

Cuando se sienta al piano nunca sabes qué es lo que vas a escuchar pero sea lo que sea, va a resultar espectacular y completamente inesperado. Estos atributos le han convertido en el elegido de músicos tan diferentes como Roy Haynes, Fernando Tarrés, Pat Metheny, la Mingus Dynasty, Red Rodney, Santi Debriano, Bob Berg y Perico Sambeat. Con sus acordes rebosantes de notas peligrosamente explosivas y otras que se curvan, retuercen y entrecruzan con pasión, el estilo de Dave ha evolucionado con el paso de los años hasta convertirse en singular y propio.

Mis editores y yo hemos estado dando vueltas a la idea de realizar una crítica interactiva; es decir, en vez de reflejar lo que el crítico piensa de un CD, se trataría de sentarse con el artista y discutir la grabación con él, sin barreras.

Dave Kikoski

Crítica interactiva

Don Hillegas
Fotografía: Teri Bloom

—Cualquiera que hable de tí como pianista siempre cita tu colaboración con Roy Haynes, pues ha supuesto un hito central en tu carrera. Llevas con él ya nueve años.

—Sí, más o menos.

—¿Cómo surgió lo de Roy?

—Pues yo estaba trabajando con un batería, Les de Merle. Hacíamos bolos por Boston y un día me dijo: “Oye, cuando te vayas a Nueva York, llámame”. Y eso hice. Empezamos a trabajar bastante en Long Island, en el Sonny's Place...

—Roy vive en Long Island.

—Sí, vive allí. Estábamos tocando en un club y Les llamó a Roy y le dijo: “Deberías venir a ver a mi grupo, es estupendo. Y quiero que escuches al pianista”. Roy acudió, me escuchó y hablamos; surgió el nombre de Ralph Moore: Ralph y yo somos viejos amigos de la Berklee, y por entonces él estaba tocando con Roy, de modo que le dije: “Anda, si somos viejos amigos”, y él respondió: “Pues a ver si quedamos para tocar en mi casa”.

Fue divertido. Al día siguiente me llamó y me dijo: “Me apuesto a que te sorprende si...” y yo, vaya, ¡Roy Haynes, uno de mis ídolos!... continuó: “Seguro que no pensabas que iba a llamarte tan pronto”. Yo contesté: “No, desde luego. Me sorprende incluso el que me hayas llamado”. Y es que, la verdad, aquello no había sido nada serio, simplemente le había dado mi teléfono, eso es todo. De modo que me fui a su casa y montamos una jam session en trío con él y Dave Jackson... ¡Y nos lo pasamos de miedo! Toqué uno o dos temas y me dijo: “¡Eres un hijoputa! (Como es bien sabido entre los aficionados, la expresión hijoputa -motherfucker- tiene en el argot del jazz un significado especial, admirativo y elogioso, cuando se refiere a las cualidades de un músico; N. del T.) ¿Quieres venirte a Europa conmigo?”. Le contesté que sería un honor para mí.

Y así fue. Siempre nos hemos entendido. Hay una serie de cosas que hacemos musicalmente y que surgen de ambos a la vez. He estudiado un montón de bebop, y conozco muy bien a Charlie Parker, Bud Powell, Monk y todo eso, incluidas algunas de las rarezas de Bird, de modo que si cito algún tema suyo poco conocido, Roy lo escucha de inmediato y eso le impresiona y me dice: “Eres como un veterano: tocas todos esos temas antiguos que los jóvenes no conocen”.

—Algo que me sorprende cuando te escucho tocar en grupos diferentes es tu afinidad y conocimiento de los ritmos afro-cubanos, ¿de dónde procede?

—Mi padre oía mucha música latina; toca un poco la batería, y yo también. Por casa siempre había unas maracas o un cencerro. Incluso hicimos bolos juntos y aún seguimos tocando alguna vez. Cuando yo tocaba un solo, él cogía el cencerro y metía un ritmo latino; siendo un niño me enseñó la rumba, el cha-cha-chá y cosas así. Por eso siempre me ha gustado la música latina. Además, mi mujer es argentina, y también le gusta mucho.

