

Dave el profeta del equilibrio Holland

La idea de equilibrio (entre

la improvisación y la composición, entre la libertad y la estructura) está tan presente en la música de Dave Holland como en su filosofía sobre su papel como contrabajista y director de pequeñas y grandes agrupaciones. Desde las exploraciones de forma abierta de *Conference of the Birds* (1972), hasta *Extended Play*, (2003) último álbum con su quinteto y *Overtime* (2005), flamante grabación con big band, este británico afincado en Nueva York ha generado un corpus musical de una calidad inmensa.

Texto: **Eduardo Hojman**



Poco antes de ofrecer el que tal vez fuera el mejor concierto del 40º festival de jazz de San Sebastián -una celebración de las texturas que puede ofrecer una big band moderna-, Dave Holland dialogó con *Cuadernos de Jazz* sobre la música, la forma, la vida y otras cuestiones.

Su último álbum, *Overtime*, incluye una pieza compuesta hace ya cuatro años.

Efectivamente, *The Monterey Suite* fue compuesta para el Festival de Monterey, en 2001. Las otras dos las compuse en 2003 o 2004, para la grabación del disco.

¿Qué cambios sufre cuando la interpreta ahora?

Siempre sufre cambios. Eso es lo bueno de este tipo de música, lo que a mí me gusta. Creo que parte de lo fabuloso de tener un grupo con cierta continuidad es que la música tiene la posibilidad de evolucionar de concierto en concierto. Eso es algo que aprendí en las bandas en las que toqué de joven, como la de Miles Davis, el hecho de que la música tiene la oportunidad de evolucionar constantemente y, por lo tanto, mi interés consiste en crear un entorno musical que tenga esa capacidad. Es posible, también, crear una música que siga siendo la misma cada noche, pero mi interés, la inspiración que obtuve de grandes compositores como Ellington, Mingus y Davis es crear una música que siempre pueda crecer y desarrollarse. ►

► ¿Esa sería su manera de encarar la composición?

