

*Y así es exactamente como lo hicimos*

JOE  
**LOVANO**

*en la grabación de*

**RUSH HOUR**

*SSSS*

Don Hillegas



urante el último cuarto de siglo, Joe Lovano, diligente y pacientemente, ha seguido su *Musa*. Progresando desde aprendiz hasta oficial, se ha convertido en uno de los maestros del saxo tenor de su generación. Conocido por sus trabajos con artistas como John Scofield, Paul Motian y Ed Blackwell, la mayoría de sus grabaciones han sido asunto de pequeños grupos. Pero con la edición de *Rush Hour*, arreglado y dirigido por Gunther Schuller, Lovano ha grabado uno de los más excitantes, innovadores y enérgicos trabajos de big band que se pueda recordar desde la colaboración de Miles Davis con Gil Evans. Nos reunimos hace poco para comentar su carrera y desarrollo como artista pero, sobre todo, hablamos del trabajo creativo que ha dado lugar a *Rush Hour*. Su conversación fue tan expansiva e improvisada como su música... e igual de interesante.

—¿Cómo surgió *Rush Hour*?

—Conocí a Gunther Schuller a principios de los 70, cuando yo estaba en la Berklee School of Music y él era presidente del conservatorio de New England. Yo había conocido a su hijo Ed (que toca el bajo en *Rush Hour*) y tocábamos y andábamos juntos. Fui a su casa y conocí a Gunther y a la madre de Eddie, Marjorie. Recuerdo la increíble discoteca de Gunther con miles de discos y manuscritos apilados en cualquier parte; escuchamos un montón de música escrita por él, material que yo no había oído nunca. Fue la primera vez que nos vimos, creo que fue en 1972.

Después he tocado mucho con Eddie en diferentes grupos, con Paul Motian y en nuestras propias formaciones, bien a mi nombre o bien al de Eddie. Gunther siempre se daba una vuelta por allí para oírnos. Realmente ha sido un apoyo durante estos años y además me llamaba de vez en cuando para hacer alguna actuación.

Tuvimos un concierto en West Virginia hacia 1980. El había escrito música para orquesta y quinteto con narraciones, para niños, sobre los orígenes y el proceso creativo del jazz. También he tocado en un par de grabaciones producidas por él para Gun-Mar Records, su sello. Como ves me ha escuchado a lo largo de los años.

Me llamó hace unos cinco años para participar en su taller en Sand Point, Idaho, que existe desde hace diez años.

—Es un campamento de verano ¿no?

—Es en agosto. Tiene un ambiente similar al de la Lenox School of Tanglewood: música de cámara y jazz juntos. El enseña dirección. Hay clases de orquestación y muchas actuaciones tanto de música de cámara como de jazz. Hay también invitados como Wynton Marsalis. El pasado año Kenny Werner y Billy Hart tomaron parte en él; éramos un cuarteto. Es muy sugerente; hay unos 70 estudiantes, músicos de alto nivel, realmente profesional, así que todo gira alrededor de las actuaciones.

Hace un par de años oí a Gunther dirigiendo una pieza de música contemporánea para chelo, percusión y piano —un tema increíble que escribió hacia 1957—. ¡Y me imaginé a mí mismo improvisando y tocando esa música!. Así que, después del concierto, se me ocurrió pedirle que hiciera algunas orquestaciones para mí.

Estaba pensando en mi próximo disco para Blue Note. Antes de pedirselo a Gunther llamé a Bruce Lundvall y le dije que estaba pensando en hacer algo con cuerdas, maderas y metales, y que quería que Gunther hiciera la orquestación. Bruce fue fantástico, aceptó inmediatamente.

Sin darme cuenta de que había dicho que sí, seguí hablándole del tema y dije: “Vale, pero quiero hacerlo con cuerdas, maderas y percusión”, y él dijo (imitando a Lundvall): “¡De acuerdo!, adelante”. Sonaba fantástico y así es como fue.

Le dije a Gunther que quería que él hiciera las orquestaciones. Quería hacer Ellington, Monk, Mingus y Ornette, también algunos estándares, y si él quería escribir, un par de temas originales. Esto fue el principio.

Se hizo realidad tal como yo lo había imaginado. Le dije que quería que escribiera el 75-80% del disco, dejando el diez o veinte restante para que yo lo llenara con temas solo, dúos... y otras cosas para compensar los pasajes con grupo grande. Y así es exactamente como lo hicimos.

Hicimos *Prelude To A Kiss* de Ellington, *Crepuscle With Nellie* de Monk, *Peggy's Blue Skylight* de Mingus y *Kathelin Gray* de Ornette, que las elegí yo; Gunther sugirió *Angel Eyes* y *The Love I Long For*; y escribió tres temas originales. Yo compuse otros tres, y también hay una versión de *Chelsea Bridge*.

