al surgido en los años veinte. No se sabe

suficientemente que este estilo de la mano izquierda se convirtió en una constante en el toque de casi todos los pianistas de jazz surgidos después de Jamal].

**Jamal:** Es la primera vez que alguien utiliza esta expresión para describir mi toque de la mano izquierda y me parece muy buena, es una analogía muy juiciosa. En cuanto al origen de este ritmo charleston ... Pienso que mi estilo corresponde a la fusión y al desarrollo de varias escuelas: Bud Powell, Teddy Wilson y los pianistas de "stride".

**Carles:** ¿Qué le llevo a tocar el piano eléctrico?

**Jamal:** Durante mucho tiempo, el piano eléctrico me dejó completamente indiferente, hasta que grabé para mi propio sello a Sonny Stitt con Grady Tate a la batería y Herbie Hancock. El arreglista había previsto dos guitarras eléctricas y a Herbie no le gustaba el sonido del conjunto. Me dijo que el piano Fender Rhodes encajaría mejor. Yo sólo conocía el Wurlitzer y me aseguró de que me gustaría el sonido del Fender Rhodes. Así que le trajimos un Fender Rhodes. No me convenció pero, sin embargo, pedí a los representantes de Fender Rhodes que nos diesen un piano eléctrico a cada uno. El mío estuvo en mi casa durante seis meses, sin que apenas lo tocara. Un buen día, tenía que tocar en Minnesota y el piano acústico era abominable –ino era un Steinway! En vez de tocar con un piano malo, pedí que me trajesen un Fender... Pero he seguido fiel, al menos en un 90%, al piano acústico. Nada sustituirá al piano acústico, salvo un piano acústico mejor. Reservo el piano eléctrico sólo para algunos efectos, a pesar de todas las mejoras que han sido realizadas.

**Renaud:** Chicago fue una etapa importante en su vida...

**Jamal:** Cuando llegué allí, tenía unos 20 años, y me quedé 14 años. Por culpa de los reglamentos del sindicato de músicos –había que vivir en Chicago desde al menos seis meses antes– hice todo tipos de trabajos. Fui mozo de equipaje en un



almacén, barrí la nieve en las calles... Sólo podíamos tocar en ciertas ocasiones o si no cada día en un lugar diferente. Tras este período de espera, empecé a tocar en solitario. Luego trabajé con Israel Crosby.

**Carles:** ¿Nos puede hablar de los sellos de los que es el responsable?

**Jamal:** El sello Cross está reservado a los discos de gospel. Para Jamal, grabé a Shirley Horn, una excelente cantante y pianista que hizo la música de una película de Sidney Poitier y que trabajó con Quincy Jones. Ya les hablé del disco de Stitt. También he publicado a un joven surafricano, Jonas Gwangwa. Toca el trombón y trabaja con el trompetista Hugh Masekela. He grabado asimismo a un músico jamaicano, Carlos Malcolm, que fue responsable de la música de la primera película de "James Bond" y de grupos de rock...

**Renaud:** ¿Cómo se sitúa musicalmente en comparación con Erroll Garner?

**Jamal:** Erroll tiene en la evolución del piano una importancia comparable a Art Tatum. Me inspiró cuando era niño. Recuerdo que hace años, tocó en los lugares más prestigiosos de Pittsburgh.

**Renaud:** Precisamente, cuando usted definía su propio estilo, ¿no fue la influencia de Garner la más importante al nivel armónico?

**Jamal:** No, es una influencia mucho más global. Lo que me impresionaba en Garner era la sonoridad, la diversidad de recursos y los vínculos entre estos diversos recursos... Pero creo que si escucha mi música, es difícil distinguir una influencia particular, porque también me influyeron Ben Webster, Roy Eldridge o la orquesta de Duke Ellington. Es una mezcla de influencias. Con todo, Garner fue una fuente de inspiración decisiva, pero fue todo el universo de Garner el que me impresionó, más que su trabajo armónico o su fraseado...

Demasiados pianistas han sido influidos por Garner para convertirse en meros imitadores –las mismas armonías, la misma mano izquierda, etc...

**Renaud:** Pensaba sobre todo en las grabaciones de Garner con Charlie Parker y en la manera en que acompaña al saxofonista eliminando la tónica con la mano izquierda, técnica que encontramos algunos años más tarde en el primer disco de Red Garland con Miles Davis. Pensaba sobre todo en los “voicing” de Red [“voicing”: manera de disponer las notas de un acorde].

**Jamal:** Francamente, nunca me gustaron los voicing de Red. Nunca usé este tipo de “open voicing” [“open voicing”: manera muy amplia de disponer las notas de un acorde]. Erroll tal vez lo hiciera, pero de manera muy rica. En cuanto a la tónica, la elimino si el contrabajo la toca. Si Erroll no toca la tónica es porque ya está en algún sitio.

**Renaud:** Claro, pero esta técnica que desarrolló a principio de los años cincuenta ahora es universal, tanto que todos los pianistas han “sonado” como usted. ¿No es exacto?

**Jamal:** No puedo decir cuántos pianistas he oído tocar como yo, pero conozco a algunos que ganaron mucho dinero sirviéndose de algunos elementos de mi estilo. Volviendo a Red Garland, no me gusta sus voicing, sin embargo me gustan otros aspectos de su forma de tocar, por ejemplo, su versión de “Ahmad’s Blues” me gusta muchísimo.

**Carles:** ¿Qué importancia tiene el blues en su música?

**Jamal:** ¿Quién toca blues hoy? Sabe, cuando era joven, tocaba blues durante noches y noches para ganar un poco de dinero, hasta el punto de que me dije que, el día que pudiera tocar lo que quisiera, no tocaría blues. El blues es muy importante, me permitió ganarme la vida durante años, pero el blues no lo es todo en la música.

**Carles:** Pero el blues no es sólo una sucesión de acordes...

**Jamal:** Si habla de blues como concepto, es otra cosa. De este punto de vista, el blues nunca paró de desarrollarse.

**Carles:** ¿Cómo se llamaba el club que dirigía en Chicago?

**Jamal:** El Alhambra. La arquitectura era de estilo árabe. Contratábamos a artistas como Jackie Cain y Roy Kral, Ahmed Abdul Malik venia tocar el laúd y a veces también tocaba mi trío. Era un restaurante, servíamos cocina americana y especialidades orientales.

**Carles:** Como ha llamado a su hija?

**Jamal:** Sumayah.

(Palabras recogidas por Philippe Carles y Henri Renaud.)

Entrevista: © Philippe Carles y Henri Renaud, Jazz Magazine,  
2004

Fotografía: Ahmad Jamal en Keystone Korner, San Francisco  
1980. Foto por Brian McMillen (Brianmcmillen) / contacto:  
brianmcmillen @ hotmail . com Usado con licencia [CC BY-SA 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/)