

Kirk *Lightsey*

y la magia de Detroit

Claudio Gabis

Fotografía: Sebastián Melmoth

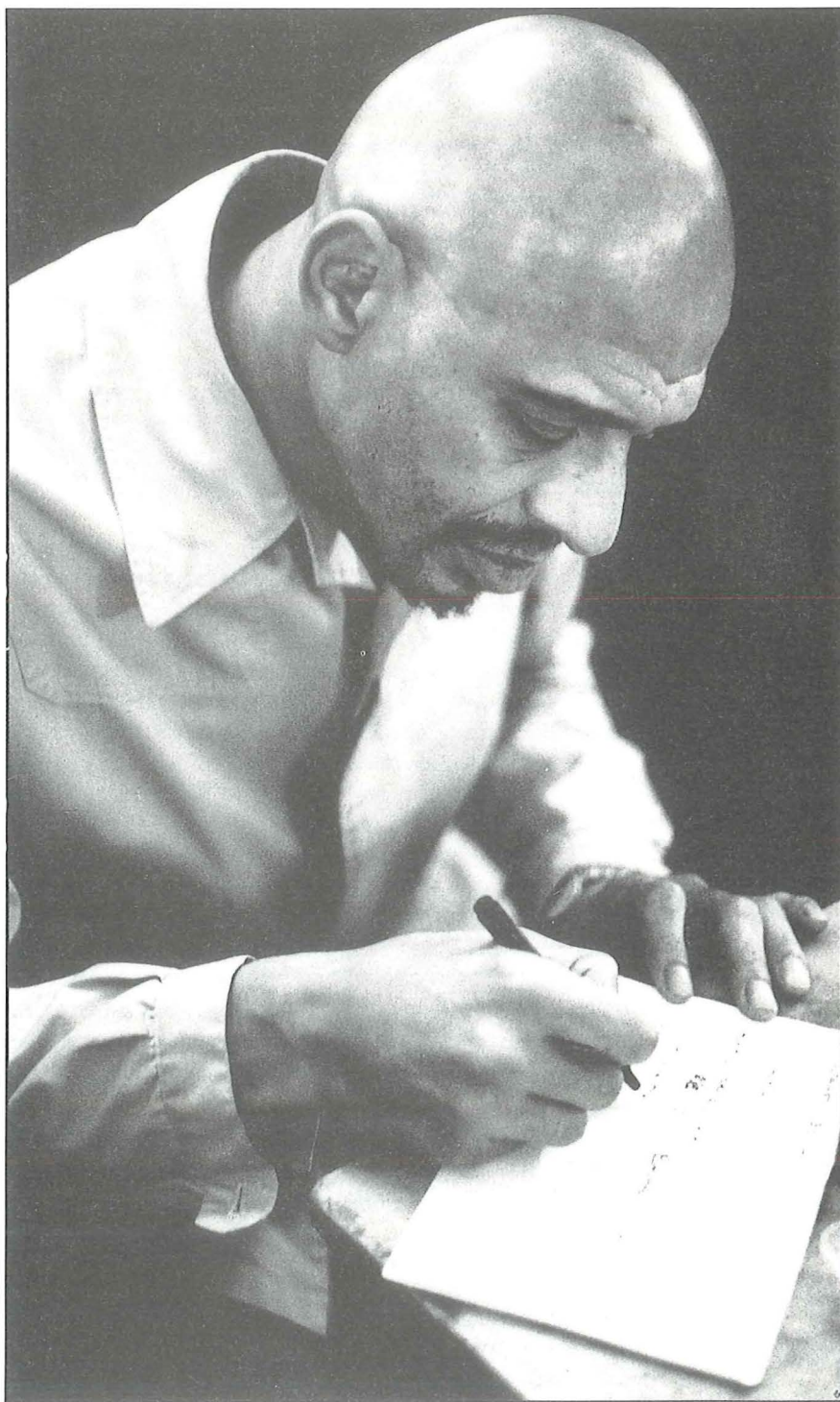
L

a mesa del
Café Central
donde esta-
mos senta-

dos sirvió en anterior ocasión para entrevistar al guitarrista Tal Farlow. Quizás mi recuerdo más fuerte de aquella tarde sea la sensación de serenidad transmitida por Farlow (un hombre de 70 años en ese momento), y su relato de una carrera profesional desprovista, aparentemente, de dramas, terribles obstáculos y otras vivencias de carácter más misterioso o aún sórdido, propias del abundantemente alimentado mito del jazz.

