

Cedar Walton

el hombre paciente

Al otro lado de la puerta de la habitación 319 me aguardaba una sombra del pasado, una forma de entender el jazz quizá caduca, quizá intemporal. Su reunión junto a Benny Golson, Jimmy Cobb, Buster Williams y Randy Brecker en un concierto programado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza, era un buen pretexto para desempolvar junto al pianista algunos de los episodios más significativos de su trayectoria.

Texto: **Quinito L. Mourelle**

Días antes de franquear ese umbral, rumiaba lentamente varias conjeturas en torno a la figura de Cedar Walton. A pesar de ser uno de los protagonistas del desarrollo y devenir del hard bop, su nombre pocas veces es mentado sin la asociación de otros nombres (Blakey, Golson, Farmer...) a cuya sombra trabajó durante años. Dada su demora en tomar la alternativa, mientras otros colegas de su quinta con concepciones musicales similares lideraban formaciones de éxito, cabía presumir la existencia de circunstancias ajenas y extrañas a sus intenciones o, por el contrario, la evidencia de una actitud opuesta a reclamar la atención. El hombre paciente quizá tardó demasiado en emanciparse. Puede que ése fuese su error: sacar la cabeza a la superficie cuando la vanguardia ya hacía estragos en los dorados campos de la tradición. Pero eso no le quita el sueño: por el camino se armó con el bagaje de un sabio. Al margen de protagonismos y de ejercicios retrospectivos en busca de justicia, nos quedan, claro está, piezas para el solaz de

todos los paladares como *Bolivia* o *Fantasy in D*. Ellas hablan, mejor que nadie, de la talla de su creador

Cuando era adolescente usted se entusiasmó con el trío de Nat "King" Cole. ¿Qué pianistas le influyeron después y por qué?

Cuando era adolescente, en los cuarenta, sólo había discos de 78 rpm. Yo intentaba escuchar todos los discos que encontraba. Iba a la tienda una vez a la semana para intentar encontrar discos de los músicos que escuchaba por la radio. Ellington fue una gran influencia, también Teddy Wilson... después vinieron muchos otros, como Bud Powell, por ejemplo. También descubrí a Fats Waller a través de las películas. Por fortuna, Ellington viajaba mucho y tocaba en todas las ciudades de Estados Unidos. Yo pude verle siendo joven porque iba a Texas a menudo. Su estilo era asombroso y me causó una gran impresión. Yo tenía por entonces 12 ó 13 años. En cambio a Bud Powell no tuve oportunidad de verle hasta que me trasladé a Nueva York.

¿Qué piensa de los pianistas actuales que están considerados como renovadores? Le cito dos ejemplos, Brad Mehldau y Jason Moran ¿Conoce su trabajo?

Conozco al primero, pero no a Jason Moran, desafortunadamente. No he tenido la oportunidad de escucharle. Me gusta la veta experimental de Mehldau. He escuchado alguna versión que ha hecho de música de Monk, y me ha parecido muy valiente. Definitivamente creo que tiene una voz personal dentro del jazz.

Las cosas han cambiado mucho desde que usted comenzó, cuando muchos músicos eran autodidactas o se curtían en los clubes. ¿Cree que la formación académica que siguen hoy día los músicos en general puede mermar la frescura o la originalidad de su creatividad?

Depende de los profesores. Sé que no es una buena respuesta. También depende de cada músico. Creo que ir a la Universidad es provechoso, porque cuanto más joven eres menos historia has podido conocer por tu cuenta, y en la Universidad te pueden enseñar los estilos y los músicos que



te han precedido, que es una gran ayuda.

Usted fue el primer pianista en grabar *Giant Steps*, antes de que el álbum con el mismo título fuese publicado, pero con Tommy Flanagan al piano. ¿Qué pensó al ver esa progresión armónica para tocarla a tanta velocidad? ¿Por qué le sustituyó Flanagan en aquella ocasión?

