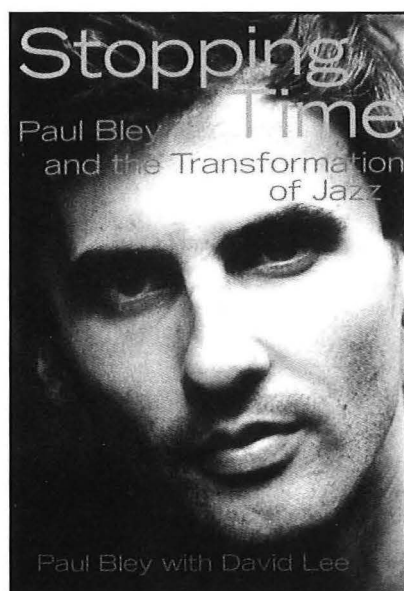


LIBROS
STOPPING TIME
Paul Bley and the
Transformation of Jazz
Por Paul Bley & David Lee



PAUL BLEY ES TESTIGO Y PROTAGONISTA DE MEDIO SIGLO DE HISTORIA DE LA MÚSICA DE JAZZ. DESDE LOS COMIENZOS EN SU PAÍS NATAL, CANADÁ, HASTA 1999, FECHA DE EDICIÓN DE ESTE LIBRO QUE RECOGE SUS VIVENCIAS Y MEMORIAS, EL PIANISTA NARRA EN PRIMERA PERSONA SU LLEGADA A NUEVA YORK EN 1950, DONDE EN UNA MISMA NOCHE PUDO ESCUCHAR A CHARLIE PARKER, MAX ROACH, MILES DAVIS, LENNIE TRISTANO, LEE KONITZ... Y, CAPÍTULO A CAPÍTULO, SU TRABAJO CON CHET BAKER, SUS COMIENZOS CON EL FREE, LOS DÚOS DE IMPROVISACIÓN, LA INCOMPRESIÓN DEL PÚBLICO ANTE LOS TRABAJOS JUNTO A ORNETTE COLEMAN Y DON CHERRY Y LA SATISFACCIÓN PERSONAL POR SU TRABAJO JUNTO A GEORGE RUSSELL Y BILL EVANS EN *JAZZ IN THE SPACE AGE*, ENTRE OTRAS MUCHAS COSAS. NARRA TAMBIÉN VIVENCIAS PERSONALES, SU RELACIÓN CON CARLA BLEY, CON ANNETTE PEACOCK Y CON LA QUE ES SU MUJER HASTA EL DÍA DE HOY, CAROL GROSS, CON QUIEN CREÓ IMPROVISING ARTISTS RECORDS. LOS DOS CAPÍTULO QUE SE TRANSCRIBEN A CONTINUACIÓN HAN SIDO CEDIDOS POR VEHICULE PRESS PARA SU PUBLICACIÓN EN CDJ.

Stopping Time

PAUL BLEY
AND THE
TRANSFORMATION
OF JAZZ

CAPÍTULO 10 THE JAZZ COMPOSERS GUILD DIXON – RUDD – SHEPP – RA

En 1964, me encontré a Bill Dixon por la calle en el Greenwich Village. Carla (Bley) y yo vivíamos en Hudson Street y él tres manzanas más allá, en Bank. Bill me dijo “Tenemos una reunión ahora. Vente”.

Tuve un momento de indecisión. Había tenido dos experiencias anteriores con organizaciones relacionadas con el jazz, primero con el Montreal Jazz Workshop y después con la New Jazz Society de Nueva York, de la que, con el tiempo, llegué a ser presidente. Estas experiencias habían sido exitosas pero, por supuesto, el éxito siempre significaba el fin de una etapa para mí. Alcanzar el éxito con cualquier cosa significaba que era un buen momento para dejarlo en manos de otras personas que fuesen capaces de continuarlo.

Todos los colectivos o agrupaciones, independientemente de su tamaño, suelen estar dirigidos por personas que son la clave de su funcionamiento, que acuden a todas las reuniones y hacen todo el trabajo. El resto puede acudir a las reuniones pero, cuando el núcleo se rompe o un par de esas personas clave abandona, se encuentran sin forma de saber qué ha estado pasando en todo ese tiempo y no siempre se reconoce quién ha estado consiguiendo que las cosas funcionasen.

