

La infravalorada

Earl Bud Powell

Mike Hennessey



Bud Powell, París 1963, fotografiado por J. P. Leloir.

"Haber oído a Bud Powell en su cénit fue una mis experiencias más estimulantes en jazz", **Ira Gitler**, *Jazz Masters Of The Forties*.

"... uno de los más grandes de entre los músicos de jazz", **Alan Groves** y **Alyn Shipton**, *The Glass Enclosure*.

"... el verdadero fundador del piano jazzístico moderno", **Leonard Feather**, *Encyclopedia Of Jazz In The Sixties*.

"... su esplendoroso sonido personal y su brillante ataque percusivo fueron en el piano el equivalente mas próximo al mensaje emocional y la autoridad instrumental de Parker". **Brian Priestley**, *Jazz: The Essential Companion*.

"... después de Powell, todo el piano jazzístico, durante casi una generación, se tocó en el estilo que él había establecido". **James Lincoln Collier**, *The Making Of Jazz*.

"Uno de los más grandes pianistas de todos los tiempos". **Miles Davis**.

Pese a todas estas impresionantes afirmaciones, Bud Powell, que murió el 31 de julio de 1966 a la edad de 41 años, no ha tenido, en mi opinión, por parte de la comunidad jazzística, el reconocimiento que ampliamente merecía. Quizá se deba a que la desigual calidad de su música en sus tantas veces interrumpidos 23 años de carrera, ha hecho oscurecer de alguna manera su dimensión de gran innovador. Las irregulares interpretaciones, producto de una vida personal muy perturbada, parecen haber atentado contra él mismo impidiéndole alcanzar la misma consideración e influencia que tuvieron otros pianistas como Fats Waller, Art Tatum, Earl Hines y Thelonious Monk.

Aun así, Bud Powell jugó un papel fundamental en el piano jazzístico moderno. Muchos músicos lo cuentan entre sus influencias y cuando ustedes escuchan a la mayoría de los pianistas de jazz moderno, escuchan a Bud Powell. En una entrevista realizada en noviembre de 1979, Bill Evans decía al escritor de jazz noruego Randi Hultin: "Si tuviera que elegir un solo músico de jazz por su integridad artística, la incomparable originalidad de su creación y la grandeza de su trabajo, ese sería Bud Powell. Nadie puede hacerle sombra".

Bud Powell debe ser juzgado -como Charlie Parker y Kenny Clarke- a la luz del nuevo y revolucionario vocabulario que creó para su instrumento, independientemente de que la propia utilización de dicho vocabulario fuera con frecuencia titubeante y defectuosa. Indudablemente, fue un músico genial aunque a menudo le faltara la capacidad para controlar esa genialidad. Sospecho que Powell sufrió también una cierta erosión en su autoestima, como le ocurrió a Kenny Clarke, al pasar parte de su vida activa (cinco años) fuera de los Estados Unidos.



Powell en 1958, fotografiado por Chuck Stewart.

Las recientes ediciones de PolyGram (*The Complete Bud Powell on Verve* - 5 CD's) y EMI (*Bud Powell: The Complete Blue Note and Roost Recordings* - 4 CD's) con las grabaciones que Powell hizo entre 1947 y 1963 para Roost, Blue Note, Mercury, Clef, Norgran y Verve, es bien recibida como iniciativa que, además del éxito comercial del que pueda disfrutar, puede estimular una revaloración de la contribución realizada por este genio atormentado a la evolución del piano en el jazz.

Bud Powell dio claras muestras de perturbación psicológica ya al final de su adolescencia. La naturaleza exacta de sus problemas mentales ha sido objeto de muchas especulaciones, incluso se ha sugerido que fue animado por su mayor mentor, Thelonious Monk, y también por Charlie Parker y Elmo Hope, a fingir locura y comportarse beligerantemente de vez en cuando. Y en el otro extremo están quienes mantienen que Powell sufría esquizofrenia aguda.

Viviendo en París en los años 60, tuve algunas conversaciones con Bud de las que puedo deducir que sus problemas mentales no eran fingidos. Tenía la mentalidad de un niño y una gran dificultad tanto para expresarse como para entender algunas de las cosas que le decían. Y creo que no hay ninguna duda respecto a que su estado mental se agravase seriamente a causa de la brutalidad policial que padeció.

