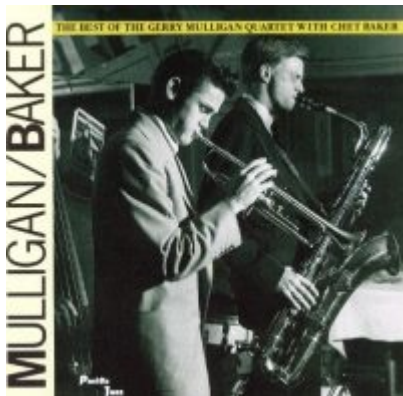




Chet Baker en 1963 [Entrevista]



En Tomajazz recuperamos una entrevista histórica con **Chet Baker** publicada en la revista **Jazz Magazine** en 1963, cuya traducción publicamos en mayo de 2004:

- *¿El Gerry Mulligan Quartet fue para usted una experiencia interesante?*
- *Muy interesante. En muchos aspectos. Gerry es un hombre muy extraño. Es muy difícil trabajar con él. Sobre todo en esa época: estaba enfermo.*

Ir a la entrevista **Chet Baker en Jazz Magazine (1966)**
[Entrevista]: <http://www.tomajazz.com/web/?p=27305>



INSTANTZZ: Lee Konitz Quartet (AMR, Sud Des Alpes, Ginebra, Suiza. 2014-11-28)

- Fecha: viernes, 28 de noviembre de 2014
- Lugar: AMR, Sud Des Alpes, Ginebra, Suiza
- Componentes:
 - Lee Konitz Quartet
 - Lee Konitz: saxo alto
 - Dan Tepfer: piano
 - Jeremy Stratton, contrabajo
 - George Schuller: batería













Fotografías: © Juan Carlos Hernández, 2014



Especial Thelonious Monk en Tomajazz



En Tomajazz hemos recuperado tres entrevistas realizadas a Thelonious Monk por la revista francesa Jazz Magazine. Las tres fueron publicadas inicialmente en septiembre de 2002 con el permiso de Jazz Magazine y las traducciones de Juan Carlos

Hernández y Diego Sánchez Cascado.

- 1963. Entrevista por Jean Clouzet y Michel Delomme
 - 1965. Entrevista por Jean-Louis Noames
 - 1970. Entrevista por Paul Slaughter
-



Tomajazz recupera... Thelonious Monk en Jazz Magazine 1970



Thelonious Monk
Minton's Playhouse,
New York, N.Y.
ca. September 1947
Photograph by
William P. Gottlieb

Si no fuera músico, seguramente me habría convertido en un

vagabundo.

Leer: [Thelonious Monk en Jazz Magazine 1970](#). Entrevista realizada por Paul Slaughter.



Tomajazz recupera... Thelonious Monk en Jazz Magazine 1965



Thelonious Monk,
Howard McGhee, Roy
Eldridge, and Teddy
Hill

Minton's Playhouse,
New York, N.Y. ca.
Sept. 1947

Photograph by
William P. Gottlieb

Me hubiera gustado tocar el trombón. Pero ya es suficientemente difícil tocar el piano, ¿entiende?

Leer: [Thelonious Monk en Jazz Magazine 1965](#). Entrevista realizada por Jean-Louis Noames



Tomajazz recupera... Thelonious Monk en Jazz Magazine 1963



Thelonious Monk
Minton's Playhouse
New York, N.Y., ca.
Sept. 1947
Photograph by

William P. Gottlieb

Cada día oigo a un montón de pianistas que utilizan procedimientos que son míos.

Leer: [Thelonious Monk en Jazz Magazine 1963](#). Entrevista por Jean Clouzet y Michel Delomme.



JazzTK: cuatrocientas entradas. Entrevista con Alex García. Por Pachi Tapiz



El 26 de marzo de 2014 la revista digital [JazzTK](#) publicaba un artículo titulado [“Cuatrocientos artículos en JazzTK”](#). Con motivo de una cifra tan redonda, Pachi

Tapiz charló con Álex García, aficionado al jazz, fotógrafo e impulsor de esta iniciativa.

Pachi Tapiz: ¿Cómo y cuándo surge JazzTK?

