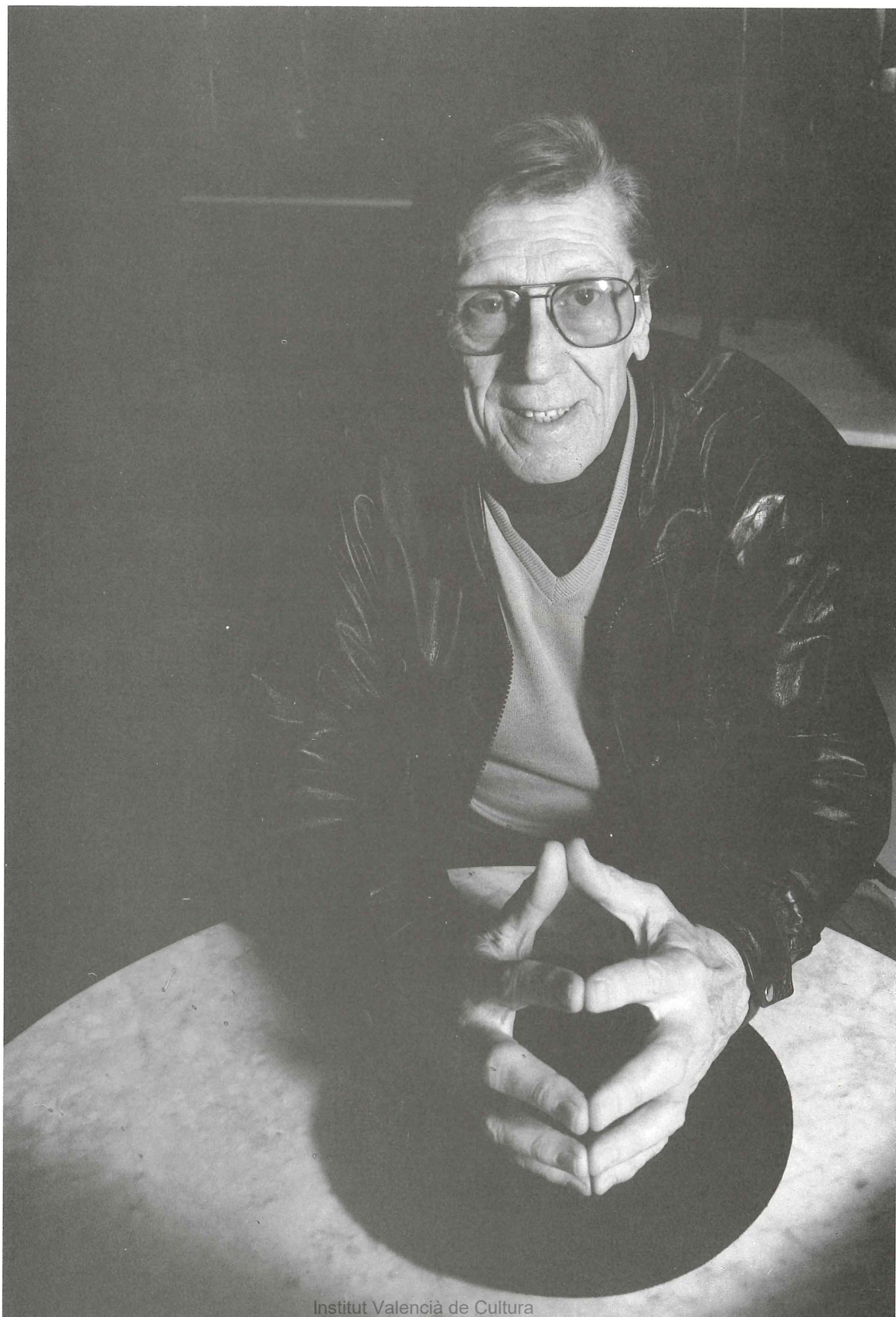


Tal Farlow:

la serenidad del estilo

Claudio Gabis
Fotografías: Daniel Fedele
Oswaldo Cipriani



Hay algo sorprendentemente sencillo y tranquilo en el hombre que está sentado frente a mí en un mesa del Café Central, té de por medio, un sábado a la tarde. Sólo el dato biográfico permite afirmar que tiene 70 años bien cumplidos, pues su figura, y sobre todo su actitud jovial, parecen negarlo.