Cuando en enero de 1945 fue arrestado en Filadelfia y acusado por conducta desordenada, fue tan duramente golpeado en la cabeza por la policía que los daños que sufrió fueron irreparables. También un vigilante le golpeó salvajemente en la cabeza con una pistola cuando una vez intentó entrar en el Savoy Ballroom sin pagar. Además, evidentemente, padecía por el tratamiento que se le administraba en algunas de las lúgubres instituciones mentales de Estados Unidos cuyos *cuidados* de personas inadaptadas parecían a menudo mas perjudiciales que la propia enfermedad que trataban.

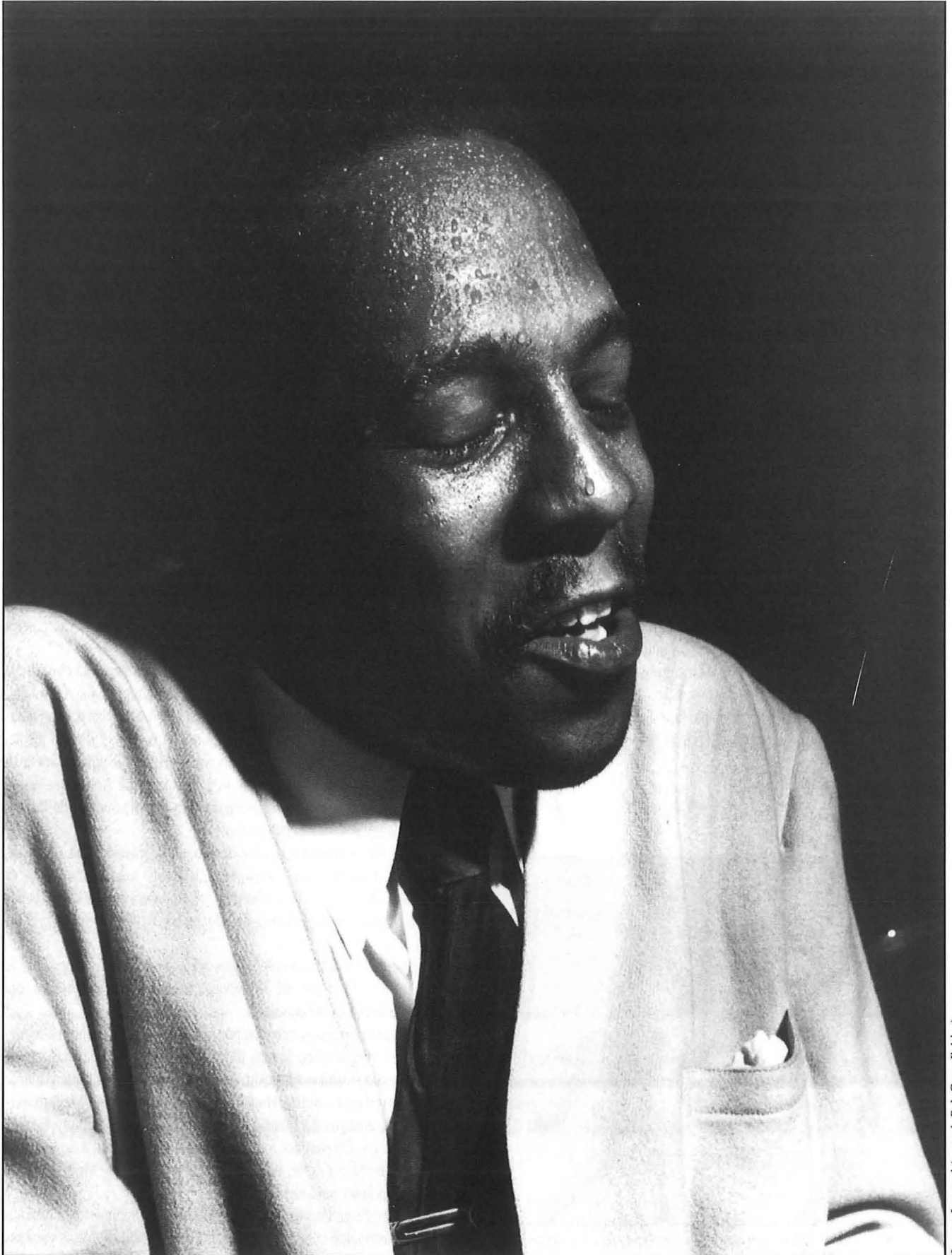
Francis Paudras, el agente artístico francés que tanto hizo por rehabilitar a Bud Powell durante su estancia en París, dice que Powell no solo recibió tratamiento con *electroshock* sino que alguna vez, cuando estando bajo arresto policial se había comportado agresivamente, recibió *baños* de agua con amoníaco para calmarlo. Si a esto añadimos los períodos de adicción a la heroína y su alcoholismo, es realmente sorprendente que Powell fuera capaz de expresar alguna vez, completa y perfectamente, su excepcional talento.

