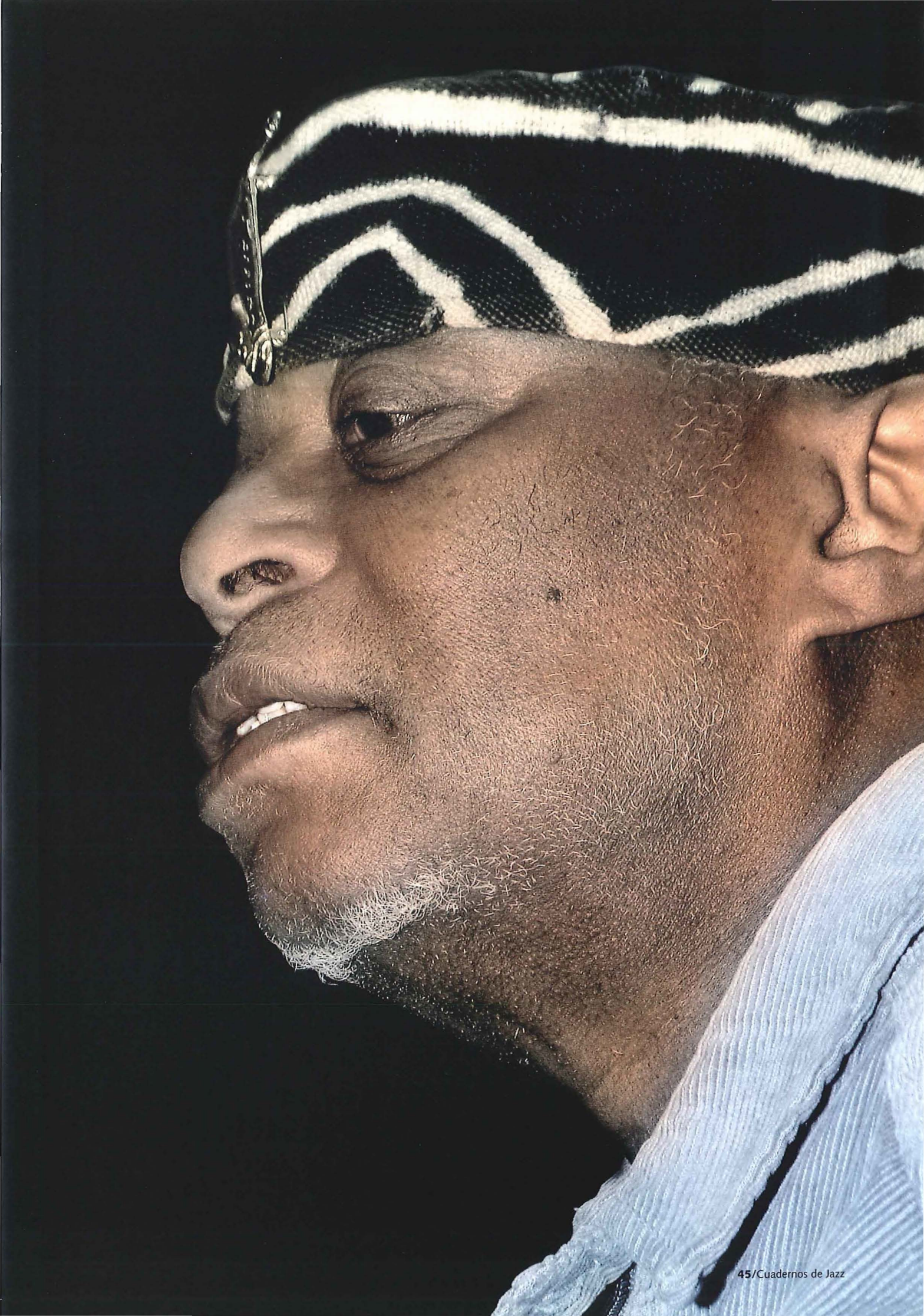


DEWEY

CON 73 AÑOS DE EDAD, WALTER DEWEY REDMAN (FORT WORTH, TEXAS) ES LO MÁS PARECIDO A UNA LEYENDA DEL JAZZ. Y COMO TAL ESTABA ANUNCIADA SU ACTUACIÓN EN MADRID, SIN CONTAR CON QUE LOS SUCESOS DEL 11 DE MARZO IBAN A DICTAR UN CURSO MUY DIFERENTE A LOS ACONTECIMIENTOS: "COMPRENDO QUE NO ES EL MOMENTO PARA IRSE DE JUERGA". AÚN ASÍ, EL SAXOFONISTA ENAMORADO DE LA CIUDAD DE NUEVA YORK, SE AVINO A CONVERSAR CON *CUADERNOS DE JAZZ* EN TORNO A UNA CARRERA MUSICAL LONGEVA QUE A PUNTO ESTUVO DE QUEBRARSE HACE SIETE AÑOS, AL DECLARÁRSELE UN CÁNCER DE PRÓSTATA: "LO IMPORTANTE ES QUE ESTOY VIVO Y PUEDO HACER UNA VIDA CASI NORMAL".

