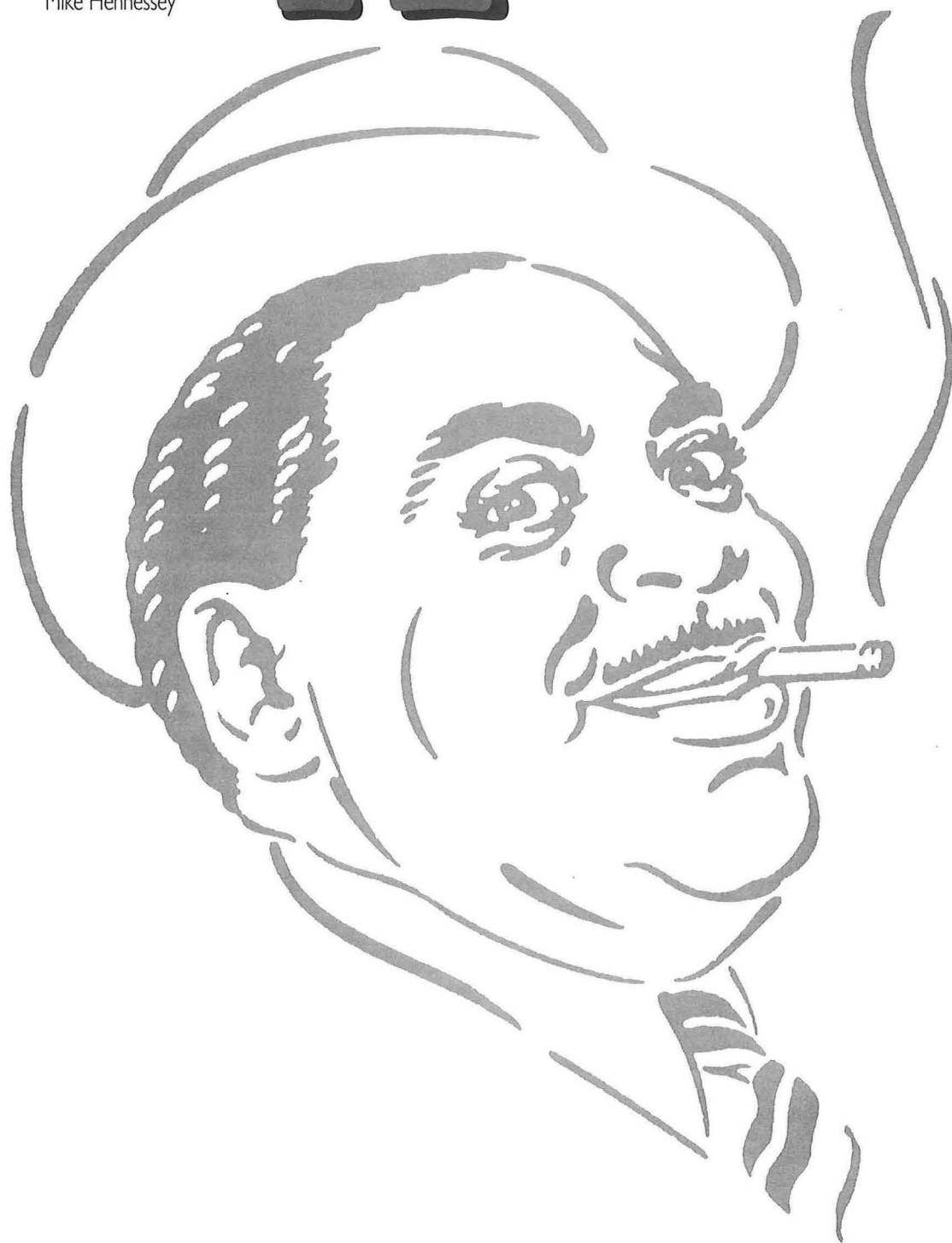


# FATS WALLER

Mike Hennessey



Eric Partridge, esa autoridad incomparable de la lengua inglesa, definió "genio" como la capacidad instintiva y extraordinaria para la creación imaginativa.

De acuerdo con esta definición, Thomas Wright Fats Waller –de cuya muerte se cumplen 50 años el mes próximo– fue un genio indiscutible. No obstante, su única e incomparablemente prolífica aportación al jazz ha sido, en mi opinión, mucho menos valorada de lo que merece.

Una razón podría ser que las extraordinarias cualidades de Waller como músico y compositor se veían a menudo empañadas por su extravagante propensión a la comedia y a la bufonada. Más aún, algunos de los más pomposos entre los autoproclamados árbitros de la eminencia jazzística, se resisten a conceder el virtuosismo musical a un obeso glotón, mujeriego y alcohólico que incluso pasó algún tiempo en la cárcel por incumplimiento del pago de la pensión a su primera esposa, y cuyo descuidado aspecto de muchacho de Harlem le valió el mote de *Filthy* (Inmundo) por parte de Willie *The Lion* Smith.