He conocido otros músicos con el mismo aspecto. Debe haber algo en la música (probablemente en todas las artes) que beneficia con ese premio a quien la ejerce cariñosamente y sin mezquindad. Creo que es una excelente recompensa, y Tal Farlow parece haberla recibido.

MADRID, ESPAÑA

Tuve una primera impresión en ese sentido un par de noches atrás, cuando le vi tocar. La música fluía serenamente de su guitarra y él sonreía casi todo el tiempo. Al principio pensé que faltaba más pasión y volumen en su sonido, pero poco a poco fui cautivado por la belleza sencilla de sus fraseos de puro jazz y por la naturalidad que emana de su relación con el instrumento. Me dí cuenta que este hombre es dueño de un estilo, y esto, por simple que parezca, es motivo suficiente para permitirle tocar de una forma placentera y lúdica, algo que muchos músicos no llegan a experimentar jamás.

A medida que hablamos me entero de su historia. Veo que además es un hombre con suerte. Parece que ha sido la música quien lo ha buscado a él y no al contrario, como casi siempre pasa. En su narración todo sucede con la misma fluidez que percibí inicialmente en su guitarra, sin esa descomunal cuota de sacrificio, esfuerzo e historias escabrosas que caracterizan la biografía de tantos músicos, especialmente de algunos de sus contemporáneos.

Es por todo eso que el resultado es una conversación encantadora con un ser humano que toca la guitarra, y no con una estrella legendaria e inaccesible. A pesar de lo cual, es imposible olvidar que Tal Farlow es uno de los más importantes e influyentes guitarristas que ha generado el mundo del jazz.

GREENSBOROUGH, CAROLINA DEL NORTE

Durante los años 20 esa ciudad era la segunda o tercera del estado de Carolina del Norte, distante 800 kms. de Nueva York. Su actividad principal era la industria textil y del vestido. En ella nació Talmage Farlow el 7 de junio de 1921. Su padre estaba empleado en una famosa factoría de prendas de algodón. Allí comienza nuestra charla:

— *¿Cómo fue su primer contacto con la música?*

— Mi padre tenía una mandolina de cuatro cuerdas, que afinaba como las primeras cuatro cuerdas de la guitarra. El me enseñó los primeros acordes cuando yo tenía ocho o nueve años. Con ella aprendí a tocar estándares, canciones populares de los años treinta.

— *¿Tocaba también canciones folclóricas o country?*

— No. No me gustaba mucho ese estilo. Prefería los temas de *shows* de Broadway y cosas así. Yo las escuchaba en los discos que sonaban en la radio o en directo. Desde muy joven iba a las ciudades cercanas para escuchar las bandas que se presentaban por ahí. Eran las orquestas de Tommy Dorsey, Benny Goodman y más tarde Glenn Miller y Harry James. Ellos tocaban el tipo de música que me gustaba.

— *¿Qué edad tenía entonces?*

— Dieciséis años. Terminaba de finalizar mis estudios en la escuela secundaria y entré como aprendiz de dibujante en un estudio que realizaba carteles de publicidad. Por ese entonces conseguí una guitarra y comencé a transportar los acordes que conocía de la mandolina.

— *¿No pensaba todavía en ser músico?*

— Era imposible imaginar eso en Carolina en aquellos tiempos. No existía mercado. Yo no sentía ninguna urgencia en aprender, lo tomaba como una distracción. Ni siquiera practicaba escalas. Tocaba sólo cuando me apetecía y las canciones que me gustaban. Pienso que así desarrollé mi oído, identificando acordes e intervalos.

— *¿Pero tenía libros o métodos de música para ayudarse?*

— Realmente, no. Yo iba encontrando los sonidos que estaban en las canciones. Mi padre me enseñó los acordes básicos, pero él tocaba folk y country y los hacía sólo en la primera posición, con cuerdas sueltas.

— *Acordes de Cowboy.*

— Sí, algo muy parecido a eso.

— *Entonces, ¿cómo fue que se acercó a la música profesionalmente?*

— Fue una consecuencia de la Segunda Guerra Mundial. El gobierno estableció una guarnición del ejército cerca de la ciudad y comenzó a reclutar chavales. Entre ellos había gente de las *big bands* de jazz, y allí me la encontré. Ese fue mi primer contacto con músicos profesionales, y se asombraban de ver que yo podía tocar este tipo de música. Así que comencé a hacerlo con ellos. La guerra llevó lejos a muchos jóvenes, creando demanda de músicos y, por supuesto, de todo lo demás. Yo no era apto para el servicio y me quedé.