—En *Prelude To A Kiss*, ese arreglo es realmente ...

—Es mágico, precioso.

—Para mí es algo así como el recuerdo del tema en contraste con el propio tema. Es muy irreal y al mismo tiempo muy fiel al original.

—Sí, exacto. Por eso quería a Gunther para hacer estas cosas, porque tiene una relación estrecha con cada compositor y cada tema, conoce cada coro y la melodía de todos ellos. Sabe de donde viene cada tema y escribe no sólo con su imaginación y técnica sino con el conocimiento de las instrumentaciones también y, además, con una pasión absoluta por el compositor. Por eso cada tema tiene un sabor distinto. Tiene una actitud completamente diferente para cada parte del conjunto de la construcción de su escritura.

Yo quería también a Judi Silvano como soprano en la grabación porque estamos trabajando y haciendo giras juntos. Así que Gunther escribió algo para ella dentro de las partes para cuerdas y vientos, realmente hermoso.

Además, lo que Gunther escribió para arpa es muy especial. En todos los temas con cuerdas el arpa tiene un fuerte papel, muy importante tanto melódica como percusivamente. Especialmente en *Prelude To A Kiss*, el arpa, la flauta y la voz se entrelazan enfrentándose al sonido de las cuerdas. Es un tema precioso. Escribió una introducción, un coro del tema y un final, lo escribió así, de principio a fin. Por eso empezamos el disco con él. También fue lo primero que grabamos en estudio.

—El tema de Mingus, *Peggy's Blue Skylight*, ¿por qué elegiste este tema?

—Es un tema que he tocado y sentía que lo conocía. También formaba parte de la reconstrucción de *Epitaph* que realizó

Gunther. Fui al concierto cuando lo estrenaron en Nueva York y me acordé de él. Lo había tocado hacía años pero también hacía tiempo que no lo tocaba. Lo elegí porque me encanta. El arreglo que hizo Gunther para maderas y metales es increíble. Este es el tema que yo hubiera querido hacer más largo, con esos vertiginosos sonidos para oboe, corno inglés, clarinetes, clarinete bajo, trombón y tuba. La propia melodía principal es un increíble entramado de sonidos. Yo no entro hasta el puente y recuerdo que escuchaba la orquestación antes de entrar y que eso me hizo tocar con un enorme ímpetu rítmico, sólo por lo que escribió para los vientos.

—Lo interesante para mí es como esto se deriva de *Prelude To A Kiss*. Es como si se fundieran, se engazaran.

—Ellington y Mingus son para Gunther dos figuras señeras de la composición en jazz. Su arreglo de *Peggy's Blue Skylight* comienza con el grupo al completo, que va disminuyendo hasta dejarme tocando solo, como un punto al final. Todo se disuelve en el solo de saxo. Si revisas la orquestación completa, es sorprendente como vislumbra la manera en que Mingus hubiera hecho vivir el conjunto. Durante un buen rato, digamos como unos quince minutos, va pasando por todas las secciones. ¡Gunther comprime todo eso en dos o tres coros! y, sin embargo, funciona como un tema completo.

—Wildcat: ... eres tú y nadie más.

—Toqué la batería y el tenor en este tema. Mis composiciones son la parte de esta grabación que escribí después de acabar. Fueron *Topsy-Turvy*, *Juniper's Garden* y *Wildcat*. Grabamos las cuerdas en un día, los vientos en otro, ensayamos cada tema y luego grabábamos. No teníamos días para ensayar. Lo hicimos todo en una sesión en abril. Luego, en junio, Judi y yo grabamos los duetos y los temas de saxo solo. *Wildcat* fue como una especie de contrapunto a algo que ya estaba, para equilibrar el sentido y el ritmo...

—Aquí el ritmo tiene el espíritu de Ed Blackwell.

—Sí, definitivamente. Es la primera vez que grabo tocando la batería y fue una auténtica experiencia. Primero toqué el solo de tenor y luego, siguiéndolo, improvisé en la batería.

—Quería preguntarte por los nombres de los otros dos temas que haces de esta manera, como *Juniper's Garden*.

—Cuando Judi era pequeña se puso a sí misma el nombre de *Juniper* y *Juniper's Garden* es un tema que escribí para ella.

—Yo estaba buscando en la mitología..., *Juniper* es una clase de bayas con las que se hace ginebra y otros licores, y el arbusto obtiene su nombre de *Juno*, diosa romana de los cielos y que se supone que se intoxicó...