Álex García: □Pues la idea surge hace bastantes años, cuando

empiezo a fantasear con la posibilidad de comentar discos de jazz que me encantan en internet. Lo que pasa que su aparición real tiene que esperar bastante, pues no se habían dado las circunstancias para que pasase. Hasta que en un momento de mediados de 2010 me lanzo a la aventura de crear una web. En ese momento no tengo ni la más remota idea de cómo se hace, me suena que hay una cosa que se llama HTML, pero no otra que se llama CSS. Y no digamos ya el PHP. Pero comienzo y una cosa maravillosa de internet es que puedes aprender tantas cosas... Y el 11 de agosto de 2010 nace JazzTK.

□□Pachi Tapiz: ¿De dónde viene el nombre?

□

Álex García: □Me vas a permitir que me cite, porque lo tengo escrito en la web:

Comenzó siendo "mis CDs de jazz". Cuando creció fue "mi colección de CDs de jazz", pero convendrías conmigo que era muy largo. Cuando creé una base de datos para tener un control de mi colección (en el año 2000), decidí llamarlo "CDteca". Por aquello de que me recordaba a "biblioteca" pero de CDs. Y así siguió hasta hace unos años, cuando hice una remodelación importante de la base de datos, y decidí cambiarle el nombre a Jazzteca. Lo de cambiar "teca" por "TK" ha sido provocado directamente al buscar un nombre para la página web: me gustó más con el cambio y me ahorra dos caracteres para escribir el dominio.

Me comenta mi filólogo griego de cabecera (¿no tienes uno? pues deberías), Martín, que etimológicamente el sufijo "-teca" viene del griego θήκη (caja) y significa 'lugar en que se guarda algo'. O sea, JazzTK significaría "lugar en el que se guarda jazz". No me parece mal nombre.□

Pachi Tapiz: ¿Cuánta gente está ahora mismo detrás de este proyecto?

Álex García: □□Pues somos unos pocos con diferente nivel de

publicación y participación. Por orden de artículos publicados son estos: José Juan Pamblanco (compañero de casi todos los episodios de JazzTK Podcast y autor de bastantes crónicas de concierto), Joan Carles Abelenda (nuestro corresponsal en Barcelona y con una enorme actividad desde que comenzó hace apenas un año), Santi Linares (también autor de muchas reseñas de conciertos y amante de la música brasileña, latina, africana y tantas otras), Inma Blaya (que últimamente está un poco menos participativa pero autora de algunos de los artículos más leídos de JazzTK sobre cine y jazz), Arcadio Arienza (corresponsal en Madrid) y los fotógrafos J.M. Grimaldi y Javier Rosa. También algún colaborador esporádico. Y yo. Puedes verlos en nuestra web de autores: <http://jazztk.com/autores/>

Pachi Tapiz: Cuatrocientas entradas. Ahora vais a ir a por...



Alex García,
creador de JazzTK

Álex García: «... las cuatro mil». Mi padre siempre decía que cuando haces algo debes pensar a lo grande. Y yo siempre he creído que hay que implicarse en lo que haces.

Pachi Tapiz: ¿Cuáles son las anécdotas más curiosas que os han sucedido durante este tiempo?

Álex García: «Pues creo que la más curiosa es cuando un técnico de cultura de un ayuntamiento se puso en contacto conmigo porque le habían dicho que tenía un grupo de jazz. Yo

le dije que sí, que tenía un grupo de Facebook sobre jazz en Alicante y Murcia. Pero en realidad él creía que tenía un grupo musical y me quería contratar para actuar en su pueblo. Estuve muy tentado con la idea de aceptar el bolo...

Pachi Tapiz: ¿Cuál es ese músico o personaje relacionado con la escena del jazz al que os encantaría entrevistar?

□

Álex García: □A Juan Claudio Cifuentes, Cifu para los amigos□

Pachi Tapiz: Ya lleváis varios años, unos cuantos, en activo. Durante este tiempo, ¿cómo habéis visto la evolución del jazz? ¿Qué nombres, movimientos, tanto dentro como fuera de nuestro país habría que destacar? Para bien y/o para mal...

Álex García: □□Pues la verdad es que no llegamos a los cuatro años y no me atrevería a hablar de evolución en ese tiempo. Lo que sí ha evolucionado mucho es mi conocimiento del jazz patrio (no porque sepa mucho, sino mi ignorancia al respecto era abultada al comenzar). A mí la verdad es que me gustan muchos tipos de jazz. Me gusta el jazz tradicional, de estándares y ruedas de solos, me embelesa. Pero también me gustan apuestas más modernas, que se alejan de este ámbito. Cada vez estoy abriendo un poco mis gustos al respecto.

