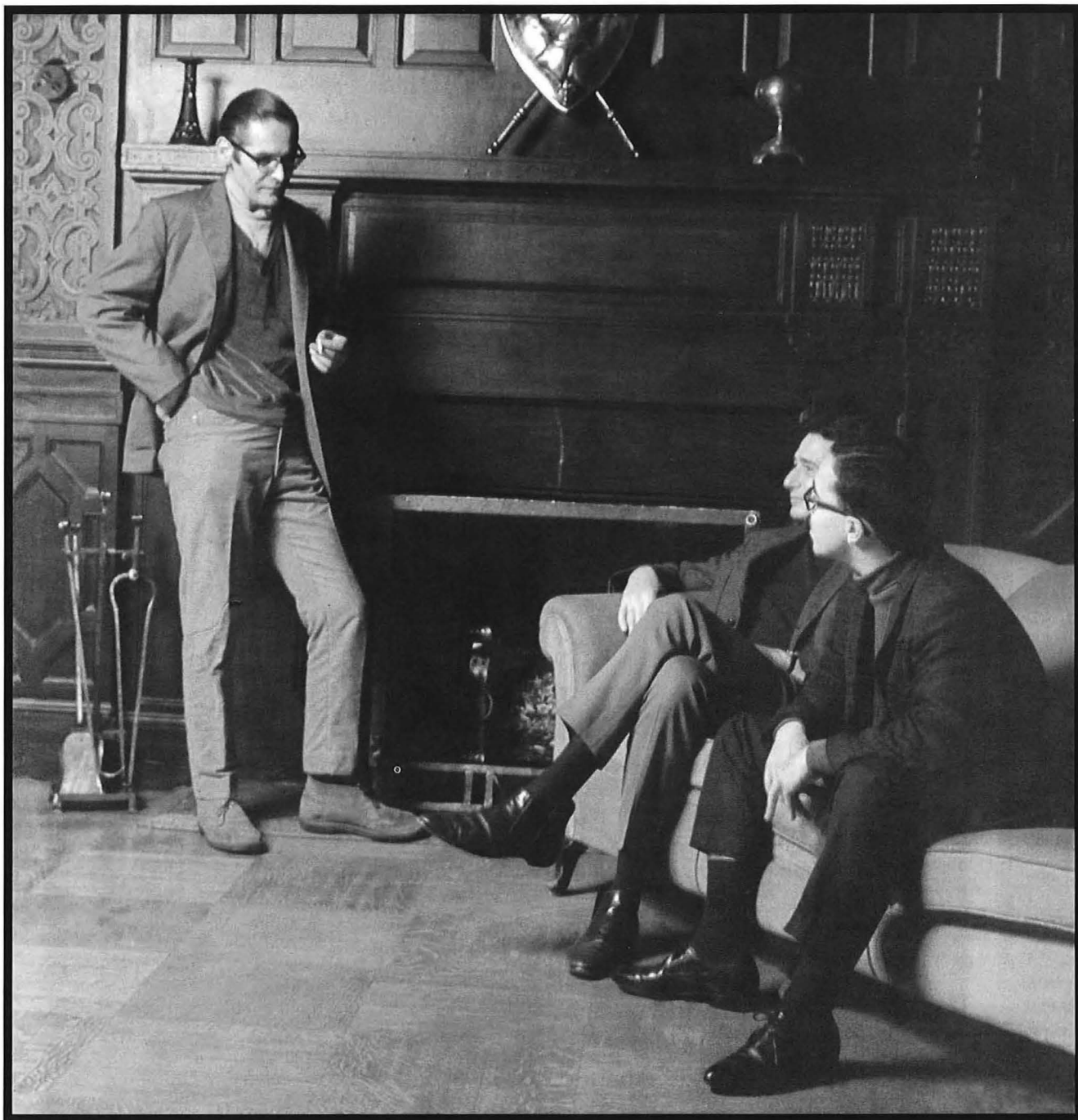


■ DOS DÉCADAS SIN
BILL EVANS
UN PIANO CON ROSTRO HUMANO
■ Por **Sergio Pujol**

PRÁCTICAMENTE DESDE SUS
COMIENZOS, EVANS DIBUJÓ
UN ITINERARIO SIN DESVÍOS NI
CONCESIONES, CASI MONACAL
EN SU ENTREGA... AL
ESCUCHARLO, TENEMOS LA
SENSACIÓN DE ESTAR ANTE UN
ARTISTA QUE DESNUDA SU
CORAZÓN, PERO QUE NO LO
HACE DE GOLPE, SINO DESPUÉS
DE UNA LARGA MEDITACIÓN.
SU MÚSICA TIENE CIERTA
CORTESÍA PARA CON EL OÍDO,
PERO UNA VEZ QUE LO
SEDUCE LE EXIGE UNA
ESCUCHA CADA VEZ MÁS
ATENTA, CADA VEZ MÁS
PROFUNDA. EL RIGOR DE LA
EJECUCIÓN RECLAMA UN
RIGOR EN LA AUDICIÓN. EL
PREMIO ES LA EMOCIÓN. Y LA
RENOVACIÓN DE LOS
SENTIMIENTOS: DÉJESE A
EVANS EN SILENCIO POR
ALGUNOS MESES, Y LUEGO
VUÉLVASE A ÉL, LLUEVA O
SALGA EL SOL. VOLVEREMOS
A EMOCIONARNOS COMO LA
PRIMERA VEZ.

DOS
DÉCADAS
SIN
BILL
Evans
UN PIANO
CON
ROSTRO
HUMANO



C. Stewart

Bill Evans, Shelly Manne y Eddie Gómez (1962)

El pasado 15 de septiembre proliferaron gacetillas, en su mayoría escuetas, sobre Bill Evans y su aporte al jazz. Se cumplieron 20 años de su muerte, y los medios reservaron algunas columnas para una breve referencia al músico que situó al trío de piano, contrabajo y batería en el centro de la instrumentación jazzística.

Siempre son bienvenidos estos fogonazos de memoria mediática, aunque en el caso de Evans los efectos de la prensa difícilmente agreguen algo a la contemplación de una obra (producción, diría un sociólogo) que siempre fue bien tratada y citada. ¿Qué crítico no se ha visto tentado, en las últimas tres décadas, de fundamentar la descripción de un pianista nuevo apoyándose en una supuesta ascendencia evansiana? Si, en líneas generales, los saxofonistas contemporáneos son más o menos coltraneanos, los pianistas resultan evansianos, por más que proteste Brad Mehldau. Ni el influyente Jarrett logró desplazar a Evans de su trono modélico.

En la galería del género es común la imagen del músico en éxtasis, extraviado en su propio solo, alejado por un momento del mundo y de los otros. Es la imagen del hombre de los ojos cerrados. De Bill Evans hay varios retratos así, serio y con los ojos cerrados. Sabemos que él no se llevaba muy bien con los fotógrafos, y menos con los editores: “Si en cuatro fotos estoy sonriendo y en dos aparezco serio, ellos seguramente publicarán esas en la que estoy serio”, dijo a la revista *Down Beat* poco antes de su muerte.