Ser una de esas personas clave significa mayormente hacer un aburrido trabajo de administración y burocrático y cada vez que me he visto en una de esas situaciones me he prometido a mí mismo no perder mi tiempo haciéndolo otra vez porque no es una tarea directamente musical, es un trabajo *premusical*. Pero cada diez años o así, alguien me hacía una oferta y cuando Bill me dijo “ven a la reunión” yo fui.

Qué manojito de almas heridas había en aquellas reuniones. Hablamos de algo así como una terapia de grupo. A ninguno le costaba esfuerzo permanecer en la reunión y hablar durante dos o tres horas del dolor que cada uno sentía, del conflicto intergrupos, interracial, interclases, interfamilia, intermusical, inter-cualquier-cosa. La siguiente noche, el núcleo de trabajo de la Guild debería reunir a todos y así hacer el trabajo.

Cuando yo me incorporé, la Jazz Composers Guild había celebrado ya varias reuniones. Y ya había habido tensiones en el grupo porque, según la idea de Bill, teníamos que estar todos juntos de forma corporativa contra las compañías de discos del mundo. Debíamos negar colectivamente nuestros servicios a los líderes de grupos y para cualquier compañía hasta que formásemos la nuestra propia, la cual no retendría los usuales márgenes leoninos de beneficios a cambio de unas mínimas tareas administrativas, que al final reducían considerablemente lo que el músico percibía de la compañía. Sin embargo, a Archie Shepp le acababan de ofrecer un contrato con Impulse! y Bill creía que debía romperlo. Hay que entender su punto de vista: era construir algo que no fuese sólo un nombre, hacer exactamente una huelga gremial. Históricamente, eso fue lo que se hizo.

Pero Archie tenía una familia que mantener y aseguró que no iba a romper el contrato ni a devolver ningún dinero, nada de la cantidad global que suponía un acuerdo con Impulse! Y eso fue suficiente para Bill; se levantó, salió de la reunión y no volvió hasta meses más tarde. Fue un problema porque él había sido el fundador.

Después de aquello, Roswell Rudd y yo nos hicimos cargo de

la Guild durante aproximadamente un año. Empezamos programando conciertos semanales en los que al menos tenían que estar incluidas cinco bandas. En mayo de 1964, cuando la Guild produjo un concierto en Cellar, en la 91st Street West, la asociación estaba compuesta por el Cecil Taylor Unit, Bill Dixon Quintet, Paul Bley Quintet, John Tchicai/Roswell Rudd Quartet, el Free Form Improv Ensemble con Burton Green, el sexteto de Archie Shepp y la Sun Ra Arkestra.

Tras aquella especie de ‘revolución de octubre’, el entusiasmo era muy grande ante el concierto del Cellar en 1964, el teléfono empezó a sonar y no paraba. Nos dimos cuenta de que la prensa de Nueva York aceptó muy bien la idea de una cooperativa gestionada por los propios músicos. Hicimos conciertos en el Judson Hall (cuatro días en diciembre, 28 al 31, de 1964) y en The Contemporary Center, en la planta de arriba del Vanguard (el 16 de noviembre, 15 y 29 de enero de 1965 y del 9 al 11 de abril del mismo año), que incluían la recién formada Jazz Composer’s Orchestra Association con Carla Bley y Michael Mantler.

Si volvemos la vista atrás y repasamos los resultados, lo mejor que ocurrió con la Guild fue que promocionó a todos sus miembros. En aquel momento no todos eran iguales respecto a la evolución de sus carreras y había gran disparidad en el número de sus audiencias. Una noche en casa, durante una de nuestras discusiones en torno a la mesa, Carla se estuvo lamentando del hecho de que el quinteto de Mike Mantler/Carla Bley sólo tuviese espacio en salas pequeñas. En mi cabeza se encendió la bombilla, tuve una brillante idea que haría que el estatus de Carla se elevase dentro de la jerarquía de la Guild, desde el fondo hasta lo más alto. Ella me preguntó “¿cuál es esa idea?”.

Contesté, “es tan buena idea que quiero saborearla un poco más” y me siguió dando vueltas por la habitación. El secreto del éxito de una idea es persuadir a alguien de que esa idea ha sido de él o de ella.

Mi respuesta fue, “formas una orquesta con los siete líderes de grupos y así te convertirás en la mayor atracción de la asociación”.

La idea fue tan buena que me costó la esposa.

