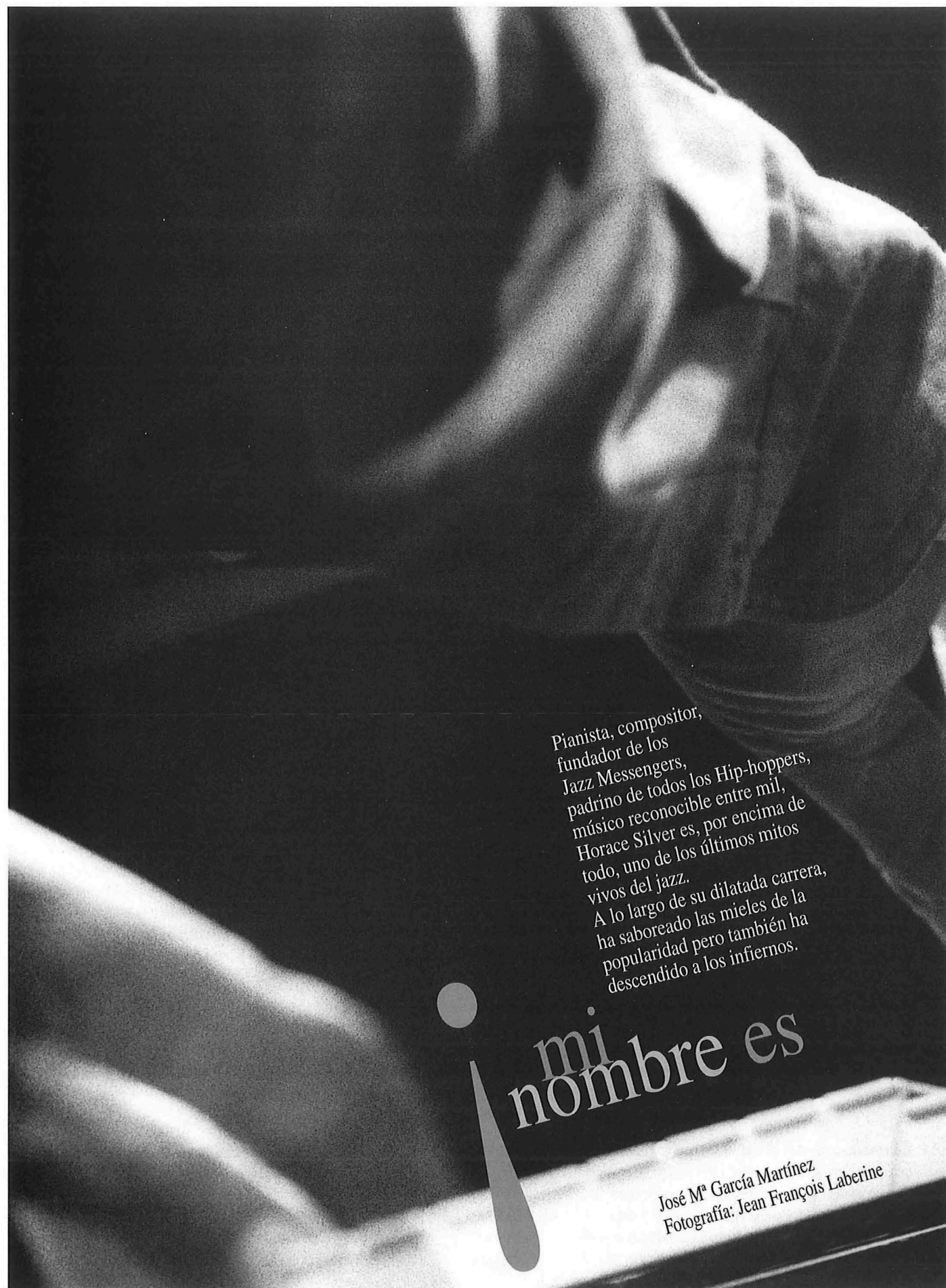




Pianista, compositor,
fundador de los
Jazz Messengers,
padrino de todos los Hip-hoppers,
músico reconocible entre mil,
Horace Silver es, por encima de
todo, uno de los últimos mitos
vivos del jazz.
A lo largo de su dilatada carrera,
ha saboreado las mieles de la
popularidad pero también ha
descendido a los infiernos.

**mi
nombre es**

José M^a García Martínez
Fotografía: Jean François Laberine



**horace
silver**

No contento con haberse
aproximado al éxito,
tanto como puede estarlo un
músico de jazz, no ha dudado en
dejarlo todo en aras de su
compromiso con la creatividad.
Retazos, en suma, de una biografía
tan polifacética como su música.

–¿Por qué usted no se llama Horace Silver?

–(Entre indignado y sorprendido) ¡Sí que me llamo Horace Silver!, ¿por qué dice que mi nombre no es Horace Silver?

–*Leí en alguna parte que su nombre verdadero es Ward Martin Tavares.*

–Mi nombre completo es Horace Ward Martin Tavares Silver.

–O Silvá.

–Bueno, eso sí. Silver es una deformación de Silvá por mi padre, que vino de Cabo Verde (1).

–¿Habla portugués?

–Nao fala, mui poquito (en portugués, en el original).

–¿Conoce a Cesaria Évora?

–He oído hablar de ella. La verdad es que nunca he estado en Cabo Verde, pero conozco bien su música porque mi padre y mi tío se pasaban el día tocándola en casa.

–*Tengo entendido que, aparte de la música de Cabo Verde, lo que le gustaba de niño eran los pianistas de boogie woogie.*

–Y no sólo los pianistas de boogie woogie, también los cantantes de blues y la música negra de gospel. Me encantaba la música de las iglesias. De algún modo, todo esto lo acabé vertiendo en mis composiciones.

–*Cuentan sus biógrafos que empezó tocando el piano, el órgano y el saxofón.*

–Nunca he tocado el órgano. El saxo sí, aunque de forma marginal. Lo que siempre he pretendido, desde muy pequeño, es ser pianista pero en la escuela a la que yo acudía no tenían un servicio gratuito de préstamo de instrumentos musicales, ni tenían una banda ni nada de eso, como es normal en la mayoría de las escuelas en los Estados Unidos, por eso tenía que acudir a un lugar fuera de la escuela para tomar clases de piano.