—En el caso de Judi, viene, creo, de que hizo durante mucho tiempo danza moderna y estuvo en la Temple University como primera vocalista y bailarina; estaba muy involucrada en las artes. Isadora Duncan fue realmente una fuente de inspiración muy importante para ella. Este tema fue escrito para interpretarlo como dueto de sopranos, voz y saxo.

—Es precioso como os imbricáis en este tema, los cambios. Es como un poema tonal.

—Sí, es un tema precioso. Judi tiene una imaginación y un instrumento portentoso en su voz. Cuando ponemos los dos sopranos juntos hay sonidos que yo nunca he experimentado tocando con otros saxofonistas. Se puede sentir hasta en el aire el rumor de algunas notas conjuntas.

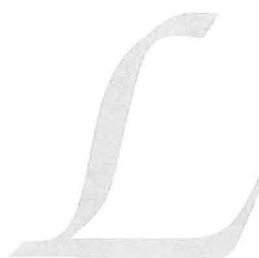
—*Topsy-Turvy* tiene un aire free y cool. No sabía que también tocaras el clarinete bajo.

—Bueno, a lo largo de mi vida he ido estudiando flautas y clarinetes también. Esta es la primera vez que he grabado con el clarinete bajo. Es casi un tema bebop de tipo Ornettiano. Tiene algunas partes free y luego cambia el tempo llegando casi a un aire latino en el solo de Judi. Primero lo grabamos como un dúo de tenor y voz; después pasé a soprano y voz; luego volví atrás y puse el clarinete bajo y la batería. Así que tocamos todas las melodías y todos nuestros solos al principio, lo cual es otra diferencia. Normalmente, cuando te doblas, pones los solos al final y montas toda la sección rítmica al principio. Aquí, el solo es el cuerpo de la pieza y fue muy fácil poner encima la batería y todo lo demás como respuesta a lo que era el solo, más que intentar asentar primero la parte rítmica y luego encajarle los metales. No hubiera tenido el mismo sabor. Funcionaba mejor como lo hicimos.

—Hicisteis una canción que Gunther escribió para su mujer, *Lament For M*.

—Cierto, y fue uno de los temas más comprometidos para mí.

—Es muy free, pero no frenético.



as composiciones de Gunther tienen ese fluir que las hace desarrollarse y evolucionar continuamente desde el primer compás hasta el

último. Es algo que creo que se tiene que explorar más en el jazz: abrir completamente los conceptos sobre formas e ideas.



Jimmy Katz Giant Steps

—Es realmente un lamento por ella. No sólo porque fuera su mujer y por cómo fuera ella sino porque creo que él estaba muy angustiado. En ese tema se agitaban la lucha de ella con el cáncer y todo el consecuente proceso. Gunther intentaba volcarse ahí, quería explotar y con la siguiente respiración quedar en paz. Para este tema yo tenía escritas varias melodías pero la mayor parte del tiempo no hice ningún cambio de acordes ni nada. Gunther tachó mi parte para que improvisara en ciertos momentos y no me dio ningún tipo de indicaciones. Era un desafío reaccionar a lo que estaba oyendo y tocar según mis propias ideas, pero además dejando espacio suficiente para que brotara lo que él había escrito. Este tema era todo un reto y me gusta como quedó.

—*Creo que, en ese sentido es un tributo a tí mismo como artista, tener disciplina y al mismo tiempo ser tan libre dentro de la pieza...*

—Toda esta grabación tenía que ver con la actuación. No me doblé en la música de Gunther, sólo en la batería y en mis dos temas de manera que todo fue una auténtica obra de conjunto. Nunca podría haber grabado esta sesión si no hubiera tocado con la gran banda de Mel Lewis bajo la dirección de Brookmeyer a principios de los 80, y por ese material realmente abstracto y moderno que escribió para mí.

—*Háblame del tema que elegiste de Monk, ¿por qué éste en concreto?*

—*Crepuscle With Nellie*: un motivo es que apenas se ha hecho, especialmente por saxofonistas. Se ha tocado principalmente en piano y Monk lo tocaba generalmente como un tema de piano solo. No creo haberlo oído nunca en un disco con Charlie Rouse o su cuarteto. Aprendí el tema tocando con el trío de Paul Motian con Bill Frisell. Lo grabamos en un disco, *Monk In Motian*, y en realidad no improvisamos sino que tocábamos la melodía, la partitura. Era como si yo fuera la mano derecha de Monk y Bill Frisell la izquierda. Pero con el tiempo he ido improvisando sobre el tema, consideraba que ofrecía muchas posibilidades para hacer una orquestación inteligente y quería ver qué haría Gunther. El estaba emocionado por intentarlo y lo que escribió es realmente hermoso.

