

Retratos desde el Limbo

Vicente Ménsua



Cuando hace unos meses fui al Limbo con el fin de recabar la información necesaria para escribir este artículo, pensé que lo ideal sería entrevistar al protagonista.

Comencé a indagar pero nadie supo decirme nada de él.

Estando así las cosas, me vi en la tesitura ineludible de utilizar toda mi influencia para

localizarlo, pero todo fue

HERBIE

en vano. Finalmente, un niño me indicó que el tal

Nichols podía ser el señor que se pasaba el día debajo de

un árbol mirando el firmamento y susurrando extrañas

melodías. Fui hasta donde me indicó el pequeño

limbático pero una vez allí otros me dijeron que el

meditabundo

ocupante de

NICHOLS

aquel árbol acababa de irse, y que a aquella hora

acostumbraba a sentarse en un bar llamado El Tresillo.

Por fin, encontré a Herbie Nichols en la barra de aquel bar.

Tenía un pitillo en la mano izquierda y en la derecha un vaso de bourbon. Una leve sonrisa iluminaba una mirada algo ausente. Cuando me vio aparecer, aquella sonrisa se tornó en mueca desconfiada. Yo, con toda la cordialidad de que fui capaz, me presenté exultante: “Sr. Nichols, es un placer saludar a uno de los grandes del piano...”. No me dejó acabar la frase, dijo sentirse indispuerto y como alma que lleva el diablo, corrió en dirección a los aseos. Fui tras él para disculparme por si mi atrevimiento le había molestado. Cuando entré en los reducidos servicios, la ventana abierta me indicó que necesariamente había desaparecido por allí ya que no había otra salida más que la puerta por la que yo acababa de entrar y aquella ventana. Por un momento estuve a punto de gritar de espanto, pensando que mi perseguido en su tan inesperada como absurda huida, se había lanzado al vacío... De pronto, me veía inductor de una segunda muerte del pianista. Un suspiro de alivio cortó mi incipiente temblor al recordar que estábamos en una planta baja. Algo confuso, decidí abandonar mi persecución y coger el primer transporte hacia mi tiempo y lugar.

UNA VIDA DE INCOGNITO

Nacido en Nueva York el 3 de enero de 1919, Nichols sintió una temprana inclinación por la música influido, con toda seguridad, por el ambiente musical que se respiraría en su familia. De hecho, su tío Walter Nichols era trompetista en los Paramount Stompers. Su padre sin embargo, al ver la decisiva influencia que ejercía su hermano sobre Herbie, le obligó a estudiar piano clásico con la expresa prohibición de tocar jazz. Probablemente, para Herbie ésa fue la motivación que le faltaba para dedicarse enteramente a esta música. Freddie Williams le contrató a los 18 años para la Royal Baron Orchestra, en la que trabó amistad con el contrabajista George Duvivier. Parece ser que durante el comienzo de los años cuarenta Herbie frecuentó el célebre Monroe's –al que, juntamente con el no menos célebre Minton's, acudían los primeros boppers– participando en las míticas jam sessions y, lógicamente, trabando conocimiento con aquellos músicos.

El transcurso de la década y al contrario que para otros músicos de su generación, no supone para Nichols el acceso a un estatus de músico consagrado, ni siquiera adquirir un cierto renombre. Durante esos años tocó con Walter Dennis, Herman Autrey, Bobby Booker, Hal Singer, Illinois Jacquet: grabó con el trompetista Bobby Mitchell en 1949 (1), y con el trombonista Snub Mosely en el mismo año (2). Existen indicios sin confirmar de una grabación realizada en 1946 por Nichols con el banjoísta Danny Baker... Como puede verse, un balance bastante descorazonador. Dicen los cronistas que al final de la década de los cuarenta conoció la música de Thelonious Monk por la que se sintió fuertemente atraído.