Cuando dejé la escuela para ir al instituto, me encontré no sólo con que allí sí tenían orquesta sino que, además, si te apuntabas a ella, te prestaban el instrumento y te daban lecciones gratuitas. Así que me dije, “ésta es mi oportunidad de aprender algo más aparte del piano”, y, como me gustaba a rabiar Lester Young, me decidí por el saxofón. Me dieron uno y con él toqué en la banda.

–*Más tarde tuvo la oportunidad de tocar con el propio Lester Young.*

–Sí, fue algo grandioso, un sueño hecho realidad.

–*Otro saxofonista, Stan Getz, le descubrió, o al menos eso cuentan sus biógrafos.*

–Y es cierto: él me descubrió, puede decirlo así. Yo vivía en un pueblo de Connecticut, Hartford, y tenía mi propio trío con el que tocaba en un club llamado Sundown. Una noche contrataron a Stan Getz, en plan de estrella invitada, para tocar con nosotros. Eran los primeros meses del año 1950.

Al finalizar el último pase nos dijo que le había gustado el modo en que le habíamos acompañado y añadió que nos iba a llamar muy pronto para volver a tocar juntos. Lo primero que pensamos es que se trataba sólo de un cumplido y no le dimos importancia pero, dos semanas más tarde, sonó el teléfono y era él. Me dijo: “estoy en Fildalefia, ¿por qué no os venís los tres conmigo?” Y no sólo fuimos allí sino que estuvimos tocando con él cerca de un año.

–¿Quién completaba el trío?

–Eramos Walter Bolden a la batería y Joe Calloway al contrabajo, además de mí mismo. Empezamos siendo el Cuarteto de Stan Getz pero a poco de unirnos a él se sumó Jimmy Rainey a la guitarra (2).

–*Un líder complicado para unos recién llegados...*

–En absoluto. Debo decir que, con nosotros, y teniendo en cuenta nuestra bisoñez, Stan Getz fue extremadamente considerado.

–*En una de las giras llegaron a Nueva York.*

–Fuimos a Nueva York en el año 1951. Yo mantenía todavía mi residencia en Connecticut, pero, una vez allí, me decidí a probar fortuna por mi cuenta. No obstante, tuve que esperar los seis meses preceptivos para tener derecho a la tarjeta del Sindicato de Músicos obligatoria para tocar en Nueva York.

–*Eso es algo que siempre me ha intrigado y las historias de jazz no aclaran: ¿cómo se arregla un músico para sobrevivir en Nueva York durante seis meses si teóricamente no puede ejercer su profesión?*

–Bueno... durante aquellos meses conseguí alguna cosilla, ya me entiende, de ésas que te pagan bajo mano la mitad de lo normal. No hablo de jazz sino de fiestas privadas, bodas, ese tipo de cosas, aunque también salía de vez en cuando algún bolo jazzístico y con todo eso ganaba apenas lo justo para sobrevivir. Una vez que obtuve la tarjeta sindical, me metí de lleno en los ambientes del jazz.

–*Siendo prácticamente un desconocido, supongo que no podría mantener en pie su trío.*

–Por supuesto. Todos mis primeros trabajos en Nueva York fueron como *sideman*, con Coleman Hawkins, Lester Young, Terry Gibbs...

–¿Llegó a tocar con Charlie Parker?

–Sí, una... no, dos veces, ¡toda una experiencia! También por aquellos días toqué por primera vez con Art Blakey y Miles Davis.

–*De modo que conoció ya entonces a Blakey.*

–Conocí a Blakey a través de Kenny Dorham, con quien me unía una relación de gran amistad desde el día en que fue a vernos al club donde tocábamos en Connecticut. Kenny fue una de las primeras personas a las que visité cuando llegué a Nueva York y él fue quien me presentó a Art.

Por aquel entonces yo tocaba los fines de semana en un bar de mala muerte en un pueblecito cercano a Nueva York, en el estado de Nueva Jersey, un trabajo de ésos que se hacen para sobrevivir cuando no tienes otra cosa. El saxofonista había tocado algunas veces en la banda de Art y me dijo que estaba buscando pianista porque no le gustaba el que tenía en aquel momento. Me prometió llevarme a un ensayo para que Art pudiera escucharme y, quien sabe, a lo mejor le gustaba. Lo hice, toqué para Art, le gusté, me contrató y empecé a tocar en su banda de inmediato.

Era una especie de big band en reducido. Tocábamos en bailes y nunca salimos de la ciudad. De hecho, no conseguimos demasiados contratos. Eramos, déjeme recordar, Art Blakey y yo, Gary Mapp al bajo y Sabú Martínez a la conga; Sahib Sihab en el saxo alto, Bob McCain al tenor, el apellido del saxofonista barítono era Fletcher, siento no recordar su nombre. El trompetista era Ray Copeland y el trombonista era un musulmán, un tipo llamado Rashied, tampoco recuerdo su nombre completo... ¡hace tanto tiempo de todo eso!

–*Bueno, usualmente yo no recuerdo el nombre de mis hijas...*

–Nuestro repertorio dependía de la ocasión. Tocábamos arreglos “a lo Tadd Dameron”, la mayoría de Ray Copeland. Yo escribí también un par de números, aunque en aquellos tiempos estaba todavía aprendiendo. En su conjunto, la experiencia fue muy divertida, yo me lo pasaba en grande tocando para los bailarines en aquellos salones enormes, pero la cosa funcionaba sólo a medias. Podíamos tener un trabajo para el sábado por la noche y nada para las dos semanas siguientes y luego dos o tres bolos y otra vez nada por otras dos semanas. Eran tiempos difíciles.

–*El hecho de que escribiera arreglos para aquella banda, ¿significa que ya entonces primaba en usted el interés por la composición?*

–Yo compongo desde los 14 ó 15 años y nunca he dejado de hacerlo.

—...lo que le ayudaría a grabar su primer disco con el que rompió con la dinámica de aquella orquesta sin éxito.

—Realmente, mi primer disco lo grabé con Stan Getz para Roulette (3). Los dos siguientes los grabé con Lou Donaldson para Blue Note y fueron éstos los que me sirvieron indirectamente para conseguir mi propia sesión de grabación con Blue Note.