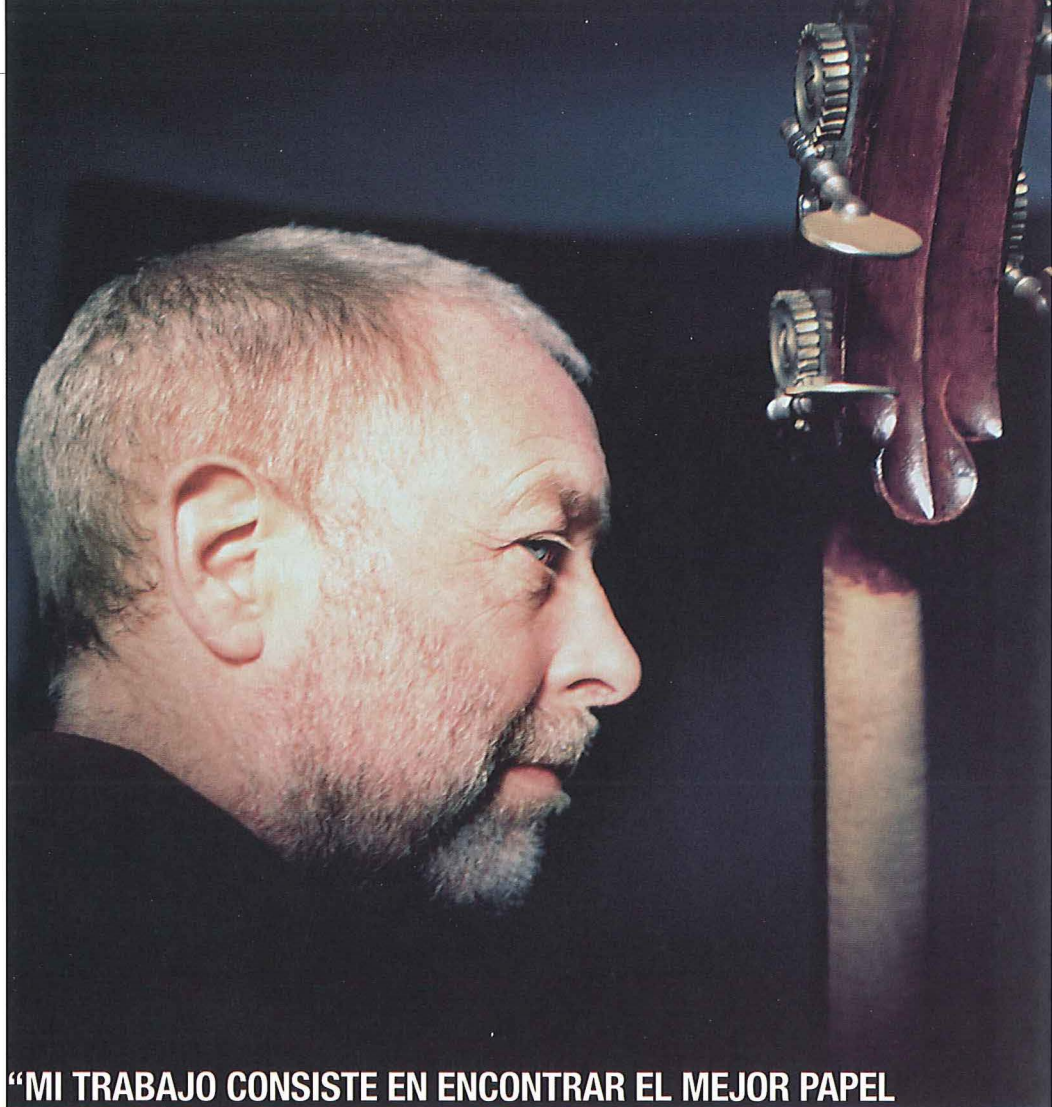
En muchos casos, sí. Pero ahora, con una big band, hay cosas que son fijas, que son las mismas cada noche. Otra cosa que ocurre es que las notas que pongo en la partitura no son más que la primera parte de la historia, porque cuando la banda comienza a tocar añade un fraseo nuevo, una dinámica, y los músicos se convierten así en autores que aportan elementos nuevos de cambio, formas de frasear, mutaciones, hasta que incluso las partes “fijas” terminan evolucionando. Lo mismo ocurre con la extensión de las composiciones, porque en muchos casos hay secciones de duración flexible, en las que yo elijo cuando hacer volver a la banda. Algunas noches, si el solista se mete muy profundamente en su solo, yo puedo contener a la banda, y eso forma parte de la flexibilidad que trato de incluir en las composiciones. De ese modo, el solo no está dentro de una caja, sino que puede prolongarse.

Entonces la forma de encarar los arreglos para la big band debe de ser muy diferente de la del quinteto...

Desde luego que es muy diferente. El quinteto es un entorno más bien íntimo y personal, en realidad yo prefiero escribir con menos estructura porque así podemos desarrollarnos como pequeño grupo de una manera más pareja. En la big band tengo más oportunidades para orquestar y crear diferentes colores. De todas formas, en ambos casos el concepto central que trato de desarrollar es el mismo, con las diferencias de cada caso.

Los miembros de su quinteto también están en la big band. ¿Tienen una relación especial con usted? ¿Son como jefes de secciones?

Sí: Robin Eubanks es el primer trombón. Antonio Hart, que ha formado parte de mi quinteto en algunas ocasiones y también del octeto, lleva mucho tiempo con mi música y suele dirigir la sección. Pero lo más importante es que tener el quinteto como núcleo del proyecto marcó una direc-



“MI TRABAJO CONSISTE EN ENCONTRAR EL MEJOR PAPEL PARA EL CONTRABAJO EN CADA ENTORNO MUSICAL. SI ALGUIEN ME DA UNA COMPOSICIÓN, PIENSO CÓMO HACER QUE TODO FUNCIONE, NO SÓLO PARA MÍ, SI NO PARA TODO EL GRUPO”

ción para la big band desde el principio. Sin ellos habría sido más difícil, habría tardado más en comunicarme con los músicos.

Monterey Suite se compuso poco antes del atentado a las Torres Gemelas y de hecho se estrenó pocos días más tarde ¿Modifica aquel suceso el ánimo o la atmósfera cuando la vuelve tocar? ¿Es una música que le recuerda lo que ocurrió?