FILADELFIA, NUEVA JERSEY

– Cuénteme sus primeras experiencias profesionales.

– Comencé a trabajar en el área de Filadelfia. Allí empezaron a nombrarme y a comentar que yo era realmente capaz de tocar. Pero en esa época ya tenía mi propio estudio de dibujo en Greensborough, así que iba y venía todo el tiempo. Pero gradualmente iba mejorando el nivel de la gente con la que tocaba, así que por fin al cabo de unos pocos años decidí mudarme a Filadelfia, pues allí era posible hacer música y ganar dinero con eso.

– ¿Se quedó mucho tiempo?

– Más o menos hasta el 45. Yo estaba trabajando con grupos itinerantes y entré en el trío de la pianista Dardanelle. Nos fuimos a Nueva York contratados por el Copacabana, un famosísimo club de la calle 60. Nos quedamos seis meses, y fue entonces cuando descubrí la música de Charlie Parker, Dizzy Gillespie y Bud Powell. Toda esa cosa del bebop.

– ¿Tenía noticia de la existencia de ellos?

– Ninguna. Anteriormente conocía a Coleman Hawkins, Art Tatum y, por supuesto, a Charlie Christian. A él lo escuché en los discos de Benny Goodman, y entonces comencé a intentar tocar en ese estilo. Fue el primero en desarrollar la guitarra eléctrica. Quizá hubiera otros, pero él estaba en una banda muy popular, conocida en todo el mundo. Fue un hecho muy importante que una guitarra sonara tan fuerte, como una trompeta. Antes casi no se escuchaba.

– Era una especie de sombra detrás de la banda...

– Exactamente. Por eso Christian representó tanto para mí. Para darte un idea, yo nunca había oído nada de Django Reinhardt.

– Iba a preguntar por él. ¿No se le conocía en Norteamérica?

– Sí, pero sólo a través de discos de jazz que no llegaban a Carolina del Norte. Yo escuchaba las bandas de música popular y fue en una de ellas que descubrí a Charlie Christian. Su manera de frasear similar a la de los instrumentos de viento sentó las bases del estilo que más tarde seguimos Barney Kessell, Jimmy Rainey, Chuck Wayne o yo mismo, entro muchos otros.

– ¿Había escuchado guitarristas de blues?

– Bueno, he aquí lo que llamaríamos una barrera racial. En ese tiempo la había especialmente en el Sur, y la música negra de ese tipo ni siquiera figuraba en los discos de lo que entonces se llamaba "música popular". Para oírla tenías que acceder a los "discos raciales" (así los llaman aún hoy), que no llegaban hasta nosotros.

– Y qué me dice de las bandas negras de jazz, como por ejemplo la de Duke Ellington. ¿La conocía?

– Sí, por supuesto. Después de escuchar a Charlie Christian comencé a entender el jazz. Escuchaba y leía mucho sobre el tema. Duke tenía un gran nombre y en su banda tocaban muchos músicos importantes, como, por ejemplo, Johnny Hodges. Lo mismo sucedía con la de Count Basie.

– ¿Existía una separación radical entre big bands negras y blancas?

– Sí. Había bandas sólo de blancos y otras únicamente de negros. Fue Benny Goodman quien empezó a cambiar las cosas incluyendo en la suya algunos músicos negros.

NUEVA YORK

– Cuénteme más de su primera época en Nueva York y del bebop.

– Como te dije, trabajaba en el Copacabana. Allí no tocábamos jazz, sino música popular. Las grandes atracciones del lugar eran Xavier Cugat, Frank Sinatra y otros top singers como él. Nosotros alternábamos nuestro show con el del trío de Nat King Cole en el launch, el piso superior del club. Era una gran casa de espectáculos, la más famosa del país. Durante ese período, yo aprovechaba para ir a la calle 52, donde funcionaban varios clubes de jazz, para escuchar a Charlie Parker y a la gente del bebop.

– ¿Cuál era la sensación que le transmitía el bebop en ese momento?

– Era muy interesante. Puedo decir que sonaba realmente extraño. Además, eran músicos que habían desarrollado un gran nivel técnico y una habilidad para tocar el instrumento verdaderamente asombrosa, especialmente Parker. Dizzy Gillespie también era sorprendente, nadie tocó la trompeta así antes que él, y Bud Powell tenía una manera completamente diferente de encarrar el piano.