REDMAN

carpe diem



“De niño, me pasaba el día escuchando a Louis Jordan y a todos los viejos músicos de blues en un juke box que había cruzando la calle. A los 12 ó 13 años tomé la decisión de ser músico, pero no me decidía por ningún instrumento. Descarté el trombón por demasiado trabajoso; tampoco quería tocar el clarinete porque tenía demasiadas llaves, ni el violín... hasta que me dije: lo mío es la trompeta. Mi razonamiento era muy simple: con sólo tres llaves, eso era fácil. Fui a ver al profesor de música, que se llamaba Goodman, y le dije que mi madre me quería comprar un instrumento y que yo quería una trompeta, pero él me contestó que no estaba capacitado para tocarla porque mis labios son demasiado grandes: “lo tuyo es el clarinete”. Llegué a casa llorando: “¡mamá, el profesor me ha dicho que mis labios son demasiado grandes!”. Pero no hubo caso y terminé con un clarinete.

Pasado el tiempo, supe las verdaderas razones de mi profesor, y es que nadie quería tocar el clarinete en la banda que él dirigía en la Iglesia. Tenía un montón de trompetistas y de trombonistas, pero ni un clarinetista. Y así empecé. Pero nunca he olvidado lo que me dijo, por eso, cada vez que hablaba con un trompetista, lo primero que hacía era mirarle los labios, sobre todo a los que los tienen muy abultados, como Freddie Hubbard, Clifford Brown, *Satchmo* o Don Cherry”.

- Quizá hemos perdido a un gran trompetista.

- Eso nunca se sabe, pero, al final, el clarinete resultó ser el instrumento apropiado para mí porque me permitió una gran progresión y descubrir el saxofón.

- En sus inicios como músico, no sólo cambió usted de instrumento sino que pasó de Louis Jordan a Ornette Coleman. Un salto estilístico cuanto menos radical.

- No fue exactamente así. Ornette y yo coincidimos en el mismo instituto debido a las leyes de segregación que obligaban a todos los chicos negros a acudir a la misma escuela. Cuando le conocí, yo tocaba el clarinete en la marching band de la escuela y era él quien tocaba el saxo alto al estilo de Louis Jordan y los Tympany Five, de ahí pasó a Charlie Parker. Ornette era capaz de tocar lo más parecido a *Bird* que nadie haya escuchado nunca. Hay una historia acerca de esto: ocurrió en 1971 durante la gira de Newport en Nueva York, un acontecimiento en el que estaban involucrados, aparte de Ornette, Miles Davis, Duke Ellington, The Giants of Jazz con Art Blakey, Dizzy Gillespie, Sonny Stitt y Al McKibbin...

Teníamos el camerino junto al de Sonny Stitt y andaba por ahí Dexter Gordon, que pasó de largo y no dijo nada ni saludó a Ornette, se fue directamente a ver a Stitt. Pensando en que no todos los días se tiene la oportunidad de asistir al encuentro de dos grandes como aquéllos, le dije a Ornette que me iba un rato a asomar las narices para ver el “espectáculo”. Me los encontré riendo, bebiendo y hablando, de vez en cuando tocaban un poquito... y de repente, ¡escuchamos a Charlie Parker!, ¡jira *Bird*!. Dexter Gordon miró a Sonny: “Ese es... ¡Charlie Parker!, no me lo puedo creer, ése es *Bird*

con toda seguridad”. La conversación se interrumpió y se quedaron los dos escuchando embobados, yo creo que la escena duró sus buenos cuatro o cinco minutos. Al término, me levanté y volví al vestuario donde Ornette acababa de dejar su saxofón. No dijo nada, sólo me hizo una mueca como de guasa. Y al instante apareció Dexter: “Eh, Ornette, tengo que hablar contigo”. El mismo que antes ni siquiera se asomó a saludar, ahora era como un viejo amigo: “Cómo te va, tío, eso que has tocado ha sonado de puta madre”; y al rato apareció Sonny Stitt, con su vocecita característica, y lo mismo: “Eh, Ornette, cómo te va tío, sueñas de puta madre”. Yo me partía de risa. El resultado fue que Sonny se pasó el resto de la gira dando vueltas en torno a Ornette.