Fue George Orwell quien dijo que siempre hay un hombre delgado dentro de cada hombre gordo, y resulta tentador, incluso fácil, ver a Waller bajo este aspecto: el extrovertido, explosivo, irreflexivo y autoindulgente gordo que protege a un delgado esteta melancólico, algo inseguro y vulnerable, cuya genuina aspiración a dominar el piano y órgano clásicos se vio frustrada por el espectacular éxito de Fats el *entertainer*. De hecho, en un momento de su vida –durante los años treinta– en que Waller se sintió desmotivado y deprimido, tuvo la tentación de abandonar su carrera como músico popular para dedicarse al estudio del órgano clásico.

Como observó Gene Sedic, clarinetista y saxofonista de Waller durante ocho años, "El quería hacer grandes cosas al órgano y al piano y, además, era capaz de ello. Cuando tocábamos hubo muchos momentos en los que se sentía identificado consigo mismo y trataba de tocar de forma magistral. Pero, cuando tocaba con tanta musicalidad como podía, parte del público pensaba que se adormilaba y le gritaban: '¡Vamos, Fats!'. El se echaba un trago de ginebra, o de otra cosa, y decía resignadamente: 'Ok, vamos allá!'"

Según una leyenda que circula por ahí, Fats habría realizado una serie de grabaciones de obras clásicas para órgano, incluidas obras de Bach, en el órgano de tubos de la Trinity Church (iglesia que la Victor Recording Company utilizó como estudio), pero Laurie Wright, autora de la formidable bio/discografía de 550 páginas *Fats in*

*Fact* (Storyville Publications Ltd. 1992), afirma que no pudo encontrar evidencia de que tales grabaciones se llevaran alguna vez a cabo.

De acuerdo con muchas de las personas que le conocieron, Fats Waller tenía un carácter complejo. Su personalidad pública contrastaba rotundamente con su actitud fuera del escenario. En el libro *An Autobiography Of Black Jazz*, Franz Jackson describe a Waller como un ser emocional cuya personalidad podía apagarse y encenderse como una lámpara.

"Al piano era un hombre distinto del que se sentaba en un autobús, donde normalmente se quedaba muy quieto. Era meditabundo. Necesitaba siempre a alguien a su lado. Había un



muchacho que viajaba con él como acompañante y cuyo cometido consistía en salir en cualquier momento para traerle whiskey, comida o chicas cuando a él no le apetecía salir de la habitación. Fats Waller era un hombre solitario y, frecuentemente, necesitaba a alguien que le tranquilizara... Fuera del escenario, Fats era tímido y solitario en medio de una multitud."

Como en el caso de otros jazzmen/entertainers, tales como Louis Armstrong y Louis Jordan, el atractivo de Fats Waller llegó más allá del estricto público jazzístico. Igual que pasó con Armstrong, cuyo éxito popular le valió el reproche de estar sacrificando su integridad jazzística en el altar de un comercialismo descarado, Waller fue condenado por su bufonería compulsiva y su abundante producción de canciones de Tin Pan Alley, triviales y vacías.

Sam Charters y Leonard Kunstadt observan acertadamente en su obra *A History of The New York Scene*, que Fats Waller "hacía el payaso con una persistencia tenaz". Pero aquellos que únicamente ven en Waller al payaso obeso, de elocuente movimiento de cejas, ingeniosas respuestas y charla frenética, al *showman* cómico sediento de aclamación popular, padecen una miopía aguda.

Sólo por sus éxitos como compositor de estándares imperecederos, tales como *Squeeze Me*, *Alligator Crawl*, *Ain't Misbehavin'*, *Black And Blue*, *Honeysuckle Rose*, *Blue Turning Grey Over You*, *Viper's Drog*, *Handful Of Keys*, *Numb Fumblin'*, *Smashing Thirds*, *Keeping Out Of Mischief Now*, *I'm Crazy Bout My Baby*, *I've Got A Feeling I'm Falling* y *Jitterbug Waltz*, Fats Waller merece un lugar en el Olimpo de los famosos del Jazz.

Waller fue un organista de habilidad impresionante y, como ha observado el compositor y músico Richard Hadlock, nadie supera su maestría en el dominio del órgano de tubos como instrumento de jazz.

Pero si Waller constituye una genuina figura inmortal del jazz es por haber sido un fenomenal exponente de lo que se dio en llamar el piano *stride* de Harlem.

Desde que empezó a tocar como profesional en 1919, a la edad de 15 años, y hasta su muerte prematura en 1943, Fats Waller produjo una inmensa cantidad de música. Tocó piano y órgano para películas mudas, preparó rollos de pianola, grabó más de 500 títulos para Victor y escribió al menos 500 composiciones, aunque el número exacto de éstas nunca se sabrá, ya que Fats vendía frecuentemente sus *copyrights* por una botella de ginebra a editores que más tarde se acreditarían como compositores. En 1929 vendió al editor musical Irving Mills todos los derechos de su composición más famosa, *Ain't Misbehavin'*, así como los de *Black And Blue* y de otras 18 piezas, por la simple cantidad de 500 \$.