Se suponía que tenía que grabar por tercera vez con Lou cuando Alfred Lion me telefoneó para decirme que tenía tres días para organizar una sesión a mi nombre, porque Lou no podía hacerlo y él ya tenía pedida hora en el estudio desde hacía tiempo. No me dijo si es que Lou estaba enfermo o habían discutido entre ellos. Simplemente, me dijo: “¿por qué no grabas un disco en trío para mí?” Le contesté: “bueno, está bien”, pues aunque sólo tenía tres días para prepararlo, ya entonces había compuesto suficientes temas no para uno sino para un montón de discos. Todo lo que necesité fue un poco de práctica y escribir las partes para el contrabajo. De hecho, ensayamos una sola vez.

El disco gustó a todo el mundo, incluyendo a Alfred Lion, que, poco después, me sugirió la idea de grabar un segundo álbum en trío (4). Entonces yo le dije: “mira, Alfred, si no te importa, esta vez me gustaría traer a músicos de viento”. Él me contestó: “Muy bien, ¿a quién quieres utilizar?” Yo le dije que quería a Kenny Dorham y Hank Mobley, además de Doug Watkins y Art Blakey. Aquel fue el punto de partida de los Jazz Messengers.

—Aunque todavía no se llamaban así.

—En aquel momento nos anunciábamos simplemente como el Horace Silver Quintet y el disco salió con ese nombre entre otras cosas porque, al tiempo de salir a la calle, llevábamos bastantes meses funcionando y tocando con ese nombre en el Minton's y otros clubes de Nueva York. Lo que ocurrió fue que, cuando escuchamos el disco, nos dimos cuenta de que sonábamos bien juntos, había una labor de conjunto, ¿por qué no intentábamos mantener la banda estable y conseguir algún trabajo? Decidimos permanecer unidos y buscar un nombre para el grupo y nos decidimos por The Jazz Messengers.

—Antes ha hablado de Kenny Dorham. Su compañero en la sección de vientos, Hank Mobley, es uno de esos “héroes sin corona” de la historia del jazz.

—La primera vez que me encontré a Hank, él estaba tocando con Max Roach en algún sitio de Harlem. Me dejó pasmado. Así que, cuando Alfred me preguntó por un tenor para mi disco, me salió espontáneamente: “¡Hank Mobley!” En cuanto a lo que dice, es la pura verdad: Hank fue un gran instrumentista y muy minusvalorado (5).

—¿Subyacía, como se ha escrito, en el proyecto fundacional de los Jazz Messengers, la pretensión de bajar al bebop de su torre de marfil y devolverlo al gueto?

—Quiero aclarar al respecto que el nombre de The Jazz Messengers tenía ya entonces su historia. Mucho antes de nuestros Jazz Messengers, Art Blakey tuvo una big band que se llamaba The Messengers porque todos sus integrantes eran musulmanes practicantes. Yo conocía aquella banda y me gustaba, así que, cuando discutimos el nombre para nuestro grupo, le dije: “oye, Art, ¿por qué no utilizamos el nombre de tu antigua banda poniendo antes la palabra jazz?” Yo tenía en mente algo parecido al Modern Jazz Quartet. Y eso fue lo que finalmente decidimos.

—Eso es toda una declaración de intenciones, supongo.

—Había una intención cierta detrás del nombre, la de inyectar de nuevo en el bebop las raíces del blues tradicional más básico y también un toque de música gospel, un género que, como le he dicho, siempre me ha emocionado, y la música latina. Pero también ambos, Art y yo, frecuentábamos a los latinos que pululaban por la ciudad, no nos perdíamos una de las orquestas portorriqueñas, Machito, Tito Puente... todas aquellas orquestas realmente tenían swing, nos enloquecían sus ritmos y, no me importa decirlo, les copiábamos.

—El Spanish tinge...

—Los ritmos latinos están presentes en el jazz desde los primeros tiempos, desde Jelly Roll Morton. Yo estoy muy familiarizado con ellos y siempre me ha gustado utilizarlos en mis composiciones. Constituían un recurso más dentro de nuestro propósito de devolver el bop a sus raíces. Quiero aclarar esto: Antes de que comenzáramos con los Jazz Messengers, ocurría que la mayoría del bebop se había convertido en un tipo de música muy sofisticada, los boppers tocaban el blues pero se habían alejado del verdadero (pone énfasis en la palabra) funky-blues. Tocaban un tipo de blues enrevesado, más *hipper*, lo que es bueno en sí, de hecho a mí me gustaba escucharlos. La diferencia es que yo estaba muy influido por el blues y el boogie woogie clásicos, me pasaba las horas escuchando los viejos discos de Muddy Waters, Lightnin' Hopkins y gente así, y consideré que mi misión consistía en ser el portavoz de esta música entre las nuevas generaciones de músicos de jazz.

—A la hora de confeccionar el repertorio, ¿tenía en cuenta a la audiencia receptora de su “mensaje”?

—No, no pensaba en el público, simplemente hacía lo que sentía. Amaba la música latina, el gospel y el blues, y todo ello cristalizó en mi estilo de tocar y escribir música, pero fue en una forma natural.

—Me refería más bien a lo que David

*“Los ritmos latinos
están presentes en el
JAZZ desde los
primeros tiempos, desde
Jelly Roll Morton. Yo
estoy muy familiarizado
con ellos y siempre me
ha gustado utilizarlos
en mis composiciones.
Constituían un recurso
más dentro de nuestro
propósito de devolver
el bop a sus raíces.”*

Rosenthal cuenta en su libro *Hard Bop: Jazz And Black Music, 1955-1965* (6), acerca de la influencia que los *Jazz Messengers* ejercieron entre las comunidades negras, y no sólo en el aspecto musical.

-(Lee el párrafo correspondiente) No puedo comentar eso, suena muy bien y seguramente ocurrió así, eso espero, pero no puedo decir nada al respecto.

-Aparte de cofundar el grupo y grabar su primer disco, lo cierto es que usted no llegó a los dos años con los *Jazz Messengers*. ¿Qué ocurrió realmente entre usted y el colider, Art Blakey?

-Bueno, tengo razones personales para no querer hablar acerca de eso.