– Hoy día estamos tan acostumbrados a escucharlos que su lenguaje nos parece algo natural...

– Es verdad, pero en ese momento fue una verdadera revolución. Ya anteriormente tipos como Coleman Hawkins o Ben Webster habían comenzado a tocar armónicamente en instrumentos melódicos, de una sola nota como son los vientos. Conocían muy bien la armonía y los arpeggios y eso fue lo que más se desarrolló después. Cuando llegó el bebop se comenzaron a usar acordes realmente muy extendidos, con muchas tensiones.

– ¿Como aprendieron a desarrollar esas ideas?

– Tocando juntos y trabajando duro. Era una cosa de grupo. Recuerdo que Thelonious Monk tocaba en un club de la calle 119, en Harlem. Se llamaba Mintons. Allí había jam sessions hasta muy tarde. Christian solía ir después de terminar su trabajo con Benny Goodman, y también Parker y Dizzy. Siempre que se reunían tocaban hasta el amanecer. Justamente Monk fue uno de los tipos que desarrolló más algunos aspectos que luego se convirtieron en ingredientes importantes del bebop, como las séptimas menores y los semitonos, ese tipo de sonido característico de Round Midnight.

– ¿Usted tocaba con ellos?

– ¡Oh no, yo no podía! Estaba aún en la música comercial. Era capaz de tocar las canciones, las melodías, pero sólo de esa manera. Mientras tanto, trabajaba intensamente para poder tocar jazz. Hasta que finalmente, después de un tiempo, entré en el trío del vibrafonista Red Norvo. Fuimos a tocar al Three Deuces, un club de jazz de la calle 52, donde también solía trabajar Charlie Parker. El bajista de nuestro trío era Charlie Mingus.

– ¿En ese entonces vivía exclusivamente de la música?

– No, continuaba con el dibujo también. Recién llegado a Nueva York entré a trabajar en una de esas grandes tiendas, dibujando carteles para la venta de ropa. Tuve que hacerlo, además, porque para ser aceptado en La Unión (sindicato de músicos) tenías que residir previamente seis meses en la ciudad, sin tocar, naturalmente. Estamos hablando de un tiempo en el cual había muchísimas oportunidades profesionales y ellos trataban de impedir que gente de otros lugares viniera a quitárselas, sin más ni menos, en su propia ciudad.

– ¿Continúa siendo así?

– Desde entonces han pasado muchas cosas. Todo este asunto de las máquinas, por ejemplo, y La Unión ya no es tan fuerte ni efectiva como antes. Creo que ahora no tienes que esperar seis meses, ni mucho menos, para asociarte. Hay menos cosas que defender.

– ¿Cuándo comenzó a tocar en la calle 52?

– En 1948. Fue ahí que empecé a ser conocido como un músico de jazz, si bien antes de ir a Nueva York había tocado un tiempo en un club de jazz de Filadelfia, a cuyas jams solían ir los músicos de las bandas que pasaban por esa ciudad. La mayor parte de ellas provenían de N.Y., así que cuando llegué muchos ya me conocían y me consideraban un jazzman. Pero realmente no me sentí como tal hasta mi entrada en el trío de Red Norvo.

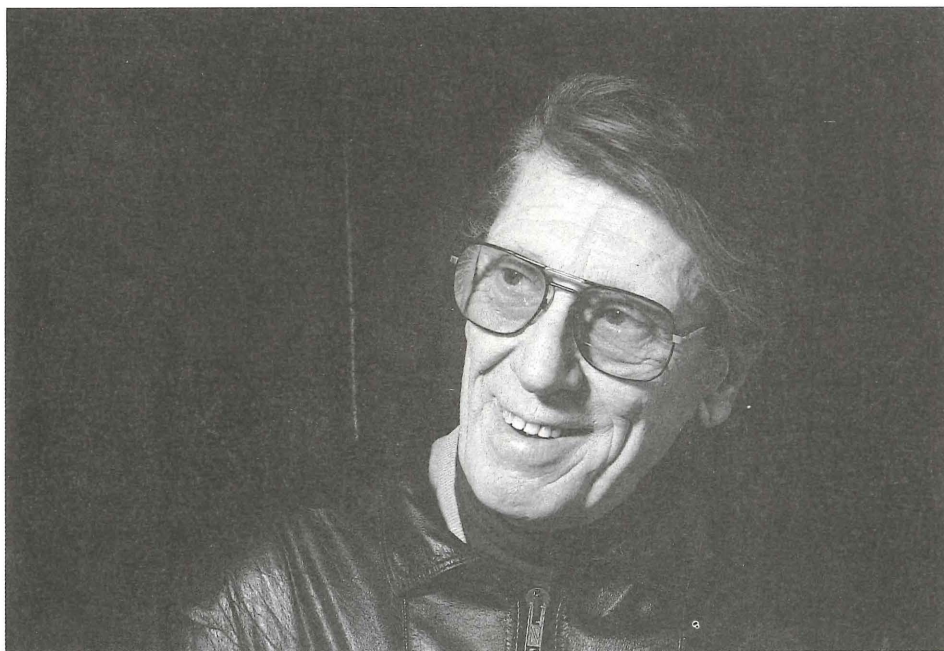
LOS ANGELES, CALIFORNIA.