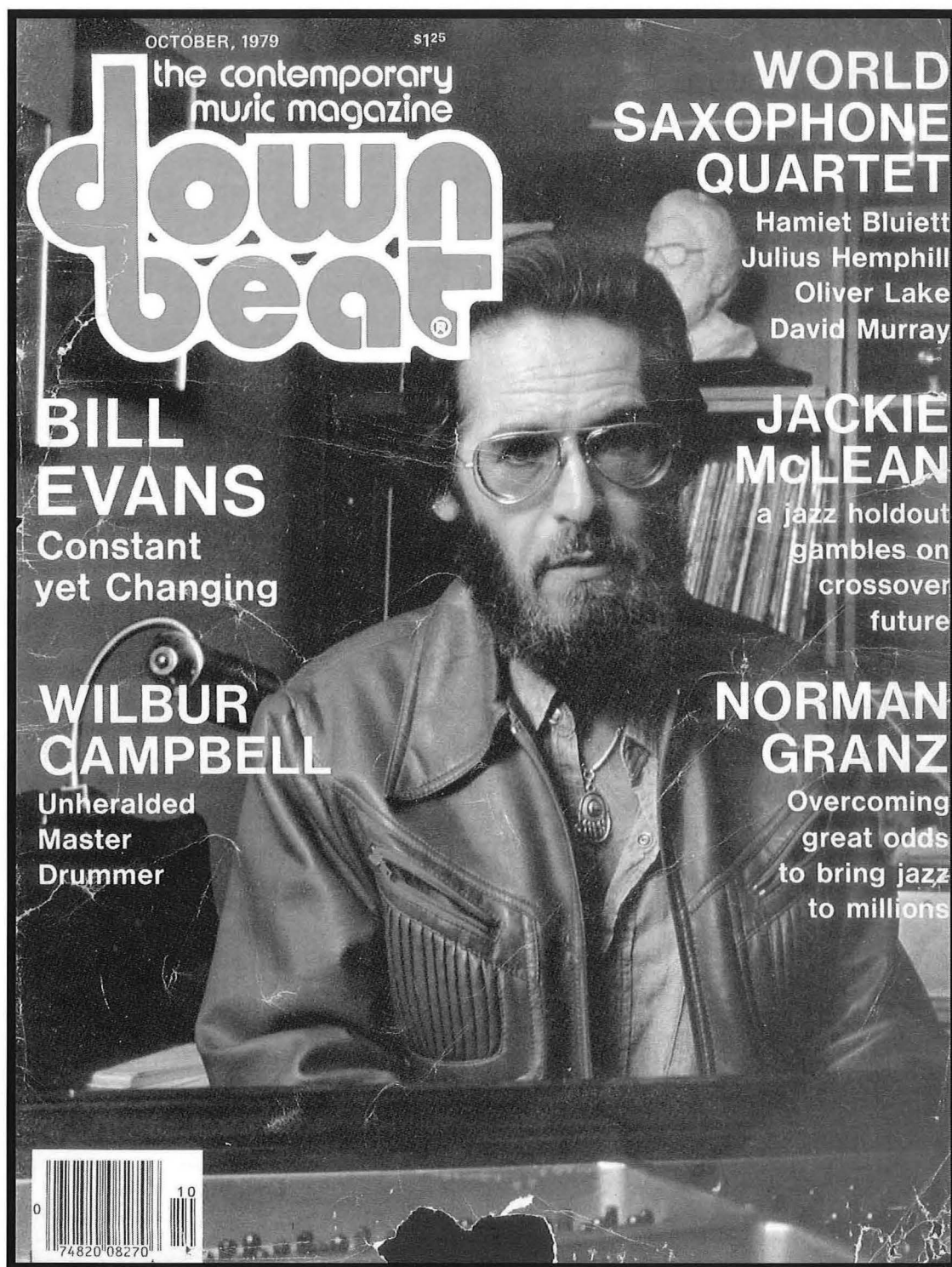
En realidad, el rostro de Evans siempre estaba un poco oculto, a veces demasiado cerca de las teclas, como en una oración al piano. Y cuando se lo veía, mientras el cuerpo transfería su energía al teclado, resultaba un tanto enigmático: había decidido hacer silencio, inmerso en sus propias reflexiones. Los ojos estaban apenas entrecerrados, la mirada era distante –sin llegar a la displicencia– y la expresión... había que buscarla en los sonidos, sólo allí. A lo largo de sus 51 años de vida, Evans se propuso eliminar toda interferencia o distracción entre su música y su público. Podría decirse que, en gran medida, lo logró. La noción más cierta que de Bill Evans nos ha quedado es, finalmente, la del músico solitario y “puro”, un tanto alejado de las sesiones maratónicas o de las justas heroicas entre grandes individualidades del jazz.

Prácticamente desde sus comienzos, Evans dibujó un itinerario sin desvíos ni concesiones, casi monacal en su entrega. He ahí una vida pensativa, analítica, atravesada por cierta melancolía que nunca amainó, todo lo contrario. Su

obra inmensa –las discografías más actualizadas mencionan 164 discos, con muy pocas repeticiones, y aún siguen emergiendo cintas “encontradas”– presenta una calidad increíblemente pareja. Algunos preferirán al músico de los 60, otros valorarán al que grabó con Eddie Gómez y, con argumentos en mano, no faltarán los exaltados propagandistas del último e intenso trío del 78. Pero todo tiene interés, nada sobra y, lo que es más importante, nada falta. En ese sentido, y a diferencia de otros grandes músicos de la historia del jazz, Bill Evans hizo con su discografía lo mismo que con cada una de sus interpretaciones: una expresión continuada y fluida, en la que las rupturas aparecen suavizadas –casi minimizadas– por la elocuencia sin fin de un pianista que en más de una ocasión se definió como un romántico disciplinado. Al escucharlo, tenemos la sensación de estar ante un artista que desnuda su corazón, pero que no lo hace de golpe, sino después de una larga meditación. Su música tiene cierta cortesía para con el oído, pero una vez que lo seduce le exige una escucha cada vez más atenta, cada vez más profunda. El rigor de la ejecución reclama un rigor en la audición. El premio es la emoción. Y la renovación de los sentimientos: déjese a Evans en silencio por algunos meses, y luego vuélvase a él, llueva o salga el sol. Volvemos a emocionarnos como la primera vez.