Esto viene a cuento porque ahora tengo frente a mí un hombre negro, de edad indefinible, completamente calvo y dotado de un físico que sugiere puro nervio. Mientras cruzamos los primeros saludos y frases de mutua introducción, se me ocurre que este curioso personaje sólo puede tener dos profesiones: músico o mago, aunque tal vez debería decir brujo, palabra mucho más apropiada en este caso. Pero Kirk Lightsey es sobre todo pianista, y, por cierto uno de los más interesantes que ha producido el jazz en los últimos años. En su forma de tocar se percibe una sólida formación clásica fusionada con el vigor y la frescura del blues, la inteligencia osada del jazz y un profundo lirismo; feliz mezcla burbujeante cuyo resultado final es un poeta de las teclas.

Y así como mi primer recuerdo de aquel encuentro con Farlow es su suave, franca y tranquila sonrisa, la primera imagen que Kirk Lightsey me ofrece es una ruidosa y cómplice carcajada, mientras sus ojos brillan chispeantes y crece mi sensación de compartir un café en Madrid con un divertido hechicero africano.



EL APRENDIZ DE HECHICERO

Kirk Lightsey nació el 15 de febrero de 1937 y creció en el seno de una familia negra de clase media de la ciudad de Detroit, capital de la industria automovilística norteamericana. Años más tarde, promediando la década de los años 50, Detroit generó un grupo numeroso de excelentes músicos de jazz. Durante el tiempo en que permanecieron en su ciudad natal, y antes de dispersarse, llegaron a constituir espontáneamente un grupo que, por muchas razones, merecería el nombre de Escuela, y a ese grupo perteneció Kirk.

— *Cuénteme cómo y cuándo se inició en la música.*

— En casa estaba el piano de mi abuela, aunque nadie lo tocaba, y realmente no recuerdo cuándo me senté frente a él por primera vez. Comencé a tomar lecciones de clásico a los cuatro años, con Johnson, el hermano mayor de Tommy Flanagan. Pero él viajaba mucho y dos años más tarde me pasó a la profesora de Tommy, que también, por cierto, lo era de Barry Harris y de Alice Coltrane.

— *Vaya... ¿Quién era esa profesora?*

— Se llamaba Gladys Wade Dillard, y con ella estudié hasta los 13 años, más o menos.

— *Por lo que me cuenta, ella prácticamente formó la crema de una generación de pianistas.*

— Así es. Varios de entre los más conocidos pianistas de esa generación de *Detroiters*, pasaron por sus manos. El hecho es que por esa época yo cursaba el secundario en un colegio tecnológico. En él había una orquesta clásica. Así que entré en ella, pero no tocando el piano, sino el clarinete. También estaban en ella Paul Chambers en contrabajo, Ron Carter, en cello y varios otros chicos que más tarde serían músicos importantes, tanto en el jazz como en la música clásica.

— *Había futuros grandes nombres en esa orquesta.*

— ¡Oh, sí, realmente! Muy grandes nombres para muy pequeños chavales. En ese tiempo sólo eran nombres; éramos tan sólo escolares. Recuerdo que Paul en especial era muy amigo mío. Por causa de un problema familiar tuvo que dejar la escuela, y como yo había aprendido a tocar la primera y la segunda cuerda del contrabajo (sólo esas dos), me hizo sentar en su lugar en la orquesta. Fue muy gracioso... Bueno, así fueron mis comienzos.