La asociación más fructífera de Fats Waller como compositor fue la que estableció con el letrista Andy Razaf (bautizado Andrea Menentania Razafinkeriefio), a quien Fats conoció en 1923 tras ganar un concurso en el Roosevelt Theater con una interpretación de la inmortal *Carolina Shout*, de James P. Johnson.

La colaboración con Razaf produjo un considerable número de canciones, entre ellas *Ain't Misbehavin'*, *Honeysuckle Rose*, *Keepin' Out Of Mischief Now*, *Squeeze Me*, *The Joint Is Jumpin'*, y *Blue Turning Grey Over You*. Colaboró además con otros letristas como Clarence Williams, Spencer Williams, Jo Trent, J.C. Johnson y su manager Ed Kirkeby.

Fats consiguió también grandes éxitos populares con material de otros compositores: melodías como *I'm Gonna Sit Right Down And Write Myself A Letter*, de 1935 (el éxito más importante de su carrera), *My Very Good Friend The Milkman*, *Your Feet's Too Big*, *When Somebody Thinks You're Wonderful*, *It's A Sin To Tell A Lie*, *Two Sleepy People* y *Lulu's Back In Town*.

Waller trabajó y grabó con Eddie Condon, Fletcher Henderson, McKinney's Cotton Pickers, los Mound City Blue Blowers, Ted Lewis, Jack Teagarden, Bunny Berigan, Tommy Dorsey, Clarence Williams, Pee Wee Russell, Max Kaminsky, Gene Krupa, Bud Freeman y Hot Lips Page, entre otros. Tocó en cientos de clubes nocturnos por todos los Estados Unidos, apareció en películas de largometraje, la más notable de las cuales fue el musical negro *Stormy Weather* (1943), y en diferentes cortometrajes de jazz, conocidos como *soundies*, intervino en innumerables retransmisiones radiofónicas, escribió tres musicales –*Keep Shufflin* (1928), *Hot Chocolates* (1929) y *Early To Bed* (1943)– y actuó en Inglaterra, Escocia, Francia y Escandinavia.

Como ocurre con casi todos los estilos e idiomas en el jazz, nadie sabe realmente quién fue el pionero en la evolución del piano *ragtime* hacia el piano *stride* hace ochenta años. Se atribuye a Willie The Lion Smith la afirmación de que existían primitivos exponentes de *stride* en toda Norteamérica, incluso tan al oeste como Texas. Pero, sin duda, los pioneros más influyentes de un estilo que fue perfilado, elaborado y refinado en los famosos *rent parties* (1) y *cutting sessions* (2) de los años 20 y 30, fueron los denominados *tickers* de Harlem, nombre por el que eran conocidos hombres como Eubie Blake, Charles Luckyeth Luckey Roberts, Willie The Lion Smith, Joe Turner, Hank Duncan, Stephen The Beetle Henderson, Abba Labba (Richard McLean), Donald Lambert y, sobre todo, James Price Johnson.

En su libro *Riding On A Blue Note*, Gary Giddings sostiene que Johnson influyó más que Jelly Roll Morton en los estilos que evolucionarían posteriormente en Nueva York. Y Johnson fue sin duda una inestimable fuente de formación e inspiración para Fats Waller.

La característica principal del piano *stride* es el uso de la mano izquierda casi como sección rítmica, proporcionando no sólo la base armónica para las exposiciones melódicas e improvisaciones de la mano derecha, sino también un pulso rítmico rotundo y *swingeante*. Básicamente, la mano izquierda interpreta una nota baja única, octava o décima, en el primer y tercer compás y un acorde en el segundo y cuarto, aunque sobre este marco se puede construir

todo tipo de variaciones. Tocar una décima con la izquierda requiere, en la mayoría de los teclados (si bemol, si, re bemol, re, mi bemol, mi, la bemol y la), una mano de considerable envergadura. Los pianistas que tienen dificultad para abarcarla suelen sustituirla por lo que se denomina "broken tenths" (décimas rotas), donde la tónica se toca con el dedo meñique de la izquierda un instante antes de que el pulgar toque la décima. Se puede escuchar al propio Fats tocando *broken tenths* en sus primeras grabaciones, como *Muscle Shoals Blues*.

Otro requisito del piano *stride* es una considerable resistencia y fuerza física, y seguramente una de las principales razones por las que hoy en día se escucha tan poco *stride* no es porque esté *demodé*, sino porque resulta endiablada-mente duro, incluso para los pianistas más dotados.

Lo que convirtió a Fats Waller en uno de los pianistas de *stride* más notables fue no sólo su agudeza e inventiva, sino la exactitud de su *tempo*, su *swing* irresistible y su resistencia formidable. Ed Kirkeby, biógrafo de Waller y *manager* suyo durante los últimos cinco años de su carrera, atribuye a Fats –justamente, en mi opinión– la mejor mano izquierda del jazz.