Las cosas no mejoraron demasiado en los años siguientes. La década de los cincuenta presenta igualmente un balance desolador. Tocó con Edgar Sampson y con Lucky Thompson. Sin embargo, dos hechos importantes se produjeron en su vida. Uno, que Mary Lou Williams le presenta a Thelonious Monk, el otro, que la pianista graba cuatro de sus composiciones, de las cuales sólo dos fueron publicadas en su día, permaneciendo inéditas hasta hoy las otras dos (3)... Dos hechos ciertamente nímios en cualquier biografía que sin embargo representan dos momentos álgidos en la de Nichols. Vuelve la atonía y toca en el Jimmy's Ryan con una orquesta dixie formada entre otros por Eddie Barefield y Jimmy Cheatham; también en otra encabezada por Rex Stewart, con la que grabará un disco en junio de 1953 (4), en una de sus raras apariciones discográficas que no fue, por cierto, de las más felices a pesar de que, además de Stewart, la orquesta contaba también con el clarinetista Albert Nicholas y con el batería Tommy Benford.

El hecho más sobresaliente de su carrera se produce con ocasión de sus grabaciones para Alfred Lion y su sello Blue Note (5). Nichols nos deja en esas grabaciones, que se producen los días 6 y 13 de mayo de 1955, 1 y 7 de agosto del mismo año, y 19 de abril de 1956, un bloque de música que representa un auténtico testamento sonoro y ello dicho con toda propiedad, de una manera absoluta, en cuanto que recogen de una manera suficiente el aliento estético de este singular pianista. De hecho, las líneas que siguen se basan casi exclusivamente en la escucha de esas grabaciones.

Nichols grabaría para Bethlehem en noviembre de 1957 (6), 16 temas, seis de los cuales están todavía inéditos, acompañado por su amigo George Duvivier y el batería Dannie Richmond. Por último, realizó cuatro temas en una sesión de aire tradicionalista para el trompetista Joe Thomas (7), con Johnny Lerman, Dicky Wells, Buddy Tate, Jimmy Crawford... cerrando su exigua presencia en las discografías.

UN PASEO POR LAS OCHENTA Y OCHO TECLAS

Durante los años en los que Nichols aparece en la escena jazzística, el piano, permítaseme el eufemismo que es hablar en estos términos, está fuertemente influido por la estética bop, y más concretamente por los trazos estilísticos de Bud Powell que ejerce de guía clarividente. Powell sigue a su vez, de manera casi mimética aunque haciendo uso de un talento natural fuera de lo común, las líneas que los pioneros del bop y más concretamente Charlie Parker, han ido marcando desde los inicios de la década. Haciendo un paralelismo con la situación que el jazz tenía veinte años antes, se podría decir que si la frase armstrongiana tenía su reflejo pianístico en Hines, la parkeriana la tuvo en Powell. Que Hines tomara de Armstrong los elementos principales de su estilo no desdice en absoluto su enorme calidad y originalidad. Hines se mira en Armstrong, reducido tópicamente al *trumpet style* pero su estilo desprende un dejo personalísimo como pocos han habido en la historia del instrumento. El caso de Powell es muy similar en líneas generales. Powell toma de Parker un concepto, un planteamiento musical y construye a partir de él un estilo propio que será a su vez el espejo en el que se mirarán la práctica totalidad de sus contemporáneos: largas frases sin aliento, ricas politonías, una particular visión del *tempo* que le hace variar instantáneamente la velocidad de emisión de una nota sobre la siguiente. Continuando con las comparaciones, permítaseme decir que si el estilo de Hines fue denominado *trumpet style*, por las frases escupidas al modo de la trompeta de entonces, el de Powell sería *saxophone style* por las frases dúctiles y continuas al modo de un saxofón. Powell construye un estilo muy técnico identificable entre mil, al que añade su peculiar sensibilidad algo desgarrada, nada contenida, incluso cuando interpreta baladas. Este es quizás el aspecto, el único, en el que podemos considerar que Powell se movía en otro nivel diferente del de Parker, su maestro. Este fue un gran técnico capaz de desarrollar elevadísimas velocidades de crucero, jugar con el *tempo* y construir un discurso armónico de gran interés y corrección; pero capaz también de conmovier cuando de ello se trataba. Powell, quizás trasluciendo una existencia atormentada que bordeó con frecuencia, atravesándola en ocasiones, la frágil separación que hay entre la cordura y la locura, protegió posiblemente su intimidad con una rígida barrera. Es muy probable que la timidez natural de Powell se reflejara en su música buscando ser inabordable, porque así son a menudo las largas frases powellianas. Powell construye un discurso de una gran belleza pero casi siempre es una belleza acerada, algo fría. Esta frialdad se deja sentir sobre todo en los blues que interpretó a lo largo de su carrera: pocos y para mi gusto faltos del toque necesario para llegar a ser enteramente convincentes.