Toco en bastantes bolos de música brasileña, y ahora que estoy empezando a trabajar más con gente como David Sánchez, estoy mucho más metido en lo afrocubano.

—Hace muy poco has grabado dos discos con melodías de centro y sudamérica: el último de Santi Debriano, Panamaniacs, y el nuevo de Fernando Tarres, Secret Rhythms.

—Exacto. Así es como conocí a David, tocando en el grupo de Santi Debriano, lo cual es extraordinario. Tocamos un montón de cosas latinas. Y Fernando ha escrito música muy interesante, con ritmos argentinos en 12/8.

—Has trabajado también en España con Perico Sambeat.

—Sí, es un gran saxofonista. No hacemos mucha música latina, pero es muy bueno.

—Apareces en su disco, Uptown Dance.

—El colideraba un grupo con Michael Mossman con el que hicimos una gira por España.

—También has estado en España con Bob Berg.

—Sí, y unos meses más tarde volví con Roy Haynes.

—Parece que trabajas mucho allí.

—Sí, me encanta. Me gustaría mucho poder tocar mi propia música en España.

—Hablemos de tu nuevo disco en trío, Dave Kikoski, con Essiet Essiet al bajo y Al Foster a la batería. Ya habías grabado antes con Foster, ¿no?

—Sí, tres veces. En mi primer disco estaban él y Eddie Gómez, y de hecho en la primera sesión de grabación en la que participé, *In The Idiom* de Randy Brecker, estaban él, Joe Henderson, Ron Carter y Randy. Nos llevamos bien, y por eso cada vez que voy a tocar con mi grupo le llamo.

—Es un disco de escucha un tanto engañosa, porque en una primera escucha parece tranquilo, uniforme, pero cuando te metes bien en él, lo intrincado de las composiciones y arreglos resulta impresionante.

—¡Gracias!

—Me gustaría comentar algunas cosas sobre los temas. Seis de los ocho son tuyos, podemos empezar por los dos que no lo son.

—Vale.

—Long Ago And Far Away. No me acuerdo de quién lo escribió, ¿fue Harry Warren o Jerome Kern? (Jerome Kern/I. Gershwin).

—Si te digo la verdad, para averiguarlo tuve que pedirselo a los de Sony, editores del disco. Yo lo tengo en una o dos grabaciones, y creo que Paul Bley lo tocó en *Introducing Paul Bley*.

—Así que no utilizaste la partitura original.

—Sí, lo que pasa es que usé un libro pirata, en el que no aparecía el autor. Me gustan los estándares con una melodía fuerte, y también los que no se tocan demasiado, temas de esos que a la gente le suenan pero que no los han tocado un millón de veces, y trato de aportarles algo nuevo.

—Me gusta mucho esta versión. Tu solo introductorio gira en torno a la melodía; luego, cuando entran los otros dos miembros del trío, afrontáis un tratamiento muy claro y simple del tema.

—Conceptualmente, yo quería hacer un estándar, y en la introducción, como tú has dicho, está la melodía, puede que un poco disfrazada y —aunque no totalmente— bastante libre en términos de armonía y *feeling*. Lo que buscaba es que la introducción tuviera su propio carácter, antes de hacer algo del tipo, “bueno, voy a tocar antes unos pocos compases, la melodía, y luego que entre el grupo”. Se trataba de dar un paso adelante y crear una especie de mini-pieza en torno a la melodía.

Hay un segundo aspecto, y es que he trabajado mucho en el contrapunto, donde tú tienes la melodía y a su vez dos o tres voces junto a ella, al fondo, creando un marco simultáneo de cosas. No se trata tanto de tal o cual acorde, sino de tocar varias líneas a la vez; y de ahí surge la armonía: si hacia la mitad cambias una nota, aparece un acorde distinto.

—Hablando de notas y líneas melódicas, el *Giant Steps* es en verdad muy, muy sabroso. Me gusta mucho lo que habéis hecho a la mitad del tema, irrumpir de repente en un pasaje stride. Resulta saludable escuchar a alguien intentar aproximarse a esta composición desde un punto de vista distinto. Y cuando llega el solo de Al os meteís en esa especie de llamada-respuesta entre ambos...