Dice el británico Keith Nichols, estupendo pianista de *stride* y discípulo devoto de Waller: "la forma física que requiere el *stride* es desalentadora. No es el estilo más sencillo, y muy pocos pueden con él. Tiene pocos exponentes en Gran Bretaña, incluyendo a Neville Dickie; además están Louis Mazetier, en Francia, y los americanos Jaki Byard, Ralph Sutton, Dick Hyman y los difuntos Joe Sullivan, Don Ewell y Dick Wellstood. Pero Fats fue uno de los mayores exponentes del estilo, a pesar de lo cual creo que no desarrolló todo su potencial como pianista".

Fats, de nombre Thomas Wright Waller, nació el 21 de mayo de 1904 en un edificio de apartamentos en el 107 West 134th Street, en Harlem. Era el séptimo de once hijos nacidos de Adeline y Edward Waller, y de los cuales seis murieron siendo todavía niños. Edward Waller trabajaba como mozo de cuadra y fue predicador seglar miembro de la Iglesia Baptista Abisinia. Celebraba regularmente reuniones de oración en la esquina de la Lenox Avenue con la 135th Street.

Adeline era pianista y organista, pero la familia nunca había podido permitirse un piano en propiedad. A los seis años de edad, no obstante, Thomas Waller tuvo su primer encuentro con un piano –perteneciente a un vecino– y quedó cautivado por este instrumento. Sus notables aptitudes y oído musical eran evidentes ya a esa edad y, desde ese momento, Thomas

aprovechó cualquier oportunidad para tocar allí donde encontraba un piano.

A esa misma edad de seis años, recibiría la sorpresa de su vida al volver un día a casa y encontrar que, gracias a la ayuda económica de un hermanastro de Adeline, la familia se había permitido la compra de un Waters vertical completamente nuevo. A partir de entonces, Thomas invirtió muchas horas en aprender a tocar por su cuenta. Más tarde, acudía regularmente con su padre a los oficios matinales de la calle, donde acompañaba los himnos con un harmonio portátil.

Cuando la familia pudo costear lecciones de piano, Thomas y su hermana mayor Naomi acudieron a una profesora llamada Miss Perry, quien no tardó en comprobar que Naomi carecía de todo interés por aprender piano, y que Thomas, a pesar de sus extraordinarias dotes musicales, no sentía la más mínima inclinación hacia las escalas. Su talento precoz le había hecho impaciente para ejercicios rudimentarios; lo que quería era interpretar las melodías populares del momento. A veces le pedía a su profesora que tocara para él algunas canciones y, de vuelta a casa, las tocaba de memoria.

Posteriormente, Thomas, cuyo ya voluminoso aspecto le había valido el apodo de Fats, fue alumno de la Public School 89, tomó clases de piano, mejoró su lectura musical y tocó en la orquesta de la escuela, cuyo director era Edgar Sampson.

A la edad de nueve años su padre, ansioso por animarlo al estudio de la música clásica, lo llevó a un recital de Paderewski en el Carnegie Hall. El concierto impresionó profundamente al joven Waller y estimuló en él un interés por la música clásica que se mantuvo a lo largo de toda su vida. Pero, para decepción de su padre, el jazz ocupó siempre un lugar dominante en las preferencias de Thomas.

Fats abandonó la escuela a la edad de 14 ó 15 años (las obras de referencia no son precisas a este respecto) y desempeñó pequeños trabajos para ir tirando hasta poder ganarse la vida como pianista profesional. Pasaba gran parte de su tiempo libre tocando en el local de la Trinity Church y escuchando a la pianista y organista del Lincoln Theater, en la 135th Street, donde tocaban el acompañamiento para películas mudas. A veces convenía a la pianista para que le dejara tocar cuando ella se tomaba un descanso y, más tarde, cuando cayó enferma, el propietario del teatro le hizo una prueba y le contrató por diez años. Tenía entonces 15 años y era su primer contrato profesional.

Fue por aquel entonces cuando Waller escuchó por primera vez a James P. Johnson, maestro reconocido del piano *stride* de Harlem.

Johnson, de New Brunswick, Nueva Jersey, había llegado a Nueva York como pianista en ciernes a la edad de 14 años, en 1908. Pasó mucho tiempo escuchando a pianistas de *ragtime* y fiestas, entre ellos a Jelly Roll Morton en el club Barron Wilkins's de Harlem, y en 1912, había evolucionado lo suficiente para ser músico profesional. Pronto se hizo un nombre como pianista *stride* y compositor de piezas clásicas como *Charleston*, *Running Wild* y *Carolina Shout*. Fue el pianista de la casa en uno de los cabarets más populares de Harlem, Leroy's, y comenzó a grabar rollos de pianola, que serían los predecesores del disco de gramófono.

El joven Fats Waller fue uno de los más fervientes admiradores de Johnson y su gran ambición era conocer al legendario James P. y poder estudiar con él. Pero el padre de Thomas se oponía de forma rotunda a que su hijo se hiciese pianista de jazz profesional, a que frecuentase ciertos lugares de Harlem y tuviese compañías que él consideraba de dudosa reputación. Las discusiones entre ambos se hicieron habituales, para disgusto de la madre de Thomas cuya salud, por aquel entonces, ya era muy deficiente debido a una diabetes crónica.

