



Bill

EVANS (y 2)

“Es prácticamente imposible explicar lo que esta muerte representó para mi tanto en el aspecto personal como en el profesional. Cuando llegas a materializar un concepto musical tan particular y de repente se te escabuye, ¿qué puedes hacer?: ¿volver a empezar desde cero, o quizás arrancar de nuevo allí donde lo habías dejado?. Yo estoy muy satisfecho de los tríos que he tenido desde entonces, pero es justo reconocer que han sido otra cosa”, explicaba el pianista.

A pesar de grabar con el cantante Mark Murphy para Riverside en el seno de una big band, con toda probabilidad debido al contrato que le unía a ese sello discográfico, y para Dave Pike (Epic) y Herbie Mann (Atlantic), acompañado esta vez por Chuck Israels y Paul Motian, que serían los miembros de su nuevo trío, también grabó para Tadd Dameron (Riverside) en un excelente álbum, *The Magic Touch*, por las mismas razones que en el caso de la grabación con Murphy. Hay que esperar hasta mayo de 1962 para que reúna de nuevo un trío y realice una grabación a su nombre.

El segundo trío

Como se ha señalado anteriormente, el trío lo formaban el contrabajista Chuck Israels, un joven de 25 años con larga experiencia adquirida en la orquesta de Herb Pomeroy, y también con Cecil Taylor, Bud Powell y George Russell. La batería, como en el primer trío, estaba a cargo de Paul Motian. Sustituir a LaFaro no fue tarea fácil, sin embargo Israels la acometió sin complejos, supliendo la enorme imaginación de su antecesor con una elegancia melódica como pocos contrabajistas han tenido y ayudando a realzar el discurso del líder a base de una complementación que en una cierta manera liberaba a éste de la tensión producida por la suplementación (el acoso) continuada a la que fue sometido por LaFaro. Por su parte, Motian ya había demostrado su perfecta adaptación a las ideas del pianista.

Las dos primeras obras de este nuevo trío surgieron como consecuencia de tres sesiones celebradas en Nueva York el 17 y 29 de mayo, y el 5 de junio de 1962. El resultado fueron dos discos de baladas con títulos tan sugerentes como *Moonbeams* y *How My Heart Sings*, en

La muerte de Scott LaFaro (1), acaecida pocos días después de las grabaciones en vivo realizadas por el trío de Bill Evans en el Village Vanguard, sumió al pianista en un estado depresivo que le tuvo apartado un tiempo de la vida musical.

Vicente Ménsua

los que se puede detectar un importante cambio en las relaciones entre los miembros del grupo. Como bien explicaba el propio Bill Evans en las declaraciones reflejadas al inicio de este capítulo, este trío era fundamentalmente diferente al anterior. La admirable relación trinitaria que se había establecido en los discos del Village Vanguard, ese equilibrio casi total entre ellos y el estado de interdependencia que prácticamente los identificaba, da paso a otra relación no menos perfecta, pero ciertamente diferente (y también menos novedosa). La diferencia fundamental se basa en que sobre el espacio rítmico creado por Motian, Israels y Evans dialogan,

pero contrariamente a lo que pasaba tan sólo unos meses antes, este diálogo tiene una jerarquización claramente establecida en la que el pianista lleva casi siempre la batuta... Tanto *Moonbeams* como *How My Heart Sings* (o cualquiera de ellos por separado) me parecen discos imprescindibles para el conocimiento del pianismo evansiano, y contienen además joyas del calibre de *Re: Person I Knew*, en *Moonbeams*, y *In Your Own Sweet Way* -el tema de Dave Brubeck que Evans utilizará con frecuencia-, en *How My Heart Sings*. Estos dos discos de llámense baladas, estándares, o, en definitiva, canciones, plantea el viejo tema de la posible relación entre la música y la letra que las acompaña cuando esta no se explicita, como es este el caso. Es bien conocido el hecho de que Lester Young, Dexter Gordon y otros músicos aseguraban conocer todas las letras de las canciones que interpretaban y que, en cierta manera, eran utilizadas como base de sus improvisaciones. Al respecto Evans declaraba lo siguiente: “a menudo me dicen, ‘estoy seguro de que usted conoce la letra de esta canción porque es imposible interpretarla así sin conocer la letra’. Pero puedo asegurar que no conozco completa ni una de las letras de las canciones que suelo interpretar. La verdad es que no me dicen demasiado. Desde siempre, cuando las interpreto, me concentro exclusivamente en los aspectos puramente musicales”.