— *¿Cómo se aproxima al jazz?*

— Mi abuela tenía una gran colección de discos. Había música de jazz, big bands, cantantes, en fin toda la música de aquella época, fue gracias a ello que comencé a escuchar jazz, precisa-

mente en los tiempos en que iba a la escuela tecnológica.

— *Había en su casa, por lo tanto, un ambiente bastante favorable en cuanto a su dedicación a la música.*

— Sí, por supuesto. Ellos estaban muy contentos y muy pendientes de mis estudios musicales y mis progresos. No se trataba realmente de que pensarán que me iba a dedicar profesionalmente, pero yo era bastante bueno ya entonces y ellos lo disfrutaban (Risas).

— *¿Cómo era entonces el ambiente musical en Detroit?*

— En esos tiempos solíamos juntarnos muy a menudo, a veces en mi casa o en cualquier otra. Se montaban jam sessions y aprendíamos a tocar los temas de Charlie Parker.

— *¿Cuál era su sentimiento respecto al bebop, le sonaba raro?*

— El bebop fue un descubrimiento, una nueva música. Cada vez que salía un disco nuevo era una revolución para todos nosotros. Era muy, muy excitante. Queríamos ver qué temas habían elegido, cómo los tocaban, qué solos hacían. En la escuela estábamos todos en eso, hasta cantábamos los temas de Parker, y también los solos, que habíamos aprendido de los discos.

— *¿Era el bebop una música básicamente negra?*

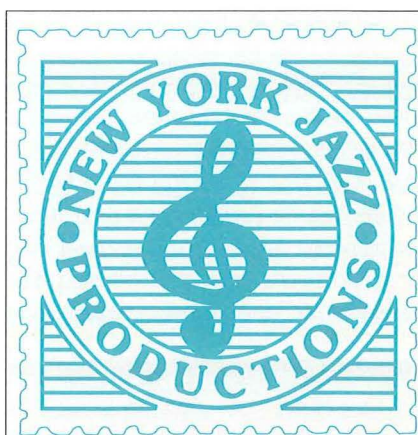
— Bueno, eso es lo que verdaderamente era en esa época. La única excepción fue cuando surgió la escuela cool, con gente como Gerry Mulligan y Chet Baker, en la Costa Oeste. Fuera de ellos, el movimiento estaba constituido mayoritariamente por músicos negros.

— *¿Se tocaba también mucho blues?*

— Claro, por supuesto muchísimo blues. Tocábamos ese estilo de blues que llamábamos *rockhouse*, fuerte y directo. Era lo que se conoce hoy como *rhythm & blues*. Mucho *shuffle* y otras muchas variantes de blues. Poco a poco fuimos agregando cierto tipo de temas jazzísticos muy orientados hacia el blues. En la medida en que íbamos aprendiendo más sobre improvisación, todo ese *rockhouse* fue complicándose hasta convertirse en una música más sofisticada y los blues... bueno, ya no eran como los que tocábamos al principio. Todos en Detroit, a esa altura de las cosas, ya tratábamos de tocar como Parker, Sonny Rollins o Bud Powell. Se habían convertido en nuestros modelos.

— *¿Quiénes eran en ese tiempo los músicos líderes del ambiente de Detroit?*

— La principal banda estaba liderada por el guitarrista Kenny Burrell, con Paul Chambers, Yusef Lateef, Tommy Flanagan y Elvin Jones. Era la *Número Uno* de la ciudad cuando yo tenía 18 años.



**Presenta
el mejor jazz desde USA.**

VANESSA RUBIN QUARTET (Octubre)

JIMMY COBB & COBB'S MOB
(Octubre-Noviembre)

**TERRY GIBBS &
BUDDY DE FRANCO QUINTET**
"Homenaje a Benny Goodman" (Noviembre)

LARRY CORYELL BRAZILIAN BAND
(Noviembre)

CHICAGO PETE & THE DETROITERS
(Noviembre)

JOE MORELLO QUARTET (Diciembre)

CYNTHIA SCOTT QUARTET (Diciembre)

Para mayor información

Tel.: (96) 137 01 43

Fax: (96) 137 20 34

Fuente del Jarro, 56

46980 PATERNA (Valencia)

— *¿Usted tocaba?*

— Sí, tocaba con el saxofonista Harold "Beans" Bowles. El fue mi primer *Band leader*. Había dejado de estudiar clásico y estaba totalmente concentrado en practicar el bebop. Pero eso no es todo, bastante tiempo atrás había dejado la escuela, me había casado y tenía un niño. ¡Sólo con 19 años! Era una época muy loca, estudiaba el piano siete días a la semana, tocaba siete noches a la semana y además había vuelto a tomar algunas clases en el colegio.