-Dejemos el tema entonces. Usted conoció a Miles Davis junto con Blakey, a poco de llegar a Nueva York. Por lo que nos interesa, grabó con él en una ocasión ciertamente memorable.

-Yo conocí a Miles, déjeme recordar... a decir verdad no soy capaz de recordar la vez en que me encontré con Miles. Lo primero que recuerdo fue una actuación con él, creo que fue en un club. Tocamos durante una semana después de la cual se suponía que teníamos una sesión de grabación para Prestige junto a Lucky Thompson, J.J. Johnson, Kenny Clarke y Percy Heath.

Miles comisionó a Lucky para que escribiera cuatro arreglos para la sesión. El productor, Bob Weinstock, jamás pagaba un día de ensayos antes de la grabación, con él tenía que arreglártelas para ir al estudio como fuera, tocar y adiós muy buenas. Alfred Lion, por el contrario, iba al ensayo el día anterior a la grabación, pagaba el local, daba algo de dinero a los chicos para estimularlos y al día siguiente era el primero en el estudio para supervisar la grabación. Pero con Prestige, ya sabías que tenía que ensayar y grabar todo el mismo día.

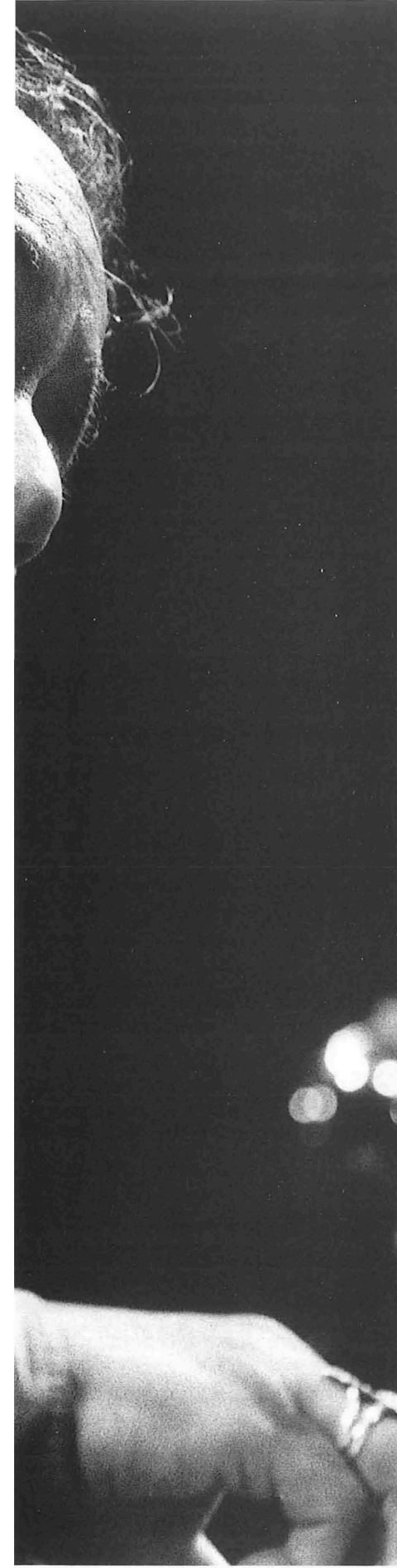
-¡Menudo contraste para alguien que venía de grabar con *Blue Note*!

-Absolutamente. Alfred Lion y Francis Wolff eran dos tipos estupendos, mis amigos además de mis patronos. En primer lugar, ellos respetaban a los artistas y amaban la música, antes que nada eran *jazz-fans*. Querían a los músicos, les ayudaban en todo y luchaban por conseguir un producto de calidad. Se gastaban el dinero en conseguir el vinilo más caro y mejor, se preocupaban por el diseño del disco, las fotografías, los textos... estaban dedicados a *Blue Note* en cuerpo y alma.

Volviendo a la sesión de *Walkin'*, nos encontramos en el estudio y tocamos los arreglos de Lucky Thompson por primera vez, y eran buenos pero no funcionaban por algún motivo. Miles no estaba satisfecho, así que nos dijo: "muchachos, dejad la música al lado, no la vamos a utilizar. Improvisemos algo". Entonces empezó a tocar esa pieza, *Walkin'*. J.J. Johnson la conocía, supongo que la habían tocado juntos antes en algún sitio, y le siguió. Lucky cogió el rollo rápidamente, y así, casi sin darnos cuenta, completamos la sesión. Creo que grabamos una toma de *Walkin'* y dos de *Blues 'N' Boogie*, que ocupó la otra cara del disco. ¡Una sesión verdaderamente fulgurante!

-¿Me equivoco si deduzco que esta sesión fue el inicio de su asociación con Percy Heath y Kenny Clarke?

-Bueno, en realidad éramos la sección rítmica de Miles por aquel entonces. Miles era famoso por procurarse las mejores secciones rítmicas, todas sus bandas tenían grandes músicos de apoyo y todo el mundo perdía el culo por contratar sus secciones rítmicas para grabar con ellas porque sabían que, si Miles las avalaba, eran buenas. Por eso, Percy, Kenny y yo grabamos un montón de discos con todo tipo de músicos, porque estábamos con Miles. Esa es la razón.



muñta cordel 97 II Festival Internacional de música improvisada Madrid, del 16 al 20 de Junio de 1997

del 9 al 16 de Junio I encuentro de música improvisada y danza contemporánea en la Fundación Olivar de Castillejo

Día 16 de Junio 20, 30 hrs. Instituto Frances de Madrid, Marques de la Ensenada nº 12

Concierto Encuentro de música improvisada y danza contemporánea
Orquesta F.O.C.O. y La Inesperada (Danza) España

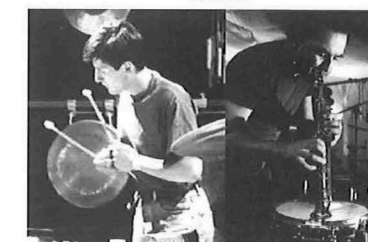


Día 17 de Junio 20, 30 hrs. Instituto Alemán de Madrid, C. Zurbarán nº 21

John Butcher **Vanessa Mackness**
SAXOS VOZ
Reino Unido

Día 18 de Junio 20, 30 hrs. Instituto Alemán de Madrid, C. Zurbarán nº 21

Hans reichel **Rüdiger Carl**
guitarra acordeón
Daxofón concertina
Violín clarinete
Alemania