No he encontrado elementos documentales sobre cuál fue la verdadera razón que llevó a Alan Douglas, productor de United Artists (2), a reunir en un estudio



de grabación a Bill Evans y Jim Hall. En cualquier caso hay que convenir que la idea fue acertada, aunque también es verdad que tampoco se necesitaba ser un genio de la producción para tal ocurrencia. Las trayectorias y las músicas de ambos parecían facilitar que tarde o temprano sus carreras convergieran, aunque, como veremos y el lector puede comprobar escuchando *Undercurrent*, título del disco al que me estoy refiriendo, esa convergencia es menos intensa de lo que cabía esperar. La palabra inglesa que da título al álbum, significa 'corriente oculta, o que pasa debajo de otra' (la foto de la portada original aludía de manera bastante poética a ello), pero desconozco si ese título fue puesto por alguien de una manera intencionada; en cualquier caso es una definición bastante acertada de la música que ambos músicos realizan. Así pues y en contra de lo que se podía esperar, los discursos de Evans y Hall pocas veces llegan a cruzarse a lo largo de los seis títulos que componen la obra. Solo en *My Funny Valentine* se llega a producir un cierto amago de diálogo. De cualquier manera, *Undercurrent* es una bella obra de dos músicos empeñados en caminar en la misma dirección sin que esto deba significar que para hacerlo hay que ir en animada conversación. Ambos músicos se volverían a reunir cuatro años después para grabar *Intermodulation*, obra que presenta aspectos mucho más positivos. El entendimiento es aquí casi perfecto y el dúo respira con fluidez en todas las piezas. *I've Got You Under My Skin* es un joya que condensa todas las virtudes de este encuentro.

En julio de ese mismo año 1962, Evans realiza una grabación a su nombre fuera de la habitual fórmula del trío. Para ello reúne a Percy Heath y Philly Joe Jones como sección rítmica, y añade a Jim Hall y Freddie Hubbard en la parte puramente melódica. El resultado es un álbum titulado *Interplay* cuya escucha nos da la impresión de haber quedado a medio camino de la presumible idea del pianista que era, con toda probabilidad, la de transponer la atmósfera del trío a un grupo en el que otros instrumentos tuvieran también un cierto protagonismo. De cualquier manera, en el título que da nombre al álbum, *Interplay*, debido a la pluma de Evans, ¡un blues evansiano! (3), la trompeta ensordinada de Hubbard y el *background* creado por Hall y el pianista, llegan bastante al fondo de la cuestión, o sea, a recrear lo que se ha definido como atmósfera evansiana, aquí un aire melancólico como el que produce a la vista la cara norte de un haya cubierta de musgo y líquenes, un verde azulado de difícil definición; en suma, una cierta ambigüedad formal y sonora preside algunos de los cortes del disco. Por otra parte, los acompañamientos, los soportes que Evans realiza a los solistas requieren una cuidada atención por parte del oyente y denotan que los grandes melodistas, Monk, el propio

Evans o Hank Jones, son siempre grandes acompañantes. Sin embargo, en los estándares de esta obra, piezas favoritas en la experimentación del pianista, la atmósfera habitual parece diluirse entre sus manos, sonando de manera mucho más convencional.

"Si me gusta el piano, no es sólo porque es un instrumento completo, el órgano ofrece las mismas posibilidades y sin embargo no me atrae, es sobre todo porque el piano es como el cristal, un cristal que canta y produce además lo impalpable: un sonido que se extiende en el aire como un halo de humo y que también puede ser percusivo. Es maravilloso poder sentarse delante de un piano y crear tu propia música, con tus propias concepciones musicales, sin tener que preocuparte constantemente de ser traicionado por otro músico". Estas palabras de Evans nos sirven de presentación para las sesiones realizadas durante el año 1963, que darán origen a *Conversations With Myself* y dos discos en piano solo aparecidos algo más de diez años después de su muerte, *The Solo Sessions. Vol 1 y 2*. Volviendo a sus declaraciones, formuladas hacia 1972, cabe pensar que Evans, hombre de finísimo sentido del humor, cuando habla de "ser traicionado por otro músico" se esté refiriendo a él mismo en *Conversations With Myself*, disco realizado por las mismas fechas de las aludidas grabaciones en solo. En *Conversations...* se superponen tres registros de piano creando una especie de super-