— *¿Había muchos lugares para tocar jazz en Detroit?*

— Sí, por cierto los había. Todos los jueves (ese era un día especial para la música en la ciudad), todos los músicos se reunían en un local que se llamaba *World's Stage*, para tocar juntos. Estaba organizado de tal manera que los músicos residentes cobraban por tocar el primer pase, pero luego también cobraban por quedarse y acompañar a los que venían a la jam session. Ese período fue muy fértil para mí, pues tuve la oportunidad de tocar con Tommy Flanagan, Kenny Burrell y muchos otros.

— *¿Se quedó mucho tiempo más en Detroit?*

— La primera vez que salí de allí fue para

tocar en Idlewild, Michigan, un lugar turístico. Tocamos durante tres meses, toda la estación veraniega. Trabajaban también allí los Four Tops, T-Bone Walker y otros números conocidos. A partir de entonces empecé a conocer lo que es estar *on the road*. Al principio fue en todo el área alrededor de Detroit, pero al poco tiempo hice mi primer viaje para tocar en Nueva York, con la trombonista Melba Liston. Ella había ido a presentarse en Detroit y yo fui a verla. Durante la actuación me invitó a acompañarla en un tema, y después, al terminar, me dijo que fuera con ella a Nueva York, ¡nada menos que a las nueve de la mañana del día siguiente! Y ese fue el comienzo de mi experiencia neoyorquina.

— ¿Dónde tocaron?

— Fue un compromiso de tres semanas, y el club se llamaba Small Paradise. Melba creía que iba a tener más trabajo, pero le falló la intuición. Sin embargo su *manager* me colocó con la cantante Ernestine Anderson y partimos para más de un mes a Washington D.C. Yo fui con ella dirigiendo, la primera vez que lo hacía para alguien que cantaba y desde entonces esta "especialidad" se ha convertido en una larga, muy larga historia para mí (carcajadas).

— ¿Se mudó a Nueva York?

— Sí, finalmente, pero bastante más tarde. En el interín toqué y dirigí junto a la cantante Damita Joe. Actuaba mucho en el circuito de los grandes hoteles y otros lugares por el estilo. Esto me permitió trabajar con un montón de grandes músicos de sesión, en Nueva York y en muchos otros lugares. Recuerdo muy especialmente cuando fuimos a tocar al gran show televisivo de Gene Kelly. Allí me encontré con Hank Jones. El tocaba, con Gene y yo con Damita. En un momento del programa terminamos juntos los dos tocando el piano, y eso fue algo realmente maravilloso para mí, porque Hank es uno de mis pianistas favoritos junto a Tommy Flanagan.

— ¿Cuánto tiempo estuvo con Damita Jo?

— Cinco años. Fue con ella también con quien realicé mis primeras giras fuera del país. Después pasé a acompañar a O.C. Smith, otra cantante, por entonces ya estaba viviendo en Nueva York.