—*¡Es tan fiel a la canción!. Me encanta como empieza, con esa insinuación de brass band de Nueva Orleans para después entrar en ese sonido firme y rico.*

—Sí, lo sé, lo sé. Cuando le dije a Gunther que quería hacer ese tema empezó a hablarme de Monk y de cuántas veces lo había oído tocarlo a piano solo, en directo. Fue cuando comprendí que iba a dar una visión completa y especial a cada tema. Si hubiera tenido otro arreglista y le hubiera dado esas mismas composiciones, hubiera utilizado la misma técnica en todos los arreglos. Habría escrito en cada uno de ellos todo lo que supiera de orquestación.

—*Quizá su experiencia personal con cada uno de los compositores ...*

—Claro, éso es lo definitivo. Quiero decir que ésta es la auténtica pureza de su música. Fue entonces, al hablar de *Crepuscle With Nellie*, cuando le dije que quería cuerdas y vientos, pero le dejé completa libertad para arreglar cada tema como él quisiera, para lo que oyera. No le pedía hacer éste con cuerdas y aquél otro con vientos. En ése hay clarinete bajo,... esa parte fue increíble. Es como si todo lo demás viniera de este profundo y telúrico instrumento. Para mí este arreglo es uno de los más sorprendentes que he oído en mi vida.

—*Es bastante excitante.*

—Sí, es grandioso. Y además me deja mucho espacio abierto para improvisar y crear el *tempo*. Cuando llegamos a mi solo él deja de dirigir y me deja a mí manejar las frases. Fue precioso tocar con tal confianza con alguien como Gunther.

—*Otra balada que tocas en el disco es The Love I Long For.*

—No conocía este tema que Gunther adora y que creo era uno de los favoritos de Marjorie. Es muy romántico. Tiene el aire típico de la música de baile americana de una cierta época, tipo orquesta Count Basie. Es una época que ha pasado.

—*Tu pones ahí la riqueza de Lester Young y Ben Webster.*

—Bueno, todos los temas de Gunther me inducen a un estado de ánimo que intento hacer aflorar. Por eso toco diferente en cada tema, no me limito a tocar sólo lo que sé del saxo sino a encajarlo con la música y el espíritu de cada tema. Y un tema como este realmente te lleva a un determinado lugar, además fue divertido.

También *Angel Eyes* es ese tipo de composición. Y la forma en que lo escribió con esas partes tan altas de violín pasando sobre mí; es como si un pianista acompañara los acordes en el registro alto del piano. Normalmente todas las armonías están alrededor de tus notas o por debajo de tí. Al oír todos esos sonidos por encima de mí, notaba que tocaba diferente. Cambió la manera en que normalmente yo habría tocado en ese tema si hubiera estado sólo con piano, bajo y batería. Sus orquestaciones verdaderamente alteran mi enfoque, tanto en la manera de tocar como en la exposición de los solos.

—*Hay otra balada en el disco en la que tocas el soprano, un tema de Ornette Coleman.*

—Sí, *Kathline Gray*, que creo que es un tema que estaba originalmente en *Song X*, con Path Metheny...

—*Sí, aunque aquí suena completamente diferente.*

—¡Es otra cosa completamente diferente!. Realmente es sólo la melodía. Yo sólo toco un coro. Gunther lo escribió para arpa, chelo, guitarra acústica, bajo, batería y saxo soprano. No escribió lo que tenían que tocar sino sólo los acordes. Y tampoco lo dirigió. Se suponía que lo único que tenían que hacer era seguirme y tocar esos sonidos punteados a través de los acordes y alrededor de mi melodía. Era un gran reto para ellos porque, especialmente el arpista y el chelista, no estaban

acostumbrados a crear sus propias partes. Les llevó un minuto entrar en el asunto y, escuchando lo que yo estaba tocando, ya siguieron adelante. Es un tema precioso; lo adoro. Quizás es el único tema de la sesión con el que Gunther no estaba familiarizado.

Yo quería hacer una balada de Ornette y no quería hacer uno de sus temas teniendo sólo la melodía e improvisando nosotros en él.

—*Ahora Rush Hour On 23rd. Street.*

—¡Vaya tema!. Fue probablemente una de las melodías más difíciles para frasear con un grupo grande.