—Correcto.

—Eso está muy bien, es excitante.

—Muchas gracias. Sí, lo hicimos en una sola toma. Eso es lo que me gusta, que no hubo más tomas, acabamos la primera y dijimos “vale, ya está”, y lo digo en el sentido de que ya habíamos dicho todo lo que teníamos que decir en ese tema, así que ¿para qué molestarse en grabarlo otra vez? Hay ocasiones en que algo puede quedar más perfecto, pero lo que yo quiero es mantener la espontaneidad. Hay varios temas que hicimos en

una sola toma, para conservar esa frescura; prefiero dejar unos pocos fallos que volver una y otra vez a buscar la perfección.

El arreglo aquí es mío. Este tema lo ensayaba mucho cuando estaba en la Berklee, porque oía bastantes discos de Coltrane. Por algún motivo concreto, siento una particular atracción por este tema. El arreglo he tratado de desarrollarlo de una forma natural, en vez de sentarme a escribirlo; es como lo hemos hecho en vivo: el bajo se detiene y entonces, antes de que entre el stride, hay un pasaje free. No se trata de entrar así, de golpe, sino de hacerlo de una forma más sutil.

—Es una gran idea utilizar algo tan retro como el stride para introducir una nueva perspectiva en un tema como éste.

—Esa era la intención.

—Respecto a tus temas, ¿E era un título inicial?

—Es una historia divertida. Hay un par de temas con los títulos que yo había pensado inicialmente; algunos de los más abstractos eran simplemente títulos de trabajo, cuya simple finalidad era identificarlos al tocar. Entonces yo dije que había que buscarles un título y Mike Kaplan, de A&R en Sony, que colaboró en la producción, dijo que no, que le gustaba así porque era espontáneo, que no hacía falta buscar un título. Ya sabes que hoy día en la mayoría de los discos la gente se plantea cosas del tipo “aquí hay un concepto, y tal y cual tema va de esto”, y bla, bla, bla. Así que al final lo dejamos así.

—Lo que me parece interesante en E es que la melodía en sí es muy simple, y que la exploras desde una perspectiva angular; le das vueltas de un lado a otro, pero sin hacerla complicada, sin que resulte abigarrada o forzada, de una forma natural.

—Me alegro de que te guste. A medida que voy progresando como solista y compositor intento obtener en el estudio el mismo *feeling* que surge al tocar en un club: tocas unos temas, puede que te tomes una cerveza durante el descanso y

no te preocupas por nada. Lo que intento aquí es obtener esa espontaneidad.

En términos de composición, el puente tiene un *feeling* un poquito diferente al de la sección inicial, es más oscuro y angular. La sección inicial es más bien modal, en el sentido que tú has apuntado, con contextos diferentes pero con una base formada por un motivo pentatónico simple. Lo que quería es que resultase simple, sin meterse en fantasías que pudieran estropearlo todo.

—B-Flat Tune. Aquí Essiet exhibe una cualidad melódica muy interesante.

—Sí, hace un solo muy bonito. Esta también es una primera toma.

—Al llegar al puente aparece un pasaje casi exótico.

—Sí, tiene un poquito de *feeling* brasileño, mientras que la sección inicial es más clásica, un tanto ECM. El solo de Essiet me gusta mucho: los

acordes ahí se basan más o menos en el tema, pero en realidad la base es modal, es un pedal que te proporciona mucha libertad para ser melódico.

—Y ahora Chant. Las primeras dos veces que lo escuché me costó mucho encontrar la relación entre el título y el tema, hasta que empecé a escuchar líneas enteras de notas a modo de canto en sí mismas.

—Bueno, vamos a ver. ¿Te refieres a la melodía, a la improvisación, o a ambas cosas?

—A la melodía. Quiero decir, hay un momento en que aparecen unas líneas ásperas —no en un sentido negativo—, cortantes y repetitivas que se sitúan en contrapunto a los acordes flotantes que tocas. Para mí tiene un *feeling* casi como el del kyoto japonés.

—Bien.

—Y no obstante, al mismo tiempo, se yuxtapone un ritmo latino.

