

En un momento del jazz en que lo último es la juventud, en que la experiencia se mide en horas en vez de décadas, en que la Lincoln Center Jazz Orchestra intenta despedir a todos los músicos de la misma que superen los 30 años (excepto a su director artístico Wynton Marsalis), y en que pianistas de 12 años firman contratos con importantes sellos discográficos, resulta más que estimulante que a sus 50 años el guitarrista Peter Leitch haya obtenido finalmente el reconocimiento que merece. ¡Todo un milagro!



maestro intuitivo

Texto y Fotografía:
Don Hillegas

Desde que hace dos décadas Miles inventase la fusión, el sonido encrespado, ácido y electrónicamente modificado de guitarristas como John Scofield, Mike Stern y Pat Metheny ha dominado en el campo de la guitarra de jazz. Intérpretes en la tradición de Charlie Christian, Wes Montgomery, Tal Farlow, Herb Ellis y Joe Pass no han vivido, cuando menos, buenos tiempos. Pero para Peter Leitch todo este tiempo ha significado un período de maduración y desarrollo cuidadoso y concienzudo. Rechazando el zumbido de los "fusionistas" (en español en el original -N. del T.) y arrancando del sólido cimiento de la tradición bebop, Peter ha modelado una perspectiva propia del arte de la guitarra de jazz que no sólo resulta intuitivamente única y llena de fuego melódico y pasión armónica, sino que nos ha recordado también a todos que la guitarra en el jazz es por encima de todo un instrumento acústico.

El siempre swingueante Leitch ha documentado su maduración como intérprete, compositor y arreglista en una serie de excelentes grabaciones aparecidas en los últimos años (*From Another Perspective*, *Trio/Quartet 91*, *Mean What You Say* y *Portraits And Dedications*). Con su último disco, *A Special Rapport*, alabado unánimemente por la crítica, ha obtenido finalmente el reconocimiento comercial que tan justamente merece. ¡Un auténtico éxito!

Quedamos en su apartamento del West Village para hablar de *A Special Rapport*, de su carrera y de sus puntos de vista sobre la guitarra en el jazz. Haciendo gala de un subversivo sentido del humor, Peter se las arregló para cubrir un amplio espectro de temas a lo largo de la tarde.



—¿Qué te hizo interesarte por la guitarra, por tocar jazz?

—Hacia los 15 años me regalaron una guitarra por mi cumpleaños, aunque no me puse en serio con ella hasta principios de los 60. Por entonces vivía en Montreal y tuve la oportunidad de escuchar a Coltrane, Wes Montgomery y Miles, y algo más tarde al trío de Wynton Kelly, la sección rítmica de Miles. Había un puñado de grandes músicos que pasaban por allí: Rahsaan Roland Kirk, Sonny Stitt, Jimmy Heath. Hasta que no tuve ocasión de escuchar música así en vivo no me decidí a tocar en serio, porque fue su hondura lo que me impulsó a ello.

—Así que no llegaste al jazz a partir del rock'n'roll, o algo así...

—No, pero también estuve metido en eso. Hubo un período en el que hice trabajo de estudio, pues tenía que ganarme la vida, pero la verdad es que nunca me gustó tocar ese tipo de cosas.

—¿Qué guitarra tocas?

—Tengo una Zoller diseñada por Atila Zoller y construida en Alemania por la empresa Hoffner. Sólo existen dos de este modelo; Jimmy Raney tiene la otra.

—Hace unos diez años que tocas en el área de Nueva York. ¿Qué te hizo decidirte a venir aquí?

—Fundamentalmente la música: estar en contacto directo con el alto nivel de creatividad y energía que hay aquí y, cuantitativamente, como en ningún otro sitio.

—¿Recibiste algún tipo de instrucción formal?

—Estudí un poco de guitarra clásica en un principio, pero básicamente diría que soy autodidacta.

—O sea, que más que nada fue tocar y escuchar, ¿no?

—Cuando empecé a interesarme por esta música no había posibilidad de estudiarla en escuelas en Canadá, al contrario de lo que sucede ahora. Me parece que sólo había un par de escuelas en Estado Unidos; Berklee acababa de abrirse. Pero en Canadá, nada. Lo interesante es que ahora me encuentro metido en la enseñanza del jazz, como profesor.

—Has trabajado e incluso grabado dos discos con tu compatriota Oscar Peterson. Cuéntanos cómo fue aquello.