— Con él se fue a California...

— Exactamente. Nos fuimos a Los Angeles. Era una buena época para trabajar en la Costa Oeste y allí nos marchamos los tres, Red, Charlie (Mingus) y yo. Tocábamos para un amplio circuito de restaurantes de lujo. Podíamos hacerlo porque no teníamos batería en el grupo. Tocábamos mientras los clientes comían. Pero tú sabes como es California... También venían a escucharnos gente famosa y muchos músicos que nos conocían o habían oído hablar de nosotros. Era un trabajo bueno, se cobraba bien y estábamos siempre ocupados.

— ¿Con quiénes se relacionó en la Costa Oeste?

— Allí me encontré con muchos músicos muy buenos: Barney Kessel, Herb Ellis, Primo Palmieri y Chuck Wayne, por ejemplo. A este último ya lo conocía de Nueva York. Era un auténtico bop-per. De hecho creo que fue el primero que escuché tocar bebop en la guitarra.



— ¿Y Barney?

— Barney era de Oklahoma, un estado del Oeste cercano a Texas. Los Angeles le quedaba mucho más cerca que Nueva York y allí se fue, así que estaba en California desde mucho antes que yo apareciera. Tocó con varias big bands, entre ellas la de Artie Shaw. Cuando yo llegué él ya era un guitarrista de jazz muy respetado en la zona. Había participado en la grabación de varios discos con esas bandas, e incluso tenía alguno con su propio nombre, todo esto mucho antes de que yo lo hiciera. Al igual que los otros músicos que te he nombrado, trabajaba intensamente.

Todos eran asiduos de los estudios de grabación (un aspecto profesional que se desarrolló mucho en esa ciudad), también tocaban en las emisoras de radio. Estás habiendo creado y mantenían sus propias bandas, dando empleo permanente a gran cantidad de músicos.

SOBRE MUSICA, MUSICOS Y GUITARRAS

— Bueno, me ha contado cómo desde aquellos días en Greensborough llegó finalmente, después de pasar por Filadelfia, Nueva York, y Los Angeles, a ser reconocido como guitarrista de jazz. Le propongo que dejemos su parte biográfica y hablemos de técnicas y otros aspectos musicales.

— O.K. Me parece estupendo.

— He observado que recurre mucho a "cantar" temas melódicos, y aún líneas enteras de improvisación con acordes. Es un recurso común de los guitarristas de su generación, que produce un efecto casi pianístico. ¿Cómo y por qué lo desarrolló?

— En la mayor parte de los discos de jazz que grabé y trascendieron utilicé un instrumento armónico como base, en general un piano. Yo podía dedicarme, de esa forma, a tocar líneas melódicas monódicas ("single note lines") con el apoyo de los acordes siempre detrás de mí. Sin embargo, desde que empecé a salir de gira, me vi obligado a tocar con muchos músicos diferentes



Plaza del Angel, 10
28012 Madrid
Tel. 369 41 43

El mejor JAZZ de Europa y América en el mejor marco

Próximas actuaciones

Julián Argüelles
Roman Guilfoyle
Guillermo McGill
(1 a 3 de mayo)

Vicent Herring
con Kevin Hays (p),
Dwayne Burno (b),
Jeff Jerolamon (bat).
(4 a 10 de mayo)

Connie Phillp
con Ricardo Miralles (p),
Alfredo Remus (b),
Paco García (bat).
(11 a 17 de mayo)

