

El decálogo de

b

1. LA VOCACION

Dicen que es uno de los grandes pianistas de esta década, que cuando él toca pasan cosas que no pasan cuando cualquier otro se

r

acerca a un piano, que toca fresco y moderno, que quién sabe dónde puede llegar. El parece escuchar con la misma parsimonia que

a

caracteriza sus movimientos, posiblemente porque ya sabía todo eso antes de que otros lo dijeran.

d

—¿Recuerdas cuando fue la primera vez que pensaste: “música, esto es lo que quiero hacer”?

—Creo que tenía cuatro años. Siempre hubo un piano en casa pero nadie en la familia lo tocaba: era como un mueble más; yo empecé a intentar sacar melodías y canciones infantiles y tenía cierta habilidad. Mis padres pensaron que podía tener talento musical y, a los cinco años, me mandaron a un profesor de piano.

—¿Cuándo y cómo decides ser músico?

—Estuve convencido de ello muy pronto, creo que tenía seis años. Incluso entonces me hacía sentir bien que hubiera algo que yo podía hacer, especialmente entonces y en el instituto, porque yo no era bueno en deportes y no me gustaba ir a clase. La música era lo único que me gustaba y se convirtió en una especie de refugio. Realmente me asusta que les pueda pasar algo a mis manos. No sé qué haría porque no fui a la universidad ni nunca estudié demasiado otras materias. La única cosa que realmente me interesa además de la música es la literatura; me gusta mucho leer, pero no creo que pudiera mantenerme con la literatura.

—¿Has pensado en tocar otros instrumentos?

—Alguna vez consideré seriamente tocar la batería y lo hice cuando tenía 13 años. Es porque adoro el aspecto rítmico de la música. Creo que le ocurre a muchos músicos porque puedes conseguir esa cualidad física de la batería que no puedes tener con otros instrumentos. Además pienso que en muchos sentidos la batería está cercana al piano porque ambos son instrumentos percusivos.

—¿Haces música porque es lo que puedes hacer con el piano o tocas el piano porque es una manera de hacer música?

—No lo sé. Probablemente es porque fue el primer instrumento que encontré, creo que es casi una casualidad: estaba allí, lo encontré, lo toqué y lo he tocado durante tanto tiempo que no puedo pensar en hacer otra cosa, soy bastante limitado.

M · E · L · H · D · A · U

Mariana Montalvo
Fotografía: Antonio Narváez



2. EL APRENDIZAJE

—¿Crees que hay cosas que sólo se pueden aprender de un profesor?

—Sí, para sentar las bases técnicas necesitas un profesor; pero también para aspectos más emocionales necesitas un profesor. Cuando eres joven, un profesor debe ser alguien hacia quien levantar la vista y lo más importante es que le tengas un gran respeto porque toca mejor que tú, si no no puede ser un buen profesor.

—¿Estudias ahora?

—No, no lo hago desde hace dos años. Creo que estoy en un punto en el que sé lo que debo trabajar. Otra función importante de un profesor es que, desde otra perspectiva, te diga por dónde debes trabajar si tú no lo ves; luego puedes moverte solo en la dirección que te ha indicado. Creo que ahora sé que hay un montón de cosas en las que debo trabajar para crecer por mí mismo.

—¿Con algún tipo de disciplina?

—Normalmente hay una cierta disciplina. Siempre hay algo concreto que intentas conseguir. Últimamente trabajo con mi mano izquierda porque quiero que sea más fluida, necesita mejor técnica. Es lo que preside toda mi práctica actualmente.

—¿Cuáles crees que son tus mayores deficiencias?

—Mi mano izquierda, lo cual creo que es común a muchos pianistas. Yo empecé tocando clásica y estudié siete años. Luego la dejé totalmente por el jazz durante otros siete años y en ese tiempo creo que perdí mucho de lo que había conseguido, como una potente mano izquierda. Desde hace tres años he vuelto a interesarme por la música clásica y me siento fatal porque apenas puedo tocar como lo hacía cuando tenía 11 años. Hay un montón de aspectos prácticos en los que no me siento tan seguro como entonces, como controlar la dinámica. Creo que es de las cosas más difíciles para mí. Hay gente que tiene problemas con tocar muy potente o rápido pero yo siempre pienso en cómo tocar suave y tenue.

—¿Y tus cualidades?