—Hombre, pues fue estupendo. Me resultó muy fácil trabajar con él. Nunca hemos estado juntos de gira, pero eso es otra historia. La primera vez que grabé con él recuerdo que me llamaron por la mañana... Estaba dándole clase a un alumno, sonó el teléfono y era Ed Bieckert, el guitarrista canadiense. Me dijo que no podía hacer un bolo, pero no dijo con quién era, y que si podía acercarme al estudio a las tres para sustituirle. Cuando llegué, el primero al que me presentan es a Norman Granz, y yo me dije, "un momento, ¿qué es lo que pasa aquí?" y entonces va y aparece Oscar... Me pregunté qué es lo que pintaba yo allí.

Y sin embargo, estuvo muy amable. Probablemente pensó que yo estaba bastante nervioso, y buscó facilitarme las cosas, no lo sé. La cuestión es que se portó muy bien conmigo.

—Debiste caerle bien, porque volvió a llamarte.

—Sí. Cuando volvió a grabar en Canadá parece ser que preguntó por mí. Me sentí muy halagado.

—Acabas de sacar un nuevo disco en cuarteto, *A Special Rapport* (Reservoir, RSR 129). ¿Qué opinas de él?

—Estoy muy contento. Para mí ilustra muy bien la evolución del cuarteto. Llevamos trabajando juntos siete u ocho años. Creo que es de lo mejor que he hecho.

—En todo ese tiempo que lleváis juntos, ¿has podido apreciar una evolución en vuestra música?

—Creo que el resultado es que ahora toco con más confianza porque conozco bien a la sección rítmica.

—Te encargas siempre de los arreglos de tus discos.

—Sí, en efecto. Pienso que tiene mucho que ver con tu conocimiento de la gente que está en el grupo, con saber cómo se van a enfrentar a un contexto musical concreto, aunque, en la mayoría de los casos, el arreglo sea mínimo porque simplemente dejas que las cosas vayan surgiendo mientras tocas. Hay un par de temas de John Hicks que evolucionaron a partir de su forma inicial, y como a John le gusta cambiar sus temas, van modificándose con los años. Con los míos también sucede lo mismo. No obstan-

te, cuando nos metemos con un estándar nos limitamos a tocarlo y a ver por dónde va en vez de preparar un arreglo.

—Y en concreto las composiciones nuevas, ¿las tocáis una temporada antes de meteros en el estudio con ellas?

—Sí se puede, desde luego; ésa es la mejor manera de hacer las cosas.

—He notado al escuchar otros discos del grupo que hay matices sonoros diferentes.

—Sí, podríamos decir que toco de forma distinta según tenga a mi lado a un pianista o no. Con un pianista, especialmente si es tan bueno como John Hicks, tiendo más a tocar como un instrumentista de viento, en un estilo *single-note*. Si por el contrario toco sin pianista, tengo que rellenar más espacios y tocar más guitarrísticamente, con más acordes.

—¿Cómo caracterizarías a los demás miembros del grupo? Marvin Smitty Smith, por ejemplo.

—Smitty es un gran músico. Es un batería con mucha musicalidad, que presta mucha atención a la afinación y al sonido, y que puede tocar muy fuerte sin agobiarte precisamente por eso: en vez de tapar a los demás instrumentos se mezcla con ellos.

Pero Smitty no es sólo un batería maravilloso, también es un gran arre-

glista y compositor, algo que aún resulta poco frecuente entre los baterías. Es un intérprete preocupado por su sonido, lo cual no sucede con otros.

Es más, te diré que tengo compuestos algunos temas un poco raros, y cuando se los toco a Smitty no hace falta que hagamos ningún comentario: va y los toca. Si fuera otro batería, tendría que decirle "bueno, en vez de hacerlo así, ¿por qué no lo intentas de esta otra forma?". Eso nunca pasa con Smitty: él se pone a tocarlo y suena tal

y como lo habías oído en tu cabeza al escribirlo.

—Has trabajado muchos años con Ray Drummond, ¿qué es lo que te gusta de él?

—Que además de su gran sonido, es un bajista que escucha y se integra en el grupo, es un gran músico de grupo. Tiene un oído extraordinario, no se pierde nada de lo que pasa sobre el escenario. Eso, además de su destreza técnica, es lo que caracteriza a un gran bajista; allá donde vaya la música, allá irá él, e incluso es capaz de llevarla en otras direcciones. Y como solista es muy bueno. Además tiene un sentido del tiempo muy particular: no va como un metrónomo, sino que se mueve y respira con la música.