Día 19 de Junio 20, 30 hrs. Instituto Frances de Madrid, C. Marques de la Ensenada nº 12

HYPERION

Le Quán Ninh **Michel Doneda** **Mari Kimura** **Jean Pallandre**
percusión saxo soprano violín informática
Informática electrónica Francia

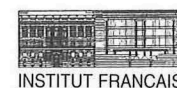


Día 20 de Junio 20, 30 hrs. Instituto Alemán de Madrid, C. Zurbarán nº 21

Voice Crack

Nörbert Moslang & Andy Guhl
cracked everyday electronics
Suiza

con la colaboración especial de:



Fundación Cultural
Pro Helvetia



recomendado por:
Jueves 17.00 a 18.00
RVR 107.5 FM



centro de encuentro
para el desarrollo de
la improvisación



FUNDACION
bbe
TRABERG

–En el año 1956, al año siguiente de dejar los Jazz Messengers, usted formó el primero de sus quintetos siguiendo la línea de los propios Jazz Messengers de dar la alternativa a los nuevos talentos.

–Sí, claro, y todavía considero que debo dar la oportunidad a los músicos jóvenes con capacidad para tocar la música que a mí me gusta. No es que esté en contra de los músicos veteranos, de hecho los contrato eventualmente, pero, por ejemplo, en mi última banda, tenía a una mujer tocando el corno francés, la primera mujer que he tenido en mi banda, y estoy muy contento con ella. Se lo digo: si encuentro a otra mujer capaz de proporcionarme el tipo de música que yo quiero, no dudaré un momento, porque la mujer está hoy en todas partes, no es como antes que sólo podían tocar el piano.

–Si encuentro una, se lo haré saber. Mientras tanto, dígame, ¿cuál de sus diversos quintetos funcionó mejor?

–Debo decir que me siento muy honrado porque he tenido la suerte de contratar a muchos grandes músicos en mis quintetos, pero pienso que el más sobresaliente de todos ellos fue el de Blue Mitchell y Junior Cook porque fue el más longevo, duró cerca de siete años y medio, lo que es mucho tiempo para una banda. El secreto es que había una gran comunicación entre nosotros, lo pasábamos en grande sobre la escena, y todo ello se tradujo en los discos que grabamos que todavía se reeditan y se venden: *Sister Sadie*, *Strollin'* y un montón de temas que fueron muy populares no sólo entre el público de jazz. La verdad es que la mayoría de mis bandas han sido estupendas.

–Lo cual significa que hubo alguna que no lo fue.

–Eso no se lo voy a decir... pero aquella en particular la singularizo porque fue la única con la que podía tocar un poco de todo. Podían tocar bebop cuando se terciaba pero también verdadero blues down-home y funky (*Señor Blues*, *Song For My Father*,...) o un tipo de blues más sofisticado; podían tocar latino y bonitas baladas... otras bandas podían tocar mejor bop pero cuando tocaban blues no podían con ello, o a la inversa. Y esto es muy importante porque mi música está muy diversificada, siempre he tenido problemas para encontrar músicos que pudieran tocar en las distintas categorías.

–Lo que no eran es compositores.

–Ni Blue ni Junior lo eran. Blue creo que llegó a escribir un par de cosas, Junior no recuerdo que escribiera nada. De todas formas, una diferencia entre los Messengers de Blakey y mis quintetos es que yo escribía y escribo la mayoría del material para mis bandas.

–Sus posteriores andanzas fueron muy distintas: Junior Cook siguió tocando jazz con Bill Hardman pero Blue Mitchell prefirió el dinero fácil, ¿qué pérdida para el jazz!

–Blue tocó con John Mayall, también con Ray Charles. Desde mi punto de vista, siempre tocaba bien. De hecho, inmediatamente después de dejarme grabó algunos discos muy buenos a su nombre, pero los que hizo después de éstos pienso que fueron imposición de la compañía, no creo que él los hubiera grabado por sí mismo, eran muy comerciales, del estilo fusión. El sonaba como contraído porque no era lo suyo, Blue Mitchell era un músico de jazz de pies a cabeza, tocaba con tanto soul, no era propio escucharle interpretando esas cosas. Seguramente estaba en una situación personal problemática.

–Otro de sus discípulos es Joe Henderson con quien se acaba de reencontrar.

–El empezó tocando en mis quintetos junto con Carmell Jones y luego con Woody Shaw. Bueno, hablando con propiedad, Joe empezó con Kenny Dorham y luego fue conmigo. Recuerdo que desde el mismo

momento en que se incorporó a mi banda percibí que era algo especial y como tal procuré tratarle con cierta deferencia, un poco aparte del resto, porque resultaba obvio que iba a convertirse en una estrella en un futuro inmediato. Desde que le ví noté que tenía la capacidad para convertirse en líder de su propia banda por derecho propio, era una cuestión de tiempo. Su autoridad, su seguridad, su increíble musicalidad... pero, además, Joe es un tipo estupendo.

–En el disco *The Jody Grind*, toca el saxo tenor un músico del que apenas tengo referencia, Tyrone Washington.

–Era un tipo extraño, un instrumentista muy bueno, pero pienso que no sabía qué hacer con su vida. El se hizo músico poco antes de grabar el disco, tocó muy bien el poco tiempo en que se mantuvo en activo y dejó subitamente de tocar, no tengo ni idea de lo que ocurrió con él ni en qué negocio está metido, si está vivo o muerto. Lleva años, décadas, sin tocar música.

–Hablando de tenores, está Wayne Shorter.

–Nunca he tocado con Wayne Shorter. Bueno, sí, tocó conmigo una semana solamente, pero en realidad nunca formó parte de mi banda. Estaba en el ejército en esos días, y consiguió un permiso para viajar conmigo a Canadá porque yo necesitaba un tenor. Tocamos una semana en Toronto y eso fue todo. Me hubiera encantado poder tenerlo más tiempo en mi banda pero él estaba en filas y no le dejaban salir más que por un tiempo determinado.

–¿Lee Morgan llegó a formar parte de alguno de sus quintetos?

–No, nunca.