- En aquellos años, la controversia en torno a Ornette estaba más apaciguada. ¿Le tocó a usted vivir alguna de esas broncas entre partidarios y detractores de su música de las que tanto se ha escrito?

- En realidad, no tuve ningún tipo de problema con Ornette. Todo eso fue antes, con su llegada a Nueva York, en el año 1959. Aquéllo fue como una explosión atómica que hubiera estallado en la escena del jazz. El impacto que produjo fue mayor que el de Charlie Parker en su día. Don Cherry -que tocó con él y conmigo en Old and New Dreams-, me contó que tenían dos o tres peleas todas las noches. La gente discutía de que si aquéllo era jazz o incluso si era simplemente música. Pero todo eso ocurrió casi diez años antes de que yo me uniera al grupo. En el año 1968, la cosa estaba más normalizada y había quien aceptaba nuestra música y quien no, pero no se peleaban entre sí. Lo irónico del tema es que, ahora, cuando volvemos a escuchar los discos que grabó Ornette en los sesenta, nos suenan a cualquier cosa menos a radicales.

Ornette pasó por todo eso y venció a sus detractores porque es un genio y no tiene un pelo de loco. Conoce toda la música occidental, ha escrito música de cámara, sinfonías como *Skies of America*; tiene ocho doctorados honorarios de otras tantas universidades... Acabo de tocar su música con la Lincoln Center Jazz Orchestra y Wynton Marsalis. ¡Por fin! Y eso que todo lo que tocamos fue escrito en los años cincuenta.

- Como músico, permítame que se lo diga, es usted un tanto desconcertante. Tan pronto se le escucha tocando un blues como acompañando a Ornette o a Cecil Taylor.

- Tengo mi propio modo de tocar, lo que no tengo, como ha dicho usted, es una única dirección. En una misma noche me gusta tocar algo de avant-garde, algo de bebop, algún blues, un poco de mussette, una balada... si toco en un estilo toda la noche me aburro mortalmente. Me gusta variar.

- Según he leído, valora usted muy particularmente el sonido en un instrumentista.

- Es que es lo primero que tengo en cuenta, el sonido. La técnica está bien, pero sé que si he conseguido un sonido redondo, voy por el buen camino.

- Eso se relaciona con su insistencia en definirse como alguien *a la antigua*, lo que sorprende en alguien que, como usted, ha tocado con quien ha tocado...

- Quizá lo dije porque me gustan Ben Webster, Coleman Hawkins, John Coltrane... Lo que en realidad me gusta es el sonido clásico, Dexter Gordon para mí es lo máximo. Pero también me gusta el sonido nuevo, la escuela de John Coltrane....

- Un colega suyo, Dave Liebman, me contaba hace unos días la huella indeleble que le dejó su trato con Coltrane. Creo que su caso es muy similar.

- Me considero un privilegiado porque me permite hablar de él. De hecho, mantuvimos una relación bastante estrecha en los años sesenta, en San Francisco. Yo fui allí para dos semanas y me quedé casi siete años. Por entonces era el lugar idóneo con una importante comunidad jazzística. Había un club llamado Bop City que abría de 2 a 6 de la madrugada. Una noche estaba tocando en aquel sitio cuando Coltrane hizo su aparición. Siendo como era, se quedó atrás del todo, sin hacerse notar, y cuando intenté hablar con él, después de terminado el set, ya se había ido; pero a los empleados les comentó que mi música le había gustado. Aquello me dejó tan tocado que, al día siguiente, fui al JazzWorkshop donde estaba él tocando con McCoy Tyner, Jimmy Garrison y Elvin Jones. Mi intención era sacarle algo de la impresión que se había llevado de mí y que me enseñara algo, lo que fuera, acerca de la técnica del saxofón puesto que en mi vida había tomado clases de saxofón.

En el intermedio, fui hacia él y le dije: 'Sr. Coltrane, tiene usted unos hermosos dedos'; él me contestó: "Llámame John", y yo pensé: '¡Mierda!, ¡pero en qué estoy pensando!' Pero es que me habían llamado la atención sus dedos, que eran realmente bonitos, como esculpidos; luego fue él quien volvió sobre el tema: "¿Viste alguna vez los dedos de *Bird*? Los tenía cortos y torcidos". Pese a mi torpeza, me permitió acompañarle al camerino pero ni me enseñó nada de técnica ni dijo una palabra acerca de la noche anterior.