DISCOGRAFÍA SELECTA

• **EN ECM**

1971: Music from Two Basses
1972: Conference of the Birds
1977: Emerald Tears
1982: Life Cycle
1983: Jumpin' In
1984: Seeds of Time
1987: The Razor's Edge
1988: Triplicate
1989: Extensions
1995: Dreams of the Elders

1998: Points of View
2000: Prime Directive
2001: Not for Nothin'
2002: What Goes Around
2003: Extended Play: Live at Birdland

• **EN IMPROVISING ARTISTS**

1976: Dave Holland Vol. 1 & 2

• **EN INTUITION**

1993: Ones All

• **EN DARE2**

2005: Overtime

No, en realidad no. Primero de todo hay que aclarar que yo todavía estaba escribiendo el último movimiento de la suite, me quedaba una semana para terminarlo, y justo al principio de esa semana ocurrió la tragedia. Durante cuatro días no pude hacer nada y, de hecho, la pieza se llamaba *Happy Jammy*, es decir, algo así como “improvisación feliz” y, por supuesto, yo no me sentía feliz para nada. Me costó mucho meterme en esa situación, pero tenía que hacerlo, estaban los ensayos, todo eso. De modo que me metí en mi cuarto veinticuatro horas seguidas y la terminé. Lo que pasó en Monterey fue muy especial. Vinieron ocho mil personas al concierto, cuando pocos días antes ni siquiera sabíamos si iba a haber aviones. Así que cuando llegamos al festival fue como una fantástica afirmación de humanidad y de todo lo que nosotros, como personas, podíamos hacer. Para los músicos, subirse a un avión y venir a tocar fue un acto de valentía. Eso es lo que recuerdo cuando toco la pieza, no la tragedia. Pienso en que, como seres humanos, frente a una situación tan terrible, todavía podemos afirmar esas cosas que amamos.

Es decir, que tenía el nombre antes que la composición.

Tenía el tema. Tenía la idea. Y se me ocurrió que *Happy Jammy* iría bien. Claro que cuando compones para una big band comienzas con un material temático pero luego debes expandirlo, así que en aquel momento me encontraba en el proceso de desarrollar y organizar la narrativa de la pieza.

¿Cómo elige los nombres de los álbumes?

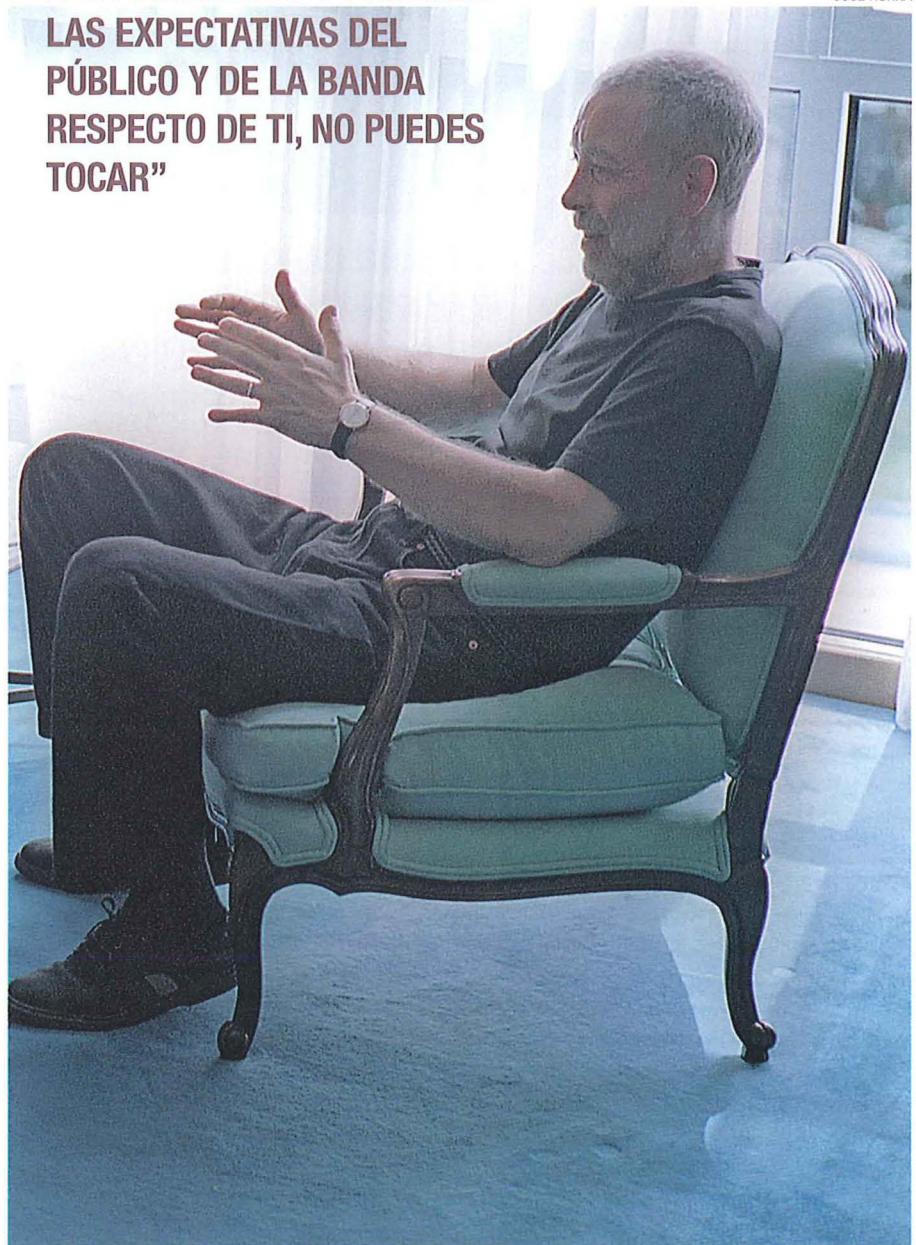
Por lo general tienen que ver con algo que ocurre en el momento en que lo grabamos o componemos. Intento ponerles un título que exprese la razón por la que en ese momento en particular yo estaba haciendo eso. Por ejemplo, *Extended Play* se debía a que estábamos haciendo música en directo y extendimos las composiciones para dejar más lugar a la imaginación; *Prime Directive* fue porque le dije a la