–Woody Shaw, que sí lo fue, podría ser su opuesto.

–Woody era un gran músico, capaz de tocar tanto *inside* como *outside*, como decimos en el argot. Cuando yo le contraté era muy, muy joven y yo ni siquiera le conocía, pero estaba en un apuro. De la noche a la mañana, Carmell Jones me dejó y necesitaba perentoriamente un sustituto. Entonces me acordé de algunos de los discos de Woody Shaw que había escuchado. Le llamé a París donde él vivía y le dije: “me gustaría mucho que te unieras a mi banda”. Él me contestó que le encantaría hacerlo y, al poco, tomó un avión a Nueva York.

–Su producción discográfica para Blue Note es descomunal.

–No sé cuantos discos he editado con mis quintetos para Blue Note a lo largo de los años. En algún sitio he leído que grabé cerca de 30 discos o quizá más.

–¿Tiene algún disco en particular entre sus preferidos?

–No tengo un preferido, me gustan todos, miro a mis discos como a mis hijos, ¿cómo puedes decir que prefieres a uno de tus hijos sobre los demás?

–Por destacar alguno, quizá fuera Tokyo Blues, con Blue Mitchell y Junior Cook, el que más repercusión tuvo.

–Curiosamente, aunque es un disco que todavía me encanta, no fue de los que mejor se vendieron porque, si no fuera así, lo hubieran reeditado en CD y no lo han hecho, así que no es uno de mis *best sellers* (7).

–Permítame una curiosidad de fetichista: la foto de la portada, ¿se tomó verdaderamente en Tokyo?

–Le voy a desvelar un secreto: no estábamos en Japón sino en Brooklyn, en el Jardín Botánico.

Este disco estuvo inspirado por mi primer viaje a Japón. Yo tenía la intención de escribir una pieza y dedicársela a mis *fans* japoneses para corresponder a sus atenciones, pero en lugar de una me surgieron dos y luego tres composiciones y de repente me ví con un álbum entero dedicado a Japón.

—Otro de sus grandes éxitos, *Song For My Father*, (con Carmell Jones y Joe Henderson), llevaba originariamente el título en portugués.

—Es todo lo contrario. El título original era en inglés y luego se lo puse en portugués, *Cantiga para meu pai*. Mi padre siempre trató de que adaptara la música de Cabo Verde al jazz, me tocaba una canción de su país y me decía: “ahora tócala en versión de jazz”, pero yo era incapaz. Hasta que Sergio Mendes me invitó a pasar tres semanas en su casa de Rio de Janeiro para ver los Carnavales. Me metí a fondo en el asunto de la bossa nova, hice contacto con muchos músicos de allí y cuando volví a Nueva York me dije que tenía que componer una pieza con ese ritmo. Me senté al piano y surgió la melodía de *Song For My Father*. Lo divertido vino cuando la escuché en mi reproductor de cassette, de repente me dí cuenta de que el ritmo era de bossa nova pero la melodía no era brasileña sino que sonaba más al estilo de Cabo Verde. ¡Así que al final mi padre se salió con la suya! Por eso le dediqué el tema.

—¿Qué es el *Continental de Cookin’ At The Continental*?

—El *Continental* era un night club para negros de Brooklyn en el que teníamos un gran éxito. Siempre que tocábamos en ese lugar, la sala estaba a rebosar. La audiencia era tan entusiasta, aplaudían de tal modo y te daban tanto amor que hacían que sonáramos allí como en ningún otro sitio. Por eso me sentí obligado a dedicar una pieza a ese club.

—The Preacher viene de su época con los *Jazz Messengers*. Su título hace referencia a la música *gospel*, obviamente.

—Obviamente. ¿Sabía que al principio Alfred Lion pensaba que estaba pasada de moda y no iba a gustar?

—¿Y la *Hermana Sadie*?

—*Sister Sadie* no está escrita para ninguna persona en particular, es una creación pura de mi imaginación. Simplemente me imaginé un personaje y compuse una música que fuera acorde con el mismo.

—Opus The Funk, otro de sus títulos, es toda una declaración de principios.

—Contra lo que pueda parecer, detrás de mis títulos casi nunca hay una historia. *Opus The Funk*, por ejemplo, es un blues mondo y lirondo. No sé por qué ni cómo me vino a la cabeza ese título. Y como seguro que me va a preguntar por *Señor Blues*, le adelanto que tampoco sé de dónde me vino ese título. No hay ningún señor al que yo le compusiera ese blues. Es un blues pero algo atípico, algo así como un blues latino con una estructura heterodoxa.

—La historia sigue y usted en un determinado momento rompe su relación de años con *Blue Note*. ¿Estaba cansado, hubo problemas?...

—No, lo que ocurrió fue que empecé a escribir música con mensaje espiritual, lo que yo llamo música con connotaciones metafísicas y *Blue Note* no encajaba con eso. Hice una serie de tres discos con el título de *United States In Mind* entre 1969 y 1971 usando los contrastes e instrumentos inusuales como la guitarra y el piano eléctrico. La música era jazz pero las letras y los títulos de las canciones tenían un mensaje espiritual. En ningún momento *Blue Note* los tuvo en cuenta ni los apoyó como a mis discos de jazz. En aquel momento yo me sentía más a gusto con ese tipo de material y por eso fundé mi propia compañía, *Silveto Records*, porque sabía que ninguna compañía me iba a permitir hacer lo que yo quería.

—Jamás he conseguido ver ningún disco de su compañía.

—No me extraña. En los aproximadamente diez años que duró *Silveto Records*, edité cinco álbumes y dos más en *Amro*, de jazz *straight ahead* sin voces ni mensajes espirituales, el primero en vinilo y el segundo en CD. Pero después de diez años tratando de salir adelante con mi propio negocio discográfico decidí parar cuando ví que era simplemente imposible siquiera aproximarse a algo que pudiera definirse como un éxito. Trabajaba duro, duro, llegaba lejos y parecía que podía tocar la meta con los dedos y entonces pasaba algo que me devolvía al principio. Cuando ya estaba seguro de conseguirlo, entonces invariablemente ocurría lo inesperado y, ¡pam! me dejaban tirado en la lona de nuevo. Me costó pero finalmente me dí cuenta de que no puedes luchar contra los grandes del negocio, ellos tienen el poder, sus compañías son monstruos y no dejan siquiera un canal para la distribución de otros productos que no sean los suyos.