El 8 de noviembre de 1920 Adeline Waller sufrió un fuerte ataque y su muerte, dos días después, supuso un duro golpe para Fats. Como recuerda Willie The Lion Smith en sus memorias, "el joven Waller era ya por aquel tiempo un muchacho muy tímido, y creo que fue esa timidez la que le lanzó a la bebida... En parte, porque era 'el niño de mamá', al menos lo era cuando yo le conocí, y su vida se colapsó al morir ella".

Waller no tardó en abandonar el hogar tras la muerte de su madre y se mudó con Russell Brooks, conocido pianista de *rent party* y amigo del ídolo de Fats, James P. Johnson. Brooks tenía algunos de los rollos que Johnson había hecho para la compañía QRS, incluyendo *Carolina Shout*, que se había convertido en una especie de pieza de prueba para pianistas *stride*. Fats se concentró en el aprendizaje de esta música, nota por nota, y la dominó completamente.

Fue Brooks quien le presentó a James P. y, tras una audición en su casa, éste aceptó tomarle bajo su protección y ayudarlo a desarrollar su técnica *stride*. Le obligó a aprender escalas, mejoró su capacidad de lectura y le animó al estudio de la música clásica. Más tarde, Fats estudió durante unos años con Leopold Godowsky y Carl Bohn.

Bajo el patrocinio de James P., Fats grabó numerosos rollos de pianola para la compañía QRS y, con la ayuda tanto de Johnson como de

Willie The Lion Smith, comenzó a trabajar en distintos clubes de Harlem y a actuar en *rent parties*. Finalmente, sustituyó a su mentor como pianista titular del Leroy's.

La relación entre Fats Waller y James P. Johnson tiene un gran paralelismo con la de Louis Armstrong y Joe King Oliver. Oliver enseñó a Armstrong cómo mejorar su técnica y le ayudó a conseguir trabajos en orquestas importantes. Y ambos pupilos consiguieron superar a sus mentores, ayudados, además, por sus dotes naturales como *entertainers*.

En 1927, Johnson y Oliver se unieron para grabar dos rollos de pianola. A propósito de la interpretación de *If I Could Be With You One*



*Hour Tonight*, de Johnson, Richard Hadlock hace el siguiente comentario en *Jazz Masters Of The 20's*: "Johnson era todavía el mejor intérprete, pero Fats empezaba a mostrar la mayor alegría rítmica con la que más tarde se le identificaría y, desde luego, parecía ser el más vinculado al mundo del jazz, el menos *ragtimer* de los dos."

Supone una pérdida para la posteridad que no existieran equipos móviles de grabación en 1928, cuando Fats y James P. Johnson subían al escenario cada noche en el Daly's 63rd Street Theater, durante el descanso de *Keep Shuffling*, e interpretaban duetos *stride* en pianos de cola gemelos. Estas actuaciones nocturnas son recordadas con cariño y admiración en *Ain't Misbehavin'*, de Ed Kirkeby, quien también se refiere a la similitud entre la relación de Fats con James P. y Louis Armstrong con King Oliver.

Kirkeby escribe: "se ha escrito mucho acerca del fabuloso virtuosismo de King Oliver y Louis Armstrong cuando tocaban juntos en el escenario del Dreamland Cafe de Chicago; tocaban como un solo hombre, y sus dúos de cometa se hicieron justamente famosos. Los dúos de piano interpretados cada noche en el Daly's Theater merecían sin reservas un similar reconocimiento. Entonces fue *Dippermouth Blues* el vehículo utilizado por ambos cometistas, y ahora era *Sippi* la pieza comentada por toda la ciudad, particularmente las versiones ofrecidas por Johnson y Waller."

El 27 de marzo de 1928, justo un mes después del estreno de *Keep Shuffling*, Johnson y Waller grabaron cuatro temas en los estudios Victor, dos de los cuales procedían del espectáculo, y ésta sería la única ocasión en que grabaron juntos. Les acompañaban Jabbo Smith a la trompeta y Garvin Bushell al bajo, saxo alto y clarinete. Waller tocaba el órgano y Johnson el piano. Las grabaciones resultaron una especie de encantadoras rarezas, cuyo sonido han descrito Sam Charters y Leonard Kunstadt como "música de fondo para una pista de patinaje". En *Sippi*, Smith ofrece sabrosos pasajes de trompeta con sordina, el alto de Bushell suena extrañamente anticuado y Fats toca el órgano de forma confiada y decidida, pegado a la melodía y arrollando casi el piano de Johnson. Pero, como observa Kirkeby, la interpretación en estudio estaba entonces tan limitada y condicionada que no refleja en absoluto lo que Waller y Johnson hacían en el teatro.