No estamos ante una secuencia vital apacible. Desde su infancia, Evans supo que la música no le brotaba naturalmente de las manos. Excepto por el don de la lectura a primera vista, el niño no parecía predestinado a un sitio especial, si bien su interés por la música era algo definitivo desde los 7 años, cuando empezó con sus clases de violín. El proceso de aprendizaje –que en rigor nunca concluiría, ya que Evans fue un eterno disconforme– fue para el músico toda una actitud ante la vida. Una beca para estudiar música en la Universidad de Southern, en Louisiana, lo alejó por un tiempo de su Nueva Jersey natal, y lo puso en contacto con el piano, y a través de éste con el gran repertorio erudito: Bach, Mozart, Schubert, Schumann. Luego vendría el jazz, y allí se revelarían sus primeros modelos: los pianistas Lennie Tristano y George Shearing, así como el compositor y arreglador George Russell, epítome del modernismo.

En 1958, Miles Davis lo invitó a integrar su quinteto, devenido en sexteto con Adderley en el saxo alto. Fue entonces que la gente empezó a hablar de un tal Bill Evans. Un nombre común y corriente, hasta entonces de una presencia muy discreta en el mundo del disco –algunas tomas con Tony Scott, otras con Russell y no mucho más– y un aspecto poco llamativo: el típico muchacho de campus universitario de la década del 50,



Bill Evans, portada en *Down Beat* un año antes de su muerte.
El número de la revista incluía una entrevista con el pianista, realizada por el crítico Lee Jeske.

de facciones delicadas, puesto a tocar el piano cuando todo el mundo se engolosinaba con los discos de Dave Brubeck y la palabra *cool* estaba de moda.

Sin embargo, el trabajo de Evans en el disco *Kind of Blue* de Davis, acaso el mejor del trompetista, sorprendió por la originalidad de ese toque suspendido y sutil, capaz de hacer sonar los ecos más remotos de cada nota con una precisión y una elegancia poco habituales. Por otra parte, ya entonces se comentaba que Evans había conversado con Davis sobre la improvisación modal, lo que lo convertía en algo más que el pianista de una grabación célebre. *Blue in Green* lo mostraba como compositor, un rol en el que pronto abundaría con *Very Early*, *Waltz for Debby* y *Sugar Plum*, entre otras piezas.

¿Quién era realmente este músico que no había sido amigo de los héroes del bebop ni había destronado a los grandes improvisadores de su tiempo, ni tenía la velocidad ni la autoridad instrumental de Oscar Peterson? Tras las gafas de *square* estadounidense y ese aire de lunático incurable, Evans ya era, a comienzos de los 60, un trotamundos del jazz. Vivía más horas en los clubes nocturnos que en su propia casa. No obstante su timidez, amaba los escenarios, la música “en vivo”, el suave tintineo del hielo en el vaso de whisky. Meditaba los planteamientos más complejos y abstractos en el trajín de las giras. Era respetado y admirado por músicos tan monumentales como diferentes, de Julian “Cannonball” Adderley a Lee Konitz, y conocía la música de Monk tan bien como los Corales de Bach. Todo con un sentido innato de la reserva. Incluso caería en las garras de la heroína, larga y fatídica compañera, con cierta discreción.

Hacia 1961, su Carnegie Hall fue el Village Vanguard, el célebre club de Manhattan, en el que Evans maravilló a toda una generación, literalmente hablando. Empezó como número marginal –tocaba los domingos a las cuatro de la tarde– pero pronto acaparó la atención de los entendidos. Estos empezaron a peregrinar al Village para escuchar no a un solista de piano, sino a un trío tocado por la varita mágica. Un sutil baterista de padres armenios, Paul Motian, y un contrabajista veinteañero y virtuoso, que pulsaba las cuerdas de su instrumento como si este fuese una guitarra española, fueron las partes con las que Evans armó su primer trío. El contrabajista se llamaba Scott LaFaro y murió poco más tarde en un accidente automovilístico, a los 25 años. Evans nunca superó del todo su desaparición, y podría decirse que en los tríos posteriores sobrevoló el espíritu de LaFaro, un músico que fue para su generación lo que Jimmy Blanton para los jazzmen de los cuarenta.