Mal Waldron Trio
con Paulo Cardoso (b),
Sangoma Everett (bat).
(18 a 24 de mayo)

Hal Galper Trio
con Ron McClure (b),
Steve Ellington (bat).
(23 a 31 de mayo)



todo el tiempo. Tú sabes que piano y guitarra son instrumentos difíciles de combinar, sobre todo si no te acoplas bien con el pianista. La mejor solución que encontré fue el trío con bajo y batería: así tienes muchísima más libertad. Pero alguien tienen que llevar la armonía, tocar los acordes, de manera que he ido perfeccionando la mezcla de ambas tareas, combinando melodía y acordes. Uso también bastante el recurso de las octavas, que le da más cuerpo al sonido.

– *A propósito de las octavas ¿Conoció a Wes Montgomery?*

– Lamentablemente nunca nos encontramos. Estaba previsto que tocáramos juntos en el Festival de Newport del 68, pero falleció repentinamente poco tiempo antes. Era un gran guitarrista.

– *Mencionó antes a Charlie Christian como pionero de la "Single note".*

– Efectivamente. Aparte del hallazgo estilístico que eso significó, hay que tener en cuenta que los amplificadores eran pequeños y de poca potencia. Era necesario tocar con púa, golpeando vigorosamente para obtener un buen volumen. Por otra parte, los equipos distorsionaban bastante y los acordes no sonaba limpios. Más tarde, guitarristas como Johnny Smith empezaron a incluirlos en sus líneas.

– *¿Usa movimiento alternado de púa?*

– Sí, fundamentalmente.

– *¿Usa junto con la púa otros dedos de la mano derecha?*

– Sí, estos dos (muestra índice y medio). Pero no mucho, realmente.

– *Le he visto utilizar mucho el ataque de púa hacia arriba, o sea, desde los agudos a los graves.*

– Justamente eso no es una consecuencia de la necesidad de combinar melodía y acordes. El golpe hacia arriba permite que la nota melódica, generalmente situada en las cuerdas agudas, anteceda en una fracción de segundo al acorde que la acompaña. El resultado es sutil, pero eficaz. Creo que a veces se observa algo extraño, ¿no es así? Si observas a Barney verás que hace lo mismo.

– *El resultado es bueno. La sensación auditiva es que hay dos líneas separadas aconteciendo simultáneamente. Por momentos consigue que suene con la misma independencia que las manos derecha e izquierda de un pianista.*

– Sí, me gusta eso y no precisas hacerlo todo el tiempo. Simplemente vas tocando líneas melódicas y de vez en cuando intercalas algunos acordes. Es suficiente para crear esa sensación de independencia.

– *¿Lee bien música?*

– No leo. Bueno, en realidad leo lo esencial, pero nunca lo he usado mucho. No lo aprendí de pequeño, tú me entiendes.