Un mes después de la grabación, el 27 de abril de 1929, Fats Waller hizo su debú en el ilustre Carnegie Hall de Nueva York, con ocasión de una gala conmemorativa del 25 aniversario de *Memphis Blues*, de W.C. Handy. El propio Handy presentó el programa de jazz, blues y espirituales cuyos puntos culminantes serían la *première* de una rapsodia escrita e interpretada por James P. Johnson, titulada *Yamekraw*. Pero Johnson no pudo aparecer aquella noche porque tenía que dirigir el espectáculo en el Daly's Theater, e invitó a Waller a sustituirle.

Waller interpretó la rapsodia con una orquesta de 40 músicos y obtuvo un éxito impresionante. La reseña de *Variety*, cuya prosa se consideraba ya en aquellos tiempos como de ligero mal gusto, afirmaba que "las tórridas interpretaciones de Waller al teclado lo paralizaron todo..."

La famosa sesión de marzo de 1929 produjo las más extraordinarias grabaciones de piano solo de Fats Waller, en opinión de muchos críticos. Las condiciones bajo las cuales tuvo lugar

demuestran la famosa habilidad de Waller para tocar y componer brillantemente, incluso después de unas juergas que habrían dejado a la mayoría -incluyendo a bebedores más resistentes que él- en estado de total enajenación.

Fats había comenzado su carrera discográfica el 21 de octubre de 1922, cuando grabó dos temas para la marca Okeh, *Muscle Shoals Blues* y *Birmingham Blues*. En diciembre grabó cuatro títulos con la cantante Sara Martin también para Okeh, y en el curso de los años siguientes acompañó a Alberta Hunter y Anna Jones en sesiones para la Paramount, grabó con Sara Martin y Clarence Williams para Okeh y con Ethel Waters y Hazel Meyers para Vocalion.

En julio de 1925 Waller vio publicada por primera vez una composición suya (el gran clásico de jazz *Squeeze Me*), del que hizo un inolvidable rollo de pianola en febrero siguiente.

El 3 de noviembre de 1926, Fats grabó un par de temas para Columbia con la orquesta de Fletcher Henderson, y dos semanas más tarde, para Okeh, hizo su primera grabación al órgano con importantes interpretaciones en solitario de *St. Louis Blues* y *Lenox Avenue Blues*, tocados en el órgano de tubos de la Trinity Church en Candem, Nueva Jersey.

La sesión del 1 de marzo de 1929 fue organizada por Eddie Condon, quien en su libro *We Called It Music* recuerda las inmensas dificultades que tuvo para llevar al indisciplinado Fats Waller a los estudios Victor. Waller consiguió reunir a su orquesta sólo una hora antes de la sesión, y en el taxi, camino del estudio, iba señalando las partes del tema.

El crítico británico Max Harrison considera que esta sesión, junto con otras en solitario realizadas por Fats en 1934, 1937 y 1941, son muy superiores a algunas de las que le dieron fama y fortuna.

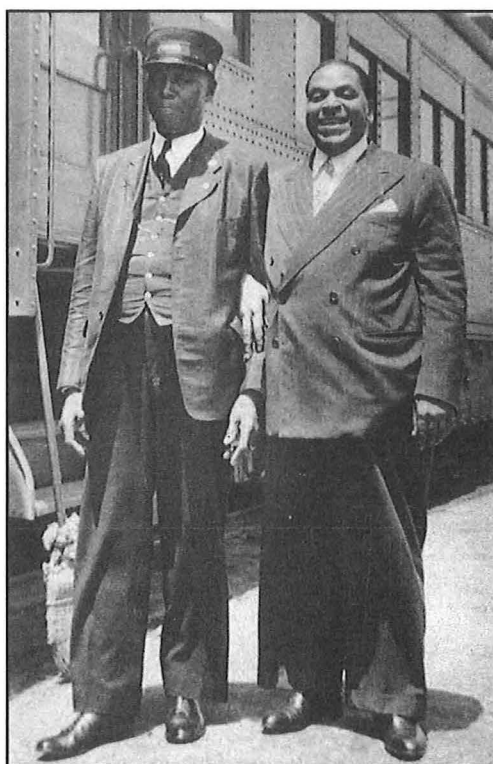
Efectivamente, *Numb Fumbling*, con sus largas secuencias de semicorcheas y ricas armonías orquestales -uno de los pocos blues de 12 compases grabados por Waller- es una pieza maestra. Como lo es también *Handful Of Keys*, un tema en la tradición *shout* de Harlem que Waller compuso en el propio estudio y en pocos minutos. Ambos dan muestra del vigor y vitalidad de la mano izquierda de Waller y de la creatividad melódica de su derecha.

Pero cuando Harrison comenta que algunos de los solos de piano de Waller "no son lo menos satisfactorio de su obra", le está haciendo un solapado elogio. Si se rechaza la premisa, y éste es mi caso, de que buen jazz y *entertainment* son incompatibles, no se puede conside-

rar, tal y como hace Harrison, que todas las grabaciones hechas por Fats Waller and His Rhythm entre 1934 y 1943 son triviales y superficiales.