Con LaFaro y Motian, el ex pianista blanco de Miles inventó el trío moderno. Esto no deja de ser paradójico, si se tiene en cuenta su rechazo por la experimentación y sus apreciaciones sobre el valor universal de la herencia clásica. Y sin embargo, aquel trío revolucionó el jazz. Los contrabajos dejaron de “caminar” sobre la base; ahora saltaban al podio del solista e interactuaban en el plano melódico con las manos en posición “cerrada” del pianista, mientras la batería de Motian ya no acentuaba el segundo y cuarto tiempo con el *high-hat*, como se hacía hasta ese entonces. No es descabellada la hipótesis de algunos viejos admiradores de Evans según la cual la mítica

sección rítmica del quinteto de Davis de los 60 se habría inspirado en aquel trío de atmósferas íntimas y largos silencios. Los 60 fueron una gran época para Evans, aunque la vanguardia del género pasaba por el free y el *black power*, y muchos jóvenes empezaban a considerar al jazz un sonido del pasado. Al pianista nada de esto parecía afectarlo directamente. Habitaba un mundo sonoro subjetivo, aparentemente disociado de un momento de la cultura occidental que Alberto Moravia definió como “redondeado, rizado, dislocado...” Reacio a toda estrategia de actualización que significara interrumpir su sostenido diálogo con el piano (Baldwin era su marca preferida), Bill Evans se convirtió, no obstante, en una de las grandes influencias instrumentales de aquel momento. Más tarde, la referencia evansiana sería un clisé, y muchos epígonos quedaron atrapados por un preciosismo que, sin el lirismo del creador, sólo serviría para “refinar” y dar la impresión de sabiduría armónica, una de las formas más usuales de la pandertería musical. Pero sus primeros herederos fueron grandes músicos: Hancock, Corea, Jarrett...

En 1966, después de probar diversas soluciones, Evans encontró otro trío a la altura de sus visiones. En realidad, había dado con el único contrabajista capaz de conmovirlo después de LaFaro: Eddie Gómez. La asociación fue rica y larga, y aún hoy es imposible ver al músico puertorriqueño sin pensar en su antiguo compañero y maestro. Con Marty Morell en la batería, este segundo gran trío no se cansó de sacar discos y presentarse en los principales festivales del género.

Cuando en el 77 Gómez decidió probar otras rutas musicales, el enemigo de los fotógrafos volvió a experimentar los sinsabores de una vida sin contrabajo, aunque esta vez fue una sensación pasajera: Marc Johnson cubrió la vacante y el volcánico Joe La Barbera se hizo responsable de los tambores. El último trío fue el marco de expresión perfecto para un pianista que tocaba con renovada energía. Así se presentó en el Teatro General San Martín de Buenos Aires, en septiembre de 1979. Un año más tarde, Bill Evans moría en el Mount Sinai Hospital, a causa de una úlcera y una neumonía agravadas. Los médicos dijeron que la heroína lo había empezado a matar mucho tiempo antes, pero los que mejor lo conocían aseguraron que el suicidio de su hermano Harry, precedido por el de Ellaine, su primera mujer, le robó las ganas de vivir. Esta vez, la terapia del piano no fue suficiente.

Definir el estilo de Evans ha sido uno de los deportes preferidos de los críticos de jazz. Se ha insistido mucho (tal vez demasiado) en la atmósfera impresionista de su música, vertida con un toque sutil y un tanto frágil. Su legato articulaba notas perladas, con un personal sentido del ritmo. Pero lo único seguro que puede decirse de su arte es que era esencialmente pianístico. Mientras la corriente más transgresora del piano jazzístico desconstruyó la técnica y los saberes históricamente acumulados, Evans no puede ser pensado al margen de una gran tradición instrumental anterior, o al menos no necesariamente correspondiente, a la del jazz. De adolescente, estudiando en Lousiana, Evans tenía tanta habilidad para un boogie-woogie como para una lectura impecable de alguna pieza de sus admirados Scriabin y Rachmaninoff.

Lo fascinante de esta vida es que el pasaje de una cultura a

otra no fue algo calculado ni forzado. Si bien como intérprete nunca alternó clásico con jazz –como hoy lo hacen Jarrett y más recientemente Uri Cane-, Evans supo forjar un estilo en el que, sin ampulosidad, sus dos queridos mundos concertaron una cita larga y emotiva. La ambigüedad armónica que introducía en sus ejecuciones desde el primer compás era, en verdad, la señal de una dualidad mayor: la de un hombre de dos culturas que había aprendido a vivir su situación con cierta naturalidad, sin fórmulas ni preconceptos.