En cuanto a nombres, me lo pones muy difícil, creo que el nivel es muy alto en cuanto a músicos, y hay muchos que me apasionan: Perico Sambeat, Abe Rábade, Moisés P. Sánchez, Marco Mezquida, Gonzalo del Val, Fabio Miano, Víctor de Diego, Baldo Martínez, Marc Miralta, David Mengual, Raynald Colom... en serio que son muchos los que me gustan. Ya han aparecido más de 1200 por JazzTK Revista digital de jazz, y todos están en nuestro directorio de artistas de jazz (<http://jazztk.com/artistas-de-jazz/>).

Pachi Tapiz: Álex... puesto que hablas de la fotografía, ¿cuáles son tus fotógrafos favoritos de jazz?

Álex García: □□Pues la verdad es que [me apasiona la fotografía](#)

[de jazz](#), de la que soy un aprendiz. Me apasionan los clásicos, con la ventaja para sus fotos (y desventaja para sus pulmones) que se podía fotografiar el humo de los lugares. Esos ambientes, esas fotos de Dexter, o de Duke, o de Dizzy... De los de ahora, y de los de aquí, sigo mucho a Esther Cidoncha y también me gustan mucho José Horna, Sergio Cabanillas, Juan Carlos Hernández, Elia Costa... Muchas gracias por la oportunidad de que JazzTK aparezca en Tomajazz, el gran referente en cuanto a jazz en la web en España.

© Pachi Tapiz, 2014

Fotografías tomadas de la galería de autores de JazzTK



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 conmovir 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 gana la vida tocando a Liszt o Bartok, me gana 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 publico– 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 ayudarme. 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 charlestón ... 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 tocase. 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 Poiter 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/)



Chet Baker en Jazz Magazine (1963) [Entrevista]

Publicado originalmente
en http://www.tomajazz.com/perfiles/baker_jazzmagazine.htm en
Mayo de 2004

Esta es la primera entrevista de **Chet Baker** publicada por **Jazz Magazine**. Era en 1963 y analizaba, entre otras cosas, su asociación con **Gerry Mulligan**. La reproducimos en su integridad, incluido el texto de presentación.

A finales de 1952, un trompetista salía de la sombra y, junto a Gerry Mulligan, alcanzaba la gloria. Un porvenir brillante se abría ante este instrumentista de apenas 23 años cuyo nombre, Chet Baker, se convirtió en algunas semanas en el tema central de las tertulias de los aficionados al jazz. Tras haberse separado del difícil compañero de trabajo, el irascible Gerry, recorrió Estados Unidos al frente de su

propio cuarteto y grabó un importante número de discos que son unos valiosos testimonios sobre su sensibilidad a flor de piel. Tal éxito, fulgurante desde el principio, provocó todo tipo de celos. Ávida de escándalos, la prensa se hizo eco de los problemas personales de Chet y se dedicó a destruir la reputación de este hombre a quien no perdonaba su insolente llegada a la fama. Fue entonces cuando Chet se exiló: Escandinavia, Italia y Gran Bretaña le acogieron primero y luego le rechazaron. En la actualidad (1963), Chet vive en París. Jean-Louis Ginibre y Jean Wagner fueron a visitarlo a su pintoresco domicilio ubicado en el corazón de Montparnasse. Estas fueron las palabras intercambiadas durante la entrevista.

Publicado con el permiso de Jazz Magazine.

- **Chet, ¿cómo nació el cuarteto con Gerry Mulligan?**
- Gerry viajó en autostop desde Nueva York a California. Era durante el invierno de 1952 o la primavera de 1953. Lo conocí en otoño. Me llamó para pedirme que ensayara con él. Hicimos un ensayo. Nos entendimos muy bien y formamos el cuarteto casi inmediatamente.
- **¿El cuarteto sin piano fue idea de Gerry?**
- Sí. Descubrimos muy rápidamente que no necesitábamos piano. Antes de reunirme con Gerry y formar el cuarteto, yo había tocado en los alrededores de Los Ángeles con Stan Getz, Charlie Parker y Vido Musso. Estuvimos juntos durante once meses. En un sólo club durante todo este tiempo, el Haig.
- **¿Por qué se separaron?**
- Por cuestiones económicas.
- **¿No por cuestiones personales?**
- No.
- **¿Fue inmediato el éxito del cuarteto?**
- Sí, inmediato.
- **¿Su éxito personal surgió al mismo tiempo que el del cuarteto?**