Pensé que era una progresión muy difícil. La velocidad era una de las razones, pero no la única. Incluso interpretada sin velocidad era una progresión inusual y a mí me fascinó. Coltrane me enseñó lo que él hacía con ella. Él había trabajado durante muchas semanas sobre esos acordes y estaba muy capacitado para hacerlo perfecto. Era un virtuoso y un trabajador incansable. Trabajaba día y noche...

Sin duda era una progresión muy difi-

cil y me hubiese gustado practicar mucho más para familiarizarme con ella. Fui honesto y se lo dije a Coltrane y al productor. Más tarde, Lex Humphries y yo nos fuimos de la ciudad. Cuando volvimos ya se había grabado *Giant Steps* con Art Taylor y Tommy Flanagan. Así es como fue. Cuando se publicó el disco se convirtió en uno de los más importantes de la historia del jazz. Después de fallecer Coltrane también salió lo que yo había grabado. Fue algo extraño para mí, pero me sentí muy honrado por figurar en las "tomas alternativas". ⁽¹⁾

Al escuchar a Flanagan en aquella grabación uno tiene la sensación de que está incómodo, que deja demasiados espacios y que no consigue hilar fino a la hora de frasear. ⁽²⁾ ¿Comparte esa opinión?

La razón es sin duda la dificultad de la pieza. Seguramente Flanagan no tuvo mucho tiempo para practicar y explorarla como le hubiese gustado. Pero Coltrane le llamó y así fueron las

cosas. Nadie había practicado sobre esas progresiones como Coltrane. Ese era el problema. Mucha gente tiene la oportunidad de estudiar ahora ese tipo de progresiones, pero en aquel momento era algo totalmente nuevo.

¿Sabían en aquel momento que ese tema sería una piedra angular en la evolución del jazz? ¿Eran conscientes del alcance que tendría la figura de Coltrane en el futuro?

Yo sabía que era una pieza especial, pero Coltrane en sí como músico era especial. Todo lo que él hacía, a mi entender, era especial. Simplemente estar sentados como estamos nosotros ahora y escucharle tocar era algo mágico. Yo era joven y él era como un Dios para mí.

¿Conoce algunas versiones del tema que se hacen en la actualidad, mucho más lentas?

No he escuchado muchas versiones, pero eso no significa que no existan. La verdad es que estoy muy ocupado y no tengo mucho tiempo para escuchar música. Yo hice una con Freddie Hubbard como

**“YO TOCO MI MÚSICA
Y ALGUNOS MÚSICOS
JÓVENES TAMBIÉN LO
HACEN Y LA PREFIEREN A OTRA MÚSICA MÁS ANTIGUA”.**

► líder, pero él no la llamó *Giant Steps*. De cualquier forma también era más lenta.

¿Cree que el hard bop desaparecerá con su generación o le parece una forma de entender el jazz que ha alcanzado un halo de intemporalidad, es decir, que siempre habrá músicos jóvenes dispuestos a retomarla? Sí, creo que siempre habrá músicos que continúen la tradición del hard bop, porque en sí fue una innovación, un eslabón más de la cadena que venía del swing y el bop. Para mí fue una fascinante transición en el estilo. No podría entender que el hard bop desapareciera.

¿Cree que el jazz se ha intelectualizado y ha perdido aquel espíritu del ritmo promulgado por Art Blakey? Quizá el público de hoy ya no escucha jazz para divertirse...

Las audiencias para las que toco parece que se divierten cuando lo hago. Yo intento que se diviertan, esa es mi propuesta. Mi éxito radica en que disfruten. Puede que algunos músicos sí se hayan intelectualizado, pero en mi caso renuncio a convertir mi música en algo intelectual porque de esa forma yo no me divertiría y, como resultado, el público tampoco lo haría. Es una elección del músico.