piano, como tres Bill Evans en una sola persona...o quizás, como tres personas en un solo Bill Evans. La escucha de esta obra requiere un esfuerzo suplementario en la atención del oyente ya que Evans crea una auténtica maraña musical para la que hay que ser muy receptivo y tener un conocimiento previo más o menos profundo de los temas y de su música en general. Los tres discursos van formando como trenzas, mejor, finísimas columnas melódicas que acaban juntándose y cerrando un espacio que le es absolutamente propio.

En cuanto a los discos de solos, los primeros cronológicamente hablando, no son, sin embargo, los mejores. De hecho es conocido que Evans no los quiso editar y ni siquiera se refirió nunca a esas sesiones. La impresión que produce la escucha de estas piezas es que efectivamente el pianista tocó esos temas como estudiándolos, como preparando una sesión que nunca llegó a producirse (al menos para Riverside). De cualquier manera, si para conocer a fondo a un pianista es imprescindible escucharlo solo, en el caso de Bill Evans esta necesidad es aún más perentoria dada la relación existente entre instrumentista e instrumento y por la cantidad de matices que Evans sacaba del piano. En ambos volúmenes podemos ver como Evans trabajaba la arquitectura del tema (*Ornithology*) y como lo rela-



cionaba sorprendentemente en los medley (*Spartacus Love Theme/ Nardis*, por ejemplo).

En el mes de mayo de 1963, en trío, graba un excelente álbum en vivo, *Bill Evans Live At The Shelly's Manne Hole*. Esta grabación está repleta de intereses múltiples. En primer lugar confirma que Bill Evans se crece normalmente en vivo. Esto es algo que pudimos comprobar los que tuvimos la suerte de asistir a algunos de sus conciertos, incluso en los realizados en los meses anteriores a su óbito, con una salud ya muy deteriorada, Evans mostraba lo mejor de sí mismo. El ambiente de esta grabación en el Shelly's ... es realmente único y el clima Evans, de los mejores. No es ajeno a ello la excelente toma de sonido realizada que, como en las del Vanguard con LaFaro, nos hace revivir hasta los últimos matices de su incomparable respiración. La versión de 'Round Midnight es excepcional (les recuerdo que fue uno de los ejemplos de este tema en la serie *Los Estándares en el Jazz*). *Stella By Starlight*, nos hace descubrir una vez más que la relación Evans/Israels era realmente diferente a la de Evans/LaFaro. El batería de esta sesión y de las dos últimas en las que participará Israels es Larry Bunker, un melódico de la batería que no en vano es también un notable vibrafonista.

Chuck Israels, que no era un hombre al que le agradaran las giras, dejó temporalmente el trío por aquellas fechas. Pasó a ocupar su puesto Gary Peacock, un prestigioso contrabajista que había colaborado con Albert Ayler en algunas de sus obras capitales para la mítica y minoritaria compañía ESP. El nuevo trío grabó un sólo disco, bastante desigual en su conjunto, pero que tiene el interés de ser un intento de volver en cierta manera a la etapa anterior, al esquema LaFaro/Motian. La entrada de Peacock hace que Evans renueve el repertorio. Todo ello convertía a priori este *Trio 64* en un disco de múltiples intereses. Pero finalmente su escucha nos muestra el vano intento de ambos por recrear lo irrepetible. Por otra parte, parece ser que Evans y Peacock no se entendieron a nivel personal, o dicho de otra manera, las dos personalidades entraron en colisión y lo que podía haber sido una etapa de gran interés en la carrera de ambos, acabó en pocas semanas...Este es sin duda el mayor fiasco de su colaboración. Peacock dejó el trío después de haberlo intentado, "porque era un músico que tenía entonces demasiados compromisos", según Evans.

