

Igual a sí mismo y siempre distinto, **Bill Evans** ahondó a lo largo de su vida en un lenguaje que parecía completo y perfecto desde el inicio. Destilando poco a poco su complejidad versión tras versión de los mismos temas, evolucionó en un sentido diferente del de cualquier otro músico de jazz. Lírico, meditativo y exacto, estas grabaciones postreras nos muestran a un artista empeñado en atrapar definitivamente el fantasma de su libertad.

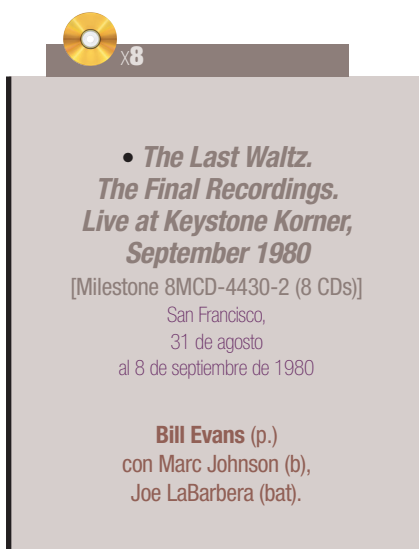
Elogio de la lentitud

• Bill Evans Trio: *The Last Waltz. The Final Recordings, Live at The Keystone Korner, September 1980*

Casi todos los críticos han definido *The Last Waltz* y su complemento, *Consecration*, como el testamento musical de Bill Evans. En efecto, se trata de la última música que grabó Evans entre el 31 de agosto y el 8 de septiembre de 1980, es decir una semana antes de morir, en el Keystone Korner de San Francisco (el primer título recoge los segundos sets; el segundo, los primeros). Aparte de que de igual modo podría considerarse, temática y estilísticamente, *Turn out the Stars*, que recoge grabaciones de sólo tres meses antes, en junio de 1980, con el añadido simbólico de que corresponden a actuaciones en el Village Vanguard, lo cierto es que, más que ante un testamento nos hallamos ante una suerte de resumen actualizado de lo que fue la poética del pianista de Nueva Jersey. Desde luego, resulta casi imposible ignorar la inminencia del final, así como el deteriorado estado de salud de Evans, pero es justamente lo que cuesta relacionar con su arte, y no en razón de alguna clase de trascendencia capaz de vencer el tiempo, algo propio de todo creador de su talla, sino porque la música de Bill Evans nunca "avanzó" en el sentido convencional del término. Él mismo declaró, en una entrevista concedida en 1976, que la evolución musical que perseguía no se hallaba en los extremos sino en "el medio", que se trataba de una evolución "interna". Quizá se refiriera a ese "fuego oculto" que Miles Davis tanto admiraba en él, el mismo que lo consumió a lo largo de los años a la vez

que iluminaba ese camino que se expandía verticalmente. De ahí, probablemente también, el que, según sus palabras, muchos considerasen que su arte se desarrollaba muy despacio, tanto, al menos, como lento fue el suicidio a que se entregó en opinión de muchos estudiosos de su vida y su obra. Sin embargo, al considerar esta última en perspectiva y, a su sombra, la música contenida en *The Last Waltz*, uno no puede por menos que pensar en la respuesta que diera Dorothy Parker a un amigo que le reprochaba el que se matara lentamente con la bebida: "¿Quién tiene prisa en morir?". En efecto, Evans no tenía prisa, y no la tenía porque no pretendía llegar a ningún lado en un sentido corriente, sino analizar una y otra vez el lugar donde se hallaba en cada momento, explorar sus fronteras, ahondar en la promesa de la música, extraer de ella ideas y no sólo sentimientos, y traducirlas en términos musicales. Si esto es así, el desarrollo técnico y la vehemencia y hasta cierta agresividad de su sonido durante ese año postrero de su vida corresponderían a la búsqueda de herramientas, renovadas más que nuevas, con las que llevar a cabo dicha profundización.

Y si lo que Evans ofreció durante nueve noches en el local de Todd Barkan con su trío final fue un compendio de su poética, el mismo puede vislumbrarse escuchando las seis versiones de *Nardis* aquí recogidas, cinco de ellas de una duración superior a los quince minutos, hasta llegar a los casi veinte de la última noche. Es ésta una melodía