No obstante, estoy de acuerdo con él cuando afirma: "sería un error echar toda la culpa de estas grabaciones a las presiones empresariales, ya que por fuertes que fueran sus ambiguas reticencias, la fórmula convenía a Waller al tiempo que ofrecía ventajas comerciales".

Este análisis concuerda completamente con la actitud de "mínima resistencia" y la falta de decisión de Waller, que siempre obtuvieron lo mejor de sus más ambiciosas aspiraciones musicales. Mi opinión difiere no obstante de la de



Harrison cuando critica a Waller por su tendencia a repetir melodías en lugar de improvisarlas, puesto que ése era un aspecto común de la escuela *stride*, y grandes músicos como Waller eran capaces de insuflar mucho swing y mucho jazz en las melodías más simples y trilladas.

La opinión de Harrison de que las canciones Tin Pan Alley paralizaban la creatividad musical de Waller contrasta con el punto de vista de Leonard Feather, Gunther Schuller y James Lincoln Collier, todos ellos inclinados a ver el efecto positivo de Waller en las canciones de Tin Pan Alley, en lugar del impacto negativo de éstas en su carrera.

Feather: "Waller podía hacer una joya de la canción popular más simple."

Schuller: "... ni siquiera en las grabaciones más comerciales desaparecían sus extraordina-

rias dotes de pianista ni su sentido innato del jazz."

Collier: "Uno de los mejores pianistas que ha existido... para él era imposible hacer música mala."

De los cuatro temas grabados en aquella histórica sesión de marzo de 1929, seguramente *The Minor Drag* es el más destacable, compuesto, como *Harlem Fuss*, la otra cara del disco, camino del estudio. La orquesta, con el nombre de Fats Waller and His Buddies, estaba formada por Waller, Condon al banjo, Arville Harris al clarinete y saxo alto y Charlie Irvis al trombón. Lo que resulta asombroso de *The Minor Drag* es la forma en que el piano magistral de Waller compensa la falta de bajo y batería. Según Ernie Anderson en *Fats In Fact*, cuando Gene Krupa escuchó por primera vez la grabación de *The Minor Drag*, llamó a Eddie Condon para preguntarle quién tocaba la batería en esa sesión.

George Winston, en sus notas a la antología de Bluebird *The Joint Is Jumpin'*, comenta: "El momento más impresionante llega hacia la mitad, cuando Fats conduce al grupo... la banda para de repente y Fats continúa solo, pero la canción sigue adelante y el impulso no cae un ápice. Nunca había escuchado nada parecido a esas octavas sincopadas en ambas manos con las que comienza el solo".

El lanzamiento verdadero de Waller en términos de popularidad llegó en 1934, cuando su *manager* Phil Ponce negoció un contrato de grabación con la compañía Victor y, el 16 de mayo de 1934, Fats grabó el primer disco como Fats Waller And His Rhythm, con una orquesta pequeña y poderosamente swingante compuesta por Herman Autrey a la trompeta, Ben Whitted al clarinete y saxo alto, Al Casey a la guitarra, Billy Taylor al bajo y Harry Dial a la batería y vibráfono.

La orquesta, que en varias ocasiones contó con Bill Coleman a la trompeta y, en las maderas con Mezz Mezzrow, Rudy Powell y Gene Sedric, hizo numerosas grabaciones con gran éxito comercial durante los diez años siguientes, pero entre tanto, Waller también grababa en solitario. En noviembre de 1934 llevó a cabo otra memorable sesión al piano solo, que produjo *African Ripples*, *Clothes Line Ballet*, *Alligator Crawl* y *Viper's Drag*, y el 11 de junio de 1937, después de una sesión de tres horas con su grupo, Waller demostró su increíble capacidad física y creativa grabando cinco solos entre los que destaca su propia composición *Keeping'Out Of Mischief Now*.

En *Jazz: Its Evolution and Essence*, André Hodeir describe esta grabación como "un ejem-

plo excelente de ideas claras y bien dirigidas, al servicio de una maravillosa y oportuna simplicidad melódica". A continuación ofrece un fascinante análisis del solo a lo largo de siete páginas y media que, sospecho, habría dejado perplejo al propio Waller.

Otra serie indispensable de grabaciones a piano solo se produjo el 11 de junio de 1937; entre las más notales, *Ring Dem Bells*, de Duke Ellington, y *Carolina Shout* de James P. Johnson.

Muchas de las grabaciones de Fats Waller And His Rhythm pueden despreciarse como material caduco de Tin Pan Alley y, por consiguiente, se las puede considerar responsables de detener el puro desarrollo jazzístico en Waller, pero no es menos cierto que este repertorio representa la esencia de Fats Waller, personalidad musical imperecedera y *entertainer* que dio a las melodías populares del momento un vigoroso y vital feeling jazzístico.