Earl Rudolph Powell nació en Nueva York el 27 de septiembre de 1924 y, alentado por su padre que era un estupendo pianista stride y director de grupo, pasó siete años, desde los seis, estudiando piano clásico. Al mismo tiempo mostró una precoz aptitud para tocar jazz, siendo una de sus mayores influencias Billy Kyle, el pianista del grupo de John Kirby. Powell también se inspiró en Art Tatum y Charlie Parker.

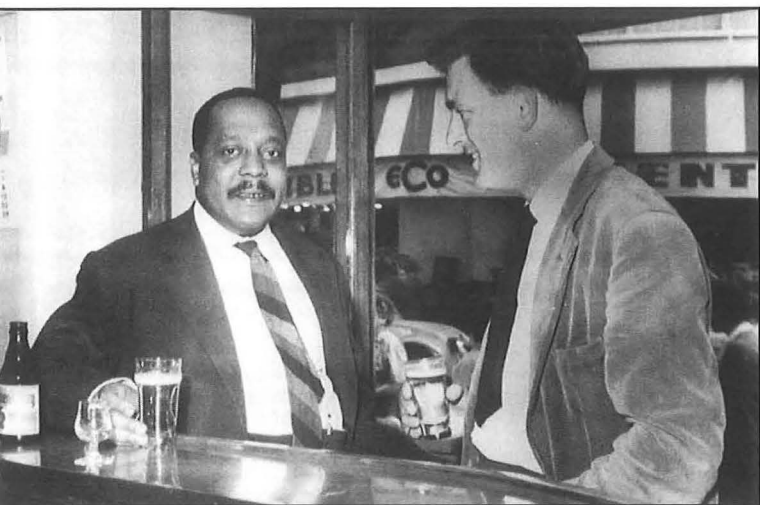
Como dice el padre de Powell refiriéndose a su hijo, en la biografía *The Glass Enclosure*, "Cuando tenía 10 años podía tocar cualquier cosa que les hubiera oído a Fats Waller y Art Tatum". Al dejar la escuela a los 15 años, Bud trabajó como pianista en clubes de Harlem. En uno de ellos fue donde se encontró y entabló amistad con Thelonious Monk, que sería quien apoyase y animase a Bud en los primeros años de su carrera.

En 1943 Bud Powell estuvo en el grupo de Cootie Williams y junto a ellos realizó su primera grabación en enero de 1944. Un año después, en Filadelfia, tuvo lugar su traumático encuentro con la policía, después del cual volvió a Nueva York y fue tratado en el Bellvue Hospital. Después de pasar un período de recuperación en la casa de su madre, en Willow Grove-Pensilvania, Bud fue enviado al Pilgrim State Hospital, un psiquiátrico de Long Island. Cuando fue dado de alta, en octubre de 1945, empezó a trabajar en la calle 52 con breves estancias en el Three Deuces junto a Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Curley Russell y Max Roach. A lo largo de 1946 trabajó esporádicamente en clubes de Nueva York y, en agosto de ese mismo año, participó en seis sesiones de grabación para Savoy con el quinteto de Sonny Stitt, un grupo apodado The Bebop Boys, en el que también estaban Kenny Dorham, Al Hall y Kenny Clarke.