Al terminar el segundo set, le pregunté si podía visitarle en la habitación de su hotel para hablar un poco de música. Me dijo que sí y que estuviera allí a la una de esa misma noche. Coltrane era un tipo extremadamente apacible. No tenía nada que ver con tantos músicos que he conocido que están siempre pavoneándose, él era de otro estilo. En total, mantuve cuatro encuentros con él cara a cara. Aquella primera vez que nos vimos, el único que habló fui yo, hablé y hablé - como me temo que estoy haciendo en este momento -, hasta que le pregunté por el método que utilizaba para practicar. Estaba ansioso por acceder a sus secretos: 'Sr Coltrane', me volvió a decir "Llámame John"; 'John, ¿cuál es el secreto del saxofón?'. Me dijo: "Sólo hay un secreto: práctica". Aquella respuesta me dejó un poco desconcertado, no sabía qué pensar. Seguí dándole vueltas al asunto: 'vaya, hombre, ¿y ése es el gran secreto de John Coltrane?, ¡práctica!, eso ya lo sé yo'.

- Obviamente, no era lo que usted esperaba.

- ¡Claro que no! Yo esperaba algún tipo de reflexión profunda. Estuve dándole vueltas hasta que, al día siguiente, me lo volví a encontrar y le pregunté: 'Llevo todo el día dándole vueltas, ¿qué es lo que me quiso decir anoche?': me respondió: "Yo no te puedo transmitir ningún secreto, nadie puede hacerlo, tienes que llegar a ello practicando, esa es la única

vía. No existe una fórmula mágica, no hay un libro de los secretos, no hay nada que pueda sustituir a la práctica".

- La proverbial modestia del maestro que lo es de verdad.

- Coltrane no tenía un ego desarrollado como tantos grandes músicos que, a la que pueden, te dicen aquello de "OK, sé que soy bueno y acaso te cuente algo de mi técnica", él no tenía nada de eso... lo que me sacaba de quicio. Tanto que, cuando regresé a casa aquella primera noche, fui incapaz de conciliar el sueño. A media noche, mi esposa se despertó y me preguntó qué me pasaba. Yo le dije la verdad, que era porque John Coltrane no tenía ego. Ella me dijo: "Pero de qué demonios hablas, duérmete de una vez".

Estuve dos noches y un día sin dormir, dando vueltas y más vueltas, hasta que a la segunda noche, decidí bajar al parque y solucionar el embrollo por mí mismo. Estando allí, me vino a la cabeza una idea, la de que si yo realmente era capaz de tocar medianamente bien, otros me lo iban a decir y no tendría necesidad de andar buscando ningún tipo de reconocimiento. Sentí como si me hubiera librado de una carga muy pesada. Tanto que, en la siguiente ocasión en que Coltrane estuvo en la ciudad, me planté ante él para darle las gracias por lo que había hecho por mí: '¿Recuerda que estuvimos hablando?; ya he entendido lo que quiso decirme. Gracias, Sr. Coltrane'; "Llámame John", 'Gracias John'... nunca le dije porqué.