En un momento, se barajó la posibilidad de conseguir buenos ingresos con la Guild y concertamos una entrevista con un abogado para llevar a cabo todos los procedimientos. Al final, media docena de nosotros fuimos hasta Wall Street: Sun Ra, Carla, Burton, quizá Cecil, John Tchicai, Roswell Rudd y yo.

El abogado nos dijo: “Veamos, aquí tenemos una buena oportunidad. Justo acabo de recibir mucho dinero para una compañía de danza desconocida que ahora está a punto de comprar su propio edificio. Conseguir fondos para una iniciativa como esta de ustedes no será problema”.

Entonces, Sun Ra se levantó y dijo: “Bien, me gustaría decir unas palabras antes de que entremos en la cuestión...” y nos llevó a Egipto. Por un momento, según cabe suponer, abrió y cerró la discusión sobre el origen de su filosofía.

Y ahí estábamos nosotros, con este abogado de Wall Street vestido con elegante traje, sentados en una oficina que tenía paneles de madera e hileras de libros en todas las paredes. El teléfono sonó y él atendió la llamada. Mientras estuvo al teléfono, el discurso de Sun Ra continuó. Cuando el abogado colgó, Sun Ra estaba en la mitad de esta frase “... y no estoy seguro de que debamos aceptar este dinero”.

Por supuesto, para nosotros esta era la manera natural de em-

pezar una reunión de la Guild y estábamos totalmente preparados para quedarnos, empezar las discusiones y, si era necesario, estar hasta las 6 de la madrugada. Así es que, el abogado prestó un poco de atención y percibió que nuestras sensibilidades estaban tan lejanas y dispares que no era fácil unificarlas en el límite de tiempo que él podía ofrecernos. Después de todo, el discurso de Sun Ra lo que hizo fue aclarar y recordarnos que durante todo el camino hasta Wall Street habíamos estado hablando de rehusar cualquier posibilidad de conseguir grandes sumas de dinero.

Así que nos mantuvimos trabajando a pesar de aquellas diferentes filosofías y caminos de ofrecimiento de ayuda.

Roswell Rudd fue realmente el contrapeso de todo esto. Los dos hicimos toda la tarea administrativa e hicimos bastante para presentar todo aquello que había que hacer. En general, todos presentaban cada semana todo aquello que atestiguaba nuestros éxitos pero hay que mencionar a Roswell como primer ejemplo en conseguir las cosas bien hechas.

Meses más tarde, Bill Dixon se presentó en una reunión y anunció que volvía de nuevo a la Guild. Le dijimos “De acuerdo, sin problema. El trabajo nos supera y estamos encantados de que vuelvas”.

Hasta estos momentos las reuniones tenían mucha concurrencia porque sabíamos que si dejábamos de presentarnos en ellas la Guild dejaría de existir. Yo estaba encantado con la vuelta de Bill, después de todo él fue el fundador y tuvimos verdaderamente que rogarle para que volviese. Y como primer cambio, Bill dijo que quería que la siguiente reunión de la Guild fuese en su casa.

Yo le dije, “Bill, es magnífico tenerte de vuelta pero tengo el presentimiento de que si convocas la próxima reunión en tu casa nadie se presentará”.

Entonces nos reuníamos en el *loft* de Roswell en Hope Street. Le dije a Bill “Eres bienvenido para recuperar la dirección de las reuniones pero creo que debemos mantenerlas como las hemos estado haciendo hasta ahora”.

Y Bill dijo, “No. Quiero que sean en mi casa”.

Se convocó la reunión, todos aceptamos y convinimos en presentarnos. Pero cuando llegó el día, el jueves siguiente a la hora acordada, nadie se presentó. Yo no fui, nadie compareció y por razones que nadie sabe. No hubo llamadas de teléfono, no hubo acuerdo previo.

Y, afortunadamente, aquella fue mi última incursión en el lado administrativo de la música, bueno hasta Improvising Artists Records, la cual, afortunadamente, fue un proyecto colectivo.

CAPITULO 11 RECORRER EUROPA COMO LÍDER

La ruptura con Carla tras la fundación de la Jazz Composer's Orchestra Association, fue una gran tragedia para mi. Sobre todo por una cosa, porque no me lo esperaba. Un día me dijo a las tres de la madrugada que se marchaba y se fue a las ocho de la mañana. Todo pasó rápido y en poco tiempo pero fue definitivo e irrevocable.