banda que a partir de ese momento la principal directiva era divertirnos. *Overtime* significa “over time” [es decir, “con el paso del tiempo”] porque se necesitó tiempo para desarrollarlo. También se refiere a algo que está “over” [algo que ha “terminado”], porque este es mi primer álbum con un

nuevo sello y ha llegado la hora de que la vieja vida termine y deje paso a lo nuevo. Por último, me refiero a «over-time» como «hora extra», por el trabajo que dedicamos a la música: horas extra, trabajo extra. La dedicación que hemos destinado a este álbum es enorme.

“UNA DE LAS COSAS QUE DEBES APRENDER COMO MÚSICO ES DEJAR LAS EXPECTATIVAS A UN LADO, PORQUE SI VAS A UN CONCIERTO Y PERCIBES LAS EXPECTATIVAS DEL PÚBLICO Y DE LA BANDA RESPECTO DE TI, NO PUEDES TOCAR”

JOSÉ HORNA



► ¿Cuál es el papel del contrabajo en los arreglos de big band que mencionaba antes?

¿En mis arreglos? En realidad, yo veo la función del contrabajo siempre de la misma manera: como apoyo de la música que se está tocando. Por supuesto que ese apoyo cambia según la situación. Si toco con Hank Jones pienso de una manera un poco diferente que cuando estoy con mi quinteto, pero el principio es el mismo: tratar de crear la mejor atmósfera y el mejor ambiente para la música. Ése es mi trabajo y mi aporte como contrabajista, buscar la solución para la música.

Por supuesto que cuando arreglo para una big band mi concepción no es sólo para el contrabajo, pero no cabe duda de que la sección rítmica se ve influida por el hecho de que soy un contrabajista. La forma en que me gusta que la sección rítmica esté integrada en la cadencia sin duda tiene que ver con ello. No veo a la sección rítmica como un fondo, sino como algo que interactúa y dialoga con la música todo el tiempo: con el solista, con la música escrita, con el movimiento, en un cambio constante.

Mi trabajo consiste en encontrar el mejor papel para el contrabajo en cada entorno musical. Si alguien me da una composición, pienso cómo hacer que todo funcione, no sólo para mí, si no para todo el grupo. Entonces cada composición presenta sus propios desafíos. Incluso en el quinteto, cuando toco una composición de Chris Potter o de Robin Eubanks, las encaro con una perspectiva diferente de las mías. No pienso en la música como dividida en casillas, no la califico, no digo que tal cosa es mejor que tal otra. Para mí es cuestión de que todo salga bien, tanto para un blues como para una forma muy abierta.