—Y a la vez resulta melodioso.

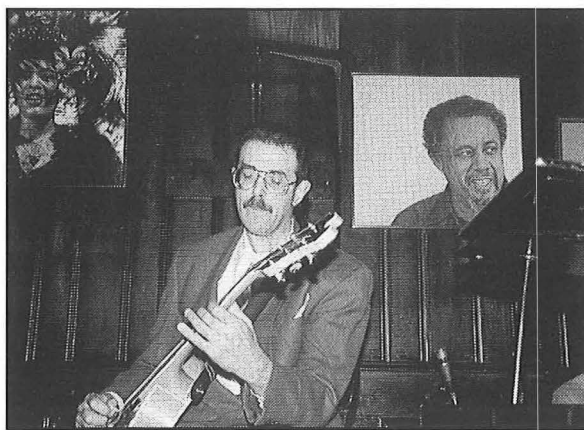
—Sí, sí. Pero ante todo es un maestro del tiempo, puede hacer con él lo que quiera.

—John Hicks y tú tocáis muy bien juntos. ¿Cuánto tiempo lleváis haciéndolo?

—Pues unos ocho años, con interrupciones. John es muy especial, muy musical. Es uno de mis pianistas favoritos, y también como persona; puedes escuchar toda la historia del piano en el jazz cuando toca: Art Tatum, Ahmad Jamal, Bud Powell, McCoy Tyner, Bill Evans... sin sonar como ninguno de ellos, sino siempre como John Hicks.

—Aparte de la amplificación propia del instrumento, no utilizas ningún tipo de efectos o procesador.

—No, ese tipo de sonido no me atrae. Tengo la sensación de que la mayoría de la gente que lo utiliza suena igual; es más, mi teoría es que con todos esos efectos se oscurece el ataque de la nota, especialmente con un exceso de reverb digital.



“

Lo que yo intento es ahondar en la profundidad de esta música, de su nivel emocional y del conocimiento requerido para tocarla, a un nivel intuitivo, porque para mí es de ahí de donde surge la mejor música, tal y como la tocaron sus maestros, que por eso lo son.

”

—Se produce una distorsión...

—Ni siquiera es una distorsión; quiero decir, que para mí la distorsión está muy bien, pero toda esa reverberación que utiliza gente como John Scofield o Pat Metheny... Lo único que puedo decir es que oscurece el ataque de la nota, y ese ataque es precisamente el que hace que la música mantenga su dinámica, de modo que si no lo escuchamos el swing no existe realmente. Por eso esos grupos no tienen swing. No sé si querrás que esto aparezca en la entrevista, pero es la verdad.

—Pero cuando menos sí consiguen ese sonido duro.

—Sí, pero aparte de eso insisto en que el ataque se oscurece, es un sonido similar a una gran bola de algodón que envolviera cada nota.

—Vale, pero también dota a las notas de cierta singularidad.

—Bien, lo extraño es que, aunque con todos esos inventos electrónicos hemos entrado en una era de obsesión por crear sonidos nuevos, resulta que todo el mundo que los usa suena igual. ¿Por qué?

—Pues porque todos han creado un nuevo mismo sonido.

—Exacto.

—Precisamente uno de los aspectos de tu música que tiene que ver con este tema es el de tu capacidad para utilizar notas únicas, singulares. Todo resulta muy claro, muy melódico, sin ser dulzón; en este sentido puede apreciarse una afinidad con los instrumentos de viento. Por lo tanto, ¿no te interesa la modificación electrónica del sonido natural de tu instrumento?

—No me ha interesado nunca, porque bastante tiempo me ha llevado ya tocar la nota correcta en su lugar justo y con un buen sonido. Y en eso he trabajado mucho: por encima de todo, en obtener un sonido que me gustase. Así que ¿para qué iba a enchufar todos esos cacharros y cambiarlo? Yo creo que tengo mi propio sonido, y está en mis manos.

—No en el amplificador.

—Repito que lo interesante es que todos esos guitarristas que utilizan efectos de sonido, procesadores o lo que sea, suenan igual. Salen de la Berkeley y suenan todos como John Scofield.

—Y debe resultar muy difícil para quienes tocan con ellos establecer un diálogo musical.