—La batalla del músico de jazz por controlar su obra es una batalla perdida.

—Es muy difícil, por eso he vuelto a centrarme en mi música y grabar para quien esté interesado en mí.

—Su posición es ahora más cómoda, si me permite decirlo, desde que colegas como *Dee Dee Bridgewater* le consideran un clásico.

—Estoy muy orgulloso del disco que me dedicó (8) porque viene a cuenta de lo que yo considero mi asignatura pendiente. Siempre he queri-

do que mi música se cantara, considero que hay una dimensión cantable implícita en mis partituras. Y no es que me queje: muchos músicos, tanto jóvenes como veteranos, graban mis temas y estoy muy agradecido por ello porque hay muchos buenos compositores para elegir, y en lugar de escoger a otro, me han preferido a mí. El “pero” es que me gustaría que más cantantes se atrevieran con mi música. No es que todas mis melodías se pue-

“Creo que Dios me puso a mí y a todos los compositores y músicos para hacer feliz a la gente, no para hacer felices a los críticos. Ojalá que a los críticos les gustara todo lo que hago, ojalá le guste a todo el mundo y a mis colegas músicos, pero antes que nada el que debe estar satisfecho debo ser yo.”

dan cantar, pero muchas sí. Me gustaría encontrar más cantantes dispuestos a ello, hablo de cantantes pop...

—¿James Brown?

—No hablo de ese tipo de cantantes. ¿Sabe lo que realmente me gustaría? Mi mayor ilusión sería que Sinatra cantara mis canciones y, si no es él, Tony Bennett o un cantante de esa cuerda que pudiera llevar mi música a otro mercado no necesariamente jazzístico.

—Pero James Brown sí ha grabado alguno de sus temas.

—James Brown grabó *Song For My Father* en uno de sus discos pero no la canta. Lo que yo pretendo es otra cosa. Como me dijo Dee Dee: "si puedes sacar más rendimiento a tus canciones por el mero hecho de que las cante alguien famoso, no lo dudes". No sólo es que Horace Silver vaya a ser más conocido en todo el mundo sino que su música va a ser más popular. Hay tanta gente que compra los discos de los cantantes y que ni siquiera piensa en comprar discos de jazz. Me gustaría ver qué ocurre si de repente aparece Sinatra cantando una de mis canciones. Me gustaría ver cómo funcionan mis canciones en un medio totalmente distinto al habitual y frente a un tipo de público no jazzístico. Es un reto, si quiere decirlo así.

—¿Se imagina lo que dirían los sanedrines del jazz?

—Me importa un comino, no me afecta. Creo que Dios me puso a mí y a todos los compositores y músicos para hacer feliz a la gente, no para hacer felices a los críticos. Ojalá que a los críticos les gustara todo lo que hago, ojalá le guste a todo el mundo y a mis colegas músicos, pero antes que nada el que debe estar satisfecho debo ser yo. Si estoy contento conmigo mismo estaré feliz, y si yo soy feliz, lo siguiente es que mi música satisfaga a la gente. Entonces todo tendrá sentido.

—¿Qué tal lo lleva con su nueva compañía, Impulse!?

—Hasta ahora no tengo queja, bien es cierto que firmé con ellos hace sólo un año y he sacado un solo disco. Han hecho un buen trabajo, a cada país que voy me encuentro con que tienen el álbum, imagínate después de mi experiencia con Silvestro Records, la compañía de los discos invisibles.

—¿Ya no le quieren en Blue Note?

—Sé que han hablado entre ellos sobre eso. Bruce Lundwall me ha dicho muchas veces que me quiere de vuelta pero no he estado sentado esperando a que se decidiera.

LOS PIANISTAS

—Usted ha tenido la oportunidad de tratar a los mejores pianistas de jazz de la historia. Figuras legendarias como Elmo Hope...

—Era un gran pianista y un buen compositor también. Hasta donde sé, era un buen amigo de Bud Powell, una pareja inseparable, más o menos. Yo le conocía algo pero no demasiado bien. Simplemente nos encontramos algunas veces.

—¿Llegó a conocer a Bud Powell?

—Realmente no. Me encontré con él quizá el mismo año de su muerte y ya sabe en qué estado se hallaba por aquellos años. No, realmente no le conocí, no le traté hasta que regresó a Nueva York después de vivir en Europa. No obstante fue una de mis fuentes de inspiración, eso está claro.

—A Bobby Timmons sí le conoció.

—A ese sí, por supuesto. Era una persona estupenda, un muy buen pianista con mucho, mucho soul.

—¿Y Sonny Clark?

—Otro gran pianista. La crema. Le conocí bastante, no al punto de ser

íntimos, pero sí lo bastante como para advertir que, además de todo, era un buen tipo.

—¿Qué me dice de Wynton Kelly?

—Wynton es uno de los pocos pianistas en la historia del jazz capaces de cubrir todo el espectro del piano. De muy pocos se puede decir lo mismo. Era un gran intérprete en solo, tanto como un gran acompañante de cantantes, me encantaba cuando tocaba con Dinah Washington; y como músico de grupo, sólo hay que escucharle tocando con Cannonball Adderley. Siempre tocaba bien con independencia del contexto.

—Hasta donde he escuchado en sus discos, Kelly no deja ver ninguna huella de sus orígenes jamaicanos.

—¡Hasta hoy ni siquiera sabía que había nacido en Jamaica! Puede que le gustara el *latin tinge*, pero no lo dejaba ver en su música. Al menos yo no sé nada al respecto.

—Entre los pianistas de jazz, Bill Triglia es un personaje enigmático, casi un desconocido.

—No le conozco.

—Grabó con Tony Fruscella (le conoce) y Charles Mingus (9).

—No sé quien es...

—¿Y Bill Evans?

—Ahí tiene a otro pianista que me encanta y además le conocí bastante. Lo que me gusta sobre todo son los estilistas. Me gustan todos los pianistas, todos los músicos en general, pero siempre acaban siendo los estilistas los que me llaman la atención y Bill tenía definitivamente un estilo claramente distintivo. Me encantaba su estilo, el modo en que tocaba los acordes, simplemente la manera en que se acercaba al piano y se situaba frente al teclado...