Si no le importa, volvemos un poco al comienzo: empezó a tocar como profesional a los quince años. Y tocaba *rhythm & blues*...

¡Sí! *Rhythm & blues*, y cualquier otra



“PARA MÍ CADA DÍA ES UN NUEVO DÍA, UNA NUEVA INTERPRETACIÓN, Y TRATO DE QUE SALGA BIEN, SIN PENSAR EN SU VALOR HISTÓRICO”

cosa que la gente quisiera oír. Tocaba en bailes, en bodas, era un trabajador de la música, como todos lo somos en algún momento de nuestra vida.

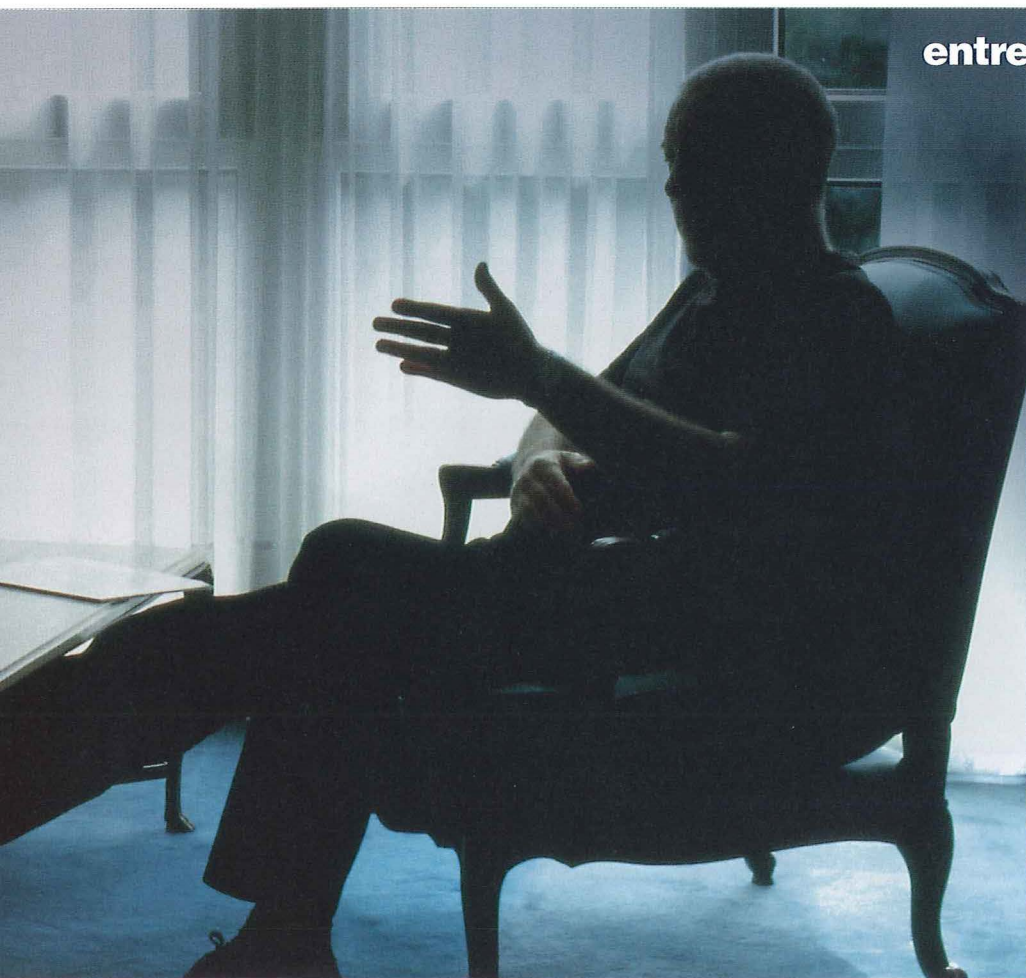
Justo en esa época empezaba a surgir el movimiento del rock psicodélico. ¿Alguna vez se sintió atraído por esa clase de música?