Diríase que los blues de Powell suenan algo deslabazados convirtiendo este apartado en otro punto en el que el pianista se alejó de la estela de su maestro.

Ya se ha dicho anteriormente, de Parker vía Powell nace (casi) todo el pianismo bop. Los casos de Al Haig o Joe Albany son realmente únicos en cuanto que ejecutan un discurso próximo pero paralelo al de Powell, por tanto propio y sentado en las mismas bases; o sea, Parker, o por extensión en las trazas del bop como movimiento musical innovador. El caso de Dodo Marmarosa sería diferente al tratarse de un pianista converso al bop desde un estilo más clásico. Marmarosa asimiló el bop desde un pianismo ya formado, caso parecido al del saxofonista Don Byas, que después de una carrera exitosa con la orquesta de Count Basie, a caballo entre la década de los treinta y la de los cuarenta, se dejó llevar por los hallazgos de los boppers.

Es evidente que Thelonious Monk representa un caso absolutamente singular en este panorama. Su pianismo se puede considerar como paralelo a los anteriores, pero bebiendo de unas fuentes a las que él mismo contribuyó para que brotaran. Monk, de una manera similar a Bud Powell, sienta las bases de su pianismo en una peculiar personalidad. Si en Powell la depurada técnica, y más que ella las largas y complejas frases de su discurso, creaban unas barreras protectoras, en Monk esas barreras se basan en un discurso críptico en el que los silencios juegan un papel primordial, hasta el punto de ser en ocasiones el eje sobre el que pivota su música. Monk no es un pianista brillante pero todavía es menos el flojo pianista que con lastimosa frecuencia se ha dicho. Se trata, como en el caso de Ellington (8), de un gran músico que utiliza el piano como su medio de expresión.

La importante temática monkiana es fundamentalmente una temática bop muy personalizada. Al respecto hay que decir que los temas firmados por Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bennie Harris, Bud Powell y otros, excluyendo quizás los debidos a la pluma de Tadd Dameron, tienen un aroma común que los hace a menudo confundibles entre ellos. Sin embargo, de toda la temática puramente monkiana, se extrae de inmediato un aire muy peculiar, inconfundible.

Como ya he mencionado, el análisis del estilo Nichols está inspirado en la escucha de su obra para Blue Note (9), a la que he calificado propiamente como testamento musical del pianista ya que la grabación que realizara para Bethlehem es, en líneas generales, bastante similar al conjunto de las Blue Note (10). Los aspectos más llamativos de dicho análisis se podrían agrupar en dos apartados a los que no se puede considerar estancos. En primer lugar, el aspecto puramente instrumental que es, lógicamente, uno de los pilares fundamentales de su estilo; íntimamente ligado a ello están las estructuras melódico-armónicas utilizadas en sus desarrollos. Por último, y también ligado a lo anterior, nos encontramos con la temática utilizada.