Dos semanas más tarde, Bud grabó dos sesiones más con Kenny Clarke, una para Swing, el sello de Charles Delaunay (*Kenny Clarke & His 52nd Street Boys*), y otra titulada *Fats Navarro and Gil Fuller's Modernists-The Bebop Boys*, para Savoy. Su interpretación en ambos álbumes -acompañado como siempre por el famoso *grunting obligato*- es nerviosa pero bastante segura. En la primera grabación cabe destacar un sabroso medio coro en *Epistrophy* y el tratamiento enérgico de las notas en *Blues In Bebop*. La interpretación de Powell en la sesión para Swing es todavía más segura, con un bien concebido medio coro en *Oop Bop Sh'Bam* y dos coros excelentes y relajados en *Rue Chaptal*.



Herman Leonard (cortesia PolyGram Ibérica).



Powell y Mike Hennessey, en París, 1961 (Mike Hennessey Collection).

En estas grabaciones se puede escuchar una buena muestra de la sintaxis del piano bebop y habría que recordarse a uno mismo que, con la excepción de algunas frases prestadas de *Bird* y *Diz*, Bud originó la mejor parte de este revolucionario vocabulario. En 1946 nadie tocaba el piano como Bud Powell.

En enero de 1947 Powell realizó las primeras grabaciones a su nombre -ocho caras para un pequeño sello llamado indistintamente DeLuxe o Three Deuces- que en mi opinión representan uno de los momentos culminantes de su carrera discográfica. Estas grabaciones, con Curley Russell en el contrabajo y Max Roach en la batería, fueron compradas después por el sello Roost y forman parte del primer compacto de la colección de cuatro editada por Blue Note.



Alfred Lion, Powell, su madre y miembros de la familia en 1952, fotografiados por Francis Wolff (Alfred Lion Collection).

Cuatro meses después de esta grabación Bud Powell empezó a beber considerablemente y, en noviembre de 1947, sufrió una crisis nerviosa que le llevó a pasar casi todo el año siguiente en un hospital psiquiátrico. Salió a principios de 1949 y, tras otro breve internamiento en el mes de marzo, pudo reiniciar su carrera. En mayo grabó su segundo álbum como líder para Clef, con Ray Brown y Max Roach, y los seis cortes de esta sesión forman parte del primer disco de la edición Verve de cinco compactos.

En los cinco años siguientes tuvo mas ataques de alcoholismo y una condena por posesión de marihuana en el verano de 1951. Fue entonces, estando en la prisión de Tombs, cuando fue tratado con *baños* de agua con amoniaco. Durante los cuatro años siguientes estuvo varias veces internado en hospitales psiquiátricos.

Entre tanto, Powell trató de mantener activa su carrera, siendo autorizado a veces a salir del hospital bajo vigilancia. En agosto de 1949 hizo sus primeras grabaciones para Blue Note: dos temas en trío con Tommy Potter y Roy Haynes, y cuatro temas con el trío mas Fats Navarro y Sonny Rollins, bajo el nombre de Bud Powell's Modernists. Entre diciembre de 1949 y enero de 1950 grabó ocho títulos para Prestige con Sonny Stitt.

Durante los 18 meses siguientes realizó numerosas grabaciones de entre las cuales las más importantes se hicieron para Clef (febrero de 1950 y febrero de 1951, incluidas en el primer disco de la colección de Verve), para Blue Note (mayo de 1951, incluidas en el segundo disco de la colección Blue Note), y el legendario *Jazz At Massey Hall*, grabado en directo en Toronto en mayo de 1953, para el sello Debut de Charles Mingus.

A partir de aquí no hay ninguna duda de que, a excepción de algún raro período de control e inspiración, la interpretación de Powell entró en decadencia y mucho del trabajo que después grabó es claramente inferior.

Existe un consenso general respecto a que lo mejor de la obra discográfica de Bud Powell se concentra en el período comprendido entre 1947 y 1953. Todas las informaciones de primera mano sobre las interpretaciones en vivo de Powell durante sus mejores años hablan de una técnica asombrosa. Todos conocemos la (¿apócrifa?) historia de aquella noche de 1950 en el Birdland en la que, ante la provocación de Art Tatum de que era un *pianista manco*, Bud tocó una rápida y furiosa versión de *Sometimes I'm Happy* sólo con la mano izquierda.