Mire, nací en 1946. Tuve mi primer grupo en 1959, a los 13 años. Tocábamos temas de Buddy Holly, Roy Orbison, Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard, Jerry Lee Lewis. Ésa era la música popular de aquella época de modo que era lo que yo tocaba. Pero cerca de 1961 compré mis primeros discos de jazz y a partir de ese momento el jazz me interesaba cada vez más. Recuerdo que tocábamos en las mismas salas que The Beatles o los Rollings, que entonces comenzaban,

eran como cualquier otra banda, todos hacíamos lo mismo. Pero cuando me mudé a Londres comenzó un nuevo período en mi vida, que fue tocar el bajo acústico y ya no seguir haciendo música popular. Quería ser un músico de estudio y tocar montones de músicas diferentes, para películas y cosas así. Al mismo tiempo tocaba cada vez más jazz y seguía estudiando música clásica. Fue así hasta 1968, Miles Davis me oyó tocar en Londres y me invitó a incorporarme a su banda. Así fui a parar a Nueva York y comenzó un nuevo período de mi vida.

¿Es cierto que Davis le dio sólo tres días de aviso?

¡Sí! (risas). Me oyó en Londres, me dejó el mensaje de que lo llamara al hotel pero cuando lo hice ya había regresado a Nueva York. Esperé tres semanas y no tuve ninguna noticia. De pronto, un martes o un lunes, me llamaron en mitad de la noche y me dijeron: Miles quiere que estés en Nueva



York el jueves. ¿Puedes venir? Te enviaremos el billete. Yo dije: de acuerdo. Dejé mi coche en Londres, dejé mi colección de discos, le di todo a unos amigos y les dije: No sé si regreso o no. Tal vez me quede una semana, tal vez un solo día. Tenía la esperanza de quedarme con Miles, pero también pensaba que era posible que él cambiara de idea. En ese caso, intentaría permanecer en Nueva York y buscaría otro trabajo. Sólo quería estar en Nueva York y tener la oportunidad, aunque fuera sólo una noche, de tocar con Miles Davis. Por eso, estaba dispuesto a todo.

Se dice que tuvo que empezar a tocar sin saber qué era lo que estaba tocando... Es cierto. Llegué a Nueva York un jueves y fui a la casa de Herbie Hancock, donde estuve alrededor de una hora. Él me enseñó algunas canciones que había compuesto Wayne Shorter y que eran bastante complicadas, así que aprendí esas piezas. Pero a la noche siguiente nadie habló conmigo. Miles no estaba por ninguna parte. Poco a

poco todos fueron llegando y se subieron al escenario. Yo me subí también, cogí el contrabajo, Miles comenzó a tocar y eso fue el comienzo de la actuación. No me dijo: "tocaremos esto o aquello" o "¿conoces esta melodía?". De todas formas, ésa es una tradición muy habitual en el jazz para probar a un músico: se supone que debes saber tocar la música, y si no lo sabes, bueno, qué pena, adiós. Y Miles era así. Pero me salió bien y conservé el empleo.

¿Usted también prueba a sus músicos de esa manera?

Bueno, con mi música sería muy difícil, porque en la época de Miles muchas de las cosas que tocábamos eran standards; 'Round Midnight, Stella by Starlight.... Era parte de la tradición. Pero hoy en día muchos músicos componen su propio material de modo que sería muy difícil para mí incorporar a un músico a la banda sin preparación alguna y pedirle que toque con nosotros, no daría resultado, aunque en algunas ocasiones tuve que hacerlo con muy poca anticipación.

Cuando entró en la banda de Miles Davis era el comienzo de la fusión, del jazz rock... ¿Le interesaba tocar música eléctrica?

Bueno, me gustaban mucho Hendrix y Cream, y todas aquellas bandas que aparecían por aquel entonces, porque se basaban mucho en la improvisación, en especial Hendrix. Para mí era fabuloso. Pero yo estaba enamorado del contrabajo y ése fue mi último conflicto, el temor de que tendría que dejarlo, en especial durante los últimos seis meses con la banda de Davis. Estuve dos años en esa banda pero en los últimos seis meses tocaba más el bajo eléctrico que otra cosa, y para mí era difícil. Empecé a sentir que estaba dejando algo que no me apetecía abandonar... De todas formas, cualquiera que tocara con Miles sintió en algún momento que estaba participando de algo nuevo y especial; no importa en qué período. La música de Miles era así: siempre miraba hacia delante. Haber sido parte de ello fue algo muy especial y me alegro de haber estado allí. En un principio tocábamos de todo, tanto standards como temas de *Filles de Kilimanjaro* o *In a Silent Way*, composiciones de Wayne Shorter, de modo que el primer año y medio fue como tocar toda la historia de la música de Miles. Durante ese período fui muy feliz.