—Desde luego, y creo que no hay mucha gente que se lo haya planteado a ese nivel. Es por eso por lo que Pat Metheny no tiene swing cuando toca jazz. Para sus discos está muy bien, porque es una especie de pop y es efectivo, pero cuando lo escuchas es un contexto jazzístico, para mí no funciona en absoluto.

—Sí, y creo que eso se hizo bastante evidente en la gira que hizo con Joshua Redman y Charlie Haden.

—¿Les escuchaste en directo?

—Les oí con Billy Higgins y con Roy Haynes, y en ambos casos era como un trío al que hubieran incorporado un guitarrista.

—Sí, ése es uno de los motivos por el que la cosa no funciona.

—Hablando de guitarristas, tú has tocado junto a cinco de ellos en un grupo llamado Five Guitars Play Mingus. Os presentasteis en agosto (1993-N. del T.) en el Lincoln Center.

—Exacto.

—Luego seguisteis todo el invierno. ¿Cómo surgió el tema?

—Pues todo comenzó a partir de un profesor de la Concordia University, Andrew Homzy, que escribió unos arreglos de música de Mingus para sus alumnos de guitarra.

Por cierto que él no es guitarrista, pero sí un experto en Ellington y Mingus muy respetado. Bueno, pues escribió esos arreglos y contactó con Sue Mingus; hablaron y decidieron que había posibilidades de hacer un proyecto así. El sugirió a Sue que se pusiera en contacto conmigo, Sue habló con John Hicks y éste me recomendó a mí, con lo cual acabé convirtiéndome en el director musical.

Y para mí ha sido una experiencia fantástica. Llevo treinta años escuchando la música de Mingus y nunca había tenido la oportunidad de tocarla, así que ha sido estupendo, porque se trata de composición jazzística pura al cien por cien: no es sólo poner unas notas en un pentagrama y que otros las toquen; la música tiene un desarrollo, y nosotros lo que intentamos es que evolucione, y no interpretarla tal y como se grabó hace treinta años. Además he tenido la ocasión de escribir los arreglos de tres temas.

—La verdad es que un planteamiento así, con cinco guitarras y una sección rítmica, es algo diferente, porque por supuesto implica el que no haya vientos.

—Sí, el reto consiste en obtener esos colores que Mingus conseguía con los vientos, lograr esa variedad tonal con las guitarras. Para que sea así nos valemos de la dinámica a la hora de hacer los arreglos y de la yuxtaposición de los solos y las partes de conjunto.

—Os he escuchado una media docena de veces y lo cierto es que tardo unos minutos en darme cuenta de que no hay vientos, porque es como si en mis oídos persistiese la vibración. ¿Quién más está en el grupo?

—Hasta el momento Vic Juris, Ron Jackson y yo hemos sido los tres miembros fijos; los otros dos han ido cambiando porque es difícil reunir en un mismo sitio a músicos tan atareados como los neoyorquinos. Así que han tocado con nosotros grandes guitarristas, gente como Jack Wilkins, Larry Coryell, Ted Dunbar o Ed Cherry.

—¿Vas a hacer algo con este grupo de cara al futuro?

—Sí. Tenemos programada una gira americana en noviembre. También hay una casa de discos que parece interesada; por ahora no sé qué va a pasar, pero creo que por suerte podremos grabar.

—Y otra vez aparece Hicks tocando contigo en este asunto, trabajando juntos en un contexto diferente. ¿Hay algo más que estéis planeando?

—Vamos a hacer un disco a dúo para Reservoir Records.

—¿Habéis pensado ya cómo va a ser?

—Bueno, hemos hablado sobre el material, pero sin hilar nada todavía. Sabemos qué vamos a tocar, pero creo que va a ser algo bastante suelto.

—En un contexto así, ¿quién se encarga de los arreglos?

—Hombre, pues tal vez yo... De hecho, ya te digo que serán bastante simples. Cada uno aportará sus temas y nos limitaremos a tocarlos.

—¿Temas originales o estándares?

—Hay un tema de John que quiero tocar, y yo estoy trabajando en uno nuevo que puede estar listo a tiempo para este proyecto. Y algunos estándares. Es muy posible que incluyamos también un tema de Walter Booker.

—Respecto a guitarristas en general, y aunque no se trate exactamente de influencias, ¿has escuchado a muchos? ¿Cuáles son los que más te gustan?