ENCUENTROS CON HOMBRES NOTABLES

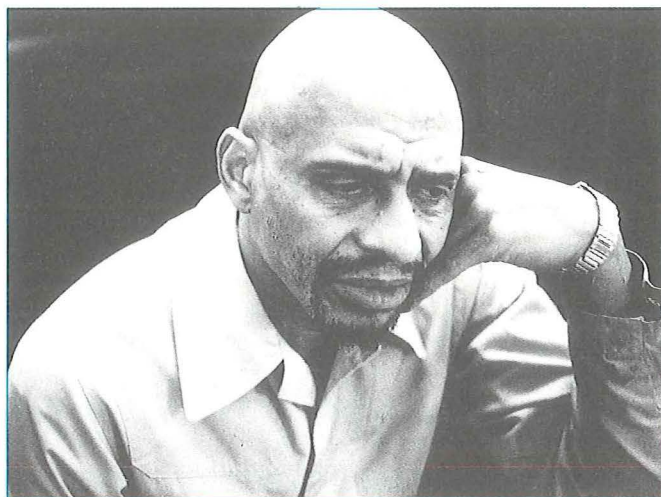
— ¿Cómo era el ambiente musical neoyorquino por entonces?

— En el año 65 sucedían montones de cosas en la ciudad. El arte, y el jazz en particular, ardían. Muchos de los músicos más importantes del movimiento estaban vivos y tocaban frecuentemente. Podías ir de club en club para ver-

los: Coltrane, por ejemplo, estaba tocando cada vez más creativamente y más lejos de lo convencional. Había salido de la banda de Miles Davis (quien también pasaba por un momento glorioso), e iniciaba su carrera propia. Fue una etapa en la que un grupo de músicos jóvenes, y muy activos, hicieron literalmente historia.

— ¿Conoció personalmente a John Coltrane?

— Digamos que me encontré y toqué con él una vez. Fue algunos años antes, al final de los 50, en Detroit. Yo tocaba en un local *after hours*, con Yusef Lateef, un hermano de Milt Jackson en el contrabajo y otro personal más. Miles había venido a actuar en la ciudad y estábamos esperando ansiosamente que apareciera por nuestro club. No vino, por supuesto, pero sí lo hizo Coltrane y el resto de la banda, y John tocó con nosotros.



— ¿Existía respecto a Coltrane un sentimiento parecido al que generaron anteriormente Parker y el bebop?

— Sí. La palabra que mejor define a Coltrane, a esa época, y al sentimiento que efectivamente teníamos, es Evolución. Se podían percibir el cambio, el crecimiento, en cada nueva grabación. Coltrane estaba muchos pasos más allá que el resto. Tomaba cosas muy simples y las llevaba progresivamente más y más lejos. Mucho tiempo antes que la mayoría de los músicos que eran sus contemporáneos, llegaron a entenderlo, o sencillamente a apreciarlo, él ya navegaba por esos mares. Cuando más tarde llegaron ahí, él ya estaba completamente afuera. Tuvo más clase que muchos de los que le precedieron, y estaba al nivel más alto, junto a Dizzy Gillespie, Charlie Parker y los otros genios de la historia del jazz.

— Dejando de lado el aspecto filosófico, que sin duda sirvió como motor fundamental en su proceso creativo, Coltrane usaba recursos musicales no convencionales. ¿Cuáles de ellos le resultan más significativos?

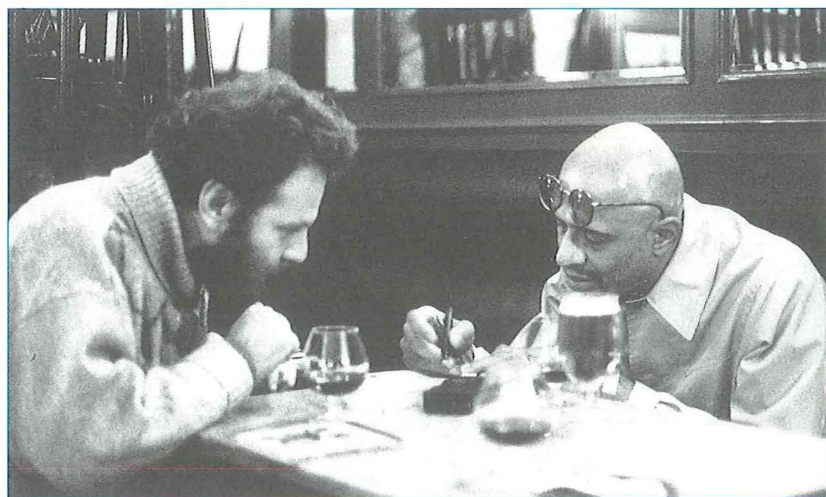
– Las escalas orientales, por ejemplo, con sus sonoridades peculiares y con la especial conexión espiritual que implican. El amplio uso de los cromatismos en largas frases. Su comprensión de la armonía era muy especial. También el aprovechamiento intenso de los modos y sus coloridos, como si fuera la paleta de un pintor.