El año 1964 supondría la vuelta de Israels al trío. *Trio 65*, y *Bill Evans Trio; Live*, son dos obras mayores de esta colaboración: sobre todo la primera a la que hay que considerar como la obra más acabada de toda la serie de grabaciones que realizaron ambos músicos. Una

obra maestra en cuanto que hace aparecer como sencillo lo que es extremadamente complicado: cientos o miles de horas para buscar soluciones a los problemas de relación existentes en un trío, resueltos con suma sencillez en poco más o menos 45 minutos.

Casi sin solución de continuidad, ante la marcha definitiva de Israels, Evans contrata a Eddie Gómez, un puertorriqueño que como Peacock ha colaborado con músicos del sello ESP y que por tanto está ligado en cierta manera con la vanguardia jazzística. Gómez era un super contrabajista en la línea de LaFaro/Peacock, dotado de una técnica deslumbrante y con una clara tendencia a explotar con frecuencia los registros

agudos de su instrumento. La adaptación al trío es inmediata y su primer disco, *A Simple Matter Of Conviction*, hace honor al título. El batería es Shelly Manne, con el que Evans había grabado en 1962 un disco titulado *Empathy*. Manne, otro batería melódico, curiosamente aporta al trío una agresividad que no le es propia. Sin embargo hay que considerar *A Simple Matter...*, como una de las obras evansianas básicas, en la que el repertorio vuelve a ser el de siempre con alguna nueva incorporación, y que establece, después de la época de Israels, con el *lapsus* ya comentado de Peacock, una vuelta a la relación trinitaria de la época LaFaro. La presencia de Gómez libera, y a la vez compromete, el pianismo de Evans. La pastosidad del trío, aquella respiración a la vez fluida y discontinua vuelve a estar presente. *California, Here I Come* (1967), disco doble grabado, como no, en el Village Vanguard con Philly Joe

"Puedo asegurar que no conozco completa ni una de las letras de las canciones que suelo interpretar. La verdad es que no me dicen demasiado.

Desde siempre, cuando las interpreto, me concentro exclusivamente en los aspectos puramente musicales."

Jones a la batería y editado poco después de la muerte de Evans, es una muestra todavía mas evidente de ello. Como lo es igualmente, la grabación del concierto dado por el trío un año después, esta vez con Jack DeJohnette en la batería, titulado *Bill Evans At The Montreux Jazz Festival*. El repertorio continúa invariable pero el trío sigue evolucionando. Un año de colaboración ha sido suficiente para cuajar una relación mágica entre Evans y su nuevo contrabajista y para darle al trío un nuevo aire. Pero este nuevo aire no solo viene de las cuerdas...El batería es en esta ocasión un joven casi desconocido pero de enorme talento llamado Jack DeJohnette. DeJohnette es fiel a sí mismo y su percusión aporta un grado de modernidad al trío que no parece gustar demasiado al pianista. Las virtudes musicales que le son propias, en cierta manera una síntesis de la fuerza de Elvin Jones y la sutil discontinuidad de Tony Williams, adquieren dentro del trío un protagonismo que seguramente desagradó a Evans y no volvió a grabar con él, buscando rápidamente como sustituto a un batería mucho mas neutro



que plegara sus aspiraciones en beneficio de las del trío. El elegido fue un músico llamado Marty Morell.

Es quizás el momento de hablar de la relación del Trío de Evans con los baterías. Tres contrabajistas estables en diez años, sin embargo, seis baterías en el mismo período de tiempo: "Un buen batería es para mí un problema constante y el que sea muy bueno no cambia en absoluto lo que acabo de decir. A menudo, cuando tocamos, me doy cuenta que el nivel sonoro del trío se ha intensificado a causa de que el batería ha puesto, sin darse cuenta, como un velo por encima nuestro que al resto nos obliga a tocar más fuerte, con menos ternura... El mejor batería para un trío, cualquiera, es para mí Denzil Best. Es difícil encontrar hoy día un batería que sepa manejar las escobillas... se está convirtiendo en un arte olvidado, perdido. (...). A veces siento la necesidad de una cierta presencia de la batería, pero un poco después ya no me es necesario ese *drive* y eso crea una tensión en mi juego bastante molesta, una tensión que no domino y que para mí es totalmente inútil..."