Hablando de Blakey ¿Tocar en los Messengers significaba acudir a una escuela de aprendizaje o ésta es una visión mitificada y los Messengers eran en realidad la aportación de los músicos que recalaban en sus filas? ¿Hasta qué punto Blakey marcaba las directrices?

Cuando Blakey comenzó con los Messengers, la banda incluía a Horace Silver, Donald Byrd, Hank Mobley... aquellos eran maestros del jazz, pero en los Messengers estaban aprendiendo y desarrollando su personalidad. Blakey insistía en mantenerse rodeado de jóvenes que tocaban con él por un tiempo y luego le dejaban para iniciar sus carreras. No empezó como una escuela pero sí se convirtió en una, donde algunos músicos se enfrentaban a la composición, a tocar, a viajar... esas situaciones que nos hacen madurar. La principal demanda de Blakey a sus músicos era que fuesen originales y

“CREO QUE SIEMPRE HABRÁ MÚSICOS QUE CONTINÚEN LA TRADICIÓN DEL HARD BOP, PORQUE EN SÍ FUE UNA INNOVACIÓN, UN ESLABÓN MÁS DE LA CADENA QUE VENÍA DEL SWING Y EL BOP”.

que mantuviesen vivo su fuego, su excitación y su pasión a la hora de tocar. Me siento muy afortunado por haber tocado con él.

Usted tocó con él en dos periodos diferentes ¿Por qué volvió en la segunda ocasión? ¿Fue algo circunstancial?

Sí, fue circunstancial. Él había ido a Japón y cuando volvió yo estaba disponible. En aquella época yo ya había grabado mis propios discos y no podía quedarme con él por mucho tiempo. Fue simplemente una llamada de teléfono de Art Blakey y, claro, mi respuesta fue afirmativa.

En su participación en los Messengers o en el Jazztet de Farmer y Golson uno tiene la sensación de que no había demasiado espacio para usted⁽³⁾ ¿Por qué tardó tanto en grabar en trío?

No sé por qué tuve que esperar tanto tiempo para que alguien quisiese producir un disco mío. Blue Note decidió no producir mi trabajo como líder y fue Prestige quien por fin confió en mí. Estoy muy orgulloso de haber trabajado con ellos y luego con otros sellos como Columbia, RCA, Timeless, SteepleChase, Criss Cross, HighNote...

¿Por qué esa negativa por parte de Blue Note? No lo sé, quizá porque no había sitio para mí. Ya tenían a Horace Silver, Duke Pearson, Andrew Hill...y muchos otros.

Si se sentía a gusto con las fórmulas del hard bop ¿No le tentó la idea de liderar, como hizo Horace Silver, un grupo de esas características en el que su valía como pianista tuviese más reconocimiento?

No. Creo que estaba más tentado por ser paciente y seguir tocando hasta que alguien me llamase para producir mi música. Así es como funcionaban las cosas en los sesenta.

¿Qué supone para usted el camino escogido por pianistas como Cecil Taylor? ¿Quizá un camino errático para un ortodoxo como usted?

Cecil y yo solíamos practicar en el local de un amigo. Ambos teníamos la llave y nuestro amigo solía estar fuera de la ciudad a menudo, así que solíamos ir allí porque éramos muy jóvenes y todavía no teníamos piano. A veces cuando yo llegaba me encontraba a Cecil practicando y mientras esperaba comprobaba cómo él trabajaba en su estilo. Él hacía lo mismo. Éramos simplemente dos músicos con estilos diferentes. Quizá sí no lo hubiese conocido, si no hubiésemos sido amigos y hubiese sido testigo de sus inicios, le hubiese respondido otra cosa. Respecto a la segunda pregunta, creo que su estilo es válido, porque tiene público que le escucha. Él cree en lo que hace y es muy serio en ese sentido. Es diferente a todo el mundo. No todos podemos ser iguales y tiene que haber un Cecil Taylor.