- Sí, al mismo tiempo.
- **¿El Gerry Mulligan Quartet fue para usted una experiencia interesante?**
- Muy interesante. En muchos aspectos. Gerry es un hombre muy extraño. Es muy difícil trabajar con él. Sobre todo en esa época: estaba enfermo.
- **¿No estaba Gerry un poco celoso de su éxito?**
- No. Tuvimos juntos el mismo éxito en el mismo momento. Yo como trompetista y él como saxofonista barítono. En cierta forma, sintió celos de mí, pero me es muy difícil hablar de ello.
- **¿Lo sigue viendo?**
- Lo vi hace un año. Seguimos siendo muy amigos.
- **¿Estaban de acuerdo sobre el repertorio?**
- Gerry escribía algunos arreglos. La mayoría los escribíamos juntos. Yo me encargaba de la parte melódica y él de la parte armónica. Pero la mayoría de las cosas, las hacíamos juntos.
- **Cuando analiza su carrera, ¿qué opina de esta experiencia?**
- Fue un período excelente pero sobre todo un punto de partida.
- **¿Piensa que después ha tocado mejor?**
- ¡Oh, sí!, mucho mejor.
- **¿Cuándo?**
- Ahora. He tardado veinte años en empezar a tocar bien. Sólo ahora empiezo a tocar como es debido. Desde hace dos años, toco bien.
- **¿Quiénes eran el batería y el contrabajista del primer cuarteto?**
- Chico Hamilton y Bob Whitlock. Luego, Larry Bunker y Carson Smith. Yo prefería Bob Whitlock a Carson Smith y Larry Bunker a Chico Hamilton. Larry Bunker es un músico excelente: es también pianista y un muy buen vibrafonista. No es sólo batería. Chico tocaba de manera diferente: tiene su propia técnica...
- **¿Qué es para usted un buen batería?**

- Es un músico que marca el tempo. Un buen batería me empuja pero sin salirme del tempo. En esto se ve la diferencia entre un buen batería y uno malo. Pero también tiene que tener el oído atento a la sensibilidad del solista, una intuición, un feeling; en resumen, tiene que tener una mezcla de imaginación, técnica y buen gusto.
- **A lo largo de toda su carrera, ¿quién ha sido su mejor batería?**
- Philly Joe Jones. Creo que trabajó para mí en una gira que duró seis meses, con Doug Watkins, Elmo Hope y Pepper Adams. Fue en 1957.
- **¿Qué trompetista fue el primero en influirle?**
- Harry James, cuando tenía trece o catorce años. Era muy célebre en esa época. A los 17 años, cuando estaba en Berlín haciendo el servicio militar, fue Dizzy Gillespie. Luego vino la mayor influencia, Miles, pero me gustan también Dizzy, Art Farmer y Kenny Dorham. He tocado con Clifford Brown. Me impresionó su sinceridad la primera vez que lo oí, su honestidad. También me gustaba mucho Freddie Webster.
- **¿Le gusta Howard McGhee?**
- Le conozco bien, tocó mucho en la Costa Oeste. Es un técnico excelente pero tiene un estilo anticuado. Entre él y Lee Morgan hay veinte años de diferencia y, se nota.
- **¿Y qué hizo justo después del cuarteto con Gerry Mulligan?**
- Fundé mi propio cuarteto con Russ Freeman, Carson Smith y Bob Neel. Bob Whitlock no estaba disponible. En aquella época, Whitlock estaba bastante perturbado y quería convertirse en sacerdote. Hasta fue a un seminario. Quería ser un hombre de Dios. Russ Freeman es un muy buen músico y una persona encantadora. No es, como se ha dicho, un músico frío. Es un hombre muy sincero. Toca con el corazón. Un buen músico es aquel que, desde el momento en que coge su instrumento, olvida

que esta ofreciendo un espectáculo. Se limita a tocar. Sé muy bien que a veces es útil gastar bromas para crear una atmósfera, pero los grandes músicos no lo necesitan. A veces, al salir del escenario, están muy tristes. En cuanto a mí, he pasado por diferentes fases. Quiero seguir investigando: ser original siempre que pueda, consolidar mi propia personalidad. No repetir continuamente lo mismo.