En septiembre/octubre de 1968 Evans grabó el que sería su primer disco en solo absoluto, el primero producido por Helen Keane que además se convertiría en su manager. Su título no puede ser más sugerente: *Alone*. El disco es acogido por la crítica como un acontecimiento y gana un premio *Grammy* ese mismo año.

Alone es, contrariamente a los discos en solo citados anteriormente, un obra acabada, o sea, concebida como una unidad. Con un repertorio prácticamente invariable, Evans trabaja los temas elegidos de muy diversa manera. Desde la recreación pura de la melodía hasta las experimentaciones armónicas que llegan a su culmen en *Never Let Me Go*, donde la melodía no aparece hasta el final de los casi 15 minutos en los que Evans improvisa por debajo. ... *Alone*, como los dos discos repetidamente citados y el que grabó para Fantasy siete años después, en diciembre de 1975, llamado *Alone (Again)*, son piezas fundamentales, muestras químicamente puras del universo evansiano, sin interferencias, directas, magníficas.

Algunos devaneos

El principio de la década de los setenta marca el fin de su contrato con Verve y el comienzo de una efímera relación con Columbia antes de pasar a Fantasy, el sello para el que grabará hasta finales de los setenta. También es este principio de década momento de importantes trasiegos y turbulencias musicales, quizás por reacción natural al paso de las hordas free (4), que entre otras cosas distrae al potencial comprador de discos hacia otros horizontes. Algunos productores de jazz dirigen su vista hacia el genéricamente denominado *campo del rock*, dueño del mercado. Inventan un término,

fusión, e incorporan a las grabaciones de músicos de la década anterior, otras provenientes del campo del rock, o bien funden con la habitual estructura jazzística, ritmos binarios o instrumentos electrificados que, según ellos, la hacen más digerible. No hay que poner en el mismo cedazo toda la fusión de aquellos años. La hubo excelente como pasa siempre con cualquier cosa, pero no fue más que una moda que hizo que algunos de sus practicantes aumentaran sensiblemente su nivel económico (5). Este preámbulo viene a cuenta de que Bill Evans, una vez incorporado a Columbia, inesperadamente en su primer elepé utiliza un piano eléctrico... ¿quién lo hubiera dicho de un pianista con técnica clásica que sabía utilizar todos los matices que es capaz

de ofrecer este instrumento?. *The Bill Evans Album*, grabado en Nueva York los días 11, 12, 17, 19 y 20 de mayo de 1971, tuvo un lanzamiento comercial inusual para un disco de jazz. Ello, y la indudable buena música que contiene, le hicieron ser un éxito (relativo) de ventas. La temática vuelve a ser machaconamente la misma: los 15 o 20 estándares de siempre, que alternativamente se van repitiendo, a los que Evans va agregando alguna novedad o algún tema propio. La aseveración del pianista de que "es mucho mejor tocar un tema durante 24 horas que tocar 24 temas por hora", se cumple a rajatabla y define, de una vez por todas, su filosofía musical. A tal

efecto es interesante traer a estas líneas su propia opinión: "Creo que tocar composiciones nuevas me aporta una cierta frescura en la interpretación, pero tocar temas familiares presenta una dificultad suplementaria, una especie de desafío pues rápidamente se llegan a agotar todas las posibilidades que ofrecen. Así, para llegar a hacer algo interesante a partir de esos temas, estás obligado a buscar más profundamente en sus raíces".

Escuchar *Funkallero* o *Waltz For Debbie* en piano y de repente oír como aparece en escena el incorpóreo sonido de un pianillo con enchufe, produce, en mí al menos, una gran desazón; uno se queda con la impresión de que le han cambiado la liebre por un gato.