Fue muy importante su conexión con McCoy Tyner y el lenguaje que elaboraron juntos, con esa profusión de cuartas y esa búsqueda de nuevos climas. Fue el comienzo de una nueva era, de un nuevo estilo de tocar jazz.

– Ese momento generó varios músicos extraordinarios que inclusive llegaron a trabajar juntos en algunas etapas.

– Efectivamente. Eso sucedió con Coltrane

Oeste. En esa ocasión él se encontraba por primera vez con el saxofonista George Coleman, con quien después tuvo una relación musical muy estrecha. Bueno, llegué a grabar cinco discos con Chet Baker para el sello Prestige y pienso que esa fue mi verdadera introducción en el "Gran mundo" de las grabaciones. Teníamos un contrato de cinco noches con Damita en un famoso club de Atlantic City. Cada mañana, muy pronto, viajábamos a Nueva York a grabar. Eso hicimos durante los cinco días y luego grabamos dos días más. Así, a razón de uno por día, completamos cinco discos de Chet Baker para Prestige, y en los dos días siguientes, un disco con la misma sección rítmica pero junto a Sonny Stitt y Benny Green. Fueron muy buenos discos. A partir de entonces grabé mucho.



Claudio Gabis & Kirk Lightsey.

y Bill Evans, cuando ambos estaban en la banda de Miles. Bill Evans fue muy, muy importante en el terreno armónico, aportando además una aproximación de lo clásico al jazz sin precedentes...

– Debió ser muy excitante el ambiente durante esos años de transición de los 50 a los 60, y los que siguieron.

– ¡Imagínate! Era el momento de Jazz At The Philharmonic, del comienzo de Newport y muchos otros festivales. El jazz estaba viviendo un gran momento. Aterrizabas en un pequeño club neoyorquino y allá, en el fondo, estaba Thelonious Monk tocando, al lado tuyo, y Mingus, y todos esos tipos. Y Chet Baker, él también estaba ahí...

– Chet fue un artista importante en su carrera. ¿Cuándo lo conocí?

– Lo encontré por primera vez cuando yo aún estaba con Damita Jo. Chet era un músico surgido, básicamente, del ambiente de la Costa

– He visto su discografía, es impresionante.

– Son muchos años de actividad en los estudios.

– ¿Le llamaban también para grabar otros tipos de música?

– Por supuesto. Durante varios años fui músico de sesión del sello discográfico Motown, productor de buena parte de la música soul y rhythm & blues del final de los 60 y comienzo de los 70. Toqué en muchos tracks para ellos, algunos de los cuales se convirtieron en éxitos. Generalmente no sabíamos para quién grabábamos, quién iba a cantarlos. Podía ser Stevie Wonder, que tenía tan solo 14 ó 15 años y tocaba la batería, o Diane Ross and The Supremes, cualquiera de ellos. Al tiempo escuchaba la radio y... ¡Hey, Hermano, ese tipo que está tocando el piano en esa música era yo! (grandes carcajadas). Pues sí, era yo mismo, y a veces ni recordaba haberla grabado.

LA DANZA DEL MAGO

– ¿Se asentó definitivamente en Nueva York?

– No. Al comienzo de los setenta, estando con O.C. Smith trasladé mi base a Los Angeles, y allí me quedé nueve años, cinco de ellos con ella y cuatro con Lovelace Watkins.

– ¿Cómo le fue en Los Angeles?