emblemática de Evans, y una de sus favoritas (con ella cerró durante años la mayor parte de sus actuaciones, incluida la presente). La registró por primera vez en 1958, en *Portrait of Cannonball*, y a lo largo de su carrera hallamos al menos dos versiones ejemplares, en *Explorations* (reflexiva y a la vez luminosa) y en *At the Montreux Jazz Festival* (más ligera y sincopada). La primera que encontramos en el presente cofre comparte esa luminosidad y ligereza, aunque el toque del pianista resulta más duro, como si anunciase lo que está por venir. La noche siguiente, Evans sugiere la melodía y se interna poco a poco en una repetición obstinada de figuras (a un extremo y otro del teclado) que desemboca en una insólita tormenta que parece escapar a su dominio, como si su mente fuera más allá de su capacidad de ejecución. Esa especie de precipitación se repite, aunque atemperada, en la tercera versión. La acentuación se hace más acusada, la sonoridad y la digitación recuerdan a su admirado Peterson (en más de un sentido su polo), el tema principal irrumpe bruscamente, casi de manera desesperada, poniendo fin a una búsqueda cuyo sentido, y grandeza, el oyente siente como consustancial a su lenguaje. En las versiones cuarta y quinta, el tema se sugiere veladamente, las repeticiones de acordes se suceden, la melodía aparece y desaparece, el diálogo con Johnson (que suena más a Gómez que nunca) asume un protagonismo que venía demorándose, como si Evans necesitase el auxilio de otra voz más que la interacción con el trío (los demoledores solos de LaBarbera parecen casi un añadido). En la última versión, Evans se muestra resuelto a empezar de nuevo, a coger otra vez la roca y, como Sísifo, intentar llevarla hasta la cima. Aquellas "notas de cristal" que le elogiaba Davis surgen aquí y allá a la superficie de un mar turbio cuyas olas no mueren en costa alguna, tal vez porque la música de Evans no tiene otro destino u objetivo que ella misma, única e irrepetible.

Se ha escrito que una de las características estilísticas de Bill Evans era su pudor y hasta timidez. En mi opinión, si ser tímido supone sentirse cohibido, y cohibido es aquel incapaz de desenvolverse con libertad, desde luego Evans distó de serlo. Evans fue un artista que buscaba construir su propio espacio, perfectamente acotado, de libertad, y no sorprende, por esto mismo, que participara en la obra

■ "...LO CIERTO ES QUE, MÁS QUE ANTE UN TESTAMENTO NOS HALLAMOS ANTE UNA SUERTE DE RESUMEN ACTUALIZADO DE LO QUE FUE LA POÉTICA DEL PIANISTA DE NUEVA JERSEY"



COLECCIÓN TODD BARKAN

liminar del jazz modal, *Kind of Blue*. Si se escuchan sus versiones de *Mornin' Glory*, *My Foolish Heart* o *Days of Wine and Roses* (especialmente la segunda) tal vez no se hallen muchas diferencias con el Evans de los años sesenta y setenta. La suavidad parece la misma (a pesar de esa tenue dureza ya mencionada), como así también la nitidez, algo más opaca no obstante (compárese la versión de *Re: Person I Knew* con la del disco homónimo y, sobre todo, *Moonbeams*). Y aun así existe cierta urgencia, cierta obstinación que, sin renunciar a los matices (impresionistas en la citada *Re: Person I Knew*; de raíz romántica en la segunda versión de *Your Story*), no puede eludir un dramatismo que hasta los ochenta tal vez confundiéramos con emoción, una emoción que el propio Evans se ocupaba de presentar, o inducirnos a interpretar, como inevitable en su ligereza lumi-

nosa. Un ejemplo de esa urgencia lo encontramos en la revisión de *Waltz for Debby*. Evans acelera el *tempo* a medida que avanza el tema, y cuando Johnson se sumerge en su solo, parece mostrarse intranquilo, acicateando al contrabajista para que termine cuanto antes y le permita continuar. Quizá no sea casual, por ello, que poco más de tres minutos después acometa una relectura de *Five* en el límite de la desesperación, o que la fluidez con que se ajusta al swing en la segunda versión de *Some Day My Prince Will Come* suene casi irónica en su repetición de escalas, o que en su relectura de *Polka Dots and Moonbeams* avance y retroceda sobre la melodía alternando notas cristalinas con acordes sutilmente exasperados, como si intentase dar con algo que se mostraba,

una y otra vez, esquivo. He ahí el sentido agónico del arte de Evans, esa lucha permanente por hallar el significado último de la libertad, de aquello que se crea y, creándolo, se revela, desconocido e íntimo, a los ojos del propio creador.

Y a pesar de lo anterior, contradictoriamente si cabe, la música de Evans no produce conflicto en la sensibilidad del oyente (al menos en el sentido en que puede producirlo un Coltrane); antes bien, se apodera del espíritu de quien escucha en una comunión que posee la morosidad del que desea prolongar ese instante de armonía absoluta. Siempre igual y siempre distinta, hace que nos detengamos en lo sugerido más que en lo dicho, en aquello a lo que se alude más que en lo expresado, en la libertad que nos ofrece el misterio más que en los fantasmas de la certeza.