—La verdad es que... todos; aunque cuando estaba empezando quienes más me gustaban eran Wes Montgomery, Kenny Burrell, Jim Hall y alguien que no es muy conocido en Norteamérica, un gran guitarrista belga llamado René Thomas. Es muy posible que me influyese tanto o más que cualquier otro. Además tuve la ocasión de escucharle en vivo, porque residí durante una temporada en Montreal en aquellos tiempos de mis comienzos. Tenía un sonido precioso; creo que murió en España en 1975. (René Thomas murió de un ataque al corazón en Santander, el 3 de enero de 1975 - N. del T.)

—Ahora que mencionas todos esos nombres, me doy cuenta de las conexiones que existen entre ellos y tu forma de tocar, sin duda debido a que tú sigues una tradición...

—Sí.

—Y aunque tu sonido es bastante personal y propio, lo realmente interesante es que te las hayas arreglado para escapar de toda esa marea de fusión de los 70, que tan fuerte impacto tuvo sobre la guitarra en el jazz.

—Bueno, yo tuve un grupo de fusión en 1975, o al menos así podría denominarse. Y por un momento resultó divertido, pero no es lo que realmente yo quería hacer. Digamos que era una especie de grupo eléctrico. Lo dejé enseguida. Y si te digo la verdad, me gustan los dos primeros discos de la Mahavishnu Orchestra, por ejemplo, y en especial el primero, *The Inner-Mounting Flame*.

Pero desde mi punto de vista todo aquello era una especie de callejón sin salida; yo creo que la tradición es más honda, esto es otra cosa. Es muy posible que la tecnología alcance esa hondura de la música, con lo que hacer música electrónica resultará más interesante, pero por ahora, para mí, está aún muy lejos de ello.

—Teniendo en cuenta lo que hoy día sucede en el jazz, tu punto de vista es justo el que predomina.

—Mmm-Hmm.

—Así que, ¿qué te parece eso de ser un artista mainstream?

—Si entramos por ahí habría que decir muchas cosas que no creo resultarían apropiadas para publicar.

—Vale, pues lo dejamos, no me tientes.

—¿Un artista mainstream blanco? (Ríe.)

—Yo he dicho mainstream a secas, pero lo cierto es que analizando lo que ha venido sucediendo en el jazz en los últimos diez años...

—Lo que yo intento es ahondar en la profundidad de esta música, de su nivel emocional y del conocimiento requerido para tocarla, a un nivel intuitivo, porque para mí es de ahí de donde surge la mejor música, tal y como la tocaron sus maestros, que por eso lo son. Para tocar a ese nivel

debes poseer una maestría tal sobre tu instrumento y sobre el material con el que estás trabajando —la armonía, el ritmo, la melodía— que no tienes siquiera que planteártelo: puedes afrontarlo desde un nivel intuitivo.

—Así que por ahí van las cosas.

—Sí. ■

(Traducción: Mario Benso)

DISCOGRAFIA REFERENCIAL

Con Sadik Hakim

1973: *London Suite* (Radio Canada International)

Con Billy Robinson

1973: *Evolutions Blend* (Radio Canada International)

Con Buddy Munro

1975: *Winter Wonderland* (Radio Canada International)

Con Al Grey y Jimmy Forrest

1980: *Out'Dere* (Greyforrest)

Con Art Ellefson

1981: *The Art Ellefson Trio* (Radio Canada International)

Con Oscar Peterson

1980: *The Personal Touch* (Pablo Today)

1981: *Royal Wedding Suite* (Pablo Today)

Con el New York Jazz Guitar Ensemble

1986: *4 On 6 x 5* (Choice)

Con Woody Shaw

1986: *Solid* (Muse)

Con Jed Levy

1988: *Good People* (Reservoir)

Con Jaki Byard

1991: *Phantasies II* (Soul Note)

Con Jeri Brown

1993: *Unfolding The Peacocks* (Justin Time)

Como líder

1981: *Jump Street* (Jazz House)

1982: *Something In Another Life* (Jazz House)

1987: *On A Misty Night* (Criss Cross)

1988: *Red Zone* (Reservoir)

1989: *Portraits And Dedications* (Criss Cross)

1990: *Mean What You Say* (Concord)

1991: *Exhilarations* (Reservoir)

Trio/Quartet'91 (Concord)

1993: *From Another Perspective* (Concord)

1994: *A Special Rapport* (Reservoir)