Un tema nuevo llama la atención poderosamente sobre los demás. Se trata de *T.T.T. (Twelve Tone Tune)*. "Interpretar este tema, es verdaderamente difícil, como lo son en otros aspectos *Walkin' Up y*, sobre todo, *Time Remembered*. Es un verdadero combate el que libro interpretando este tema y dos veces de cada tres no salgo vencedor. En la tercera todo es más fácil, como por obra de magia. Este tipo de temas me hace sufrir cada vez que lo interpreto, ya que pone en oposición mi técnica para resolverlo haciéndolo creativo, con la idea de facilidad que quiero dar al oyente. De todas maneras, en general, las piezas de mi repertorio





no ponen nunca problemas técnicos excesivos. El único problema es llegar a unir los aspectos físicos y psicológicos de la interpretación para darle una cierta fluidez sin que el oyente sea consciente del difícil combate interior que se libra en mí". Toda una definición programática de intenciones, admirable, y que una vez más determina que la unión de genio y trabajo son absolutamente imprescindibles para llegar al éxito.

Columbia dio opción a Bill Evans para reunirse de nuevo con su primer patrón discográfico, George Russell, en un disco que a casi 25 años vista no ha perdido ni un ápice de su incongruencia: *Living Time*, grabado en mayo de 1972, es un capítulo de cierto interés en la obra de Russell en cuanto que le dio ocasión de trabajar con una orquesta similar en su composición a la que años antes utilizara en *New York. N.Y.*, centrándose esta vez en el apoyo a un único solista que era Bill Evans y, según las propias palabras del compositor recogidas en la contraportada del disco: "Bill y yo estamos implicados en la música modal, pero en el curso de los años hemos ido divergiendo en ángulo recto. Bill está mucho más en lo tonal y yo he trabajado las extensiones, en los límites extremos de la modalidad". Evans jamás se refirió al evento a pesar de que se asegura que la idea del encuentro con Russell partió de él, buscando quizás devolverle el favor al músico que había confiado en él 16 años antes (*Jazz Workshop*), y pienso que no lo hizo en uso de la delicada consideración que siempre tuvo hacia cualquiera de las personas con las que colaboró. La verdad es que los *Events* de *Living Time*, una especie de intento Third Stream contemporánea, resultan grandilocuentes y demuestran una vez más que Russell pasaba de lo sublime a lo tedioso con facilidad, siendo ello, quizás, el tributo que hay que pagar cuando se asumen riesgos desconocidos. En relación con este disco, es interesante transcribir lo que pensaba el propio Russell en 1990: "Cuando grabamos *Living Time*, él (Evans) recibió cartas de sus admiradores amenazándole con no volver a escucharlo nunca más si repetía la experiencia...Lo cierto es que Bill vivía muy presionado por lo que los demás decían de él, y probablemente es por ello que rehuía traspasar ciertos límites". De cualquier manera, en esta obra en la que él es el protagonista absoluto, acaba pasando desapercibido...

Otro mal ejemplo de este algo desconcertante período es el álbum grabado para MPS un año y nueve meses después, llamado *Symbiosis*. Nada extraño siendo el compositor y arreglista Claus Ogerman, músico que está detrás de los bodrios más brillantes que grabaron jamás músicos de la enorme talla de, entre otros, Wes Montgo-

mery, Jimmy Smith, Jim Hall y Chet Baker, todos ellos en su época bajo contrato con la CTI de Creed Taylor. No hay que olvidar que Evans ya había grabado con el arreglista y compositor en mayo de 1963 y en septiembre de 1965 sendos álbumes. *Symbiosis*, como los anteriores, se inscribe en una línea similar a la de *Living Time* pero con el particular toque desvaído y sosón que caracteriza a Ogerman.

El tercer trío

Los primeros años de la década de los setenta marcaron, además del asentamiento definitivo de Gómez en el trío, el inicio de numerosos dúos con el contrabajista. En 1972, Evans declaraba: "Mi sueño es el dúo

piano/contrabajo. Pero el público quiere una batería porque un buen batería aporta la dinámica, el lado espectacular que no tienen ni el piano ni el contrabajo, instrumentos eminentemente estáticos". Red Mitchell asegura que años antes, estando tocando con su grupo en alternancia con el trío de Bill Evans en el Shelly's Manne Hole de Los Angeles, el pianista pedía permiso al patrón para tocar algunas piezas en dúo con su contrabajista. No obstante, solamente se conservan dos grabaciones con Gómez; la primera, titulada *Intuition*, realizada en Berkeley