Sin cambios espectaculares, el pianismo de Evans experimentó algunos deslizamientos a lo largo de los años. Al comienzo, su estilo era más bien concentrado, signado por frases muy espaciadas. Con el tiempo se fue haciendo más expansivo, y sobre el final adquirió un mayor brillo y firmeza, aunque a veces tendiera a un barroquismo algo contradictorio. En casi todos los momentos, la música de Evans mantuvo, con equilibrio apolíneo, una gran solidez de construcción. En realidad, sus improvisaciones –que algunos críticos han acusado de ser muy “ensayadas”- eran auténticas exploraciones en la tonalidad, la textura, el fraseo. Basta con comparar diferentes versiones de un mismo tema. Tomemos, por ejemplo, las grabaciones de *I Love You, Porgy*, el clásico de Gershwin. En la versión de 1961, en el Village Vanguard, el tema suena sobrio y retaceado; ése es el Bill Evans que le gustaba a Miles. En la versión (tal vez la mejor) del 68, en Montreux, la rearmonización es más compleja y la textura un poco más densa, con la melodía arropada por acordes arpegiados y una típica “confusión” de

manos de un pianista preocupado por el movimiento interno de las voces de aquellos acordes que escogía con extremada sensibilidad y gusto. Finalmente, en el concierto llevado a cabo en París en 1979, *I Love You, Porgy* suena con todo, como una gran despedida. Evans apela a Debussy en la introducción y cierra con énfasis recorriendo todo el rango del instrumento, casi todas sus teclas, algo poco usual en sus primeros discos.

Su música ha quedado asociada al refinamiento, pero Evans se consideraba un músico de jazz metódico y simple, deseoso de ser comprendido en la medida en que él podía comprenderse a sí mismo. Su idea de la belleza era más bien clásica, y su proeza consistió en volcar esa sensibilidad al universo del jazz en términos convincentes y verdaderos. En varias entrevistas se comparó con esos pintores japoneses repentistas que hacen de la espontaneidad un desafío. “Trabajo como alguien que conoce perfectamente cuestiones como la perspectiva, la composición, el color. Pero en el momento de empezar a pintar, ese artista dejará que sus sentimientos exploten, y en el cuadro veremos su lado humano. Yo hago lo mismo. Sólo puedo pensar la música en términos técnicos, pero lo que toco es humano”.

(Sobre Bill Evans, ver *Universos Musicales I y II*, por Vicente Ménsua, en *Cuadernos de Jazz* números 36 y 37)



Guimarães 2000 JAZZ

9 a 18 de Novembro
Auditório da Univ. do Minho

Informações:
Telef.: 253.421200 - Fax: 253.511242
www.cm_guimaraes.pt/guimaraesjazz
cmg.cultura@mail.telepac.pt
guimaraes.jazz@mail.telepac.pt

Organização: Câmara Municipal de Guimarães
Convívio-Associação Cultural e Recreativa

dia 9
Gil Goldstein Big Band
"Pastorius & Flamenco Jazz"

dia 10
Ernest Dawkins
New Horizons Ensemble
Joe Fonda and From The Source

dia 11
Steve Lacy & Roswell Rudd
"Monk's Dream"
Carlos Maza "Tierra Fertil"

dia 15
Cyro Baptista Beat The Donkey &
Pedro Moreira Sexteto
"Com Açúcar, com Afecto"

dia 16
Ernst Reijseger
Vandermark 5

dia 17
Giorgio Occhipinti Hereo Tentetto
"Global Music and Circular Thought"

dia 18
David Binney's
Free to Dream Ensemble

DISCOGRAFÍA REFERENCIAL

Con George Russell

- 1956: *Jazz Workshop* (RCA/Bluebird)
 1958: *New York, N.Y.* (Decca/MCA)
 1960: *Jazz in the Space Age* (Decca/Affinity)
 1972: *Living Time* (Columbia)

Con Charles Mingus

- 1957: *East Coasting* (Bethlehem/CBS)

Con Cannonball Adderley

- 1958: *Portrait of Cannonball* (Riverside/OJC)
 1961: *Know what I Mean* (Riverside/OJC)