—Otro estilista es Andrew Hill.

—Andrew vivía cerca de Central Park, al otro lado de la esquina de mi casa, cuando yo vivía en Nueva York. Dentro del estilo *avant garde* era un pianista muy bueno, aparte de una persona extraordinaria, muy dulce y amable, aunque la *avant garde* no es exactamente una de mis preferencias. La respeto como hago con todos los tipos de música, pero no es el objetivo que me he marcado con la mía.

—Entonces Cecil Taylor...

—Pues me encanta aunque no pretendo entender lo que toca. Otra vez lo que digo es que no es la dirección que yo tomaría personalmente pero disfruto escuchándole, especialmente en vivo.

—Y Eddie Palmieri.

—Otro de mis preferidos. Por cierto, ¿vive todavía ese pianista catalán?

—¿Tete Montoliu? Sí, claro, tiene 64 años.

—¿Tantos? Le escuché en Barcelona y me impresionó, puede creerlo, pero creía que era más joven. Yo tengo 67 aunque la verdad es que me siento muy bien, teniendo en cuenta mi edad...

—¿Suscribiría hoy sus Líneas maestras para la composición musical tal y como las expuso en el texto de contraportada de *Serenade To A Soul Sister*? (10)

—(Lee el manifiesto, diríase que sorprendido de sí mismo) Absolutamente.

—¿Qué proyectos tiene para un futuro inmediato?

—Tengo un piano permanentemente en mi cabeza y estoy dando vuelta a algunas ideas para nuestro próximo disco pero no le voy a contar en qué consiste. Quiero sorprenderle.

—¿Alguna frase para terminar?

—Creo que esto es todo, de momento. ■



NOTAS

(1) Los caboverdianos llegados en masa a los Estados Unidos durante las primeras décadas del Siglo (actualmente hay más caboverdianos en Estados Unidos, fundamentalmente en Nueva Inglaterra, que en el mismo Cabo Verde) se agruparon en torno a dos orquestas, los Duke Oliver's Creole Vagabonds y la orquesta de Don Verdi, que interpretaban los éxitos del momento en la era swing aderezados con arreglos originales de canciones criollas.

Coincidencia o no, el primer y más importante compositor de mornas, la canción tradicional de Cabo Verde, considerado el padre de la música de la isla, lleva por nombre Eugenio Tavares. Un caboverdiano de origen de última hora es Norberto Tavares, la gran estrella actual de la música de su país, aunque vive en Boston.

(2) Horace Silver desdice aquí a quienes han dejado escrito que Tommy Potter y Roy Haynes eran los acompañantes habituales de Stan Getz, viniendo a sustituirles eventualmente Walter Bolden y Joe Calloway. La realidad es exactamente la opuesta.

(3) En realidad, la relación de Silver con Getz dió origen no a uno sino a dos discos, *Wildwood*, *The Song Is You* (1951), y *Quicksilver* (1952), ambos editados por Roulette.

(4) Un lapsus: Horace Silver no grabó uno sino dos discos en trío antes de grabar en formación de quinteto; por otro lado, sus afirmaciones respecto al tercer disco, el primero en formación de quinteto, vienen de nuevo a desdecir a sus biógrafos, la mayoría de los cuales achacan el mismo a la iniciativa de la compañía que supuestamente le sugirió cambiar de formato.

Silver grabó *A Night At Birdland* a nombre de Blakey, con Lou Donaldson y Clifford Brown (febrero 1954) y, como líder, *Horace Silver And The Jazz Messengers*, con Hank Mobley, Kenny Dorham, Doug Watkins y Blakey (noviembre 1954).

(5) Después de dejar a Silver, Mobley continuó grabando para Blue Note sin abandonar el estilo característico del pianista. Acaso el más célebre de todos estos discos fue *A Caddy For Daddy*, con McCoy Tyner.

(6) Oxford University Press. Nueva York, 1992.

(7) *Tokyo Blues* ha sido reeditado por Blue Note a finales del pasado año 1996.

(8) Dee Dee Bridgewater: *Love And Peace. A Tribute To Horace Silver* (Verve).

(9) El nombre de Bill Triglia aparece en tres discos, *Tony Fruscella* (Atlantic), Tony Fruscella: *Dedut* (Spotlite), Tony Fruscella & Brew More: *Fru'n Brew* (Spotlite) y *Tijuana Moods*, de Charles Mingus (RCA).

(10) "A belleza melódica; B simplicidad de significado; C belleza armónica; D ritmo; E influencias ambientales, tradicionales, regionales y espirituales".

DISCOGRAFIA REFERENCIAL COMO LIDER

- 1953 Horace Silver Trio (Blue Note)
- 1954 Horace Silver And The Jazz Messengers (Blue Note)
- 1956 Silver's Blues (Blue Note)
- Six Pieces Of Silver (Blue Note)
- 1959 Finger Poppin' (Blue Note)
- Blowin' The Blues Away (Blue Note)
- 1960 Horace-Scope (Blue Note)
- 1961 Doin' Things (Blue Note)
- 1962 The Tokyo Blues (Blue Note)
- 1963 Silver's Serenade (Blue Note)
- 1964 Song For My Father (Blue Note)
- 1965 The Cape Verdean Blues (Blue Note)
- 1966 The Jody Grind (Blue Note)
- 1970 That Healin' Feelin-Phase I (Blue Note)
- 1993 It's Got To Be Funky (Columbia)
- Pencil Packin' Papa (Columbia)
- 1996 The Hardbop Grandpop (Impulse!)

Conciertos de Cámara y Piano Solo en el 32º Festival de Jazz de San Sebastián.

25 de Julio: **Danilo Pérez**

500 pts.

26 de Julio: **Steve Lacy-Irene Aeby Duo**

500 pts.

27 de Julio: **Tete Montoliu-Javier Colina Duo**

1.000 pts.

28 de Julio: **Tete Montoliu**

1.000 pts.

Abono para las cuatro sesiones:

2.000 pts.

Salón de Plenos del Ayuntamiento
de San Sebastián.
Aforo: 200 personas.



Donostiako Jazzaldia
Festival de Jazz San Sebastián

Colabora:

