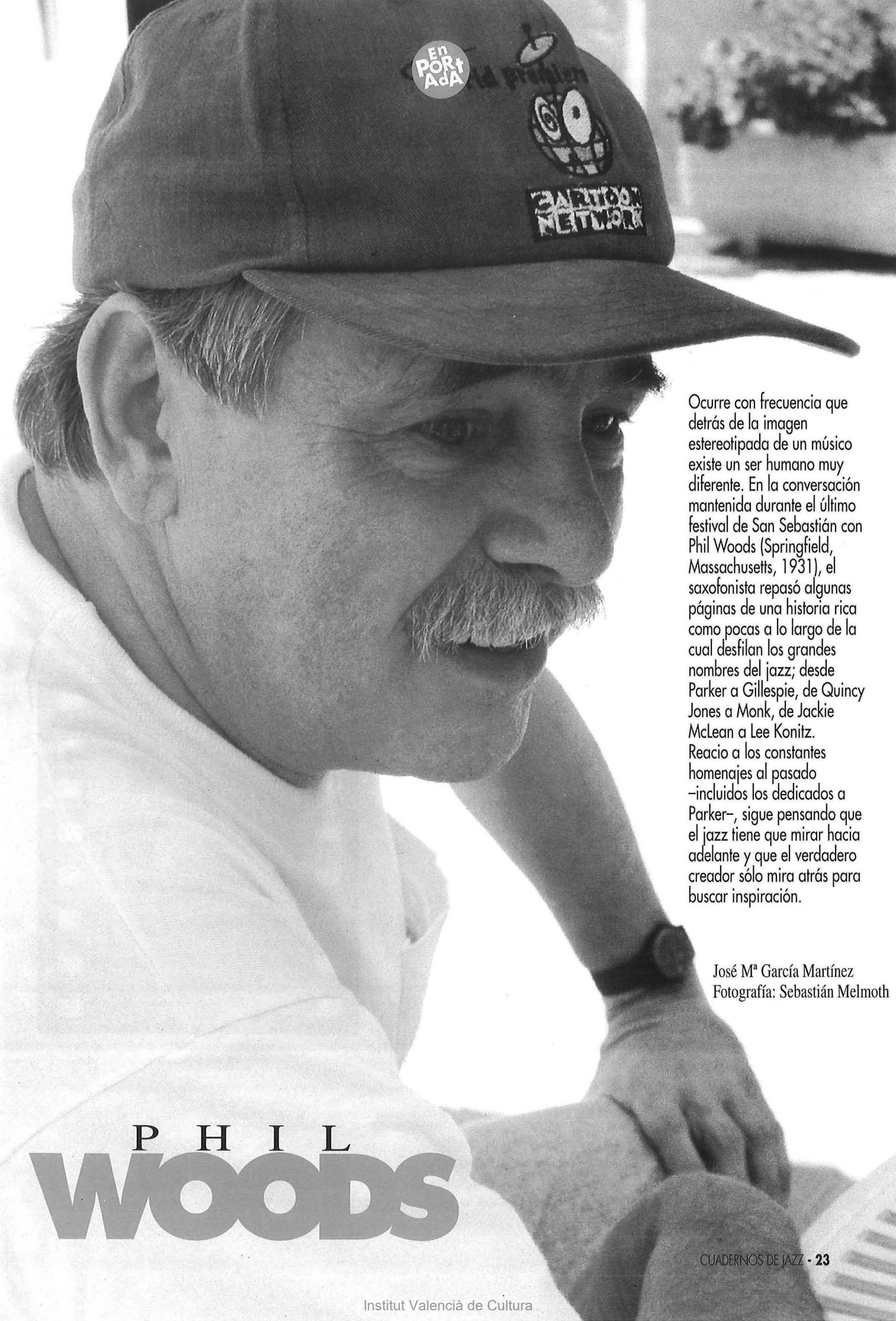




Ocorre con frecuencia que detrás de la imagen estereotipada de un músico existe un ser humano muy diferente. En la conversación mantenida durante el último festival de San Sebastián con Phil Woods (Springfield, Massachusetts, 1931), el saxofonista repasó algunas páginas de una historia rica como pocas a lo largo de la cual desfilan los grandes nombres del jazz; desde Parker a Gillespie, de Quincy Jones a Monk, de Jackie McLean a Lee Konitz. Reacio a los constantes homenajes al pasado –incluidos los dedicados a Parker–, sigue pensando que el jazz tiene que mirar hacia adelante y que el verdadero creador sólo mira atrás para buscar inspiración.