—En cuanto al jazz tengo una cierta habilidad para ser espontáneo porque desde que empecé he tocado en variadísimas situaciones y puedo adaptarme a casi todo. Admiro a los músicos versátiles porque hoy en día tienes todo tipo de música y creo que es estúpido condenarte a tocar exclusivamente en un estilo de jazz a menos que seas el creador de ese estilo. Por ejemplo ví a Hank Jones el otro día y esperaba oírle en el estilo que él desarrolló en los años 40 y 50 porque él lo creó. Creo que es el problema de muchos músicos jóvenes de hoy que creen que deben tocar un estilo particular porque es el que les gusta y se sienten cómodos en él, lo cual va contra ese concepto básico del jazz que es que una idea hacia delante y cambiante es siempre mejor. Todo ha ido muy rápido desde los años 40 y no tiene sentido parar de cambiar.

3. SHOW-BIZZ

—¿Recuerdas tu primer bolo?

—No lo recuerdo bien pero sí recuerdo que cuando empecé a tocar jazz (tenía 14 ó 15 años) me ponía tan nervioso que no podía tocar lo que quería. Durante más de dos años yo era dos músicos diferentes: el que toca en casa, bastante contento con lo que iba consiguiendo, imaginando una sección rítmica, y el otro en situaciones en las que no tenía bastante confianza en mí mismo para hacer lo que hacía en casa y me quedaba completamente rígido. Después de 20 ó 30 actuaciones en público te acostumbras a verlos allí y a pensar: puedo hacerlo.

—¿Tienes oportunidad de tocar regularmente y ganarte la vida?

—Sí y me considero bastante afortunado por ello.

—¿Qué hay de todos los mitos tópicos alrededor del jazz (noche, alcohol, etc.)?

—El jazz se creó en las clases más bajas de la sociedad con Jelly Roll Morton tocando en burdeles y desde entonces hay algunos elementos que pertenecen a ese mundo. Sin embargo tiene menos corsés que el mundo de la clásica que requiere toda una forma de vestirse y comportarse tanto para el músico como para el público, lo cual sólo consigue alejar a la gente de la música. El jazz es más relajado.

—Yo creo que es igual pero con otros corsés.

—Sí es cierto, pero creo que no tantos como en el mundo de la clásica.

—¿Vives en ese estrecho mundo del jazz?

—No me gusta. Cuando llegué a Nueva York salía a todos los clubes, gastaba un montón de dinero, bebiendo y todo eso, pero me harté porque es realmente estrecho, tal como imagino que le puede pasar a cualquiera que viva en el mismo ambiente que trabaja. Es realmente importante hacer otras cosas porque es bastante deprimente vivir en los clubes; hace falta ir a la playa, salir al campo,...

—¿Cómo percibes al público?

—Me gusta que haya músicos y que entiendan aspectos muy concretos de la música. No me importa si la gente habla porque sigo haciéndolo lo mejor que puedo, pero por supuesto que afecta a mi música y no alcanzaré cierto nivel porque no puedo oírme bien y la energía de la sala es diferente; aún así pienso que rendirse sería insultar a esos pocos que están escuchando. Miro a la gente y me doy cuenta de lo que está pasando en el público.

4. LA CARRERA

—Se te encuadra en los jóvenes leones y la gente dice “¡escúchalo y sólo tiene 25 años!”. Crees que has llegado a algún sitio donde se supone se debe llegar más tarde?

—Creo que todo eso de los jóvenes leones es basura del medio; es una idea que no tiene nada que ver con la música y que parte de una sociedad que rinde culto a la juventud. Así que los jóvenes leones en el jazz no son más que una pequeña parte de esa fascinación general. Creo que muchos de ellos no están preparados para grabar discos y decir algo realmente profundo pero alguien de *marketing* de una compañía se fija en ellos porque son jóvenes, los empujan a grabar dos o tres discos que no son buenos y cinco años más tarde tienen 26 años y todo el mundo está ya aburrido de ellos, son rechazados porque ya son “viejos” y no se piensa que todavía tengan oportunidades de hacer otras cosas. Parece que si no eres importante a los 20 no lo puedes ser a los 30 y es horrible. Creo que yo empecé muy pronto pero no creo que tenga un don especial; no me considero un genio.

—¿A dónde has llegado y qué esperas alcanzar en los próximos años?