Grabar a finales de los años sesenta temas como *Higgins Holler* o *Jake's Milkshakes* ¿no suponía anclarse en el pasado? ¿Qué pensaba entonces de las aventuras eléctricas de Miles Davis?

DISCOGRAFÍA SELECTA

1967: *Cedar!* (Prestige/OJC)
1969: *The Electric Boogaloo Song* (Prestige)
1975: *Eastern Rebellion Vol. 1* (Timeless)
1980: *The Maestro* (Timeless)
1982: *Among Friends* (Evidence)
1985: *The Trio Vol. 1-2-3* (Red)
1991: *My Funny Valentine* (Sweet Basil)

1992: *Live at Maybeck Vol. 25* (Concord)
1995: *Ironclad: Live at Yoshi's* (Monarch)
1997: *Roots* (Astor Place)
2001: *Promise Land* (HighNote)
2002: *Latin Tinge* (HighNote)
2005: *Underground Memoirs* (HighNote)

Bueno, aquéllo era lo que hacía Miles en aquel momento y si Miles Davis hacía algo había que respetarlo. No puedo criticar nada de Miles porque yo siempre escucho la parte de Miles Davis que me gusta (se ríe). Yo no tenía que seguir en aquel momento las ideas de Miles porque yo había encontrado el estilo que amo. Para mí el jazz que yo hacía era mainstream. El caso de Miles era diferente porque él odiaba hacer lo mismo. Él tenía que cambiar con mayor necesidad que cualquier otro músico, y no podía dar pasos hacia atrás, no podía recuperar piezas de Ellington y tocarlas con un nuevo aire, como hago yo. Ellington es mi verdadero modelo.

¿Qué destacaría de su experiencia con el Jazztet?

Benny Golson era el que escribía la música. Fue una gran experiencia porque tuve que aprender mucha música nueva y concentrarme en ella.

Como pianista, ¿cree que las exigencias del planteamiento rítmico del hard bop limitan las posibilidades líricas de su instrumento?

No. No hay restricciones. Si está hablando de mí, puedo decirle que yo nunca he tenido limitaciones. Esas cosas no me preocupan. Yo toco mi música y algunos músicos jóvenes también lo hacen y la prefieren a otra música más antigua. También depende del pianista. Yo me afano por ser lírico y rítmico a un tiempo.

Un pianista con tantos años de experiencia ¿sigue buscando cosas nuevas, nuevas disposiciones armónicas, nuevas escalas, o se limita a recorrer los caminos ya conocidos?

Yo intento nuevas cosas y también reconsiderar las antiguas. Mi última grabación fue de piano solo, con sólo un original, y se titula *Underground Memoirs* ⁽⁴⁾. También he grabado con anterioridad un disco en trío, con congas, titulado *Latin Tinge* ⁽⁵⁾, con algunas composiciones mías y versiones de autores latinoamericanos. Siempre intento hacer un desafío en el estilo para expresar mi música.



NOTAS

⁽¹⁾ El entrecomillado pretende reflejar cierta ironía y un vago resentimiento en la entonación de Walton al pronunciar esas palabras.

⁽²⁾ Aunque en sus notas al álbum *Giant Steps*, Nat Hentoff define el solo de Flanagan en la pieza que le da título como "económico y con un uso del espacio como parte de su estructura, en efectivo contraste con los coros intensamente plagados de Coltrane", si escuchamos atentamente la versión grabada por el pianista junto a George Mraz y Al Foster en 1982 (*Giant Steps, In Memory of John Coltrane*, Enja), percibiremos que aunque Flanagan insiste en la utilización del espacio, la fluidez de su fraseo y su forma mucho más decidida de encarar la progresión armónica, denotan, por contraste, sus carencias o incomodidad en la grabación de 1959.