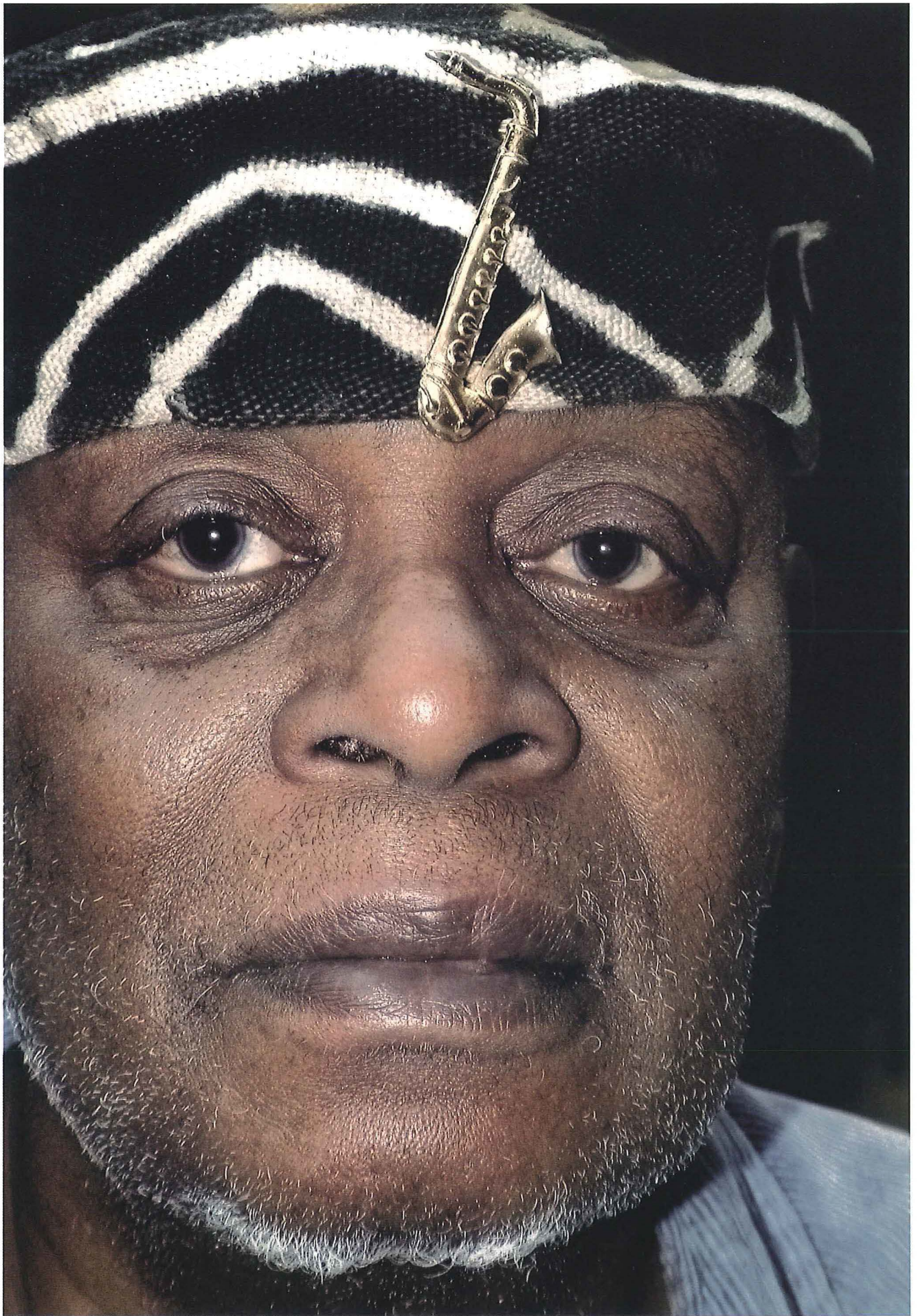
A partir de entonces, cada vez que venía a la ciudad, puede que fuera una o dos veces al año, me dejaba acompañarle a su hotel para hablar de música. Y siempre tan apacible y sereno. Me hubiera gustado encontrarme con él cuando me instalé en Nueva York, en octubre del 67, pero murió en agosto de ese año. Coltrane era muy espiritual, tenía magnetismo, apenas hablaba, sabía escuchar...

Recuerdo una vez que me lo encontré estudiando unos discos de Sidney Bechet. Me dijo que era porque no conseguía mantenerse en el tono cuando tocaba *My Favorite Things* en el registro alto. Me puso el disco para que me diera cuenta y sí, era posible que fuera como él decía, pero el defecto, si es que puede hablarse de tal, era algo tan sutil que resultaba imperceptible, pero no para él. Aparte de que no era una cuestión de tocar en el tono sino de lo hermoso que él interpretaba esa pieza. Era un perfeccionista irredento.

Otra vez le pregunté por el disco que grabó después de dejar a Miles, *Giant Steps*, y me contó que su preparación le había llevado un año pero que el resultado no le había dejado satisfecho. Así que le pregunté por su disco favorito entre los que había grabado y me dijo que no le gustaba ninguno. Le hablé de sus discos con Miles, de los que vinieron después y, uno a uno, los fue descalificando. '¿Pero no hay ni siquiera una pieza que le guste?'; me dijo: "Quizá *After the Rain*" (1). Nuestras conversaciones nunca duraban más de 45 minutos, una hora a lo sumo.

- En algún sentido, aquellos tiempos tenían algo que ver con los actuales, con la repulsa a la guerra en Vietnam, el auge de la contestación y el *flower power*, y San Francisco estaba en el epicentro de todo ello.

- Posiblemente era el mejor sitio en el que se podía estar en aquellos días y contaba con una importante comunidad jazzística, no como en Los Angeles. Y estaba todo lo demás, la protesta contra la guerra, los "love-in", los "smoke-in", y eran los comienzos de Grateful Dead, Jefferson Airplane... Solía encontrarme con Janis Joplin caminado por la calle. No era nada del otro mundo.