Una semana más tarde estaba sentado en mi coche tratando de ir a alguna parte. El coche funcionaba bien pero yo no era capaz de pensar adónde ir. Mi elección en cuanto a las posibles direcciones parecía infinita, no tenía que volver a casa, podía

dirigirme a California o Montreal o Florida si quería. Nunca más habría alguien esperándome, entonces ¿por qué no ir a alguna parte? Por unos momentos este fue el gran problema.

Entonces caí en la cuenta de que tenía fecha el siguiente miércoles para grabar *Closer* en Columbia Records. Un ingeniero amigo mío que se marchaba de Columbia, me había ofrecido tiempo en el estudio así es que llamé a Paul Haines y otros pocos amigos y les dije que necesitaba su presencia para ayudarme a llevar aquello a cabo. La sección rítmica la formaron Steve Swallow y Barry Altschul y la música fue estupenda. De mejor o peor manera, los momentos de infelicidad personal se pueden trasladar a una intensa actuación musical.

Entre el 20 de mayo -cuando grabé *Closer*-, y el 18 de diciembre de 1965, pensaba que una sesión de grabación no era exactamente la oportunidad de documentar la música que había estado interpretando hasta ese momento pero que era una oportunidad para probar algo que había rondado mi cabeza, experimentarlo ahí y ver si nosotros, o cualquiera, podía sacar algún sentido de aquello. El disco *Closer* consistió en grabaciones que se hicieron en mayo de 1965, en los estudios de Columbia Records con la primera máquina de grabación que existió de cuatro pistas. En aquellos días ensayé y, para facilitar los ensayos, les dije a los músicos que tocasen justamente la música escrita y sólo unos pocos compases en los solos para volver, finalmente, a la música escrita. Por tanto, cuando llegó el momento de la grabación tocaron solos breves y finalizábamos con tomas de tres minutos y medio.

Yo pensaba que *toda* la música étnica que había influenciado al jazz previamente podía todavía influenciarlo sin medida. Mi idea era que no debería haber diferencias radicales realmente, justo porque la música estaba en tiempo libre, se estaba componiendo sin escribirla y era atonal. Y aquello no tenía necesariamente que hacer cambiar el procedimiento beneficioso que el jazz había acumulado después de todo este tiempo. Aquello podía seguir sonando como un grupo normal de jazz, podía incluso haber un número de temas de diferente carácter, no era una cuestión de cada uno tocando tan rápido como fuera posible por tanto tiempo como se pudiese. Podías tocar tradicionalmente y haciendo uso de toda las nuevas libertades que fueran posibles.

Por esa razón, los discos que hice en aquel momento, empezando con *Closer* editado por ESP Records con Steve Swallow y Barry Altschul, exploraban estas otras direcciones.

Posteriormente, en el otoño de 1965, estuve de gira por Europa con Kent Carter en el bajo y Barry Altschul en la batería. Esta fue la primera vez que tuve una buena acogida para una música completamente libre.

Toda la buena fama y reputación que se consiguió en todo el mundo en los primeros sesenta con la presentación de esta nueva música alcanzó también a ESP Records. El propietario del sello y su director era Bernard Stollman.

Pero esta segunda revolución fue recibida con extrema hostilidad por críticos y público: consecuentemente, cuando ESP Records, con mucha valentía, decidió editar cintas de la vanguardia neoyorquina, los Lps tuvieron ventas mínimas. Los músicos no recibían ninguna cantidad a cuenta ni posteriores royalties. Algunas de las sesiones, en mi opinión, eran tan importantes como las de Louis Armstrong Hot Five; sesiones tales como las del Albert Ayler Trio con Gary Peacock y Sonny Murray y mi disco *Closer*, que representaba las innovaciones de esa segunda revolución.

Una vez estaba en una sesión de grabación con David Izenzon, Paul Motian y Pharoah Sanders. Sonó el teléfono, Bernard Stollman se había enterado de alguna manera de que estábamos grabando y mientras sonaba la grabación como música de fondo durante la conversación él me dijo “Déjame escuchar un poco de eso”. Nos llamamos unos minutos tras los cuales me dijo: “Lo quiero”. Yo le contesté, “Bernard ¿estás comprando una sesión que sólo has oído por teléfono?”.

Le gustó aquella grabación más que a mí. Pero nunca se la vendimos.