Powell fue también un creador dotado, con composiciones originales en su haber como *Parisian Thoroughfare*, *Un poco loco*, *Celia*, *Dance Of The Infidels*, *Wail*, *Strictly Confidential*, *Hallucinations* (también conocida como *Budo*), *I'll Keep Loving You*, *Bouncing With Bud*, *So Sorry Please* y *Audrey*.

Irremediablemente, las colecciones editadas por PolyGram y EMI en el que habría sido el año del 70 aniversario de Bud Powell, tienen algo como de 'querer curarse en salud'.

Los cinco compactos editados por Verve se presentan en un atractivo estuche en forma de libro de tapa dura. El libreto de 150 páginas incluye entrevistas con Toshiko Akiyoshi, Walter Bishop Jr., Ira Gitler, Johnny Griffin, Barry Harris, Bertha Hope, Jackie McLean, Marian McPartland y Max Roach; ensayos de Francis Paudras, Celia Powell, Sonny Rollins, Horace Silver y Christopher Finch, y un análisis exhaustivo de los cinco compactos, corte por corte, realizado por Barry Harris y Michael Weiss, que no requería ser publicado.

El editor Peter Pullman se ha excedido en el empeño por producir algo definitivamente conmemorativo para Bud Powell. En otras palabras, 'la criatura corre el peligro de ahogarse en el agua de la bañera'. Hay cosas tan pretenciosas e inútiles como enunciar a los compositores de

algunos de los temas con sus nombres completos: por ejemplo, no se cita a Tadd Dameron sino a Tadley Ewing Peake 'Tadd' Dameron, no a Cole Porter sino a Cole Albert Porter. Pienso en el pobre Charlie Parker a quien, por alguna razón, se le priva de su nombre Christopher.

Y las transcripciones de Harris y Weiss contienen tal suerte de inseguridades como estas:

"¿Qué diablos era el principio? Sabía qué era pero no sabía que estaba".

"Bueno, había algo divertido, ¿qué tal Yesterdays?"

"Es por eso que Percy no empezó con el walking... Percy no estaba".

Lo que nunca sabremos es por qué Percy no estaba.

Y ahora un ilustrativo intercambio entre Harris y Weiss sobre la interpretación de Bud en *When I Fall In Love*:

M.W.: "Lo tocó muy rígido. De un tirón".

B.H.: "Sí, de un tirón, sin solo".

Y si el libreto hubiera estado mejor en una edición mas concisa, no hablemos ya del repertorio. Se ha incluido cada nota de Powell grabada para Norman Granz. El resultado es que lo que hubiera podido ser con tres discos un valioso tributo a Bud Powell, se ha forzado hasta cinco e incluye salidas falsas y tomas fallidas; tomas que originalmente fueron rechazadas y que nunca deberían haber sido editadas.

Para ser justo hay que decir que Pullman permite a quienes han colaborado expresar sus propias dudas sobre esta política del 'todo vale'. Bertha Hope señala que no se puede juzgar la contribución de un músico si incluimos lo que originalmente se consideró material inservible para editar. Y comentando la triste interpretación de Powell en *I Get A Kick Out Of You*, en la sesión de enero de 1955, contenida en el disco número 3, Barry Harris dice: "Estas cosas nunca habrían sido editadas si hubiese habido alguien realmente sensible".

Como Michael Weiss observa, "Si se hubiera tratado de Oscar Peterson... Norman Granz no lo habría publicado". Y el propio Granz se pone en evidencia al decir: "Si vas a editar lo que un artista hace mientras está vivo, primero tiene que darte su permiso". Lo que nos da a entender que en cambio cuando el artista está muerto, todo es válido.

Estoy en profundo desacuerdo.

Dicho esto también hay que decir que hay mucho del Powell inolvidable e indispensable en esta colección de 127 tomas, más fragmentos de tomas, grabadas entre febrero de 1949 y septiembre de 1956. Siempre hay algún elemento *escalofriante* cuando se escucha a Bud porque asumía riesgos; a veces su música es enmarañada y desordenada, pero otras veces es sublime. Barry Harris señala que Bud tenía la habilidad de crear orden a partir del caos.