¿Tenía la sensación de estar haciendo algo histórico, algo especial?

Trataba de no pensar en esos términos porque si lo haces es posible que te pongas nervioso o tengas miedo. Por supuesto que el primer día que entré al estudio con Miles, para *Filles...*, estaba un poco nervioso, porque había escuchado a Miles toda mi vida y de pronto yo iba aparecer en el disco. Claro que estaba nervioso. Pero una de las cosas que debes aprender como músico es dejar las expectativas a un lado, porque si vas a un concierto y percibes las expectativas del público y de la banda respecto de ti, no puedes tocar. Si ►

Su próximo disco será con el quinteto. ¿Ya está preparando la música para esa grabación?

La música ya está lista para grabar. Nos quedan unas pocas canciones que interpretaremos en los próximos meses en gira, y haremos la grabación definitiva en diciembre. Será una colección de canciones, probablemente una de cada uno de los músicos y cinco o seis más, de modo que mantendrá la misma estructura de los otros álbumes. Ya sabe, yo siempre veo a la música como un continuo. Si me pregunta qué música haremos, le diría que es el capítulo siguiente de lo que hemos hecho antes, la continuación de *Extended Play*, nuestro próximo paso.

"MI MÚSICA INTENTA LOGRAR UN EQUILIBRIO EN EL QUE PUEDA USAR TODAS MIS EXPERIENCIAS"

PAUL A. MAO

► empiezas a preocuparte sobre lo que la gente piensa o lo que tú piensas, es terrible, no puedes tocar una sola nota.

Después de tocar con Miles Davis participó en el grupo Circle, haciendo una música más libre, relacionada con el free jazz. Ese término no me gusta mucho. Prefiero usar "forma abierta", porque en realidad "free" no lo describe muy bien. Es un término de críticos...

Es un término de críticos. "Forma abierta" es más conciso, porque en esta música puede haber una escritura muy detallada, como en el caso de Anthony Braxton, y también largas secciones donde se generan interrelaciones sin ninguna restricción.

En cierta manera, Circle fue como una continuación de lo que hacía en Inglaterra -antes de ir a los Estados Unidos- con Evan Parker, Derek Bailey, John Stevens, que hacían una música sin partes escritas, improvisación pura. Cada vez que tocábamos creábamos algo de la nada, basándonos sólo en el diálogo entre nosotros. Y me interesaba continuar con algo así, me interesaba avanzar más en esa dirección y Circle era un grupo perfecto para ello.

¿Qué pasó con la forma abierta en su música después de Circle?

En realidad continuó hasta 1982. Al principio trabajaba con Anthony Braxton y Sam Rivers, y luego, entre 1976 y 1982, sólo con Sam Rivers y un grupo pequeño con el que siempre hacíamos música sin partes escritas. Cada noche tocábamos dos o tres horas de improvisación pura, pero como llevábamos tanto tiempo haciéndolo el público creía que tocábamos música escrita. Sonaba escrita, tenía secciones, un desarrollo, una parte de balada, otra de blues. En 1982, cuando empecé con mi propio grupo, en cierto modo también seguí haciendo música de forma abierta, pero comencé a sentir que quería aprovechar las estructuras que una composición podía brindar a la improvisación. El ejemplo que me gusta dar es el de *Giant Steps* de Coltrane. Jamás podrías improvisar algo así, incluso aunque lo hicieras durante cien años; jamás podrías lograr que un grupo tocara esa canción sin que existiera previamente, y gracias a la existencia de esa canción, nosotros, como músicos, aprendimos algo de Coltrane, respecto de cómo encarar la armonía, la forma y otras cosas por el estilo: esta canción es un mensaje para el músico sobre el pensamiento de Coltrane. Comencé a darme cuenta de ese propósito de la composición: crear un entorno al que no se puede llegar

mediante la improvisación abierta. Poco a poco, empecé a crear más melodías con forma, pero manteniendo un poco de improvisación abierta.

Mi música, en la actualidad, intenta lograr un equilibrio en el que pueda usar todas mis experiencias. Trato de encarar el equilibrio de libertad y forma desde distintos puntos de vista.