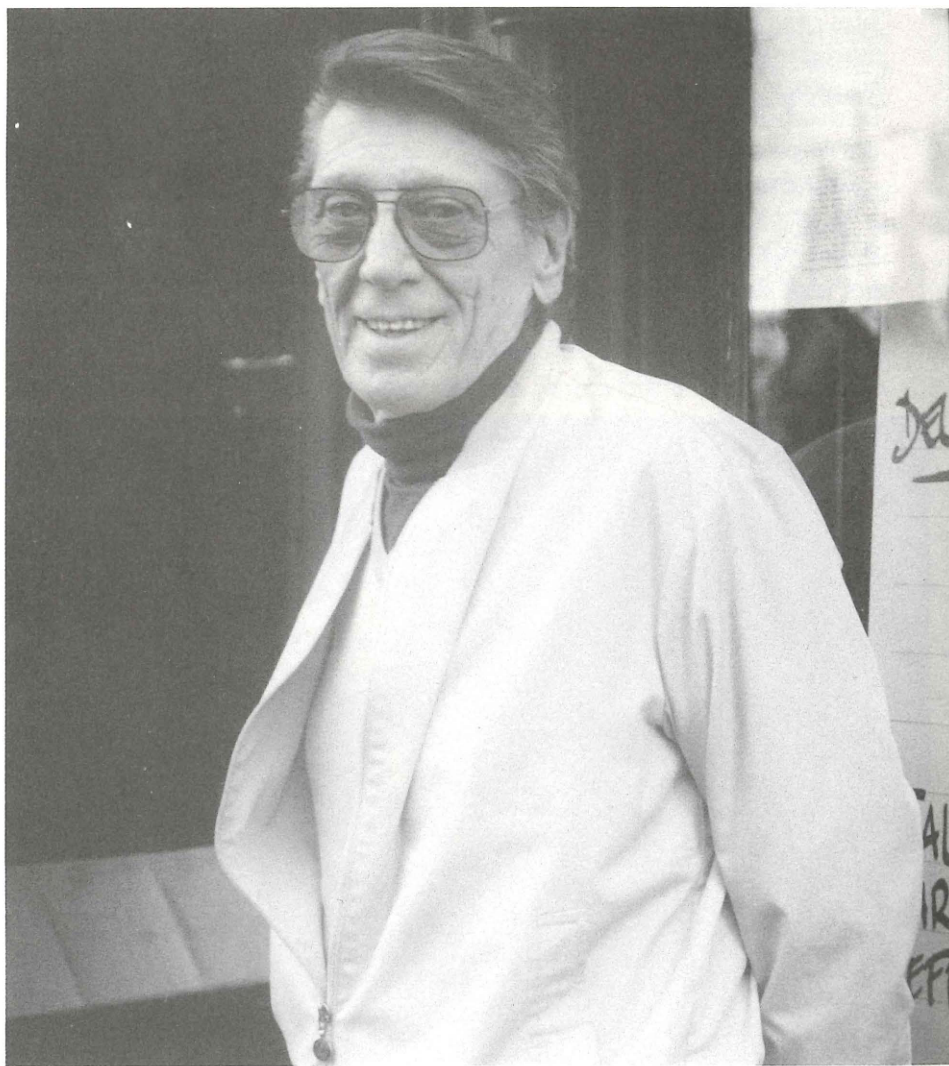
– *Vamos un poco a los detalles tecnológicos. Usted sabe que muchos se interesan especialmente por ellos. ¿Cuál fue su primera guitarra eléctrica?*

– Una Gretsch con pick-up DeArmon. En realidad era una guitarra acústica estándar con un pick-up. Después tuve una Gibson ES 250. La que tengo ahora es una Gibson modelo Tal Farlow. Esa fue una serie especial que construyeron entre 1962 y 1967. Hicieron unas doscientas cincuenta en total. Pero esas guitarras de serie no son iguales a la mía, que fue la primera de todas, la original.

– *¿Qué opinión le merecen los guitarristas de las últimas generaciones?*

– Hay muchos de ellos que me gustan. Yo sé que Pat Matheny es capaz de tocar muy bien jazz, aunque normalmente toca otro tipo de música, cualquiera que sea su nombre. El es un guitarrista fantástico. También me gusta Mike Stern. Yo nunca me he encontrado con ellos personalmente, pero los conozco, he escuchado sus discos.

– *¿Y tipos más viejos, como George Benson?*



– *Ahora que están de moda los pedales y los efectos, en general, cabe preguntar si usa alguno de ellos.*

– ¡Oh sí, no tengo nada en contra! Uso solamente un poco de reverberación, siempre lo hice. Me gusta y me hace sentir cómodo el tipo de ambiente que crea. La distorsión, en cambio, no tiene que ver con mi estilo o mi forma de tocar. Tampoco me preocupa mucho el tema tan trillado del "sustain" Me gusta el nivel normal de "sustain" que tienen la guitarra, con su caída natural y el timbre que genera. Toco de acuerdo a eso, aprovechándolo.

– ¡Oh, Benson. El es el mejor, fabuloso! No lo nombraba porque realmente no es de los nuevos...

– *¿Y Stanley Jordan?*

– Es fantástica la forma en que toca con ambas manos. La idea del tapping no es nueva, pero él ha tenido la habilidad de llevarlo a cabo plenamente y de hacerlo muy musicalmente. Algunos años atrás había un chico que hacía demostraciones de guitarras para Gretsch por todo el país y yo le vi realizar ese tipo de trabajo a dos manos y era sorprendente, aunque sólo tocaba los acordes básicos en la zona más grave del mástil, con ritmos muy sencillos.

Tampoco he tenido la oportunidad de conocer y hablar con Stanley, pero me imagino que él debe diseñar el instrumento especialmente para su labor, con la "acción" (distancia cuerdas-mástil) muy baja. Pienso también que debe usar una afinación especial.

— ¿Se dedica también a enseñar?