- **¿Qué opina sobre la evolución de su propio estilo?**
- Mi manera de tocar se ha aclarado. Se ha vuelto mucho más compleja y, al mismo tiempo, más dura, más agresiva...
- **Musicalmente, ¿no ha sufrido por vivir estar alejado de Estados Unidos?**
- No lo creo.
- **¿Son los músicos que le acompañan actualmente tan buenos como los de Estados Unidos?**
- No todos. Pero no se pueden comparar a los músicos americanos con los europeos. Aquí he conocido a unos músicos excelentes y muy sinceros: Georges Arvanitas, Luigi Trussardi, etc. Hay muy buenas secciones rítmicas en Europa pero no puedo elegir las. Seguramente hubiera encontrado una mejor en Estados Unidos porque hay más músicos pero, musicalmente, es más fácil aquí que en Estados Unidos.
- **Usted es un músico de la West Coast. ¿Qué opina de la experiencia "West Coast"?**
- La escuela West Coast fue un puro accidente. Personalmente, no tuve la impresión de formar parte de ella y ningún músico de la West Coast me ha influido.
- **¿Quiénes son entonces para usted los músicos típicos de la West Coast?**
- Marty Paich, Shelly Manne, Shorty Rogers, Jimmy Giuffre, Pete Candoli y su hermano Conte, Stu Williamson, Jack Sperling, Jack Montrose.
- **¿Es muy cerrado el ámbito de los músicos negros en Estados Unidos?**
- Sí, sobretodo en Nueva York. Es casi imposible para un

músico blanco entrar en ese círculo. El jazz, sin embargo, es música: cualquiera puede tocar jazz. Es estúpido decir que los negros crearon el jazz. Cualquiera blanco puede tocar jazz. El jazz ha sido el resultado de una aportación típicamente americana. Cada uno improvisaba, con una flauta de pastor o en una iglesia. Nada en el mundo es tan tajante. Desde el momento en el que el jazz se implantó en Nueva Orleans, había músicos por todos lados, que tocaban igual que los negros. Estos últimos alcanzaron la fama a pesar de ellos. Todo el problema viene de la palabra "jazz". No me gusta esta palabra. Es demasiado restrictiva. La música es la música. Chopin también improvisaba...

▪ **Pero la base rítmica...**

▪ No es fundamental. Hay gente que se pasa la vida distinguiendo lo que es jazz y lo que no lo es. Como si la belleza necesitara etiquetas. Se puede tocar admirablemente bien por detrás del tempo. Y puede ser bello. La música clásica y el jazz no coinciden en los medios pero si en los fines: crear una música que sea bella. El primer trompeta de la orquesta filarmónica de Nueva York que tocará a Stravinski, tocará lo mismo durante seis meses y, sin embargo, siempre será diferente. Nosotros, no tocamos nunca lo mismo pero explotamos la misma idea hasta agotarla.

▪ **¿Quién es para usted el trompetista más infravalorado?**

▪ Todos están infravalorados. Miles es sencillamente "The King". Los trompetistas no tienen, en estos momentos, el respeto que se merecen. Es un instrumento muy duro: poca gente lo sabe. El estudio y los sufrimientos de todo tipo, físicos y morales... Y, por otro lado, hay cosas tan fáciles: fíjese en un tipo como Tommy Steele en Inglaterra. Le basta con hacer el mono para tener éxito.

▪ **Y su propio éxito ¿Piensa que su estancia en Europa lo hecho disminuir?**

▪ Nunca me ha preocupado. Cuando gané las votaciones de Down Beat, fue en 1954 y 1955. Hoy no me colocan en los

primeros lugares y, sin embargo, toco dos veces mejor. El éxito popular no me interesa. Tocar bien es mucho más importante. El dinero tampoco es importante. ¡Podría ganar tanto dinero! Me compro una guitarra y, seis meses más tarde, soy millonario. ¿Y luego qué?

▪ **Usted ha tocado en Italia, en Inglaterra y en Francia. ¿Dónde prefiere tocar?**

▪ Me gusta París.