—*Hay todas esas polifonías ...*

—Sí, funcionando todo el tiempo pero sin que nada se repita. La cuestión en este tema y en otros originales de Gunther, como *Headin' Out, Movin' In*, es que empiezan en alguna parte, luego se construyen y desarrollan alcanzando a otras secciones del tema desde donde siguen evolu-



l iba delante de mí en cada acorde y yo atacaba a tiempo pero él iba empujando el acorde por delante de donde yo quería ir y realmente profundizaba. A partir de ese momento, creo que empecé a desarrollar esa manera de tocar cada acorde desde el anterior en vez de esperar a que llegue.

cionando directos hacia el final. Normalmente en jazz hay muchas repeticiones; haces la melodía, tocas sobre esos acordes, vuelves y tocas la melodía de nuevo, y lo acabas. Las composiciones de Gunther, tanto estas dos como *Lament For M.*, tienen ese *fluir* que las hace desarrollarse y evolucionar continuamente desde el primer compás hasta el último. Es algo que creo que se tiene que explorar más en el jazz: abrir completamente los conceptos sobre formas e ideas.

—Bueno, la cuestión con *Headin' Out, Movin' In* es que tienes todos esos temas e ideas que se van moviendo de manera muy lógica y al mismo tiempo la secuencia es muy sorprendente. Pero todo tiene sentido.

—Sí, fue extraño porque había muchos momentos en ambos arreglos en los que toco en algunos fragmentos y en otros dejo de hacerlo; pero, aún así yo tenía que ser parte de la orquestación, incluso cuando no estaba tocando porque, cuando vuelvo a entrar, tengo que venir de alguna parte. Tengo que reflejar lo que estaban tocando así que tenía que controlar esto. Un par de veces, en mi siguiente entrada, hice algo ¡y los vientos me siguieron!. La primera vez lo hicimos así pero yo seguía y toqué más de lo que Gunther había escrito para mi entrada, hasta tal punto que tocaba con las ideas que él escribía después de que yo las interpretara. ¡Era una locura!, me estaba anticipando a lo que luego él escribiría.

Había algo mágico y creo que era porque no hicimos muchos ensayos preparatorios. Ensayábamos cada tema a medida que lo íbamos a grabar así que todo me resultaba muy fresco. No tuve mucho tiempo de estudiar el material ni de pensar en ello; tenía que reaccionar a su música al momento. Esto es lo que para mí significa improvisación y estoy satisfecho de como se realizó.

En cierta manera, también me preparó más o menos para esta sesión el ver los videos de Gil Evans y Miles Davis (un material perteneciente a la sesión de *Miles Ahead*) porque se parece mucho a como grabamos nosotros. No se montó de la misma manera pero grabamos con la misma actitud, como una forma de decir “cuenta atrás y despegamos”. Escarbar en el trabajo de Miles a través del tiempo y oír las cosas que ha hecho con grupos grandes, añadido a la posibilidad de ver ese video, fue muy importante para mi desarrollo con respecto a esta sesión.

—Cierras el disco con una interpretación preciosa de saxo solo en *Chelsea Bridge*.

—¡Güau!, quiero decir, este tema es alucinante. Ya sólo tocar la melodía sin ni siquiera intentar improvisar en los acordes es una lección. Es uno de los temas que no he tocado mucho en mis tiempos de aprendizaje pero se lo oí a Ben Webster y a pocos más.

Estaba muy inspirado por Coleman Hawkins y Sonny Rollins. Oír sus grabaciones, sus intervenciones en solo, cambió mi manera de aprender y explorar los temas a lo largo de los años. Quería hacer un tema solo en este disco pero no estaba seguro de cuál cuando se me ocurrió *Chelsea Bridge*, que encajaba perfectamente con el concepto Ellington-Strayhorn y para cerrar el disco con otro tema asociado con Ellington. Una vez que tuve la estructura quise tocar sólo dos coros y al tener esto resuelto ya podía hacer la melodía e improvisar donde quisiera. Ya era sólo cuestión de tocarlo.



Sebastian Melmoth



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

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

**14 Aniversario**

Próximas actuaciones

Enero

**Javier Mas y Feliu Gasull**  
**Dúo de Guitarras**

(Días 1, 2, 3 / 8, 9, 10 / 15, 16, 17)

**María del Mar Bonet Grupo**

(Días 4, 5, 6, 7 / 11, 12, 13, 14 /  
18, 19, 20, 21)

**Carme Canela Cuarteto**

(22 al 28 de enero)

**Jordi Vilá y sus Amigos**

(29 de enero a 6 de febrero)

**Carlos Barretto & Perico**

**Sambeat Quinteto**

(7 al 11 de febrero)

**Javier Ruibal Grupo**

(12 al 18 de febrero)

**Todos los días de 22.00 a 24.00 hrs.**



—Tu padre tocaba el tenor.