—Hasta ahora he ido creciendo de manera continuada, cambiando mucho y estoy orgulloso de ello porque siempre debes intentar nuevas cosas y creo que seguiré cambiando por lo menos durante 10 años más o menos. Espero que en algún punto pueda entrar en otro tipo de proceso tal como he visto hacer a músicos mayores a los que respeto. Pasas mucho tiempo imitando y un mes sueñas como McCoy Tyner y el siguiente como Monk, sueñas bien y sigues intentando nuevas cosas, buscando y cambiando mucho. Quiero llegar a alcanzar un estilo donde pueda ser completamente creativo gracias a haber explorado todo tipo de música y pueda sonar totalmente personal. Eso sólo se consigue con tiempo.

—¿Planificas tu carrera?, ¿cuáles son tus ambiciones?

—Hasta ahora mi carrera ha consistido en sentarme al lado del teléfono y decir que sí porque tenía suficiente trabajo dejándome arrastrar por los planes de otros, pero en los dos últimos años he empezado a pensar que puedo desarrollar planes por mí mismo y trabajo un poco más en ello.

5. UNA MIRADA A ULTRAMAR

—¿Cómo te encontraste con los músicos españoles?

—Yo estaba en la New School de Nueva York y a través de la International Association of Jazz Educators fui al Seminario de Vic como alumno donde Perico Sambeat estaba como profesor del Taller de Músics. Luego Perico vino a estudiar a la New School (1990) y también estaba Mario (Rossy) que me invitó a venir a España y de ahí la primera vez que toqué aquí con Mario, Perico y Jorge. Después he vuelto bastantes veces con ellos.

—¿Fue una sorpresa para ti encontrar músicos españoles haciendo buen jazz?

—En absoluto. Mucha gente tiene esa idea de que Nueva York es el único sitio donde se hace buen jazz pero creo que es una tontería. Lo que pasa es que hay tantos músicos que la competencia es mucha. Diría que vivir allí es bueno porque tienes que competir con gente como Hank

Jones para conseguir trabajo (con lo cual no consigues mucho); pero es sólo una cuestión de número de músicos y me parece estúpido relacionar dónde vives y cómo tocas. Es bueno ir a Nueva York de vez en cuando para tocar con mucha gente. Es un buen lugar para tener como referencia e ir a ganarte la vida fuera. Yo vivo pero no toco mucho allí y no conozco a nadie que pueda mantenerse tocando en Nueva York.

—¿Qué piensas de la controversia jazz norteamericano vs. jazz europeo?

—Creo que está sólo en algunas mentes. Hay un cierto jazz que no se toca mucho en Norteamérica pero no diría que es europeo sino que lo toca gente en Europa, espe-

cialmente Alemania y Dinamarca, y la razón de la controversia es porque algunos de esos músicos pretenden que sea lo único original que pasa en el mundo. La cuestión geográfica no tiene ninguna importancia porque aprendemos la historia del jazz a través de grabaciones y eso cualquiera puede hacerlo en cualquier lugar del mundo.

—¿Cómo te sientes viniendo a menudo a tocar a España?

—En especial Barcelona, y también Madrid, son magníficos lugares para venir porque el público es diferente al de cualquier otro sitio. Cuando estás tocando en Nueva York a menudo tienes un sentimiento de cinismo por parte del público, precisamente porque viven ahí, conocen a todo el mundo y han oído a grandes músicos; entonces si eres nuevo y no tienes un nombre ni siquiera te escuchan; creen que saben tanto que no deben prestar atención, pero esa cuestión geográfica tampoco proporciona nada a la hora de interpretar ni de disfrutarlo, sólo esa habilidad para estar fuera de la música... Así que me gusta ir a otros sitios donde tengo esa sensación de que puedo ser mucho más creativo. Me gusta especialmente cuando toco en trío porque necesitas un espacio silencioso si quieres tocar bien. Por ejemplo cuando tocas una balada, en las que los silencios son tan importantes, puedes crear mucho mejor en ese silencio que no es simple educación sino atención e interés.



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

**Los mejores músicos
de Europa y América
en el mejor marco**

12 Aniversario

Próximas actuaciones

La Unica

Latin Jazz

(1 al 8 de enero)

Federico Lechner Quartet

(9 al 15 de enero)

Bob Sands/Bernardo

Sassetti Quartet

(23 al 29 de enero)

Ricky Ford Quartet

(30 de enero al 5 de febrero)

Paul Stocker Quartet

(6 al 12 de febrero)



6. FORMACIONES

—¿En qué formación te sientes más cómodo?