Izenzon era un personaje curiosísimo. Originalmente era contrabajista de la Filarmónica de Pittsburgh y un día llamó a Ornette Coleman, se identificó y dijo que había venido a Nueva York para tocar con Ornette. Tras un largo silencio al otro lado del teléfono, Ornette cuenta que le dijo “Pues vente”.

Después, Dave se casó y compró un edificio de apartamentos en el East Village. Como uno de los inquilinos tuviese que mudarse del edificio, él instalaba uno de sus muchos contrabajos como único ocupante de aquel apartamento. Empleaba su tiempo yendo de un apartamento a otro, visitando a cada una de las piezas de su colección de contrabajos.

En 1966, recibí una de esa docena de llamadas de teléfono que dieron un cambio a mi vida. Era Annette Peacock, no la había visto desde hacía años. Ella y Gary se habían separado y me llamaba desde el *loft* de Paul Haines. Le dije “No hagas nada, no salgas de la habitación, no te muevas. Yo voy a buscarte”. Corrí a la puerta y salté a mi coche. Mi sentido sobre la dirección a tomar no fue nunca más un problema. Llegué directamente al *loft* de Paul y para el momento en el que Annette y yo salimos juntos de allí ya nos habíamos convertido en colegas.

Dos semanas más tarde tenía un concierto en Europa y Annette vino conmigo. Era un proyecto que había organizado Attila Zoller para la Nordwestfunk Radio de Hamburgo; un tenteto de all Stars que incluía a Steve Lacy, Kent Carter, Barry Altschul, Mike... y Carla. Debíamos estar todos juntos durante cuatro días para ensayar y grabar. Teníamos que trabajar obras de cuatro compositores alemanes y otras cuatro de los invitados y yo propuse piezas tanto de Carla como de Annette.

La tensión se podía cortar con un cuchillo detrás del escenario. Allí estábamos Mike Mantler y yo con dos mujeres de voluntad de hierro y todo el mundo cumpliendo su deber con lealtad para trabajar unidos. Fue bonitamente traumático pero conseguimos hacer estupenda música. Annette emergió como compositora y la música se transmitió a toda Europa.

Annette había querido siempre que Gary dirigiese su propio grupo. El estaba ciertamente cualificado para ello, era uno de los mejores bajistas del mundo, pero a Gary no le interesaba. Nunca le faltaba trabajo porque era uno de esos raros músicos con los que siempre podías contar que tocarían mejor que tú. Como Scott LaFaro, Gary tiene su principal valor en el fraseo y la única forma de entender algo acerca de “Scotty” es a través de Gary porque ambos son contiguos tanto histórica como estéticamente, aunque representen dos formas totalmente diferentes de tocar. “Scotty” falló tocando con Ornette –él tocaba de manera atonal mientras que Ornette lo hacía tonal, atonal y microtonal-. Todo lo que tenía que hacer era escuchar pero lo cierto es que tuvo su mayor éxito con Bill Evans. Peacock fue un éxito tanto con Albert Ayler como con Bill Evans. Poco tiempo después de esto, me ofrecieron un largo contrato de un mes en Madrid. Annette estaba embarazada de siete meses pero quiso venirse. Así que nos fuimos a Madrid, Annette,

Barry Altschul, Mark Levinson y yo. Llegamos con un solo contrato de cuatro semanas para el Whiskey Jazz Club. Durante la última semana, me llamaron del Festival de Bolonia: “Nos hemos enterado de que estabas por ahí. Tienes que venir a Bolonia” y acepté encantado.

Al final del mes en Madrid, el dueño del club no nos dejaba ir. De hecho, no nos había pagado la última semana todavía. Así es que dejamos la ciudad como a hurtadillas, Annette y yo en un Volkswagen escarabajo de color naranja y Barry y Mark en otro coche, para conducir desde Madrid a Bolonia.

Como no nos habían pagado, teníamos el dinero justo para la gasolina hasta llegar allí. Para conseguir algo de alimento, parábamos en las vides que veíamos por el camino. Parecía que aquel viaje no acabaría nunca. Finalmente llegamos a Bolonia dos noches antes del concierto. Estaba oscuro y llovía y mientras tratábamos de mirar un mapa e identificar en qué calle estábamos, las ruedas de un coche chirriaron al frenar junto a nosotros en el medio de una intersección de calles y un tipo nos gritó: “¡Paul Bley! ¡Seguirme!”.