- La celebración de recitales benéficos organizados por los Black Panthers y amenizados por los Grateful Dead (2), sugiere la existencia de una conexión entre la comunidad del jazz y el *flower rock*.

- Realmente, no existía. Nosotros íbamos por nuestro lado y ellos por el suyo, pero nos respetábamos los unos a los otros.

- Quizá los Black Panthers recurrían a los roqueros porque, los del jazz, por entonces, le daban a la *cosa* del free y no pegaba mucho en los mítines multitudinarios.

- Es posible, aunque también nos llamaban. Yo, por ejemplo, vivía a la esquina del Fillmore (3) original. Un día me llamaron los Black Panthers desde Oakland, al otro lado de la Bahía. Querían que tocara con mi banda en un concierto benéfico, en el Fillmore, para conseguir dinero para los desayunos de los niños en los colegios. Y, en efecto, el concierto tuvo lugar sólo que, a la mañana siguiente, salí a la calle y allí estaban un par de polis de color, envueltos en sus abrigos y mirando hacia mi apartamento. Los identifiqué al instante. De todos modos, decidí comprobarlo, aceleré el paso y di la vuelta a la esquina; no tardaron en aparecer, con lo que di media vuelta y me metí de nuevo en casa. Por la noche pude por fin escurrirme sin que me siguieran pero la decisión estaba tomada: no quería verme envuelto en todo aquello, estaba claro que la política no era para mí.

- Volvamos a su querencia por la variedad y el contraste que le llevaron de Ornette Coleman a Keith Jarrett.

- Durante nueve meses toqué al mismo tiempo con Ornette y con Keith, una semana con uno y la siguiente con el otro aunque, obviamente, no podía tocar con Keith Jarrett del mismo modo en que lo hacía con Ornette. Por los discos comprobaré que, con Ornette, toco de un modo, y con Keith Jarrett, de otro, aunque en ambos casos el instrumento sea el mismo. Además, es que me gusta moverme entre diferentes sonidos. A Keith le gustaba que la música sonara de un mismo modo todas las noches, del modo en que estaba escrita, y ese debía ser el modo en que tú la tocaras siempre, y siempre en el mismo tiempo; mientras que, con Ornette, nunca tocamos la misma pieza del mismo modo exactamente. Le gustaba darse la vuelta y anunciar la pieza sobre la marcha, “uno, dos, tres” y ¡bam!. Como no la conocieras, estabas aviado. Pero con Keith, todo debía seguir un modelo determinado y establecido, lo que no es malo de por sí. Son dos modos diferentes de abordar la cuestión.

En aquellos tiempos, Keith gozaba de una enorme popularidad en el mundo del jazz y su banda era realmente buena. Recuerdo una vez en que estábamos en Europa y Keith se asomó al vestuario para comunicarnos que le habían propuesto un concierto en el Avery Fisher Hall, en el Lincoln Center, pero que había un problema y es que los organizadores querían saber si no le importaba que Thelonious Monk tocara en el mismo concierto. Nos miramos todos, Charlie Haden, Paul Motian y yo: “¡Que si está bien que Monk toque en el mismo concierto que Keith Jarrett!, ¡pero este tío está pirado!”. Y va y nos lo repite y luego nos dice que se lo está pensando, hay que fastidiarse: ¡Monk en el mismo concierto que él!. Y no acaba aquí la cosa sino que, dos o tres días más tarde, me dice muy serio: “He accedido a tocar en el mismo concierto que Monk, pero a condición de que él toque en primer lugar”. No me lo podía creer, pero así ocurrió: Monk tocó primero y nos-

otros, después. Pero ¿sabe lo que pasó?: que Monk arrasó con todo, tocó como nunca y dejó al público exhausto. Y yo pensaba: ‘¿y vamos a salir después de esto?’. Esto que le cuento es auténtico.

- Volvemos al tema de los egos.

- Exactamente. Recuerdo que Blackwell me dijo en una ocasión que Monk andaba buscando un tenor para una sustitución, y le habló de mí. Me dio su número de teléfono: “Si quieres un bolo con Monk, llámale”. Y lo hice: ‘Sr. Monk, soy Dewey Redman’; me dijo: “Sí, Blackwell me habló de tí, ¿quieres el bolo?”; ‘Naturalmente que lo quiero, Sr. Monk, sólo que antes me gustaría pasarme por su casa para que me muestre alguna de sus composiciones. Claro que conozco la mayoría pero no estoy seguro del tono y no me gustaría que nos encontráramos de primeras sobre el escenario’. Y él me dijo: “Pero, ¿no dices que conoces mi música?”; le dije, ‘Sí, Sr. Monk, todo lo que pretendo es pasarme por su casa y ensayar un poco con usted’; y él volvió a decirme: “¿Pero quieres el bolo, sí o no?”; le dije que sí y me dijo: “Pues decidete y me llamas mañana” y colgó; ‘¡Oh, mierda, y ahora ¿qué hago?’.