▪ **¿Y los músicos?**

▪ Son muy buenos. Y sinceros. Pero, no es posible ni lógico comparar a los mejores músicos franceses con los mejores músicos americanos. ¿Sabe?, tener éxito en Estados Unidos es estar en el momento preciso en el lugar adecuado. Te empujan. Es una mala experiencia porque tienes que mantenerte. Y esto no tiene nada que ver con tu talento.

(Palabras recogidas al magnetófono por Jean-Louis Ginibre y Jean Wagner)

© J-L. Ginibre y J. Wagner , Jazz Magazine 2004

Entrevista traducida al español por Juan Carlos Hernández con la colaboración de de Diego Sánchez Cascado. Reproducido con el amable permiso (¡muchas gracias!) de Jazz Magazine <http://www.jazzmagazine.com>



Thelonious Monk en Jazz Magazine 1970



Thelonious Monk
Minton's Playhouse, New York, N.Y.
ca. September 1947
Photograph by William P. Gottlieb

1970. Paul Slaughter toma el relevo y se lanza también al asalto del Maestro. Monk vuelve a tratar algunos puntos, se contradice... Thelonious genio y figura.

Thelonious Monk, si no tocase el piano, ¿qué instrumento hubiera escogido?

Probablemente la trompeta.

¿Por qué?

Cuando era crío quería tocar la trompeta, pero fue mi profesor quien me dijo que tocase el piano.

Si no hubiera sido músico, ¿a qué se hubiera dedicado?

Nunca tuve la intención de hacer otra cosa que no fuese música. Si no fuera músico, seguramente me habría convertido en un vagabundo.

Durante su formación musical, ¿le influyeron determinados músicos?

“Determinados”, no: me influyeron todos los músicos que escuché siendo crío...

Recientemente leí que Bud Powell fue uno de sus primeros intérpretes...

Cuando le conocí, Bud no sabía mucho de piano, ni de cómo frasear, por otra parte. Tenía un estilo bien definido pero no conocía gran cosa sobre armonía, tuve que enseñarle.

¿Cuándo realizó su primera gira por Estados Unidos?

No me acuerdo muy bien, debía tener 17 años.

¿Qué opina de la palabra “jazz”?

No lo sé. Para mí es una palabra como otra cualquiera. Es una etiqueta para una música nacida en Estados Unidos, por lo que

sé.

Ha trabajado con John Coltrane, Bud Powell, Dizzy Gillespie...
¿Ha tenido compañeros privilegiados?

También trabajé con Bird. Con casi todos: Coleman "Bean" Hawkins, Roy Eldridge, antes de que Norman Granz lo contratase para participar en el Jazz At The Philharmonic.

¿Cómo vivió la indiferencia de la gente, en sus comienzos, cuando muy pocos apreciaban su música?

Había que tocar, fuera como fuera. Yo estaba ahí, me tenía que dar a conocer.

A menudo se ha escrito que usted prefiere Nueva York a cualquier otra ciudad: ¿podría vivir en otro lugar?

Amo Manhattan: llegué allí siendo un crío, es una ciudad que conozco bien.

"Friday the Thirteenth", "Little Rootie Tootie", "Misterioso"...
¿Tiene usted motivos especiales para elegir unos títulos tan enigmáticos?

No, me viene así, en mi cabeza. Les doy un poco cualquier nombre...

¿Incluso para "Little Rootie Tootie"?

Esta está dedicada a mi hijo. Lo llamamos Toot.

¿Estudia algún instrumento?

Sí, le gusta la batería, como a todos los adolescentes.

¿Ha tocado ya con usted?

No, empezó en la escuela y ha tocado con Randy Weston...

Cuando toca en clubes, ¿no le perturba su horario para dormir?

No, puedo dormir a la hora que sea.

¿Hay algún momento del día que prefiera para componer?

Por la mañana, cuando no hay nadie.

¿Dónde vive exactamente en Nueva York?

Cerca de la calle 60 Oeste.

¿No se quejan sus vecinos cuando toca por la mañana temprano?

Si, hubo una queja cuando llegué al piso, al principio. ¡Pero el piano ni siquiera había llegado!

Entrevista realizada por Paul Slaughter © Jazz Magazine 2002
Traducción: © Juan Carlos Hernández en primera instancia y
Diego Sánchez Cascado