ASPECTOS INSTRUMENTALES

De una manera muy general, podríamos decir que existen dos tipos de pianistas. Un primer grupo sería el formado por los que utilizan el ins-

trumento de una manera directa, lineal, de causa-efecto, como fin. El segundo estaría compuesto por los que hacen un uso indirecto, mediático. En cualquiera de los dos casos parece que pueda tratarse de una relación que tuviera que ver fundamentalmente con la voluntad del músico. Pero pienso, sin embargo, que existe en ello una importante componente visceral, física.

Hay pianistas de una facilidad instrumental que podríamos calificar de natural, ejemplos hay a docenas en la historia de la música, y otros que eligen ese instrumento para poder desarrollar, extravertir su inspiración. Pianistas, en definitiva, que consagran su vida precisamente a desarrollar esa virtud natural, y otros que, independientemente de ello, se centran en otros aspectos menos instrumentales. Hay multitud de ejemplos en ambos apartados y seguramente el lector sabría acertar mejor que yo con los suyos. Yo citaría en el primer caso a Fats Waller, Teddy Wilson, Art Tatum, Oscar Peterson, Bud Powell, Phineas Newborn, Chick Corea..., y en el segundo a Duke Ellington, Thelonious Monk, Dollard Brand, Horace Silver...

Pero por otra parte, creo que también existe un término medio de privilegiados capaces de desarrollar simultáneamente la virtud pianística de un lado y la creación musical de otro (11), en una palabra, pianistas que son capaces de ejercer suficiente capacidad creativa en ambos aspectos. De estos ya no es tan fácil encontrar ejemplos. Yo propondría, entre otros nombres, a Earl Hines, Cecil Taylor, Bill Evans y McCoy Tyner.

Este preámbulo nos sirve para situar a nuestro hombre en el panorama del piano. Herbie Nichols me parece un claro ejemplo de pianista ecléctico, es decir, lo adscribiría dentro del último apartado. No hay duda que el pianismo de Nichols se asienta en una buena base instrumental en la que el uso de las dos manos es incluso más frecuente que en otros pianistas contemporáneos pertenecientes o no a las corrientes bop. Por otra parte, es evidente que Nichols tuvo

por modelo a Powell, o al menos su pianismo guarda una relación bastante cercana con el de Powell: largas líneas melódicas en las que la mano izquierda se intercala en una función armónico-rítmica que avanza, por otra parte y en cierta manera, el uso que de ella hará pocos años después Bill Evans. Otra faceta que le acerca a Powell es que raramente utiliza la balada como medio expresivo y los *tempos* de sus temas son medios-rápidos, cuando no rápidos. En lo que sí se pueden establecer diferencias con Powell es en el uso de la mano derecha a la que aludía anteriormente, y no me refiero al uso mecánico de tal mano, sino a la introducción de armonías que perturban el discurso melódico dominante de la derecha. Y es aquí precisamente donde su pianismo emparenta con el de Monk, pero también, en cierta manera, con el de Tristano en algunos claros aspectos europeizantes del mismo como son las politonalidades (en *Wildflowers*, por ejemplo). Nichols solía utilizar su mano izquierda con una pertinaz frecuencia para introducir disonancias, o si prefieren para armonizar en disonante. El uso de los silenciosos, menos extensos y dramáticos que en Monk pero no menos eficaces, acaba de componer un cuadro de características que tiene una gran semejanza con el del pianista de Rocky Mount. Escuchen por ejemplo *Chit Chatting* y pensarán que el pianista que escuchan es una especie de super-Monk... y es que, de alguna manera, con-



H. Nichols con Alfred Lion, mayo de 1955

vergen y se unen en nuestro hombre las dos corrientes más personales del jazz moderno, conformando lo que podríamos definir como una especie de pianismo ideal.