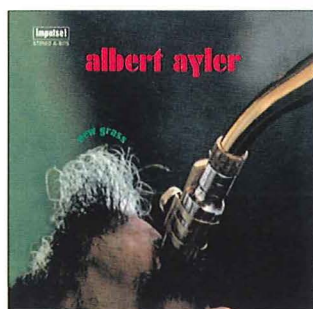
⁽³⁾ Un claro ejemplo es *Indestructible* de Blakey: a pesar de componer quizá el mejor tema del repertorio, Walton sólo goza en todo el álbum de un solo y de escasa duración.

⁽⁴⁾ Ver reseña de *Underground Memoirs* en Sección Discos

⁽⁵⁾ *Latin Tinge* (HighNote 2002), con Chucho Martínez (b) y Ray Mantilla (perc).



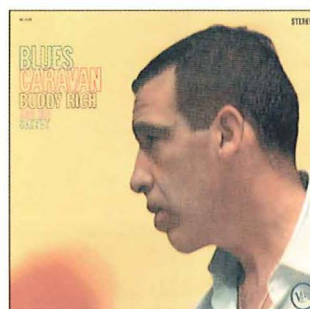
24 nuevos títulos de la



ALBERT AYLER
NEW GRASS



AL COHN
FEATURING
BOB BROOKMEYER



BUDDY RICH
BLUES CARAVAN



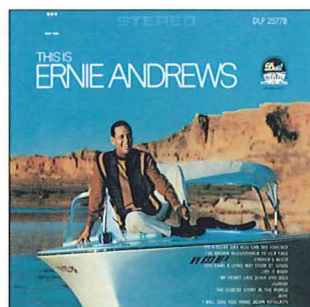
DINAH WASHINGTON
I WANNA BE LOVED



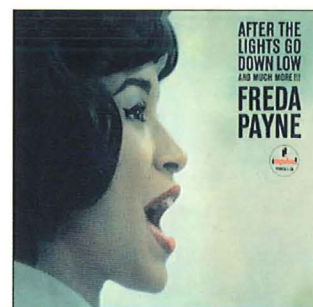
DIZZY GILLESPIE
SITTIN' IN



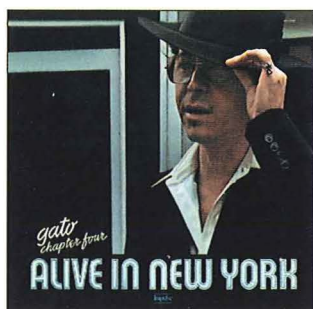
ELLA FITZGERALD
HELLO, DOLLY!



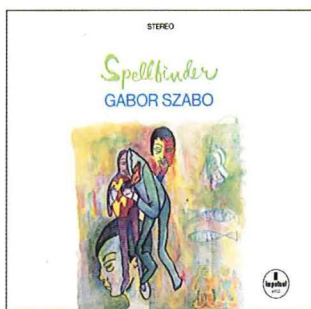
ERNIE ANDREWS
THIS IS ERNIE
ANDREWS



FREDA PAYNE
AFTER LIGHTS GO
DOWN LOW



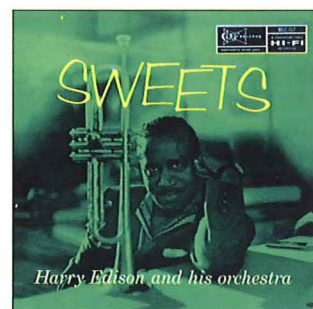
GATO BARBIERI
CHAPTER 4. LIVE IN
NEW YORK



GABOR SZABO
SPELLBINDER



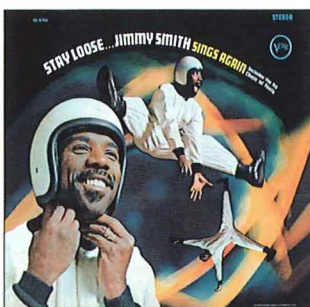
GENE KRUPA
PLAYS GERRY MULLIGAN
ARRANGEMENTS