—Sí, tocaba el tenor y era un magnífico saxofonista. Nació en 1925, el mismo año que Gunther, y creció en la era del swing y del bebop. Tadd Dameron era de Cleveland y mi padre, de alguna manera, creció con él y con todos los músicos que aspiraban a ser como él. Jim Hall estaba por Cleveland a finales de los 40 y principios de los 50. Bill D'Arango, un gran guitarrista que tocaba con Ben Webster y Bird, también es de Cleveland y mi padre lo conoció.

—Suenas a una bastante buena escena jazzística.

—Sí, en los cuarenta y cincuenta era un ambiente muy dinámico. Mi padre tuvo la oportunidad de escuchar y conocer a Lester Young. Escuchó a Miles, y a Charlie Parker, que vino a Cleveland con Max Roach. Me solía hablar siempre de ellos. Era un buen músico y muy activo, tuvo oportunidad de tocar con todos los grupos que llegaban allí. Mi madre recuerda haberle oído tocar con Stan Getz en un club llamado Lucy's Sky Bar, cuando mis padres se prometieron en 1950.

Así que crecí oyéndole ensayar todo el tiempo. Empezó a llevarme a sus actuaciones, ensayos y jam sessions y cuando tuve 15 años ya tocaba todos los temas que él tocaba. En realidad crecí tocando con músicos de su generación y creo que eso me dio mucha seguridad porque cuando dejé Cleveland para venir a Nueva York y empecé a tocar con Woody Herman y otros grupos, me sentía realmente cómodo tocando con veteranos. Así es como realmente aprendí a tocar: sobre el escenario, tocando con grupos multigeneracionales y multi-raciales; era lo normal para mí y por tanto era magnífico. Unos hermosos cimientos y, todavía hoy, trabajando con Gunther y gente como él, puedo sentir que realmente es gracias a la confianza de mi padre por lo que soy capaz de hacerlo.

—¿Cuál fue realmente tu primer instrumento?

—El saxo alto. Empecé con él cuando tenía cinco o seis años, hasta los 13 que tuve un tenor. A los 11 ó 12 también empecé a tocar clarinete; pero aprendí los fundamentos con el alto.

También empecé con la batería cuando tenía 12 ó 13 años. El baterista del grupo de mi padre consiguió una batería nueva y me dio la vieja. Era una enorme y vieja batería con un gran bombo de 24 pulgadas y platos pequeños. Empecé entonces a tocarla y se convirtió en una pasión para toda mi vida. Estudiaba para tocar el saxo con mi padre pero cuando acababa me sentaba a la batería y tocaba. No tenía que preparar nada, solo divertirme. Aprendía mirando a los bateristas y escuchando discos.

—¿Qué opinabas tu madre de tener un baterista en la casa?

—Bueno, era fantástica. Yo tocaba con discos; así es como realmente aprendí. Escuchaba a Philly Joe Jones en los discos y trataba de hacer lo que él hacía. Cuando me di cuenta que Philly Joe, Max Roach y esos tipos estaban tocando las mismas melodías que Bird tocaba, empecé a intentar tocar en la batería las mismas melodías que estaba aprendiendo con el saxo. Cuando hice la conexión entre ambos instrumentos fue cuando me di cuenta de que había conseguido el punto rítmico en el saxo y el melódico en la batería.

—Eso me ayuda a comprender por qué te entendías tan bien con Ed Blackwell.

—Claro, porque Blackwell era un baterista muy melódico. Pero, en serio, mi madre era fantástica. Ella y su hermana, mi tía Rose, eran unas tremendas aficionadas al jazz; mi tía más que mi madre. Me escuchaban ensayar incluso más que mi padre. Se sabían todas las canciones que yo intentaba aprender así que cuando la hartaba, mi tía Rose abría la puerta del sótano y decía “creo que eso no está bien”, y entonces cantaba el puente o lo que fuera. Se implicaba mucho en mi aprendizaje cuando yo era un niño y para cuando mi padre llegaba a casa yo había trabajado todo el material y el podía oírme.

—De hecho, cuando llegaste a Berklee se trataba casi de hacer un trabajo de postgrado.

—Bueno, cuando fui a Berklee tenía un repertorio muy amplio

—Dizzy, Miles, Coltrane y todo el período bebop-hard bop—. Entonces Berklee me abrió la puerta a la música de Chick Corea, Wayne Shorter, Keith Jarrett, las composiciones de Carla Bley, Steve Swallow. Esto me amplió las perspectivas en cierto sentido porque yo había estado tocando rígidas estructuras de 32 compases, variaciones de blues, baladas y todo eso. Pero tan pronto como empecé a aprender otro tipo de temas con formas y estructuras diferentes, como la música de Mingus, se abrieron todas las ideas.