¿Qué es lo que hizo que Nichols no llegara a convertirse en la figura incontestable de este período y en modelo para el resto de instrumentistas de su tiempo? Seguramente fueron varias cosas a la vez. En primer lugar, un carácter no demasiado expansivo ayudado también por una contumaz falta de oportunidades. Pero para mí, lo que realmente condenó a Nichols o evitó que se convirtiera en la figura indiscutible del instrumento, fue la dificultad intrínseca que comportaba (y comporta aún) la escucha de su pianismo. Los discípulos directos de Powell, la llamada segunda generación del bop, dio pianistas de una rara calidad y en cantidad suficiente para olvidarse de más de uno. Todos ellos han sido reconocidos quizás por hacer más accesible el pianismo de su maestro. Escuchar a cualquiera de ellos representa objetivamente una dificultad mucho menor que hacerlo con el maestro. Nichols, manteniendo la dureza del powellismo, todavía lo endureció más al incorporar una estética armónica que no facilitaba ciertamente las cosas. Así, las vertiginosas frases se asocian a melodías *perturbadas*, adjetivo que ya utilicé anteriormente y que me parece muy adecuado para hablar del tratamiento que este pianista da a las líneas melódicas. Un ejemplo claro para escuchar este procedimiento lo tenemos en su tema más conocido, que popularizara Billie Holiday, *Lady Sings The Blues*; en él Nichols ataca el tema a un *tempo* inesperado descomponiendo la melodía nota a nota, tal y como acostumbraba a hacer Thelonious Monk. Así pues, insisto, Nichols perturba sus melodías introduciendo disonancias y utilizando con frecuencia tonos menores que como es bien sabido (oído), *entristecen* la melodía. Añadan a eso el uso casi nulo que hace del blues (*Amoeba's Dance*, uno de los pocos, se trata de un blues menor, por supuesto) y tendrán el retrato perfecto de un pianista maldito...

LA TEMÁTICA

La temática utilizada por Herbie Nichols es casi exclusivamente propia. Raros son los estándares que interpreta en los discos a su nombre. Ya hemos dicho que las sesiones Blue Note solamente contienen un tema que no es de su cosecha, se trata de *Mine* de George Gershwin. Esta temática está cargada de una fuerte personalidad, como en el caso de Monk, no siendo sino el reflejo de su juego pianístico. Sin embargo, la estructura de sus temas es la clásica de las *songs*, o sea, la AABA de 32 compases (¿recuerdan *I Got Rhythm*?); pero también hay interesantes excepciones, como estructuras simétricas ABBA y otras. Son claras, por otra parte, sus influencias de tradición europea. El propio Herbie Nichols se declaraba admirador de compositores contemporáneos de esa tradición como Héctor Villalobos, Dimitri Mitropoulos o Bela Bartok. De este último compositor se pueden encontrar numerosos ecos, tanto en los temas como en los diversos desarrollos melódicos, recordando no pocas veces al Cecil Taylor de *Jazz Advance* (1956), siendo un claro ejemplo el tema *Furthermore*.

Se puede acusar a Nichols de haber creado una temática excesivamente monótona. Ciertamente, sus temas guardan una semejanza entre ellos que hace que, en una primera escucha, parezcan todos iguales. Ello es achacable, sin duda, a su fuerte personalidad melódica; pero al entrar en posteriores análisis, su riqueza y originalidad nos hacen descubrir que existe un aroma Nichols, como lo hay Monk, Tristano o Dameron. También pienso que la música de Nichols carente de estándares, como repetidamente se ha dicho, se centrará en sí misma sin las influencias, yo creo que muy beneficiosas, que supone interpretar música ajena. Thelonious

Monk tiene que volver a ser citado ya que fue un músico de muy acusada personalidad además de un extraordinario intérprete de estándares; o quizás habría que decir re-intérprete de estándares ya que Monk transformó a su causa toda una larga serie de temas populares. Es muy probable que la influencia de éstos en su música abriera sus propios horizontes creativos.

Por último hay que decir que Herbie Nichols realizó toda la obra a su nombre en trío. Para ello contó con acompañantes que están entre lo mejor que ha dado esta música, tales como Al McKibbin, George Duviol y Teddy Kotick en el contrabajo; Danny Richmond, Art Blakey y Max Roach en la batería. La estructura y el funcionamiento de estos tríos no difiere demasiado del de los clásicos y el papel que tiene cada instrumento es el habitual en este tipo de formaciones.