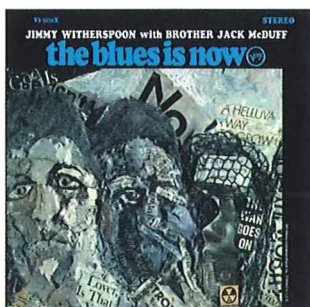
HARRY SWEETS
EDISON
SWEETS



serie LP REPRODUCTION



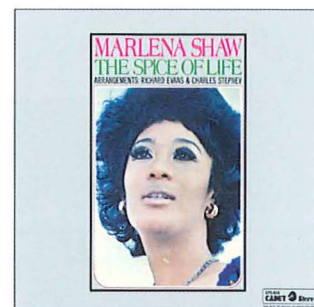
JIMMY SMITH
STAY LOOSE



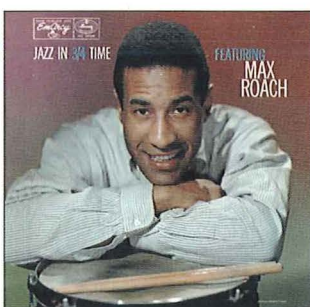
**JIMMY WITHERSPOON
& JACK MCDUFF**
THE BLUES IS NOW



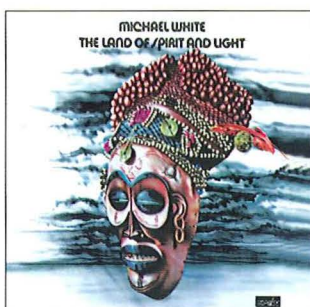
JOE NEWMAN
AT COUNT BASIE'S



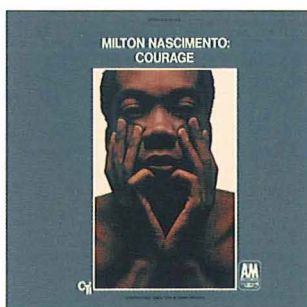
MARLENA SHAW
THE SPICE OF LIFE



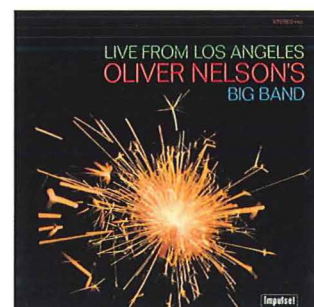
MAX ROACH
JAZZ IN 3/4 TIME



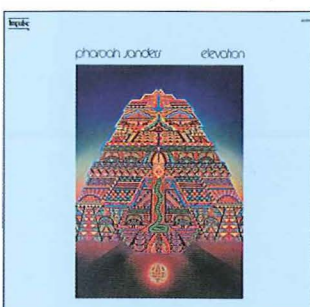
MICHAEL WHITE
*LAND OF SPIRIT AND
LIGHT*



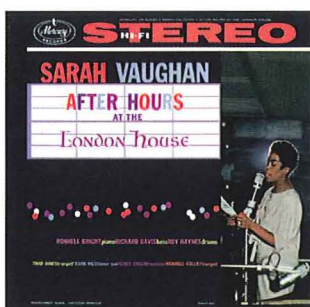
**MILTON
NASCIMENTO**
COURAGE



OLIVER NELSON
*LIVE FROM LOS
ANGELES*



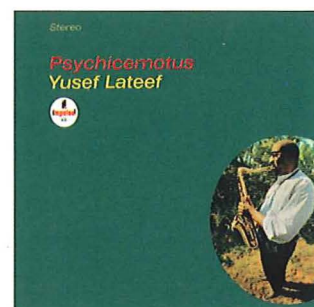
PHAROAH SANDERS
ELEVATION



SARAH VAUGHAN
*AFTER HOURS AT THE
LONDON HOUSE*



XAVIER CUGAT
CUGI'S COCKTAILS



YUSEF LATEEF
PSYCHICMOTUS