Nos llevó a un viejo e increíble hotel. En nuestra habitación había un gran balcón desde el que se veía la torre inclinada de Bolonia –una maravilla aunque no sea tan conocida como la de Pisa-. Habíamos subsistido a base de uvas durante los últimos cinco o seis días así es que llamamos al servicio de habitaciones y encargamos una cena increíble para disfrutarla junto a aquellas estructuras arquitectónicas que veíamos desde el balcón. Teníamos comida, trabajo, un refugio... y en poco tiempo más tendríamos al niño, todo era perfecto.

Pero me di cuenta de que aquello era para sólo un festival y que ahora tenía una familia que alimentar, no sólo Annette y el niño en camino sino además dos americanos que estaban conmigo y que eran también mi responsabilidad. Así es que, mientras estábamos comiendo en la habitación del hotel me dije “lo que tengo que hacer es salir ahí y tocar tan bien que de ese concierto salga otra gira”. Así es que empecé a prepararme, me concentré en ese concierto y después de aquel festival conseguimos trabajo para seis meses.

Habíamos oído que Roma era un semillero para el jazz. Don Cherry, Steve Lacy y Gato Barbieri y su mujer estaban viviendo en Roma.

Alberto Alberti, un contrabajista que en ese momento era el A&R (*) del jazz para la RCA italiana, nos invitó a ir a Roma y preparar una sesión de grabación. Nos dirigimos a Roma donde Alberto nos había encontrado un apartamento que por cierto tenía algunas peculiaridades. Tenía chinches, cientos de ellas, y cuando por la tarde el ambiente estaba bien recalentado, empezaban a saltar hasta varios centímetros del suelo. Compramos unos polvos blancos que nos aseguraron que las eliminaría pero lo que ocurrió es que se convirtieron en chinches blancas que saltaban arriba y abajo con más fuerza. Otra cosa es que el apartamento daba al jardín interior de un convento. Cuando nos levantábamos por la mañana nos asomábamos para ver a las monjas con sus hábitos llevando a cabo las tareas para cuidar aquel delicioso jardín.

Teníamos un coche y los atascos del tráfico parecía que siempre nos hacían desembocar en una fuente espectacular o frente a una maravillosa escultura. En Italia, además, había príncipes que llamaban a nuestra puerta. La famosa familia Pignatelli, grandes terratenientes en toda Sudamérica desde los tiempos de Colón, tenían su oveja negra en la familia: el príncipe Pepito, baterista y aficionado al jazz. Cada día, a las

Christian Him



6 en punto de la tarde, Pepito y su mujer, Piki, venían a buscartos en su limusina para llevarnos a restaurantes, bares y clubes de jazz.

El 1 de julio de 1966 grabamos *Ramblin'* para la RCA italiana. El productor de la sesión fue Alberto Alberti. El abrió mis ojos ante la visión italiana de la vida al explicarme que lo que él tenía en RCA no era un empleo sino una *posición*. Al tener una *posición* tu trabajo consiste en viajar por diferentes ciudades, durante varias semanas, volviendo sólo a Roma para contarle tus *aventuras* a tu superior y controlar que la persona que realmente tiene que *hacer el trabajo* está haciendo el trabajo. Si todo está en orden, te vas por otras pocas semanas y continuas tu *aventurera* vida con el fin de tener nuevas historias que contarle a tu superior cuando regreses de nuevo.

En cualquier caso y aparte de toda la ayuda que conseguimos por todos los lados, hasta que empezamos la gira estábamos sin blanca por lo que cuando Annette se puso de parto fue a un convento-hospital llevado por monjas. Llegó el bebé y también la cuenta. No teníamos dinero para pagarla así es que les dejé a Annette y a Solo Rose unos días para recuperarse y, entonces, entré en el hospital a la caída de la noche, hice el recorrido hasta la habitación clandestinamente y abrí la ventana para salir a la escalera de incendios. Annette y yo nos llevamos a la criatura escalera de incendios abajo hasta el Volkswagen escarabajo que esperaba al pie.

También inventamos un test de sobrevivencia para músicos. Como para Barry Altschul el juego era nuevo, le hicimos pasar el test. Consistía en que 'coges a un músico americano que no hable lenguas extranjeras y le sacas del coche por la tarde, en el centro de una ciudad europea. Para pasar el test, antes de la medianoche tiene que haber conseguido un ligue, un coche, un apartamento, algo para fumar y un teléfono. Si no podía hacer todo eso no podría trabajar en mi trío'.