—Cada una es completamente diferente. En trío la atención se centra en ti y se supone que un pianista debe llegar a ese punto en el que no necesita más gente y puede tocar en trío. Yo no quiero dejar de tocar en formaciones mayores porque es una de las cosas interesantes del piano en el jazz. Puedes funcionar apoyando los solos de los demás. Ha habido grandes pianistas que han sido acompañantes durante mucho tiempo. A mí me encanta formar parte de la sección rítmica con esa dinámica entre el piano, el contrabajo y la batería trabajando juntos como una máquina mientras mantienen la interacción armónica con el solista. Por supuesto que me encanta tocar en trío pero no diría que me siento más cómodo; es diferente.

—Imagina que tienes un contrato para grabar tres discos y puedes elegir las formaciones.

—El primero lo haría en trío, el segundo con un viento y el tercero con dos vientos o quizá con guitarra para explorar diferentes posibilidades.

—¿Cuál sería tu formación ideal con grandes nombres?

—Nunca lo he pensado; quizá con Miles Davis, con Coltrane, si estuviesen vivos. Me encantaría tocar con Billy Higgins a la batería, Ron Carter al contrabajo... No sé, es difícil.

—¿Y con gente con la que puedes tocar ahora?

—Me siento muy bien tocando con Jorge Rossy. Quizá no es el batería con el que me sienta más satisfecho ahora mismo pero me puedo imaginar que haremos mucho más porque tenemos las mismas ideas sobre lo que conseguir y los mismos intereses desde el punto de vista rítmico. Y también, porque, al margen de cómo toque el instrumento y casi tan importante como eso, es como puedo entenderme con él personalmente. Como bajista mi favorito es Larry Granadier porque escucha mucho y sigue a todos los demás. Me gusta tocar con gente que está dispuesta a intentar algo que no han intentado antes. A veces las compañías discográficas juntan a un pianista joven con buenos y veteranos bajista y batería y el disco suena bien porque todos son buenos pero todos esos discos suenan lo mismo porque no tienen tiempo de desarrollar una relación personal ni un proyecto común, es sólo otro contrato de grabación.

7. INFLUENCIAS

—¿Qué estilo y pianista sigues?

—Creo que McCoy Tyner, Herbie Hancock, Bill Evans, Keith Jarrett, Wynton Kelly y Oscar Peterson serían los más cercanos pero hay muchos otros.

—¿De otros instrumentos?

—Miles Davis, en la manera en que usa el silencio; Charlie Parker, John Coltrane, cada uno por aspectos concretos.

—Siempre que te he oído has tocado algo de Charlie Parker pero creo que nunca te he oído tocar composiciones de otros pianistas...

—Es cierto. Por ejemplo he escuchado mucho a Bud Powell pero nunca he transcrito sus solos; lo que sí he hecho con Parker porque es la verdadera fuente del bop, y no voy a intentar Monk aunque me pueda influir mucho pero es muy personal para una imitación y su estilo tan individual que cuando la gente lo intenta siempre suena peor que el original. Lo que más me interesa de Monk son sus composiciones porque sus solos son muy temáticos, concisos y repletos de lógica. Así que es más interesante aplicar la lógica de la temática de Monk en lo que tocas, que reproducirle exactamente.

—Cuando tocas es posible oír ideas y frases enteras de música clásica. Al principio pensé que eran bromas pero otras veces me parecen inevitables. ¿Planea la música clásica sobre ti?

—Sí y creo que cada vez más. Estoy estudiando clásica. Ahora estoy con Bach y puede ayudar mucho para tocar jazz si quieres tocar diferentes melodías al mismo tiempo porque Bach fue el primero que lo hizo. Siempre puedes encontrar nuevos elementos que aportar a tu música.

—¿Es Bach tu mayor influencia de entre los compositores clásicos?

—Bach y Beethoven. Beethoven es para mí el más grande porque hizo mucho y tenía algo que yo respeto que es la confianza en tu individualidad, en hacer algo diferente aunque nadie lo comprenda o le guste. Le sucedió a Beethoven pero tenía esa confianza en que lo que estaba haciendo era profundo. Es lo mismo con Coltrane que no tenía en cuenta lo que fuera a decir la crítica y sólo se preocupaba de lo que estaba haciendo. Otro que adoro es Brahms.