Por un lado, no me apetecía plantarme en medio del escenario sin haberle echado siquiera un vistazo a la música, por no hablar de la pequeña diferencia entre tocar con Ornette y hacerlo con Monk, pero, por el otro, jera Monk!. Decidí llamar a Blackwell y le conté lo que me había dicho Monk: “la decisión es tuya. Si quieres el bolo, es tuyo”. Seguí dándole vueltas al asunto, entre mi deseo de tocar con Monk y mi miedo a joderla sobre el escenario. Pasaron los días, una semana, otra semana... nunca le llamé. Paul Jeffries hizo el trabajo por mí.

- ¿Se arrepiente de no haber dado el paso?

- Todavía no lo sé. Por supuesto que estoy frustrado por no haber tocado nunca con Monk pero, si se me diera la oportunidad otra vez, en las mismas circunstancias, no creo que hubiera aceptado; y no es que no sea capaz de tocar su música, sé que puedo hacerlo, no es ésa la cuestión. Todavía pienso en ello, de cuando en cuando... (suspira).

- De pianista a pianista, de Thelonious Monk a Cecil Taylor (4). Me asalta una duda ¿cómo alguien puede hacer algo con un personaje como él?

- Sé lo que quiere decir. Cecil es, es... diferente (risas). Cuando me propusieron grabar con él, le llamé y le dije: ‘Cecil, qué te parece si nos vemos y pensamos en lo que vamos a tocar’. Nos conocíamos de hace tiempo. Cuando llegué a su casa, tenía preparado algo, un sistema extraño basado en números. Trabajamos un par de horas sobre aquello y a los dos días era la grabación. Llegué al estudio con una idea de lo que quería tocar pero sin haber escrito nada porque se suponía que Cecil lo había hecho. Y, en efecto, apareció con la música escrita, pero era otra música completamente diferente a la que habíamos estado ensayando dos noches antes. Me enseñó aquello y era otro tipo de *mierda* complicadísima, no tenía ni idea de qué iba aquello; le dije: ‘Cecil, pero si no tenemos tiempo para ensayar todo esto’. Así que, pensando, se me ocurrió que podíamos pasar de todo y dedicarnos a improvisar. Sugerí empezar tocando sobre el ritmo de una pieza que aparece en uno de mis discos, *Nine*, se la canté y Cecil exclamó eufórico: “¡Eso es absolutamente brillante!”. Y eso es lo que hicimos en el disco, improvisar. Pero es que Cecil... bueno, Cecil es Cecil.

- Hablando de sujetos particulares, si no me equivoco, usted no llegó a tocar nunca con Miles Davis.

- No, nunca, pero también le conocía muy bien. Miles era... otro que tal. Nunca me llamaba Dewey, yo era siempre: "¡Eh, hijoputa!, qué pasa contigo". Pero así era Miles, ¿conoce su libro?. Yo sabía que su nombre completo era Miles Dewey Davis así que, una de las veces que nos encontramos, se me ocurrió saludarle con un "¿Qué tal te va, Dewey?". Me contestó: "No vuelvas a dirigirte a mí con ese jodido nombre en tu vida". Le dije que lo sentía que, simplemente, se me había ocurrido; "Pues no vuelvas a hacerlo". No sé por qué no le gustaba el nombre de Dewey. A mí me gusta, es mi nombre.

- Siguiendo con la onomástica, sé que anda usted tratando de establecer su relación con el arreglista, saxofonista y compositor Don Redman (5).

- Todo empezó el día en que vi su foto en la portada de un disco, en los años sesenta: era exactamente como mi padre. Sus facciones, hasta su estatura, ambos eran más bien bajos. Pero es que, además, nacieron en la misma ciudad, (Piedmont, West Virginia). Lástima que no tuviera la oportunidad de conocerle. Cuando yo fui a Nueva York, Don Redman ya había muerto. Sé que existe una conexión entre ambos y puede que incluso exista una conexión musical.

- Lo que no tiene es ninguna prueba, por así decirlo.

- No la tengo pero sé que es así. Cada vez que veo una foto de Don... es que era clavado a mi padre.

- Hay otro Redman saxofonista al que quizá usted conozca...

- Creo que sí le conozco... (risas).

- Dígame, en una palabra, cuál es la diferencia entre un Redman y el otro Redman.