– Bueno, bien. Aunque en realidad me pasaba el tiempo fuera, en giras, viajando permanentemente, lo cual pienso que fue mejor, porque no pasaba gran cosa en L.A. al menos para mí... El lugar es bonito y las noches bellas, pero más que jugar al tenis, yo precisaba tocar y sobrevivir.

– Sin embargo, entiendo que en los setenta había por allí mucha actividad en el terreno de las grabaciones.

– Sí, por supuesto, hice muchas grabaciones. Un montón de shows y especiales de TV, bandas de películas, documentales, y por supuesto unos cuantos discos de jazz.

– Y en medio muchos viajes...

– Muchos. Varios a Europa y también a Australia, donde fuimos con Lovelace Watkins. Anteriormente, con O.C. Smith visitamos países increíbles. Recuerdo especialmente el primer viaje a Rumanía.

– Todo esto sucedía a lo largo de los años setenta. ¿Durante ese período, tocaba con alguna formación estable?

– Trabajé como pianista del quinteto que codirigían el saxofonista Harold Land y el trompetista Blue Mitchell, hasta la muerte de este último. Después de eso, durante un tiempo toqué en dúos con Ron Carter y Gary Peacock, hasta que en el 79 me encontré con Dexter Gordon y ese fue el hombre que realmente me descubrió... me parece.

– Fueron varios años con él.

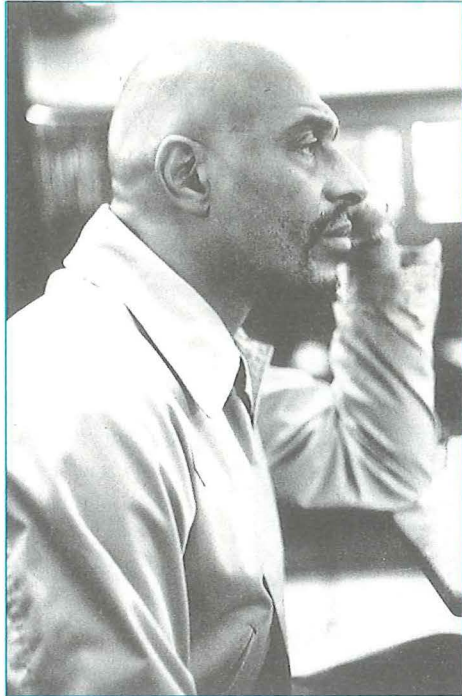
– Estuve con él unos cinco años. No mucho tiempo, si lo ves desde un cierto ángulo, pero fueron años muy importantes para mí. Era una gran época para Dexter. Yo entré al grupo en lugar de George Cables. En la batería estaba Eddie Gladden y en el bajo Rufus Reid. Ese cuarteto de Dexter marcó el momento en el que me metí realmente en el jazz.

– ¿No cree que fue antes?

– No realmente. En lo que respecta al mundo del piano jazzístico, pienso que fue junto a Gordon cuando se me comenzó a respetar y considerar como pianista de jazz.

– Hacia el final, ¿se hizo difícil el trabajo junto a Gordon?

– En el 84 ya estaba muy mal de salud y dejó de tocar. Nosotros continuamos produciéndonos y actuando en trío. El ya no podía hacerlo.



– ¿Inició entonces una serie de trabajos como solista?

– Así es. En el 83 había grabado un disco con mi propio trío. Con esa misma formación (Gladden en batería y Santi Debriano en bajo) comencé a presentarme desde el 84. Más tarde se nos sumó el percusionista y trompetista Jerry Gonzáles.

– También le vimos por aquí participando en el grupo *The Leaders*, junto a Cecil McBee.

– Sí, efectivamente. Conocí a Cecil en el ejército. El terminó el servicio antes que yo y se volvió a Detroit. Tenía que terminar el colegio, o algo por el estilo. Cuando yo salí me llamó para tocar con él por primera vez. Eso fue en el 62. *The Leaders* se formó en el final de los ochenta e hicimos varios viajes a Europa tocando con ese grupo.