En sus últimos grupos no hay piano.

Para empezar, el piano puede dominar mucho un grupo. En especial en una big band, si usas mucha armonía no te conviene que recaiga en los acordes del piano. Pero creo que la razón principal es que tengo a Steve Nelson. Con él no necesito un piano porque me ofrece un equilibrio perfecto entre una presencia armónica y una música transparente y con espacios armónicos. También me gusta usar la guitarra; cuando Kevin Eubanks estaba conmigo funcionaba muy bien. Pero en realidad hice muchas cosas con piano. Acabo de terminar un proyecto con Herbie Hancock, Chris Potter y Jack DeJohnette. Claro que si se trata de Hancock, no hay ningún problema. Otra pianista que me encanta es Geri Allen. No es que tenga problemas con el piano sino que tiene que ver con la textura que quiero para mi música.

XXII JAZZ MADRID FESTIVAL 2005

1 DE NOVIEMBRE / 1 DE DICIEMBRE

21:00 / DOMINGOS Y FESTIVOS 19:00

CENTRO CULTURAL DE LA VILLA

AUDITORIO NACIONAL

NOVIEMBRE

M1 PAQUITO D'RIVERA "50 AÑOS Y 300 NOCHES".

INVITADA: ROSA PASSOS

X2 PRESERVATION HALL JAZZ BAND OF NEW ORLEANS

J3 JAVIER VERCHER GROUP

DAVE HOLLAND QUINTET

V4 DENNIS ROLLINS' GRIOTS T' GARAGE

CHARLIE HADEN'S LIBERATION MUSIC

ORCHESTRA FEATURING CARLA BLEY

S5 CHICK COREA & "TOUCHSTONE"

D6 JOE ZAWINUL & WDR BIG BAND KÖLN

M8 THE ROY HAYNES QUARTET

X9 AUDITORIO NACIONAL / 19:30

CHUCHO VALDÉS & MICHEL LEGRAND

J10 XIMO TÉBAR & FOURLIGHTS

JOSHUA REDMAN ELASTIC BAND

V11 DIEGO AMADOR TRÍO "PIANO JONDO"

S12 ENRICO PIERANUNZI & MARC JOHNSON "TRANSNOCHE"

NINO JOSELE CON MARC JOHNSON Y HORACIO EL NEGRO "A BILL EVANS"

D13 ROSA PASSOS

M15 MARIA SCHNEIDER JAZZ ORCHESTRA

X16 BALDO MARTÍNEZ "PROYECTO MIÑO".

INVITADO VALENTIN CLASTRIER

V18 GIANLUIGI TROVESI-GIANNI COSCIA

CHARLES LLOYD TRIO CON

ZAKIR HUSSAIN & ERIC HARLAND

S19 II MUESTRA DE GRUPOS JÓVENES DE AMEMM

D20 SON DE LA FRONTERA

X23 LUCIANA SOUZA & ROMERO LUBAMBO

OMAR FARUK TEKBILEK

J24 SEDA JAZZ LATIN ENSEMBLE

IRE HABANA: JOSÉ MARÍA VITIER CUARTETO

INVITADOS JORGE PERUGORRÍA, MARTIRIO Y ANGÁ

V25 BOB SANDS BIG BAND & LAÏKA FATIEN

S26 PEDRO RUY BLAS & HORACIO ICASTO

JOACHIM KUHN & RABIH ABOU-KHALIL TRIO

D27 GUILLERMO MCGILL QUARTET & DAVE LIEBMAN

M29 THE RAYNALD COLOM QUINTET

GILAD ATZMON & THE ORIENT HOUSE ENSEMBLE

X30 PARA JUAN PABLO TORRES:

HABANA REPORT. ERNAN LÓPEZ-NUSSA CON

TATA GUINES, CHANGUITO...

JOSHUA EDELMAN QUINTETO. INVITADO STEVE TURRE

DICIEMBRE

J1 TOUMANI DIABATE & SYMMETRIC ORCHESTRA



CONCIERTOS EN CLUBES / MÚSICA EN LA CALLE / MÚSICA PARA NIÑOS Y JÓVENES / CINE



EL PAÍS



INFORMACIÓN 010
www.munimadrid.es



CAIXA CATALUNYA

Teófilo C. Cultural de la Villa



Institut Valencià de Cultura

www.esmadrid.com