- Que mi hijo es rico. Solo que este negocio trata de música, no de dinero. Yo nunca gané mucho dinero pero he hecho mucha música y me he ganado el respeto de mis colegas.

- Usted, a la edad de su hijo ahora, formaba parte de la Liberation Music Orchestra con la que pretendieron dar forma a un cierto colectivismo anticapitalista, una búsqueda de nuevas formas de expresión... Ahora, los "jóvenes leones" aspiran a tocar con la Lincoln Center Jazz Orchestra, una formación de repertorio cuya máxima audacia consiste en tocar música de vanguardia de los años cincuenta. A cualquiera se le ocurre que la diferencia de actitud es notoria.

- Sí, la actitud es muy diferente, pero no seré yo quien les critique, no soy quién para hacerlo. A mi edad, me basta con tener la suerte de estar aquí y eso me hace feliz. He superado un cáncer, hago mi trabajo y veo que hay un montón de músicos jóvenes por ahí rondando. Mi hijo es uno de ellos. No me importa cuando viene alguien y me dice: "¿Es usted el padre de Joshua Redman?", algunos añaden "¿Sigue usted tocando?"; y yo les contesto: "Sí, modestamente". Otra cosa es lo que me ocurrió hace cuatro o cinco años, creo que fue en Bélgica. Vino un tipo después de un concierto con un par de CDs para preguntarme si no me importaba que se los firmara a su esposa con el nombre de mi hijo: "¿Le importa firmar para Arlene

de Joshua Redman?. Es que es su músico favorito". ¿Qué le parece?

- Ardo en deseos de saber qué le contestó.

- Si reproduzco ahora lo que le dije, caeré fulminado por un rayo celestial (risas). Dije éso que puede usted imaginarse y luego le invité a que se quitara de mi vista lo más rápidamente posible. Pero lo mejor es que el tipo me miraba como diciendo, pero ¿qué he dicho de malo?. Estaba desconcertado.

- Con todo esto ¿cómo lleva eso de ser el padre del famoso Joshua?

- Joshua ha conseguido cosas que yo nunca he tenido. Es famoso, pero yo todavía sigo aquí. Puede tocar, pero yo soy mejor. El es rico. Yo no. Tiene fama y fortuna pero no estoy celoso. Sólo un poco envidioso.

Notas

(1) Grabado el 29 de abril de 1963 e incluido en *Impressions* (Impulse!), en su versión original de 4'07" Coltrane se limita a exponer el motivo melódico sin improvisar sobre él.

(2) El 5 de marzo de 1971, tuvo lugar en el Oakland Auditorium Arena un homenaje a los miembros del partido presos el cual fue amenizado por el grupo liderado por Jerry García y los cantos revolucionarios de The Lumpen of the Black Panther Party.

(3) Situado en la esquina de Fillmore y Geary, The Majestic Hall and Majestic Academy of Dancing abrió sus puertas en el año 1912. En los años cincuenta, el local pasó a albergar espectáculos de música negra. James Brown, Ike & Tina Turner o Bobby "Blue" Bland actuaron allí. Pero no fue hasta que el productor Bill Graham se hizo cargo de la programación, en los años sesenta, que el Fillmore adquirió su dimensión legendaria al constituirse en el buque insignia de la nueva "contracultura". El eclecticismo característico de Graham le llevó a combinar a The Fugs y John Handy, Miles Davis y Grateful Dead, al poeta y activista Leroy Jones con The Byrds (The Dutchman).

(4) Dewey Redman/Cecil Taylor/Elvin Jones: *Momentum Space* (Verve).

(5) Don Redman (Piedmont, 1900-Nueva York, 1964), arreglista y multiinstrumentista, fue una figura primordial en el nacimiento y desarrollo de la *swing era*.

Discografía Selecta

Como líder

1966: *Look for the Black Star* (Freedom)

1969: *Tarik* (BYG/Actuel)

1973: *The Ear of the Behearer* (Impulse!)

1982: *The Struggle Continues* (ECM)

1992: *Choices* (Enja)

1996: *In London* (Palmetto)

1999: *Momentum Space* (Verve)

Con Ornette Coleman

1968: *Love Call* (Blue Note)

New York Is Now (Blue Note)

Con Keith Jarrett

1971: *Birth* (Atlantic)

1973: *Fort Yawub* (Impulse!)

Con Old and New Dreams

1979: *Old and New Dreams* (ECM)

1980: *Playing* (ECM)

Con Pat Metheny

1980: *80/81* (ECM)

Con Cameron Brown

2003: *Here and how* (OnmiTone)