Con Tony Bennett en 1975

los días 7 y 10 de noviembre de 1974, y la segunda titulada *Montreux III*, registrada en dicho festival el 20 de julio de 1975. En ambas se reproduce el diálogo tantas veces deseado por el pianista, en una relación igualitaria entre dos músicos que no sólo se conocían a la perfección sino que su grado de entendimiento rozaba la telepatía. Excluyendo algún tema como *Elsa* o *I Love You*, el resto del repertorio se puede decir que es novedoso y con toda probabilidad coincidía con el habitual que utilizaban ambos en sus numerosas actuaciones conjuntas, la mayor parte de las cuales, cantidad muy considerable, permanecen inéditas (6). Otros álbumes de interés de este tercer trío fueron *The Tokyo Concert* (1973), y los excelentes *Since We Met* y *Re: Person I Knew*, registrados en el club fetiche de Evans, el Village Vanguard, y que merecen ser considerados entre los más logrados de esos primeros años 70.

Con el precedente del disco hecho con Monica Zetterlund once años antes, *Waltz For Debbie*, para Philips, Evans acomete otra obra cuya base es el acompañamiento y el diálogo. Esta vez se trataba de un cantante de una talla muy superior a la de la cantante sueca, tal vez sólo eclipsado, y parcialmente (mucho habría que discutir sobre ello), por la existencia de Frank Sinatra. El cantante era Tony Bennett y Evans explicó las razones que le llevaron a tal encuentro: "Lo



más importante es que me gusta su manera de cantar y además somos viejos amigos. Hacía años que planeábamos el encuentro. Pienso que Tony es el mejor cantante en este estilo (se supone que Evans se refiere a cantar acompañado tan sólo por un piano). Lo que hace Tony es verdaderamente mágico, sin ningún procedimiento artificial: es canto en estado puro". Los dos discos que ambos grabaron, *The Tonny Bennett/Bill Evans Album*, y *Tony Bennett/ Bill Evans Together Again*, el primero de ellos para Fantasy y el segundo para Improv, son de una calidad bastante pareja si bien, según mi criterio, el primero supera al segundo quizás por una elección más acertada del repertorio. Pero además, el primero es en su conjunto una de las obras más logradas del pianista en toda la década y, sin duda, la obra jazzística más interesante del cantante (?). El repertorio es una revisitación de algunos de los temas preferidos de Evans, a los que Bennett, con un timbre natural que se ensambla perfectamente con el del piano, una dicción perfecta y un balanceo sobre el *tempo* adecuado, convierte en pequeñas obras de arte por su tamaño y su duración. *But Beautiful* o *My Foolish Heart*, contienen momentos de una inesperada y sutil tensión. *Waltz For Debbie* es una elegante miniatura llena de gracia y swing. El segundo álbum realizado por ambos, un año y tres meses después para el sello de Bennett, Improv, sin llegar a la magia del primero, es igualmente de gran altura.

Un disco del trío, con Elliot Zigmund como batería, destaca poderosamente sobre todos los de esta época y yo me atrevería a decir que sobre los de todas las épocas. Un disco de *isla desierta*, el disco de Evans que yo salvaría de entre todos los suyos. Se trata de *You Must Believe In Spring*, grabado del 23 al 25 de agosto de 1977 y editado -nunca he sabido la razón-, algunos años después de su muerte. *You Must Believe In Spring* es una obra maestra, la coronación de toda una carrera dedicada a expresar una determinada sensibilidad. La atmósfera evansiana, la persona y su música, mostradas con toda su maravillosa sencillez, sonando, por fin, los tres instrumentos como un solo corazón. Escuchar esta pieza es adentrarse sin límites en un universo único, una cumbre multicolor de matices infinitos.

Los últimos suspiros

Los últimos años de la vida de Bill Evans son una contradictoria mezcla de intentos desesperados por sobreponerse a una situación familiar muy deteriorada; su primera mujer y su hermano mueren suicidándose, se separa de su segunda esposa, madre de su único hijo, lo que le supone una vuelta a los viejos problemas personales con la droga. Acompañan a todo esto un deterioro de su salud física, graves problemas en el hígado que le provocan edemas en las manos dificultando su fluida

digitación; a pesar de ello y aún reflejando toda esa problemática, su música alcanza caracteres sublimes en algún momento.