8. EL PIANO

—¿Has visto la película El Piano?

—No.

—Hay algunas ideas en la película que me gustaría comentar contigo como experto en la materia. La idea del piano como un instrumento/objeto que se toca/palpa, la sensualidad, el objeto casi como si fuera una piel, las teclas que parecen iguales y para el pianista tienen cada una su vida propia,... yo siempre había tenido esta idea de que hay una relación física con el piano porque realmente pones tus manos en él...

—Ciertamente hay una relación física con el piano y es completamente diferente de un clavicordio. El piano es más suave, acaricias más que percutes. El piano lo tocas con las yemas de los dedos que es la parte más sensible del cuerpo. Y es diferente con cada piano. Puedo reconocer el mío no sólo por el sonido sino también por el tacto. Es importante el tacto porque para mí cada noche es un piano nuevo con un carácter diferente. Creo que tiene que ver con la calidad, cuanto mayor calidad más personales son, ya que si son realmente buenos, como los Steinway, especialmente los viejos, no están hechos en serie sino artesanalmente uno por uno, tienen más carácter. A veces los pianos grandes te intimidan: te sientas delante, ves el final allá lejos y a mí me intimida porque no estoy acostumbrado. Mi ideal sería un Steinway antiguo de tamaño medio. Hay otras marcas que tienen cajas grandes pero son fríos.

—¿Qué haces cuando llegas a un club y el piano es malo o está desafinado?

—Me molesta pero intento sacarle lo mejor. Lo peor es tocar con teclados. No me rindo pero me gustaría hacerlo porque a veces no tienes un piano sólo porque consideran que es lo mismo y se ahorran dinero. No se dan cuenta que un piano es una cosa viva, con personalidad y los teclados no son cosas reales; yo tengo cierta superstición sobre si van a sonar o no y además hay cuestiones técnicas con los armónicos que salen de cada nota y que no tienen nada que ver entre un piano y un teclado.

—La primera vez que te vi tocar tuve la impresión de que sufrías porque tenías todo el cuerpo contraído, la cabeza entre los hombros y la espalda doblada sobre el teclado. Luego me di cuenta que eso sólo afectaba a tu cuerpo y percibí cierta serenidad, como si concentraras toda la tensión en el cuerpo para mantener la mente libre y me pareció que el piano y tu érais muy buenos amigos.

—Sí es así. No sé si tocaría mejor si lo hiciera de otra manera, pero siempre he tocado así. Muchos profesores han intentado corregirme y durante algún tiempo intenté diversas técnicas para bajar los hombros pero no podía tocar. No me siento mal físicamente aunque sé que lo parece y creo que es el resultado de la concentración.

9. MUSICA

—Los músicos jóvenes intentan encontrar sus propios sonidos,... y sin embargo nadie inventa nada realmente nuevo. Ha habido varios movimientos (New Orleans, bop, cool, free, fusion,...) y ahora hablamos de revisitación el hard-bop quizá porque es imposible otra revolución. ¿Crees que se puede hacer algo realmente nuevo?

—Creo que sí es posible aunque toda idea de novedad es relativa. Incluso en los años más revolucionarios del jazz como en los 40 con el bop o en los 60 con Coltrane, los cambios surgían a partir de lo que había sucedido antes. Ornette Coleman hizo algo completamente nuevo y mucho más libre pero tuvo que ir a buscar elementos en el bebop, en el swing y en Nueva Orleans. He pensado en ello y no sé si realmente es posible otra revolución. Pero incluso en 1994 puedes sonar como tú mismo. Creo que la mejor forma de ser original en el jazz es teniendo confianza en ti mismo y en lo que haces, como persona y como músico y, si no intentas imitar a otros, aunque no hagas una revolución, estarás creando y sonará original. Pero es cierto que no ha habido ninguna revolución desde los 60 ó 70 y tampoco sé si puede haber más. De alguna manera lo que está pasando en el jazz es la antítesis de la revolución y se dan fenómenos equivalentes en otras artes; hay una especie de renacimiento y creo que es interesante porque la gente va a descubrir algo nuevo; ese renacimiento es necesario porque ha habido mucha música en el último siglo y los músicos miran atrás y desarrollan, por primera vez, un respeto real por la historia global de la música. Así que empiezas mirando atrás porque no hay ideas nuevas pero vas creciendo y te vas haciendo más personal mediante tu propia mezcla de otros tipos de música. Por ejemplo los clásicos más esenciales como Bach y Beethoven; creo que todo el mundo está intentando usar esos elementos en el jazz y no es realmente nuevo pero si lo haces de manera abierta y sin ese miedo a perder la pureza de tu música salen cosas realmente interesantes, si escuchas sin ideas preconcebidas y no con la obsesión de tocar correctamente. Creo que esa idea de música pura es realmente lo que echa a perder todo. Mientras revises cosas como el flamenco y otros tipos de música, que es lo que hicieron los innovadores como Miles o Coltrane, todavía hay posibilidades de hacer cosas nuevas.