—Sí... Bueno, déjame empezar por la melodía. Me sorprende mucho lo que has dicho, y estoy totalmente de acuerdo. La parte inicial es el canto. De ahí el título. Los acordes que aparecen hacia la mitad introducen otro aire: aunque la melodía mantiene ese aroma a canto, la armonía no; lo que

yo quería es meter un ritmo extraño y crear un *feeling* africano a través del canto. Sin embargo el concepto es decididamente moderno. No sé si te acuerdas, pero hay una parte que empieza con el piano únicamente, en la que utilizo dos partes en octavas armonizadas en quintas, algo frecuente en el canto gregoriano. De modo que podríamos decir que lo que hay es una combinación entre gregoriano y ritmos africanos.

—¿Con tal vez un matiz de Bartók?

—Hombre, no pensé para nada en Bartók. Pero ya que lo mencionas, hay una parte que se sirve del modo frigio, que me parece que él utilizaba.

—The Shadow. ¿Cómo surgió ese título? Quiero decir que yo tengo mi idea tras escucharlo, pero me gustaría escuchar la tuya.

—The Shadow, es un poco vago. Creo que en lo que esta-

ba pensando era en secretos; no secretos musicales, sino secretos de los que cada uno guarda para sí. Cada uno es de una manera de cara a los demás, pero en su fuero interno hay cosas que incluso uno mismo desconoce, ¿me entiendes? Me refiero a sentimientos; no es que tengas por qué ocultarlos, sino que no siempre los expresas en público. Están dentro de tí, puede que sólo en los sueños. Mi disco anterior se llamaba *Persistent Dreams*. A eso me refiero. Puede ser cualquier cosa, desde amores a amistades, opiniones sobre la vida, puntos de vista que podrías compartir con tus amigos, pero que te guardas para tí.

—Hay algo en tus arreglos, en cómo Essiet te sigue, casi tendiendo una sombra sobre ti...

—Sí, eso es lo interesante; no lo había visto de esa manera.

—Y cuando empieza su solo, tú estás haciendo lo mismo en el acompañamiento. El arreglo es muy interesante.



—Puede haber sido algo inconsciente, pero lo que intento es huir de esa idea de “bueno, este tío va a hacer su solo; voy a tocar los acordes, él hace la línea de bajo y yo entro con mi solo”, me interesa, y especialmente con el trío, meterme más en un sentido de improvisación de grupo.

A veces es como si existiera una telepatía entre Al y yo: estamos detrás de Essiet, por ejemplo, y yo me pongo a hacer cualquier locura y resulta que Al está haciendo lo mismo a la vez. Luego escucho la cinta y digo, “Anda, parece que lo hubiéramos ensayado”, pero no es así. Así sucede en este tema, y en general en todo el disco: nos escuchamos mucho, hay mucha comunicación.

—7/4 Ballad: *este es realmente cinematográfico.*

—Vaya, eso es bonito, sé a qué te refieres.

—Me recordó a las películas de finales de los 50 y principios de los 60.

—Exacto.

—Así como reflexivo... *Es una balada de amor, un amor que se frustró...*

—Exacto. Un tema interesante de verdad.

—En tu biografía dice que te interesan las bandas sonoras.

—Cierto. Me encantaría hacer alguna. He hecho un par de cosillas, nada importante; pero Cecilia, mi mujer, ha rodado alguna película, y estudió composición de bandas sonoras en la facultad. Siempre me ha ayudado mucho a la hora de componer, incluido este disco; es una compositora bastante buena y está bastante metida en composición del siglo XX. Alguna parte de este tema me recuerda a Bernard Herrmann, que componía para Alfred Hitchcock. Me gusta ese tipo de música.

—Sí, a mí me recordó a *Spellbound*.

—Sí, aunque no recuerdo su banda sonora. En realidad no es una balada de amor, pero ese tipo de baladas misteriosas, oscuras, siempre me ha intrigado.

—Spacing, *que es probablemente mi tema favorito del álbum.*

—¿De verdad? ¿Por qué? También es uno de mis favoritos.

—Me gustó la relación entre el título y lo que tocáis. *Creo que el título representa los espacios que cada uno creáis para el otro.*

—Cierto. Unica toma, también.