José M^a García Martínez
Fotografía: Sebastián Melmoth

PHIL
WOODS

—¿Ha visto a Benny Carter en estos días? Tengo entendido que fue uno de sus primeros ídolos.

—¡Que sí lo fue! Mis ídolos en mis comienzos fueron Charlie Parker, Johnny Hodges, Benny Carter, Dizzy Gillespie y Bud Powell.

—¿Y Don Stovall?

—¿Quién?

—He leído que Don Stovall fue uno de sus primeros maestros.

—Escribámelo... no, no, ni siquiera sé quién es. Envíeme una copia del libro y a lo mejor lo recuerdo. Si alguna vez hablé de ese Stovall debía estar borracho.

—Dejemos en paz a Stovall y vamos con lo que interesa. Siento curiosidad por saber cómo entró en contacto con Charlie Parker, si fue a través de sus discos o lo escuchó por primera vez en alguna de sus giras.

—Creo que tenía 13, digamos casi 14 años, cuando cayó en mis manos aquel disco, con *KoKo* por una cara y *Now's The Time* por la otra. Yo estaba tocando en aquel tiempo con una banda en la High School y un día fui con el disco de Charlie Parker adonde ensayábamos y les dije a los muchachos, "teneis que escuchar ésto, es la música más maravillosa del mundo". Entonces puse el disco y dijeron "que es ésto, tu debes estar enfermo, esta música es basura, es una mierda. ¡Fuera de la banda!

—Bonita forma de empezar una carrera, porque supongo que llevaría poco tiempo tocando...

—Pues veré, empecé a tocar el saxo a los 12 años, así que llevaba apenas un par de años haciendo música. Debo decir que lo más importante que me ocurrió en aquellos años fue tener como profesor a un tipo maravilloso, Herve Larose, que acaba de morir. El me enseñó todo lo referente a los acordes y las escalas. Mucho de lo que me enseñó lo he aplicado en el programa que he preparado en CD ROM (1). No era un hombre de jazz pero vió que yo tenía buen oído y me enseñó no sólo a tocar el saxofón sino a apreciar la música en general. No puedo olvidar que fue él quien me dió un libro con solos de Benny Carter y una partitura con un solo de Johnny Hodges, y a partir de ahí empecé a interesarme por ellos y a escuchar sus discos.

Pero nada comparable a cuando fui a escuchar a la orquesta de Duke Ellington. Eso fue al poco tiempo de que me *expulsaran* de la banda de la escuela. Todo era impresionante, pero el momento cumbre fue cuando Hodges se adelantó en el escenario y tocó precisamente la pieza en la que yo estaba trabajando.

—¿Qué tema era ése?

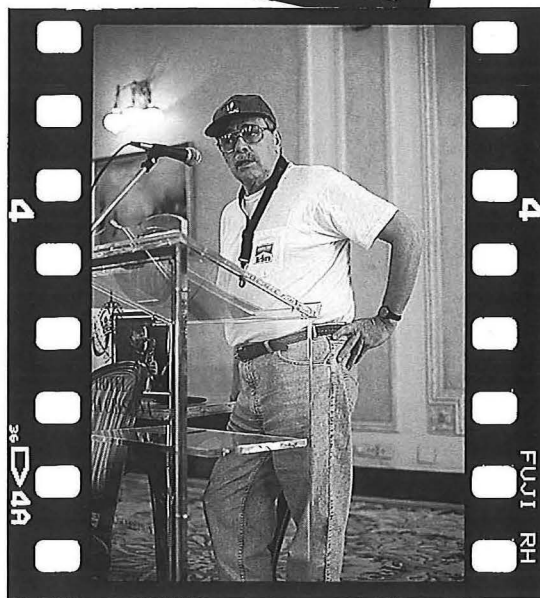
—*Mood To Be Woood*. Le escuché absorto y cuando terminó pensé, "ah, de modo que es así como funciona el asunto. Definitivamente ésto es lo que yo quiero hacer". Fue mi primer contacto con el jazz en vivo, mi primera oportunidad de escuchar en persona a un gran músico, pero yo seguía obsesionado con Charlie Parker. Me gradué a los 15 años y me moría de ganas de irme a Nueva York sólo para verle y escuchar su música, solo que no me atrevía a decírselo a mi madre.

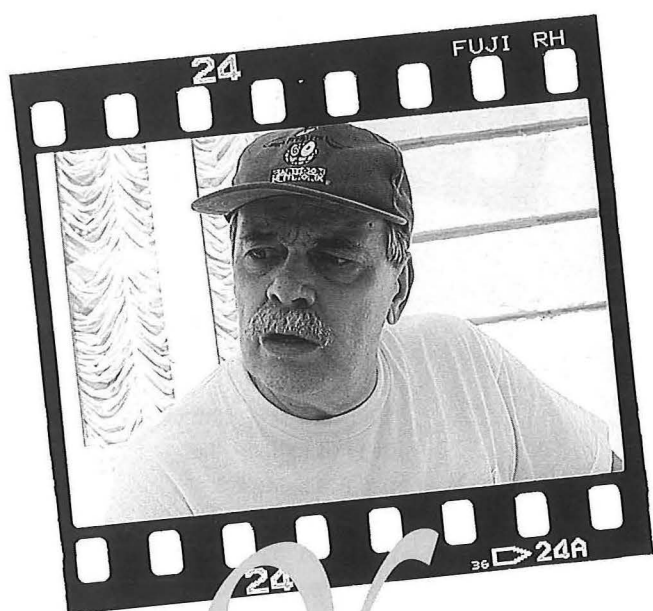
—Era demasiado joven.

—Demasiado joven, pero no quería seguir en la escuela. Pero si les hubiera dicho a mis padres que quería tocar jazz, hubieran puesto el grito en el cielo. Así que convencí a mi madre de que mi vocación era la de ser músico clásico —ya era un buen clarinetista por aquel entonces—, y me dejaron. Al final me inscribieron en la Julliard School. Estuve cuatro años estudiando a Mozart, Bach, Brahms, Beethoven durante el día. Por la noche, me dedicaba a Charlie Parker.

—Por supuesto, su madre no sabía nada de esto último.

—¡Ya me cuidaba yo de no decirle nada! (risas). Pero tuve suerte. Eran los años 1947-48, una época fabulosa para estar en Nueva York, si te gustaba la música. Por todos lados se tocaba gran música y todavía no se había llegado a los extremos de locura que llegaron después.





2 o era un jovencito petulante que decía constantemente, "mi saxofón no es bueno", "mi boquilla no es la adecuada", "mi caña no es la correcta" y bla, bla, bla; me pasaba la vida probando material y hablando de cuestiones como esas, y ahí estaba él (Parker), tocando sin problemas un saxo que no era de su registro y que se lo acababan de prestar.

—Supongo que por fin conoció a Parker.

—Lo conocí al primer día. Al poco él sabía quién era yo, lo que ya era mucho. Y le voy a decir una cosa: Supongo que sabe las historias que circulaban sobre él, esa de que estaba siempre sableando a los amigos etc. etc.... A mí me decía "¿has comido hoy?, ven, que te invito". Siempre estaba dispuesto a proporcionar a quien fuera algo de dinero. Era extremadamente amable y generoso, sobre todo con los músicos jóvenes.

Recuerdo una vez, un año antes de que él muriera, yo estaba tocando en un club de *striptease* en el Greenwich Village llamado The Nut Club y alguien dijo, "¡Charlie Parker está tocando en una jam session al otro lado de la calle!". Yo salí corriendo para ver a mi ídolo y ahí estaba él, tocando un saxo barítono prestado. En uno de los descansos, se acercó hacia mí y me dijo, "debo practicar con este instrumento, es un poco duro para mí, pero de todos modos no hay problema".

En aquella época yo era un jovencito petulante que decía constantemente, "mi saxofón no es bueno", "mi boquilla no es la adecuada", "mi caña no es la correcta" y bla, bla, bla; me pasaba la vida probando material y hablando de cuestiones como esas, y ahí estaba él tocando sin problemas un saxo que no era de su registro y que se lo acababan de prestar. El caso es que le dije, "Sr. Parker, quizá quiera usted tocar con mi alto". El dijo, "sí, vamos a probar". Figúrese, me puse a cien, ¡Charlie Parker tocando el saxo que yo consideraba inapropiado para mí! Así que cogió mi saxo y tocó *Long Ago And Far Away* de Jerome Kern, y escuchándolo me dije, "no le pasa nada al saxo, el problema es el saxofonista". Y entonces Parker va y me dice, "ahora tocas tú". ¡Imagínese! Toqué con Parker sentado frente a mí, mirándome, y cuando terminé me dijo, "suenas realmente bien, muchacho". Aquello fue lo máximo. Era la hora de volver al trabajo en el *striptease* y fui como un ciclón. ¡Iba sobre las nubes! ¡Qué gran momento! Parker fue siempre muy amable conmigo.

—¿El capítulo Lennie Tristano fue antes o después de todo esto?

—Fue antes de ir a Nueva York. En 1947 asistí a un curso de verano en la Manhattan School Of Music aprovechando el viaje a Nueva York desde Springfield. Hacía ese viaje cada dos semanas con un amigo que tocaba el piano, Hal Serra, que ejerció una gran influencia sobre mí. Era un poco mayor que yo y algo más sofisticado, me hacía escuchar a la big band de Stan Kenton, a Artie Shaw y los Gramercy Five, al sexteto de Benny Goodman y los grupos pequeños de jazz. El fue quien me hizo conocer la música de Parker y Dizzy Gillespie y el que me animó a tomar lecciones con Tristano, aunque no fui mas que seis o siete veces, porque no estaba preparado para eso. Necesitaba aprender más previamente.

—¿Cuál fue su primer trabajo profesional?

—Mi primer disco fue con Jimmy Raney. Solía tocar los lunes por la noche en el Birdland, los dueños vivían justo al lado de mi casa en Brooklyn, así que me cuidaban y me invitaban a las jam sessions de los lunes por la noche. De ahí fui contratado para tocar con los Birdland Stars, éso fue en el año 1956, y con ellos salí de gira.

Recuerdo la primera vez que subí al autobús para partir, de repente me vi en medio del pasillo rodeado por Bud Powell, Lester Young, Sarah Vaughan, Al Hibler, Count Basie..., yo estaba en un grupo llamado East Coast-West Coast Stars, con Conte Candoli, Kenny Dorham, Al Cohn y la sección rítmica de Sara Vaughan.

—¡Bonito panorama!

—¡Ya lo creo! Yo en medio de aquel autobús mirando a todos lados con la boca abierta. Miraba para atrás y en el último asiento estaban Lester Young, Bud Powell y Al Cohn. Definitivamente, ¡aquello era el paraíso del jazz!

Aprendí muchísimo en aquella gira y además fue de lo más provechosa. Quincy Jones me escuchó en uno de los conciertos. Por entonces él llevaba la dirección musical de la orquesta de Dizzy Gillespie y me contrató.

—Nada más llegar, salió de gira con la orquesta por Oriente Medio, ¿fue una gira conflictiva?

—Tuvimos problemas pero hay que entender que la gira transcurrió por lugares insólitos. Nuestra primera parada fue en Irán, luego Siria, Líbano, Irak, lugares en los que había conflictos y ahí enviaban a Dizzy Gillespie. Lo que en realidad ocurrió es que hubo muchos menos problemas de los que se preveían porque Dizzy era un genio para resolver tensiones. ¡Siempre he pensado que debieron haberle enviado más veces! (risas). La cuestión es que yo era todavía muy joven, demasiado, tenía solamente 24 ó 25 años, y me enteré de la misa la media.

—De la orquesta de Dizzy a la de Quincy Jones...

—Poco más o menos. Grabé varios discos con Quincy, el primero fue *This Is How I Fell About Jazz*.

—Entremedias está su relación con el también saxo alto Gene Quill, con quien grabó bastante y de quien se sabe bastante poco.

—Es que murió muy joven. Nos conocimos en una jam session y al punto nos hicimos como hermanos. ¡Aquel tipo sí que sabía tocar!

—Entonces, ¿qué ocurrió con él?, ¿por qué se sabe tan poco de él?

—Gene era un sujeto autodestructivo, ya sabe, demasiado de todo. No estaba preparado para el éxito. Pero tenía un gran talento y tocaba muy bien no solo el saxo alto sino también el clarinete. Le recomiendo que lo escuche en los discos con la banda de Claude Thornhill.

—Aparte de los discos, ¿llegaron a formar pareja artística en clubes?

—Hicimos varias sesiones de grabación juntos y aparecimos como Phil y Quill pero sólo en Nueva York, nunca salimos de gira, no éramos tan importantes.

—Hablamos de la época de Rights Of Swing...

—Si más o menos. Esa fue la primera vez que me llamaron simplemente para hacer música. Nat Hentoff era el productor, el proyecto era realmente interesante, había dinero de por medio, al menos el suficiente para contratar a buenos músicos. Gracias a ello se pudo contratar a Benny Bailey, Sahib Shihab, Tommy Flanagan —un buen amigo y un gran músico con el que he tenido la fortuna de tocar en muchas ocasiones—, además estaban Mickey Roker, Curtis Fuller, Julius Watkins..., lo que era el núcleo de la orquesta de Quincy Jones por aquel entonces. Quincy dirigió la grabación para mí. Por primera vez tenía la libertad de hacer exactamente lo que yo quería hacer. Para ser justo, he de decir que en Prestige también tenía una considerable libertad, la diferencia es que esa fue la primera vez que me dieron dinero por escribir música, me dieron tiempo para hacerlo...

—En 1962, poco más o menos por ese tiempo, salió de gira por la ex-Unión Soviética con Benny Goodman. Un giro completo en el tipo de música que venía haciendo.

—No, aquélla era una banda bop.

—¿Hablamos del mismo Benny Goodman?

—Sí. No es que tocáramos bebop, pero el grupo lo componían músicos bop. Los arreglos eran de Tadd Dameron y Johnny Carisi, solo que Goodman no nos dejaba tocarlos.

—Aparte de esa gira, durante los sesenta tocó mayormente como *freelance*. ¿Recuerda alguna sesión en especial?

—En aquella época toqué en muchos sitios, unas veces me fue bien y otras no tanto, pero lo que me viene a la memoria cada vez que hablo de aquel tiempo es la vez que toqué con Monk en aquel concierto en el Town Hall con la big band. Fue algo..., algo especialmente bueno, una experiencia difícil de describir, pero maravillosa, irrepetible...

—Hasta que en 1968 se va a París. He leído que una de las razones por las que se fue de los Estados Unidos es por que le agobiaba la situación de discriminación existente.



El principal problema es que nos falta un líder que nos indique el camino y lo echamos de menos. Sonny Rollins podría serlo si no fuera como es. Miles se murió, también Dizzy y los que vamos detrás de ellos andamos desorientados.

—Dejé América mayormente porque no podía tocar jazz, el momento era malo para los músicos de jazz, pero también porque corrían malos tiempos no sólo en el aspecto musical sino también políticamente, la guerra de Vietnam, la discriminación, etcétera. Yo tenía bajo mi custodia a un hijo de Charlie Parker que estaba en edad militar y pretendí sacarlo de todo éso, pero no sólo por él, también nosotros nos queríamos alejar de todo eso. Para mí significaron un renacimiento los años que pasé en París dirigiendo a los European Rhythm Machine. Cuando volví a California al cabo de cinco años, fue sólo por un momento...

—¿Qué hay de aquella experiencia en la comuna?

—No era una comuna al estilo hippie, era más bien una pequeña comunidad con algunos músicos de jazz. Al Cohn estaba ahí, también estaban Steve Gilmore, Mike Melillo, Bill Goodwin...

—Ya veo de donde salieron algunos de los integrantes de sus grupos.

—Correcto. también estaba Keith Jarrett, que vivía cerca.

Era y sigue siendo un lugar muy agradable para vivir, al oeste de Nueva York, junto a un pueblecito llamado Dallaware Watercap. Ahí suelen ir algunas gentes de Nueva York a relajarse y hasta tiene un festival de jazz que lleva ya 18 años.

—Desde entonces ha venido con cierta regularidad a España.

—La primera vez fue en el año 1960 con la banda de Quincy Jones. Estábamos en Europa desde el año anterior con un espectáculo llamado *Free And Easy*. Estuvimos en Barcelona y creo que en Madrid (2). En total estuvimos dos semanas en España, la mayor parte del tiempo de vacaciones.

—¿Recuerda aquel concierto en el teatro Alcalá de Madrid en el que se fue la luz...?

—Recuerdo eso. Todo el mundo pensaba "Phil ha hecho que las luces se vayan", porque no necesitábamos micrófonos, ni luces, ni electricidad, éramos y seguimos siendo una de los pocos grupos que podemos tocar sin amplificación. Así que lo que hicimos fue continuar tocando como si el corte no fuera con nosotros y eso al público le llamó la atención.

—Hay dos discos en su discografía que llaman la atención: el que grabó con Iordanis Tsoimidis —reeditado en Japón (Impulse)— y los cortes que grabó con el grupo de rock Steely Dan...

—¿Y qué?

—... lo que quiero decir es que esos discos no cuadran con su imagen de bopper.

—Me importa un comino si cuadran o no con la imagen que alguien se haya formado de mí. La música es la música. ¿A usted le gustan?

—Desde luego.

—Entonces ¿cuál es el problema?