—¿Crees que puedes encontrar cosas que requieran un nuevo lenguaje?, ¿o cosas viejas con lenguajes nuevos?, ¿o nuevas cosas con lenguajes viejos?

—No hay nada nuevo bajo el sol, en parte porque todo se ha hecho ya incluso antes del jazz, pero eso no quiere decir que no sea posible la creatividad. Esto da cierta libertad porque puedes escoger entre toda la música; puedes preguntarte casi con un sentido religioso donde estaba toda la música antes de que las cosas pasaran. Creo que la música estaba en la tierra o en algún otro sitio y la gente sólo tiene que descubrirla y lo que haces al tocar es descubrir algo que potencialmente estaba allí; y siempre hay más potencial que descubrir de manera creativa mientras te mantengas honesto contigo mismo. Una cosa importante es mirar atrás en la historia y otra es considerar que la historia del jazz es una pequeña cosa perfecta en sí misma dentro de la amplia perspectiva de la música que ha estado allí desde hace mucho tiempo. Comprender esa tradición es importante pero si eres un músico de jazz y sólo miras al jazz te estás limitando. Es importante indagar en otros tipos de música.

—Cuando piensas en música ¿tu mente y tu corazón se refieren a tocar, componer, recrear...?

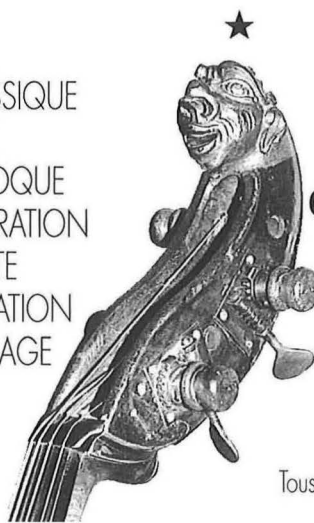
—Siempre me he considerado un intérprete. Hay dos cosas en jazz: componer (Ellington) e improvisar (Parker) y creo que yo soy más un improvisador, pero me preguntabas antes por mis puntos débiles y debo decir qué componer. Me gustaría componer más en el futuro porque es otra forma importante de expresar tu individualidad, de hablar de tus



ideales; tu particular fascinación aflora en la composición, aunque para mí la manera de expresarme más no es componiendo sino improvisando, a veces con algo muy simple como un blues.

PAS DE COMPROMIS POUR LA CONTREBASSE

CLASSIQUE
JAZZ
BAROQUE
REPARATION
VENTE
LOCATION
REGLAGE



Micros **SHERTLER**
Amplis **YSEULT**
Amplis
GALLIEN KRUEGER
Cordes **VELVET**

Toutes les cordes
Housses - Stand
Roue de transport
Siège
Vis de réglage
Carquois
Tous accessoires contrebasse

L'Atelier de Lutherie

13, rue V.-Hugo - 92240 Malakoff
Tél. : 46.57.90.86 - Fax. 46.55.90.10
Métro : Plateau de Vanves

—¿Es la música un lenguaje que te permite expresar todo?

—Quizá no todo. Creo que muchas veces la música es la vía de expresar algo, mejor que la vida real; no creo que la música deba ser una representación exacta de la vida, tengo más la idea de un elemento catártico, como un escape, algo que te hace sentir mejor; así que muchas veces lo que quieres expresar es un deseo o lo que no puedes tener, porque la idea de la música es perfección... por ejemplo en una composición hay un principio y un final y es hermosa y perfecta, algo que nunca tienes en tu vida.

—¿Hablas de ti mismo cuando tocas?

—Sí, pero el jazz debería ser muy social aunque a menudo no lo es o lo es de forma incorrecta. Puedes comparar el jazz con una conversación, ya que es muy interactivo a causa de la improvisación; el piano puede reaccionar según lo que haga el saxo, no puedes ignorar lo que los otros están tocando y lo mismo se puede decir del público. Creo que uno de los problemas cuando la gente va a oír mal jazz es que observa y piensa: Dios, estos tipos están tocando para ellos sin darle nada al público, enrollados 20 minutos sin ninguna razón pero haciéndose sentir bien a ellos mismos. Tienes que darle algo al público, si no, no vale la pena en absoluto.

—Entonces, si hablas de ti mismo debe haber una relación con tu estado de ánimo concreto.

—Intento abordar el tema de manera profesional. Si te han contratado debes esforzarte y lo que yo intento es llegar al piano listo para tocar, crear esa perfección que no existe en la realidad; tienes que hablar de ti mismo pero del lado más bello. Yo intento hacerlo.

—Pero hay esa idea de que la mejor música (arte en general) nace del sufrimiento porque si eres feliz tienes bastante con la vida y solo en la infelicidad necesitas tu música para expresarte...

—Si coges Dostoiewski o Van Gogh o Beethoven o Coltrane ves que hay mucho dolor en su arte, como si estuvieran sosteniendo el mundo sobre sus hombros, pero es hermoso porque están hablando de un sufrimiento humano, algo que todos podemos compartir y se convierte en una auténtica catarsis. Y hay otros como Bach o Gillespie que fueron los hombres más felices de la tierra, pero aún así, ambos intentaban expresar ciertos aspectos de sus vidas de la forma más artística. Lo que realmente detesto es cuando el jazz se hace autoindulgente; la música tiene que ser dada al público, si no, no vale nada.

—Si te expresas con la música, ¿qué son los silencios? En un libro o en un cuadro, cuando no tienes nada que decir paras de pintar o de escribir y en el resultado final no se ve el silencio, pero en la música síntas silencios y yo no creo que sean meros espacios vacíos.

—Los silencios tienen muchas implicaciones. Por ejemplo para Miles Davis eran una parte fundamental de su estilo, lo que no tocaba era tan importante como lo que tocaba. Creo que el silencio expresa algo por sí mismo, porque es lo que diferencia a la música de otras artes introduciendo el tiempo. Si el movimiento es continuo y no hay silencios no sería

perceptible el paso del tiempo porque sólo habría una gran masa de música y el silencio te hace darte cuenta de que el tiempo pasa porque algo se ha parado. Sólo la música y las artes escénicas (cine, teatro) pueden reflejar la idea de tiempo.

10. VARIOS

—¿Cuáles son tus temas preferidos?

—Me gustan muchas baladas, en particular, *When I Fall In Love*; por la melodía y también por la letra en la que pienso cuando toco porque es importante intentar expresar lo que hay en ellas. *When I Fall In Love* habla de una persona que nunca se ha enamorado pero que cuando lo haga... Me gustan mucho lo que eran canciones popula-

res norteamericanas de los años 50, muchas de las cuales han sido arregladas por músicos de jazz. Una de mis preferidas es *My Favourite Things* después de Coltrane, que no tiene nada que ver con lo que canta Julie Andrews en *Sonrisas y Lágrimas*.

—Si tuvieras que elegir entre que tu trabajo permanezca en la memoria de la gente sin que nadie sepa a quién pertenece o que todo el mundo recuerde tu nombre pero nadie sepa qué has hecho...?

—Prefiero que desaparezca mi nombre. Después de muerto el nombre no importa pero sería bonito que alguien disfrutara mi música. Tiene que ver con la idea que te comentaba antes de que la música siempre ha estado ahí y lo estará aunque la gente desaparezca. ■



DISCOGRAFIA REFERENCIAL

Con Grant Stewart

1993: *Downtown Sounds* (Criss Cross)

Con Peter Bernstein

1993: *Somethin's Burnin'* (Criss Cross)

Con Joshua Redman

1994: *Moodswing* (Warner)

Brad Mehldau & Rossy Trio

1993: *When I Fall In Love* (Fresh Sound New Talent)