—Me gusta la forma en que está construido, empezando con *Essiet* y su bajo...

—Sí, sí. Ahí toca con un montón de swing.

—Entonces entra Al, y luego tú, con un aire muy monkiano.

—Sí, un poquito.

—Es una estructura angular muy interesante, y además tocáis uno junto a otro, rodeándoos y separándoos de una forma maravillosa; y todo concluye muy inteligentemente.

—Claro. Esa es la idea.

—Tú te paras, y luego Al, y luego vuelve Essiet. *Tiene swing de verdad, y mucho gusto.*

—Gracias. Fue estupendo. Tiene un poco de lo que se denomina “tiempo, sin cambios de acorde”; Herbie, Miles y Wayne lo hacían en los 60: el bajista toca una especie de líneas cromáticas y ciclos que no subrayan en realidad ninguna tonalidad en concreto. Y aunque existen algunos centros tonales, a veces arpegiados, lo que hay es mucho cromatismo, sin una tonalidad determinada. Eso te da libertad para hacer lo que quieras. Lo único que tienes que procurar es que haya mucho swing.

—Hombre, pues eso sí que hay.

—En lo que respecta al título, lo que dices referente a los espacios es cierto. Incluso tendría un par de significados; a veces, cuando creas un espacio en un tema, podría interpretarse de forma negativa. Lo que yo intenté es crear espacios en el sentido de olvidarme de todo y dejar que cualquier cosa pueda pasar. Y, en tercer lugar, pensar en espacios en el sentido de descansos, partes en las que no se tocan notas. El bajo toca unas líneas cromáticas, yo entro un momento y luego me detengo, de

forma que se genera un espacio que él puede rellenar como quiera, o seguir con su línea, y lo mismo con Al y su batería.

—Este es tu primer disco como líder para un sello importante. ¿Cómo surgió?

—Pues... Mi anterior disco salió en Triloka. Paul Sloman, un buen amigo mío de este sello —de hecho él también toca el piano y fue buen amigo de Bill Evans— me consiguió el contrato. Me parece que habló con Michael Kaplan, que ya me había escuchado en algún disco, creo que en los de Roy Haynes y Craig Handy. Paul le dijo que yo había grabado para ellos, Michael compró el disco y otro par de cosas que hice con otra gente y le encantó *Persistent Dreams*. Así que le dijo a Paul que le llamara, de ahí surgió todo.

—¿Es un contrato para varios discos?

—Bueno, tienen una opción. Me gustaría grabar más discos si éste va bien.

—¿Hay algo acerca del disco que quisieras comentar y aún no lo hayamos hecho?

—Hombre, pues podríamos estar hablando horas y horas... Mejor traigo otra cerveza, ¿vale? ■

(Traducción: Mario Benso)

DISCOGRAFIA REFERENCIAL

Con Ralph Moore

1989: *623 C Street* (Criss Cross)

Con Red Rodney

1990: *Red Alert* (Continuum)

Con Fred Jacobs

1992: *Time Change* (M/Art Music)

Con Perico Sambeat

1992: *Uptown Dance* (EGT)

Con Joe Locke

1993: *Wire Walker* (SteepleChase)

Con Craig Handy

1993: *Three For All Plus One* (Arabesque)

Con Billy Hart

1993: *Amethyst* (Arabesque)

Con Santi Debriano

1993: *Panamaniacs* (Freelance)

Con Fernando Tarres

1994: *Secret Rhythms* (Muse)

Con Randy Brecker

1986: *In The Idiom* (Denon)

1989: *Live At Sweet Basil* (Crescendo)

Con Bob Berg

1988: *Cycles* (Denon)

1993: *Enter The Spirit* (Stretch/GRP)

Con Roy Haynes

1986: *True Or False* (Freelance)

1992: *Homecoming* (Evidence)

1993: *When It's Haynes It Roars* (Dreyfus)

Con David Sánchez

1994: *Sketches Of Dreams* (CBS/Sony)

Como líder

1989: *Presage* (Freelance)

1992: *Persistent Dreams* (Triloka)

1994: *Dave Kikoski* (Sony/Epicure)