— Sí, tengo algunos alumnos. No muchos, puesto que viajo frecuentemente.

— ¿Cuál es su media de edad?

— Los hay muy jóvenes y también cuarentones,

tocando aquí, y también Oscar Pettiford.

— ¿Bateristas?

— No sé... Joe Morello quizá.

— ¿Pianistas?

— ¡Hay tantos! Pero me gusta mucho Tete Montoliú, es realmente grande.

SEA BRIGHT, NUEVA JERSEY

— Un par de preguntas más para terminar. ¿Paró alguna vez de tocar?

— No, nunca. Hubo un período en el que no toqué en Nueva York. Lo hacía permanentemente en el pueblo de Nueva Jersey donde resido ahora. Se llama Sea Bright y queda a unas cincuenta millas de Nueva York. Antiguamente era un lugar de pesca, junto al océano. Ahora se ha convertido en una zona residencial... Como no aparecía por Nueva York se llegó a decir que me había retirado, pues allí está el centro de todas las cosas y si no apareces la gente piensa que no estás más. Pero yo continué siempre tocando.

— ¿Toca mucho en la actualidad?

— Permanentemente. Vivo exclusivamente de la música, no hago más dibujos. Viajo mucho. He venido varias veces a Europa, aunque esta es la primera vez que visito España. Anteriormente he estado varias veces en Francia, Inglaterra y otros países europeos.

— A pesar de su edad y de su larga experiencia se le ve muy joven y nada preocupado con algunas cosas que parecen torturar inexorablemente a muchos artistas. ¿Le merece alguna opinión el show-business y toda esa historia del estrellato?

— ¡Oh no, felizmente nunca pienso demasiado en ello!

... Y Tal Farlow me mira y sonríe (lo ha hecho durante toda la entrevista) mientras sus enormes manos pulsan en el aire una guitarra imaginaria. Todo su gesto responde claramente a mi última pregunta: ¡Yo pienso en la guitarra! ■

FICHA TÉCNICA:

Guitarra: Gibson Modelo Tal Farlow.

Año 1962 (Prototipo).

Cuerdas: D'Addario, Medium Gauge.

Primera cuerda 0.14 Sexta cuerda 0.56.

Púa: Heavy, tamaño mediano tipo Fender.

Efectos: MXR Reverb Unit.

Amplificador: Walter Woods.

Salida de 100 Watts.



**Presenta el mejor jazz,
siempre desde USA.**

**ARTHUR TAYLOR - JEFF JEROLAMON
DRUM EXPLOSION
con TAYLOR'S WAILERS**

(Junio)

KENNY DAVERN QUARTET
(Agosto)

SONNY FORTUNE QUARTET
(Septiembre)

Para mayor información

Tel.: (96) 137 01 43

Fax: (96) 137 20 34

**Fuente del Jarro, 56
46980 PATERNA (Valencia)**

DISCOGRAFIA REFERENCIAL:

Con Red Norvo:

1950-51: Red Norvo-Charles Mingus-Tal Farlow
Trio (Queen-Disc).

1955: The Red Norvo Trios (Prestige).

Con Clark Terry:

1954: Clark Terry Septet (Verve-Jazz Club
Trumpet).

Con Ada Moore:

1956: Ada Moore And Her Quintet (Debut-
Original Jazz Classics).

Como líder:

1954: Tal Farlow Quartet (Verve-Jazz
Club Bass).

1955: Tal Farlow Trio: *Guitar Player* (Prestige).

1955: Tal Farlow Sextet (Verve-Jazz Club Guitar).

1969: Tal Farlow Quartet: *The Return Of Tal
Farlow* (Prestige-Original Jazz Classics).

1976: Tal Farlow-Red Norvo Quintet: *On Stage*
(Concord).

1984: Tal Farlow Quintet: *The Legendary Tal
Farlow* (Concord).

pero no enseño a principiantes.

— ¿Que les enseña?

— Lo que más me gusta es trabajar con las armonías. Las diferentes armonías que puedes construir con la guitarra, y también investigar las posibilidades del instrumento, como son los acordes inusuales y los "clusters", que son muy difíciles de tocar en la guitarra. Ese tipo de cosas.

— Quisiera que me nombrase algunos de sus músicos favoritos.

— Hay un amigo mío que es un saxo tenor increíble, se llama Lew Tabackin. En el bajo me gusta mucho Gary Mazzeropi, con el cual estoy