—Hiciste algunas giras con Carla Bley y la Haden's Liberation Music Orchestra.

—Toqué con el grupo de Carla durante casi un año en 1983 y me uní a la Liberation Orchestra de Charlie Haden en 1987; todavía soy miembro de la banda. Estoy en la última grabación, *Dream Keeper*. Y hay otra que aparecerá pronto, grabada en directo en Montreal, me parece que en 1989 o 90. Tienen una semana de Charlie con un grupo diferente cada noche: Creo que ya han publicado un par de discos.

—¿Trabajaste con Bill Evans?

—En realidad no, pero estuve una noche con él en el Village Vanguard poco antes de que muriera. Marc Johnson, Joe LaBarbera y yo éramos buenos amigos; he tocado mucho con ellos. Yo llevaba mi saxo y estaba muy nervioso pero Marc me presentó a Bill y le pregunté si podía participar. Yo nunca había oído que nadie se sumase a él en una sesión. Fue muy amable y me dijo: “Vale. Yo empiezo el pase y luego te invito a subir”. Era un domingo por la noche, una de esas noches tranquilas en el Vanguard —y fue precioso—. Aprendí mucho. Fue más o

menos un año antes de que yo empezara a tocar con Motian.

Realmente cambió mi visión del ritmo armónico haciendo que me centrara en los acordes. Recuerdo que tocamos *Stella By Starlight* y *Body And Soul*, dos temas que yo sentía que conocía. Toqué también *You And The Night And The Music*, con arreglos suyos, unos arreglos que yo conocía, así que lo tocamos. El iba delante de mí en cada acorde y yo atacaba a tiempo pero él iba empujando el acorde por delante de donde yo quería ir y realmente profundizaba. A partir de ese momento, creo que empecé a desarrollar esa manera de tocar cada acorde desde el anterior en vez de esperar a que llegue.

—El ataque de la nota...

—Exacto. Siempre estás anticipando algo en lugar de esperar a que llegue. Aprendí mucho esa noche tocando a su lado. Siempre fue uno de



abía algo mágico y creo que era porque no hicimos muchos ensayos preparatorios. Ensayábamos cada tema a medida que lo íbamos a grabar así que todo me resultaba muy fresco. No tuve mucho tiempo de estudiar el material ni de pensar en ello; tenía que reaccionar a su música al momento. Esto es lo que para mí significa improvisación y estoy satisfecho de como se realizó.

mis héroes, me encanta todo lo que hizo con sus grupos y también cuando tocó con Miles. Después de esto llegó una especie de engarce perfecto con Paul Motian.

–En ese sentido ha debido ser una continuación bonita.

–Las experiencias coinciden de alguna manera. Oí a Paul Motian con el cuarteto de Keith Jarrett un montón de veces, en Boston a principios de los setenta: con Charlie (Haden) y Dewey (Redman); la manera de tocar, los temas, la compenetración con que tocaban, es algo que nunca he oído grabado. Porque cuando estás sentado allí y la música alcanza este nivel ... me ponía del revés. Eran los tipos con quienes yo quería tocar. Eso era hace diez años (y de hecho toqué).

–Tienes una increíble habilidad para tocar siempre con bateristas fantásticos. Trabajaste con Bill Stewart...

–Sí, ha sido increíble. Bill estaba en el William Patterson College cuando yo enseñaba saxofón allí. Oí tocar a Bill cuando acababa de salir de la escuela. Venía de Des Moines y, en ese momento, estudiaba batería con Elliott Zigmund. Elliot y yo intercambiábamos clases; yo cogía a los bateristas y él a los saxofonistas y hacíamos diferentes cosas juntos un par de veces cada semestre. Así es como oí por primera vez a Bill. Entró en mi clase y tocamos algunos dúos juntos. Pregunté a Elliott, ¿Quién es este pavo!, y empezó a tocar en mi grupo cuando ya había dejado la escuela. Entonces es cuando lo oyó Scofield por primera vez.

Me uní a la banda de Mel Lewis en 1980. Toqué con Mel hasta que murió y dejé el grupo un año y medio después. Empecé con Paul Motian en 1981 y todavía sigo tocando con él, hacemos una o dos giras al año. Durante diez años estuve tocando con Motian y Mel al mismo tiempo: giras con Paul, vuelta a casa, tocar con Mel... Fue increíble porque los dos tocan con tal intuición y energía, con ese increíble groove. Además, cuando tocas con ellos sientes un apoyo incondicional. Cuando estás con estos cats es como si estuvieras con tu propio grupo.