La corrección de las ejecuciones es notable, especialmente aquéllas en las que el batería es Max Roach. su perfecta métrica así como las oportunas acentuaciones, hacen de estas piezas auténticas obras maestras de lo que podríamos denominar trío pre-Evans (12). ■

Notas

(1) *Bobby Mitchell*. N.Y.C. c. 1949 (Derby). No reeditada.

(2) *Snub Mosely*. N.Y.C. 27 de octubre de 1949. Penguin. No reeditada.

(3) *Mary Lou Williams*. 7 de marzo de 1951. Atlantic LP. 1271. No editado en compacto.

(4) *Rex Stewart And His Dixielanders*. Boston, junio de 1953. Jazztone J. 704. No editado en compacto.

(5) *The Complete Blue Note Recordings of Herbie Nichols*. Mosaic (tres discos compactos). También existe una edición en compacto de Blue Note, *The Best of Herbie Nichols*, que recoge tomas principales de casi todos los títulos grabados para el sello.

(6) *Herbie Nichols* (Bethlehem BCP 6028). Reeditado en 1994 como *Love, Gloom, Cash, Love* (Bethlehem 20-30112 CD).

(7) *Joe Thomas*. Atlantic. LP 1303 (No editado en compacto).

(8) Los paralelismos entre uno y otro no dejan de ser sorprendentes. En primer lugar, al margen de puntos de contacto, se trata sin duda de los dos compositores jazzísticos más originales y, según la opinión generalizada, de los dos únicos compositores propiamente dichos de una cierta categoría que, de momento, ha dado el jazz. Recuerdo al respecto que esta es fundamentalmente una música, también por el momento, de intérpretes. Volviendo a los paralelismos entre Monk y Duke, estos se pueden hallar en algunas grabaciones de Ellington de los años treinta. En la crítica de *Duke Ellington: Live at the Whiney*, publicada en el número anterior, ya les hablaba también de ello. El discurso de ambos pianistas tiene puntos de contacto tanto por una similar visión del instrumento como por la construcción melódica/armónica. En cuanto al instrumento ambos lo *utilizan*, es decir, se sirven de él como tal instrumento sin seguir unas reglas estrictas que manda una tradición y que probablemente coartaría su discurso: ¿notas falsas?, ¿imprecisiones armónicas?, ¡no!, elementos de un discurso musical propio. En cuanto a esa construcción propiamente dicha, la introducción de *leves* atonalidades, incluso el uso ocasional de politonías, la introducción de algún que otro fuerte elemento de contraste (como hiciera Earl Hines), unido al silencio como generador musical, acaban de formar el cuadro de coincidencias entre ambos pianistas.

(9) Aclaro que la caja Mosaic, como todas estas dichas y carísimas cajas, va acompañada de textos a la altura de las circunstancias. Al margen de la discografía que he transcrito parcialmente, el resto, excelentes textos de entre otros Roswell Rudd, Steve Swallow, Michael Cuscuna o el propio Nichols, los dejo para la curiosidad del lector que pueda acceder a ellos.

(10) El conjunto de estas grabaciones realizadas para Blue Note suponen 29 temas originales de Nichols, con otras tantas tomas principales más 17 tomas alternativas. además hay una toma principal y una alternativa para el único estándar de las tres sesiones, *Mine*, de George Gershwin.

(11) Es evidente que toda clasificación tiene sus fallos ya que no hay nada que sea absoluto... No se puede decir que Art Tatum no sea un magnífico músico, entendido en el sentido que yo he dado aquí, ni que Duke Ellington no sea un magnífico pianista, en el sentido al que me refería.

(12) Es una cuestión de gustos ya que reconozco que puede haber a quien le agrade más la fantasía que pone Blakey que la metronomía cartesiana de Roach.