Afortunadamente, todas las grabaciones hechas para Victor por Fats Waller And His Rhythm –aproximadamente 340– están recogidas en la actualidad, reeditadas en 14 CD's, por el sello King Jazz de Alessandro Protti (3). Los *transfers* comieron a cargo de John R. T. Davies, Guido A. Pols y Marc Doutrepont, utilizando un sistema análogo ortodoxo y sin sistema de reducción de ruidos, para alcanzar el sonido más auténtico posible.

Protti afirma que "Fats Waller convirtió lo banal en memorable, y lo bueno en obras maestras. Era un genio amable y generoso que puede considerarse igual a Louis Armstrong".

El escritor y músico británico Ian Carr añade algo más a las opiniones existentes sobre Waller cuando dice: "Waller procede del estilo *stride* de James P. Johnson pero le añade delicadeza, una intensidad rítmica más poderosa y una mayor velocidad y definición. Podía convertir en una joya la canción popular más machacona; al mismo tiempo, sus composiciones y ciertas frases que solía tocar han enriquecido enormemente el repertorio del jazz".

Uno de los aspectos más destacables de Waller, cuando se ven grabaciones de archivo de sus actuaciones, es no sólo la absoluta independencia de sus manos derecha e izquierda, sino la forma en que podía mantener una ejecución con una seguridad casi refleja, al tiempo que practicaba sus habituales payasadas y comentarios. Lo hacía parecer todo sencillo y fácil, señal inequívoca, en mi opinión, de verdadera genialidad.

El 5 de diciembre de 1943, Fats fue invitado por la NBC para el *show* radiofónico de Charlie McCarthy, donde tocó y cantó *Ain't Misbehavin'*

y a continuación *Handfull Of Keys*. En el medio de una tempestuosa ejecución *stride*, Fats miró al público, soltó una carcajada y dijo: "Es muy fácil si se sabe cómo".

Fats Waller lo sabía. ■

(Traducción: Maica García  
Supervisión y notas: Jorge García)

## DISCOGRAFIA REFERENCIAL

1926-1939: Fats Waller *At The Organ: Blues And Spirituals* (Music Memoria 30424) Edición francesa.

1927-1941: Fats Waller *Pianos Solos: Turn On The Heat* (RCA-Bluebird ND 82482 2 CD's) Edición alemana.



1927-1929: Fats Waller And His Buddies con Jack Teagarden, J.C. Higginbotham, Pops Foster, Kaiser Marshall, Jabbo Smith, James P. Johnson, Garvin Bushell, Jimmy Archey... (RCA-Bluebird ND 90649) Edición alemana.

1929-1941: Fats Waller. *The Joint Is Jumpin'* con Bunny Berigan, Jenny Carter, Tommy Dorsey, Slam Stewart, George Wettling... (RCA-Bluebird ND 86288) Edición alemana.

1934-1943: *The Complete Thomas Fats Waller And His Rhythm* volúmenes 1 al 14 (King Jazz KJ 114FS a 117FS y KJ 125 a 134FS) Edición suiza.

1938: Fats Waller *In London* con George Chisholm, Dave Wilkins, Edmundo Ros, Adelaide Hall... (Disques Swing CDXP 8442) Edición americana.

1936-1938: Fats Waller And His Rhythm. *The Middle Years Part 1* (RCA-Bluebird 07863 66083 3 CD's) Edición alemana.

1940-1943: Fats Waller And His Rhythm. *The Last Years* (RCA-Bluebird ND 90411 3 CD's) Edición alemana.

### Video

*The Headliners: Harlem Roots* vol. 2 con Fats Waller (*Honeysuckle Rose*, *Your Feet's Too Big*, *Ain't Misbehavin'* y *The Joint Is Jumpin'*, Louis Armstrong y Louis Jordan. (Storyville Films SV 6001).



**Presenta  
el mejor jazz desde USA.**

**TERI THORTON TRIO**

(Enero)

**CONTE CANDOLI QUARTET**

(Enero)

**JOE WILDER QUINTET**

(Febrero)

**JOE WILLIAMS**

(Febrero)

**SHIRLEY JOHNSON BLUES BAND**

(Marzo)

**Para mayor información**

**Tel.: (96) 137 01 43**

**Fax: (96) 137 20 34**

**Fuente del Jarro, 56**

**46980 PATERNA (Valencia)**

### Notas

(1) Fiestas celebradas en domicilios particulares, para las que se contrataban músicos u orquestas y a las que se accedía previo pago de una entrada. La recaudación se destinaba al pago del alquiler.

(2) Sesiones musicales de acceso limitado.

(3) Esta colección, según nos explica A. Protti, omite sólo aquellos temas en los que Waller toca el órgano, "para no interrumpir la magia y la consecuencia del discurso pianístico de Waller en un contexto homogéneo". Dichos temas serán ofrecidos íntegramente en un próximo volumen de King Jazz. Protti nos transmite asimismo el siguiente mensaje: "El beneficio obtenido por la venta de la integral de FATS WALLER AND HIS RHYTHM será dedicado por King Jazz, en recuerdo y homenaje a la personalidad generosa de Fats Waller, a la lucha contra el sida."