Durante ese período toqué también un montón de veces con Elvin Jones. En 1983 hice una sustitución de Pat LaBarbera y en el 87 hice una gira europea con Elvin. Así que en ese momento estaba tocando con tres de los grandes al mismo tiempo, a veces coincidiendo conciertos con todos en el mismo mes. Era... ¡Guau! (risas).

Fue justo cuando empecé a grabar como líder. Hice mi primer disco en 1985 para Soul Note, que se llamó *Tones, Shapes And Colors*, en el que Mel toca la batería. Mi segundo disco se llamó *Village Rhythm* y es Motian el que toca. Estuve desarrollando cosas con ellos durante años y cuando tuve la oportunidad de grabar mi música ellos tenían que formar parte de la historia.

–¿Cómo conectaste con Ed Blackwell?

–Es una historia muy especial. El estaba tocando con Old and New Dreams y nos conocimos a través de Charlie (Haden) y Motian porque coincidimos en algunos conciertos en Europa. Creo que fue en 1985 u 86. Blackwell siempre había sido una gran inspiración para mí. Nunca soñé que podría tocar con él. Parecía fuera de mi alcance por todas las complicaciones con la historia de su enfermedad.

Tuve la oportunidad de grabar para Enja. Cuando me llamaron me hablaron de diferentes posibilidades y mencionaron el nombre de Black-

well. Yo dije: "Eso sería fantástico", y le pregunté a él si quería hacer esa grabación. Fue en 1990 y dijo que sí. No me conocía pero era como si me conociera. Anthony Cox tocaría el bajo. Hicimos una sesión de trío. El primer tema, *Sounds Of Joy*, se grabó en la primera toma y fue realmente la primera vez que tocamos juntos. Tocamos todo seguido y así lo grabaron. Así fue.

Después de eso tocamos juntos durante un par de años. Hizo otro disco conmigo llamado *From The Soul*, con Dave Holland y Michel Petrucciani. Blackwell tocó en mi primera semana de trabajo en el Vanguard como líder. Fue divertido, con Tom Harrell y ... Blackwell nunca había tocado con Tom ni con John Abercrombie. Rufus Reid estuvo al bajo con nosotros esa semana. Era música fresca porque ninguno había tocado con los otros antes; sólo yo había tocado con cada uno de ellos. Así que cada uno observaba a los demás todo el rato. Había una energía bonita y fue maravilloso.

De alguna manera era un desafío tocar esa semana en el Vanguard poniendo en un grupo a músicos que nunca habían tocado juntos. Pero creo que la música resultó. Toqué en diferentes formaciones, dúos, tríos, etc.

–Hiciste un bonito trabajo también en el Vanguard, en enero pasado, con Mulgrew Miller, Christian McBride y Lewis Nash

–Grabamos en directo ese fin de semana. Mi próxima entrega será un CD doble de dos de mis últimos conciertos en el Vanguard. Uno en cuarteto con Billy Hart, Tom Harrell y Anthony Cox, con los que he estado de gira, y el segundo cuarteto con Mulgrew, Christian y Lewis. Así que vamos a sacar *94/95 : Live At The Vanguard* entre los dos grupos. Está bien porque en el cuarteto de Tom hicimos muchas más cosas originales y el grupo realmente se compenetra y tiene su propio sonido; y luego en el cuarteto con Mulgrew tocamos algunos estándares, hicimos cosas de Coltrane, Parker y Monk y también un par de temas míos.

–Mulgrew es un magnífico pianista.

–Es increíble. Es tan elegante, y toca con un precioso equilibrio de sonido. Tocar baladas con él es muy especial.

–¿Qué planes tienes para el futuro cercano?

–Voy a hacer una gira con un quinteto (que se llama Symbiosis) en el que están Judi, Eric Friedlander en el chelo, Ed Schuller en el bajo y Bob Meyer en la batería, y vamos a hacer versiones reducidas de cosas de *Rush Hour*. Ya hemos tenido gira europea en el pasado otoño. Espero estar pronto en España para presentar este material en directo. ■

(Traducción: Pilar Comín)

## DISCOGRAFIA COMO LIDER

1985: *Tones, Shapes And Colors* (Soul Note)  
1988: *Village Rhythm* (Soul Note)  
1990: *Landmarks* (Blue Note/Somethin' Else)  
1991: *Sounds Of Joy* (Enja)  
1992: *From The Soul* (Blue Note)  
1993: *Universal Language* (Blue Note)  
1994: *Tenor Legacy* (Blue Note)  
1995: *Rush Hour* (Blue Note)

### De próxima aparición:

94/95: *Live At The Vanguard* (Blue Note)