Con Miles Davis

- 1958: *Jazz Track* (Columbia)
Miles and Monk at Newport (Columbia)
Jazz at the Plaza (Columbia)
 1959: *Kind of Blue* (Columbia)

Con Art Farmer

- 1958: *Modern Art* (Blue Note)

Con Chet Baker

- 1958: *Chet* (Riverside/OJC)
 1959: *Chet Baker Plays the Best of Lerner & Loewe* (Riverside/OJC)

Con Lee Konitz

- 1959: *Lee Konitz Meets Jimmy Giuffre* (Verve)
You and Lee (Verve)

Con Oliver Nelson

- 1961: *The Blues and the Abstract Truth* (Impulse!)

Con Mark Murphy-Ernie Wilkins Orchestra

- 1961: *Rah* (Riverside)

Con Dave Pike

- 1961: *Pike's Peak* (Epic)

Con Herbie Mann

- 1961: *Nirvana* (Atlantic)

Con Tadd Dameron

- 1962: *The Magic Touch* (Riverside)

Con Jim Hall (Dúo)

- 1962: *Undercurrent* (United Artists/Blue Note)
 1966: *Intermodulation* (Verve)

Con Claus Ogerman

- 1963: *Bill Evans Plays the Theme from the Vips and others Great Songs* (MGM)
 1965: *Bill Evans Trio with the Symphony Orchestra* (Verve)
 1974: *Symbiosis* (MPS)

Con Monica Zetterlund

- 1964: *Waltz for Debby* (Philips)

Con Eddie Gómez (Dúo)

- 1974: *Intuition* (Fantasy)
 1975: *Montreux III* (Fantasy)

Con Tony Bennett (Dúo)

- 1975: *The Tony Bennett-Bill Evans Album* (Fantasy)
 1976: *Tony Bennett-Bill Evans Together again* (Improv)

Con Kenny Burrell & Harold Land

- 1976: *Quintessence* (Fantasy)

Con Lee Konitz & Warne Marsh

- 1977: *Crosscurrents* (Fantasy)

Con Toots Thielemans & Larry Schneider

- 1978: *Affinity* (Warner Bros)

Con Tom Harrell & Larry Schneider

- 1979: *We will Meet again* (Warner Bros)

Como líder, piano solo, trío, quinteto

- 1956: *New Jazz Conceptions* (Riverside/OJC)
 1958: *Everybody Digs Bill Evans* (Riverside/OJC)
 1959: *Portrait in Jazz* (Riverside/OJC)
 1961: *Explorations* (Riverside/OJC)
Waltz for Debby (Riverside/OJC)
Sunday at the Village Vanguard (Riverside/OJC)
More from the Vanguard (Milestone/OJC)
 1962: *Moonbeams* (Riverside)
How my Heart Sings (Riverside)
Interplay (Riverside)
Empathy (Verve)
 1963: *The Solo Sessions Vol.1* (Riverside/Milestone)
The Solo Sessions Vol.2 (Riverside/Milestone)
Conversations with myself (Verve)
Bill Evans Live at the Shelly's Manne Hole (Riverside)
Trio 64 (Verve)
 1964: *Bill Evans Trio Live* (Verve)
 1965: *Trio 65* (Verve)
 1966: *A simple Matter of Conviction* (Verve)
 1967: *California, here I Come* (Verve)
 1968: *Bill Evans at the Montreux Jazz Festival* (Verve)
Alone (Verve)
 1971: *The Bill Evans Album* (Columbia)
 1973: *The Tokyo Concert* (Fantasy)
In Buenos Aires Vol. 1-2-3 (Jazz Lab)
 1974: *Since We Met* (Fantasy)
Re: Person I Knew (Fantasy)
 1975: *Alone (Again)* (Fantasy)
 1977: *You Must Believe in Spring* (Warner Bros)
 1978: *New Conversations* (Warner Bros)
 1979: *The Paris Concert Edition One* (Elektra Musician)
The Paris Concert Edition Two (Elektra Musician)
Bill Evans Trio Live at Balboa Jazz Club Vols.1-2-3 (Ivory)
 1980: *His Last Concert in Germany* (Polydor)
Consecration: The Last (Alfa Jazz)
Consecration II: The Last (Alfa Jazz)
The Last Waltz: The Final Recordings.
Live at Keystone Corner, september 1980 (Milestone) *

* Grabaciones editadas recientemente en EE.UU.
 (Ver sección Noticias de este mismo número)