—Lo que no parece que vaya demasiado con usted son los homenajes institucionalizados aunque, desde luego, pocos como usted o Frank Morgan están más legitimados para rendir tributo a Parker (refiriéndonos a los homenajes celebrados el pasado año en distintos lugares, con motivo del 75 aniversario del desaparecido saxofonista).

—El problema no es que me gusten o no sino que no tienen nada que ver con el homenajeado. Ya lo he dicho anteriormente ¿se imagina a Parker rindiendo homenaje a Buddy Bolden? El jazz mira hacia delante, el verdadero creador no mira atrás sino para buscar inspiración. Pudimos tocar gran música durante el homenaje pero no era nuestra música. A Parker le llevamos en el corazón.

jazz
solo

Las mejores
publicaciones
de Jazz

Todo lo necesario para aprender y tocar jazz

métodos • combos • big band • solos
fakebooks • videos • y mucho más.
Para todos los instrumentos y niveles.

Exclusivas

Jazz Tutor CD ROM

interactivo de Phil Woods

Serie Aebersold

Jazz Workshop Series

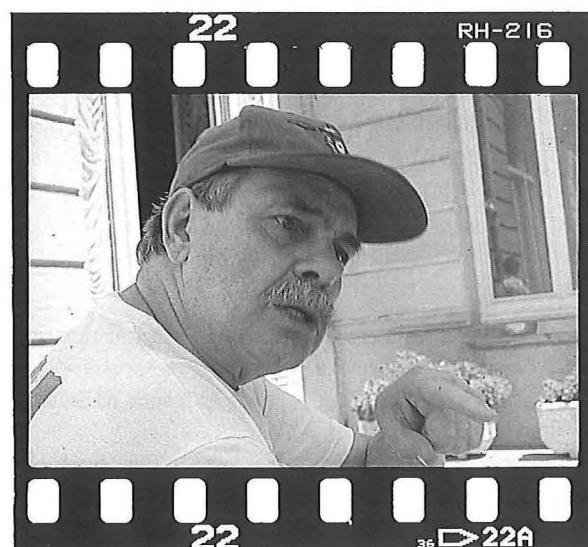
Jazz: Arreglo y composición
(Libros en castellano con CD)

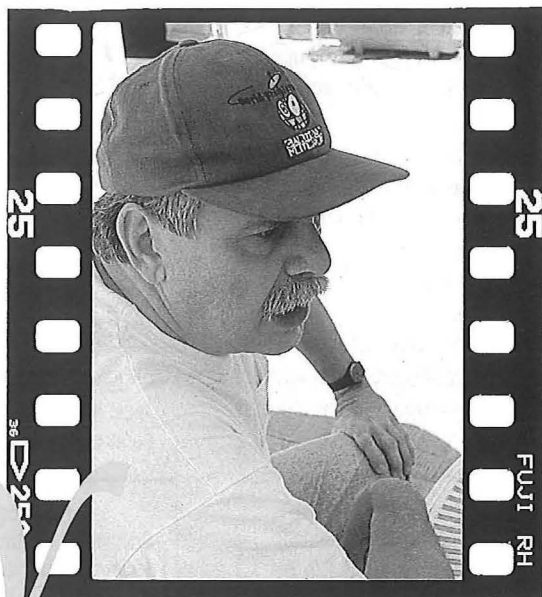
Catálogo

Envíanos 175 ptas en sellos y
recibirás tu ejemplar con más
de 3.000 títulos.

Jazz Solo

Las Escobanas, 13
41928 Palomares del Río (Sevilla)
Tel + Fax (95) 576 33 23





Ya lo he dicho anteriormente, ¿se imagina a Parker rindiendo homenaje a Buddy Bolden? El jazz mira hacia delante, el verdadero creador no mira atrás sino para buscar inspiración. Pudimos tocar gran música durante el homenaje pero no era nuestra música. A Parker le llevamos en el corazón.

—A veces ha comparado la pasión de Parker con la gran vitalidad de Benny Carter.

—También lo he dicho: morir a los 35 años no es un acontecimiento. Seguir tocando a los 85 sí lo es.

—Le propongo un cambio de tercio. No sé si le molesta hablar de sus colegas...

—En absoluto, podemos hablar de lo que quiera.

—¿Recuerda aquel Alto Summit con Leo Wright, Pony Poindexter y Lee Konitz?

—Creo que es de los mejores encuentros con colegas en los que he participado... claro, que también es el único que tengo grabado.

—¿Qué me dice de Lee Konitz?

—Es uno de los más grandes improvisadores que jamás hemos tenido, un verdadero artista y un querido amigo. Estoy ansioso por encontrarme

con él (refiriéndose a su encuentro durante el pasado Festival de San Sebastián). No tengo más que un enorme amor y respeto por Lee Konitz, aunque no fuera más que por el hecho de que siempre ha tenido un sonido personal, no hay nadie que suene como él. Debo añadir que, para mí, es uno de los verdaderos creadores en jazz, uno de los verdaderamente originales: nadie suena como Lee Konitz salvo Lee Konitz... porque es muy difícil.

—¿Y Eric Dolphy?

—Fui buen amigo suyo. Coincidimos en la orquesta USA, la big band de John Lewis, en los años 60. Ensayábamos todos los domingos de modo que tuve la oportunidad de tratarle a fondo y apreciar su música. Ahí tenemos otro auténticamente original y un tipo muy, muy dulce, una persona maravillosa.

—De Paul Desmond me consta que tiene buena opinión puesto que le ha dedicado una de sus composiciones.

—Ahí tiene el tercer original de la lista, solo que Paul todavía es un músico minusvalorado y pese a que fue el verdadero alma del grupo de Dave Brubeck, más que el líder.

—Ornette Coleman.

—Fue el resultado directo de Eric Dolphy, pienso que era discípulo de Dolphy. Ornette ha cambiado el rumbo de la música, ha abierto un nuevo horizonte, introdujo un modo de pensar más libre en el modo de acercarse a la música pero todavía basándose en Charlie Parker, quiero decir que él partió del bebop y nunca ha llegado tan lejos como para perder de vista al bop y a Parker. De hecho, yo siempre le he considerado tan parkeriano como pueda serlo yo. A mí me interesa mucho como compositor, el uso que hace de la forma.

—¿Le gustó desde sus primeros momentos?

—Sí, desde luego, esas primeras cosas con Don Cherry, amaba esa banda y todavía pienso que es grandiosa.

—No le oculto que me sorprende, le imaginaba pegado a los discos de Parker...

—Ocasionalmente escucho grabaciones antiguas, incluyendo las mías, pero normalmente no lo hago porque estoy absolutamente centrado en lo que hago. Además, ahora toco mucho mejor.

—Dave Sanborn.

—Me gusta mucho, es también un buen amigo. Ahora toca más jazz y yo me alegro de ello.

—Si sigue hablando bien de todo el mundo no voy a conseguir un buen titular.

—Eso es porque sólo menciona a los grandes artistas (risas). Prueba con otra cosa.

—Bien... digamos John Zorn.

—¿Quién? (se lo escribo). Ah, sí, la verdad es que no conozco demasiado su trabajo. Le diré que me gusta Jesse Davis y un joven saxo alto llamado Jon Gordon que es mi favorito, un músico maravilloso.

—Muchos consideran a Jackie McLean como su competidor natural entre los discípulos de Parker.

—Le voy a decir algo de él. Cuando yo tocaba en el *striptease* él también andaba tocando por el Village. Recuerdo que justo después de morirse Charlie Parker comenzamos a vernos con regularidad. Ambos amábamos a Parker pero pensábamos "Parker ha muerto, puede que ahora consigamos un trabajo". Jackie vino un día a buscarme al local y me llevó al Café Bohemia para ver a la banda de Oscar Pettiford con Cannonball Adderley, en su primera noche en la ciudad. Jackie y yo

DISCOGRAFIA REFERENCIAL

Como líder

- 1954: *New Jazz Quintet* (New Jazz)
New Jazz Quartet (Prestige)
- 1955: *Woodlore* (Prestige)
- 1956: *Phil And Quill* (RCA)*
Pairing Off (Prestige)*
- 1957: *Four Altos* (Prestige)*
Bird Feathers (New Jazz)*
Phil And Quill With Prestige (Prestige)*
Phil Talks With Quill (Epic)*
Warm Woods (Epic)
Leila/Abstraction (Epic)
- 1961: *Rights Of Swing* (Candid)
- 1966: *Greek Cooking* (Impulse)
- 1968: *The Birth Of The Erm* (Philology)
- 1969: *Round Trip* (Verve)
Wood Notes (Lotus)
Freedom Jazz Dance (Moon)
- 1970: *Phil Woods And His European Rhythm Machine At The Montreux Jazz Festival* (MGM)
Phil Woods And His European Rhythm Machine At The Frankfurt Jazz Festival (Embryo)
- 1974: *Alive And Well In Paris* (Pathé-Emi)
Musique Dubois (Muse)
- 1976: *Live From The Showboat* (RCA)
- 1977: *Song For Sisyphus* (BBC)
- 1978: *I Remember* (Gryphon)
- 1979: *Phil Woods Quartet* (Clean Cuts)
- 1980: *The Macerata Concert* (Philology)
- 1981: *Birds Of A Feather* (Antilles)
Three For All (Enja)
- 1982: *At The Vanguard* (Antilles)
- 1984: *The Ole Dude And The Fundance Kid* (Uptown)
Integrity (Red)
Heaven (Black Hawk)
- 1986: *Gratitude* (Denon)
- 1987: *Bop Stew* (Concord)
Bouquet (Concord)
- 1988: *Evolution* (Concord)
- 1989: *Flash* (Concord)
Phil On Ema (Philology)
- 1990: *All Bird's Children* (Concord)
Real Life (Chesky)
- 1991: *Stolen Moments* (JMY)
Full House (Milestone)
- 1992: *Phil's Mood* (Philology)
A Jazz Life (Philology)
- 1995: *The Phil Woods Quartet/Quintet: 20th Anniversary Set* (Mosaic)**
The Phil Woods Quintet-Plays The Music Of Jim McNeely (Indigo)

* Con Gene Quill.

** Incluye grabaciones del período comprendido entre 1976-1992.

estábamos sentados al fondo del club y de repente surgió Cannonball: nos miramos el uno al otro y dijimos los dos a un tiempo "¡Oh, mierda!".

—¿Conoce la colección de discos que se ha editado con todas las grabaciones que hizo Art Pepper en el Village Vanguard?

—No, pero ya me gustaría. Conocí a Art Pepper y le considero uno de los mejores altos que han existido... ¡pero es que me sigue hablando de los músicos más notorios en la historia del jazz, cómo quiere que le hable mal de Art Pepper!

—Que tal lleva tocar a dúo con Frank Morgan.

—No conozco su trabajo tan bien como debiera, apenas hace tres años que nos conocemos, desde que se cambió a Milwaukee. Anoche fue un placer tocar con él y con Gary Bartz.

—Hoy toca con Lee Konitz y con Joe Lovano.

—Pienso que Joe Lovano es una de las voces más importantes que hay ahora mismo, indiscutiblemente.

—At least but not at last: *Sonny Stitt*.

—Un tipo raro, huraño y nada sociable pero un gran artista. Le gustaba confundir al oyente. Ponía uno de sus discos sin decir que era suyo para hacerte creer que era Charlie Parker, sin la menor duda. Me gustaba mucho también cuando tocaba el tenor, pienso que conseguía un estilo mas personal, pero en todo caso era un saxofonista soberbio. Nadie tocó mejor que él.

—Cuales son los miembros actuales de su cuarteto, hace tiempo que no los escuchamos en España.

—Todavía Steve Gilmore y Bill Goodwin pero el pianista es nuevo, tiene 28 años y se llama Bill Charlap, además de Bryan Lynch a la trompeta.

—¿Cómo está Tom Harrell?

—No lo he visto en un año. Lo conocí en la Berklee School, quizá fuera en algún concierto, desde luego no fue en Nueva York. Aunque ya lo había escuchado previamente con la banda de Mel Lewis. Bill Goodwin fue quien me lo presentó y cuando le vi, dije "sí, este es mi trompetista". Al principio solo tocaba en los conciertos que hacíamos en Nueva York porque no podía soportar los gastos de llevar un quinteto en gira, pero cuando las cosas nos empezaron a ir mejor se vino con nosotros. Estuvo unos cinco años.

—Usted le dió a conocer al mundo del jazz.

—Creo que le ayudamos al situarle frente al gran público, eso creo. Al menos éso es lo que espero haber hecho.

—Y para finalizar ¿cómo ve el momento del jazz?

—El principal problema es que nos falta un líder que nos indique el camino y lo echamos de menos. Sonny Rollins podría serlo si no fuera como es. Miles se murió, también Dizzy y los que vamos detrás de ellos andamos desorientados.

—¿Y la gorra?

—Siempre llevo gorra.

—¿Por alguna razón en particular?

—Sí, me gustan las gorras.

—Esa es una buena razón. ■

Notas

(1) Jazz Tutor Vol. 1 editado en CD Rom para Windows.

(2) En Madrid sólo tocaron algunos integrantes de la orquesta en una jam session en el Whisky Jazz y en un programa de televisión.