SOBRE MUSICA Y MUSICOS

– Para terminar, le hago unas pocas preguntas cortas. En primer lugar, hableme un poco de sus colegas pianistas.

– Bien, Herbie Hancock y Chick Corea me parecen muy importantes para todo el jazz nuevo. Por otro lado, Oscar Peterson siempre estuvo ahí, presente, y si quieres ir más atrás aún, Art Tatum y Fats Waller fueron fundamentales y muy influyentes... Y Bud Powell, el fue increíble, por supuesto. En su momento era una síntesis de esas influencias.

– ¿Le gusta trabajar con cantantes?

– Siempre he tenido una cierta facilidad –llamémoslo así– para tocar con ellos... Me siento

bien haciéndolo, pero sólo con aquellos que me gustan, que realmente me llegan. Se trata de un sentimiento que experimento viajando y tocando con ellos, mientras cantan esos blues, esos viejos shuffles y esas preciosas baladas.

– ¿Compone mucho?

– Compongo, pero no mucho. Bueno, no lo suficiente para mí. Hay un cierto número de temas míos que han llegado a ser un poco notables y varios de ellos han sido grabados por otros músicos. Mi idea es en los próximos años componer más y por consecuencia concentrarme más en tocar mi propia música con mi propio grupo.

– ¿Tiene montado un grupo estable?

– No. Trabajo con un cierto número de gente que más o menos es siempre la misma, pero no tengo un grupo fijo.

– ¿Compone pensando en alguna formación en especial, trío, cuarteto, algo así?

– No. En general se me ocurren cosas para formaciones muy inusuales.

– ¿Tiene nombre esa música que toca y compone?

– No podría darle un nombre realmente. Tu sabes, los nombres no significan lo mismo. Pero si tuviera que definir lo que estoy tratando de hacer, lo que toco y compongo, lo llamaría "Música Mágica". ¿No te parece un buen nombre? ■

DISCOGRAFIA REFERENCIAL

Con Damita Joe

1965: *This Is Damita Joe* (Epic).

1966: *One More Time With Feeling* (Epic).

Con Anita O'Day

1965: *Once Upon A Summertime* (Glendale).

Con Marcus Belgrave

1964: *Marcus* (Motown).

Con Chet Baker

1966: *Comin'on* (Prestige).

Cool Burnin' (Prestige).

Groovin' (Prestige).

Con Kenny Burrell

1972: *Sky Street* (Fantasy).

Con Calvin Keys

1974: *Proceed With Caution* (Black Jazz).

Con Dexter Gordon

1980: *Dexter Gordon Christmas* (CBS).

1982: *American Classic* (Elektra Musician).

Con Ricky Ford

1984: *Shorter Ideas* (Muse).

1986: *Looking Ahead* (Muse).

1987: *Saxotic Storm* (Muse).

Con David Newman

1986: *Heads Up* (Atlantic).

1988: *Fire Live At The Vanguard* (Atlantic).

Con The Leaders

1986: *Mudfoot* (Blackhawk).

1987: *Out Here Like This* (Black Saint).

1988: *Unforseen Blessings* (Black Saint).

Con The Leaders Trio

1986: *Everything Is Changed* (Sunnyside).

1988: *Heaven Dance* (Sunnyside).

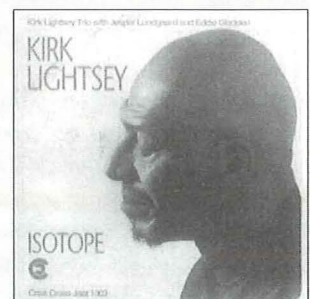
Con Vanessa Rubin

1992: *Soul Eyes* (Novus).

Con Joe Lee Wilson

1992: *Acid Rain* (Bloom Dido).

Como líder



1982: *Lightsey I* (Sunnyside).

1983: *Isotope* (Criss Cross).

1985: *Lightsey Live* (Sunnyside).

1986: *Kirk & Marcus* (Criss Cross).

1987: *Temptation* (Timeless).

1990: *From Kirk To Nat* (Criss Cross).