Cuando llegamos a Roma no estábamos en situación de cuidar de los dos americanos pero Barry Altschul pasó el test con excelente nota. Eramos una sección rítmica con un buen número de talentos. El bajista, Mark Levinson, era tan inteligente que luego se convirtió en un conocido técnico de sonido.

La gira que empezó en Roma nos llevó hasta Holanda donde vivimos como invitados del baterista Stu Martins, en su casa flotante a las afueras de Amsterdam. Dormíamos al lado de una ventana que se abría sobre el río y nos despertaban los cisnes que picoteaban nuestras mejillas para pedir su desayuno. Esto no era como despertarse en Greenwich Village. Era obviamente como la tierra prometida con la que los músicos de jazz siempre habían soñado.

Esta segunda mitad de 1966 resultó ser la gira más larga que nunca he hecho por Europa. Fuimos un éxito. Hicimos cinco grabaciones en cinco meses: *Ramblin'* (RCA Italia), *Trio* (GTA), *Blood* (Fontana), *Prague Festival* (Supraphon) y *Haarlem* (Polydor).

Por fin estaba controlando mi música. Yo hacía toda la música. Pude finalmente poner en práctica mi idea del free jazz.

¿Por qué la música latinoamericana se había detenido en los 50 sin incorporar alguna de las innovaciones del jazz? ¿Por qué la música clásica india se había atrofiado cientos de años antes? ¿Por qué la música española usa sólo progresiones de un acorde? Este trío podía abrir la ventana y poner aire de vida nueva dentro de esas tradiciones que se habían quedado paradas.

Las grabaciones también tienen sus implicaciones. Grabar actuaciones se convierte como en obras numeradas del compositor. Durante los dos años siguientes, de vuelta en Nueva York, entraba en el estudio como norma regular, grababa un disco y lo guardaba en un estante. Cuando Manfred Eicher llegó de Munich y visitó mi estudio en Nueva York, la primera vez en 1967, tras mirar esa habitación llena de *masters*, de pared a pared, me dijo: "Paul, eres como una compañía discográfica esperando a ver qué pasa".

Manfred Eicher era un individuo raro. Como contrabajista había tenido un grupo con el chelista Thomas Stoewsand. Cuando decidió abrir la compañía discográfica me ofreció comprar algo de mi música grabada previamente, resultando el ECM 1010, *Ballads*, con Gary Peacock y Barry Altschul. En ese álbum estaba mi deseo de hacer un proyecto en el cual cada balada debería tener más de 20 minutos y ser diferentes de otras baladas en LP. En aquellos momentos trabajaba en ser el pianista más lento del mundo. Manfred fue siempre una gran ayuda, estábamos en la misma onda. El sabía todo lo que había que saber sobre las intenciones de los músicos a los que grababa.

Además, en 1968 trabajé en Norteamérica y publiqué el álbum *Mr. Joy* (Mercury) con Gary Peacock y Billy Elgart, que se grabó en la Universidad de Washington, en Seattle. En ese momento intenté vender en Estados Unidos *Blood*, grabación registrada en Europa en 1966, así que visité las oficinas de Mercury/Fontana en Nueva York, con el LP debajo del brazo. Había un gran montón de grabaciones sobre la mesa del tipo encargado de A&R.

Yo pregunté "¿qué es eso?"

Me dijo "Todo esto son grabaciones de nuestras filiales en Europa. Nos piden que las editemos, pero preferimos publicar sólo las grabaciones que se registran en Nueva York".

Me dije 'aquí estoy, dispuesto a darle un álbum para que nunca pase nada' y decidí que en lugar de ofrecerle a él la grabación como había pensado, iba a regregar el disco con un trío diferente, respetando los temas y cargándole a él con todos los gastos. Deseé profundamente castigar a aquel tipo por no editar lo que yo consideraba mi álbum definitivo hasta la fecha. Cuando entré en aquella oficina no se me habría ocurrido que podría tocar tan bien de nuevo aquellos temas. Pero así ocurrió, y la regrabación con Peacock y Elgart fue perfecta.

(*) Director artístico

Extracto de *Stopping Time: Paul Bley and the Transformation of Jazz*

Por Paul Bley y David Lee. Publicado por Véhicule Press (Canadá)

(www.vehiculepress.com)

© Paul Bley y David Lee.

© De la traducción *Cuadernos de Jazz*