Lo más destacado de la edición de Verve está incluido en el primer disco, especialmente en las grabaciones del 8 de febrero de 1951, aunque Bud -como siempre- tiende a tomar los *tempos* demasiado rápidos. Es como si tuviese miedo a que se le acabase el tiempo antes de poder expresar todas sus tumultuosas ideas musicales.

En *Salt Peanuts* Bud y Kenny Clarke llegan malamente a sincronizarse, y Bud muestra su tendencia a *modificar* la secuencia en *Crazy Rhythm* (en cuyo puente hace los cambios de *Just You, Just Me*) y *I Didn't Know What Time It Was*, usando Do menor séptima/Fa séptima en el compás 15, en lugar de Do sostenido menor séptima/Fa sostenido séptima.

Esta edición de Verve incluye maravillosas versiones de *Fantasy In Blue*, *Ladybird*, *All The Things You Are*, *Hallucinations*, *Parisian Thoroughfare*, *Dance Of The Infidels*, *'Round Midnight*

y *Bean And The Boys*, después de tres falsas salidas cuya inclusión es completamente redundante. Una valiosa toma de *Star Eyes* va precedida de cuatro tomas fallidas y una salida en falso, todo ello totalmente innecesario salvo para los irrecuperablemente adictos y enganchados a Powell.

El libreto de la colección Blue Note también tiene algunas cursiladas irritantes, como por ejemplo ciertos nombres y adjetivos impresos en mayúsculas, pero el excelente texto de Bob Blumenthal es perceptivo y objetivo al mismo tiempo. Hay también una interesante entrevista de Michael Cuscuna con el fundador de Blue Note, Alfred Lion, realizada en 1985, que tiene a Powell como protagonista.

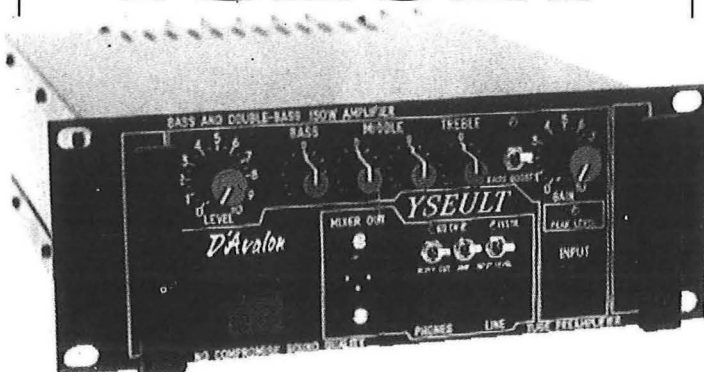
El mejor material de esta edición Blue Note son, incuestionablemente, los ocho títulos que incluyen la sesión para Roost del 10 de enero de 1947, la del 9 de agosto de 1949 con Fats Navarro y Sonny Rollins, y las tomas del 1 de mayo de 1951 con Curley Russell y Max Roach.

Si no está dispuesto a comprar estas dos colecciones, puede tener en cuenta que el material adicional de Roost, una buena selección de la obra de Bud Powell para Blue Note, está publicado en el doble *elepé* que el mismo sello editó en 1985 bajo el título *The Amazing Bud Powell*. Por lo que se refiere al repertorio de Verve, Alun Morgan preparó en los años 70 una excelente representación en un *elepé* recopilatorio titulado *The Vintage Years*. Como Morgan escribía en las notas de aquel disco, Bud estaba en su punto culminante entre 1946 y 1951 y esto se refleja en el hecho de que la calidad de la música de Powell, en estas ediciones conmemorativas, va disminuyendo según se aproxima hacia las últimas sesiones. ■

(Traducción: Pilar Comín)

**PAS DE COMPROMIS
POUR UN SON DE QUALITÉ**
Tête d'ampli 150W - Pré ampli à tubes
BASSE ET CONTREBASSE

YSEULT



L'Atelier de Lutherie

13, rue V.-Hugo - 92240 Malakoff
Tél. : 46.57.90.86 - Fax. 46.55.90.10
Métro : Plateau de Vanves