Sin embargo, encuentros con músicos tan dispares como Kenny Burrell y Harold Land (*The Quintessence*, 1976), o Lee Konitz y Warne Marsh (*Crosscurrents*, 1977), Toots Thielemans y Larry Schneider (*Affinity*, 1978), Tom Harrell y Larry Schneider (*We Will Meet Again*, igual título que el del tema dedicado a la muerte de su hermano, 1979), todos ellos con la nueva rítmica formada por Marc Johnson, contrabajo, y Elliot Zigmund o Joe LaBarbera a la batería, alteran ocasionalmente la esencia evansiana. Estos cuatro intentos de repetición del modelo *Interplay*, resultan, en mi opinión, tan baldíos como lo fue la repetición de sus conversaciones consigo mismo (*New Conversations*, 1979), ahora con sólo dos pianos, uno de verdad y otro eléctrico...

Sin embargo los conciertos de París, *The Paris Concert: Edition One y Edition Two* (1979), los de Madrid, *Bill Evans Trio, Live At Balboa Jazz Club Vol. 1, 2, 3/1979*, el llamado *His Last Concert In Germany* (1980), y los realizados en San Francisco (*Consecration*, 1980) realizados estos últimos pocos días antes de su muerte, a pesar de su irregularidad, muestran a un Evans al límite de sus fuerzas físicas, pero también al límite de su sensibilidad, como alguien que es consciente de que su fin está próximo.

Comparar la versión del concierto de París de *My Romance*, con la grabada en San Francisco, nos dan una idea clara de la diferencia de estados de ánimo en los que vivía el pianista en una u otra ocasión. La de París muestra al Bill Evans de siempre: la de San Francisco nos transmite inquietud de una forma casi dramática. Sus *tempos* están en ocasiones fuera del *tempo*... y una cierta crispación se transmite a las notas que salen de sus manos, aquella introspección legendaria ha desaparecido casi por completo.

Evans moriría, inesperadamente para todos nosotros, un 15 de septiembre de 1980, tan sólo ocho días después del último pase en el Keystone Corner de San Francisco. Una insuficiencia hepática complicada con una hemorragia interna fueron las causas oficiales de su muerte.

Pero el evansianismo no desaparecía con Evans. McCoy Tyner, Herbie Hancock, Chick Corea, Paul Bley, Steve Kuhn, John McLaughlin, Gary Burton... por no hacer la lista interminable (podríamos añadir a casi todos los pianistas y tríos aparecidos a finales de los sesenta y en los setenta), han bebido y usado hasta la saciedad (dicho ello en un sentido estricto) de las cristalinas aguas que surgieron de la inagotable fuente que manó de la mente y las manos de este pianista único. ■

"Mi sueño es el dúo piano/contrabajo. Pero el público quiere una batería porque un buen batería aporta la dinámica, el lado espectacular que no tienen ni el piano ni el contrabajo, instrumentos eminentemente estáticos."



Notas

(1) Scott LaFaro murió en un accidente de tráfico el 6 de julio de 1961, tan sólo 11 días después de las grabaciones en el Village Vanguard.

(2) Alan Douglas, todo hay que decirlo, tuvo por esas fechas otra feliz ocurrencia como fue la de reunir en un estudio de grabación a un trío formado por Duke Ellington, Charles Mingus y Max Roach, que dio origen al álbum *Money Jungle* (United Artists/Blue Note).

(3) La cuestión Evans y el blues es una de las más debatidas entre los detractores y partidarios del pianista. En cierta ocasión declaró... "Es verdad que no tocamos prácticamente blues. Al principio de mi carrera tocaba bastantes, pero sin una razón particular los he ido abandonando con el paso de los años. A veces los tocamos pero realmente no es lo fuerte en nuestro repertorio. Sin embargo, el espíritu del blues está tan presente en el jazz que, incluso sin tocarlos, los buenos músicos se inspiran constantemente en ellos. Es como un aroma que aparece sin pensarlo".

(4) En relación con el free, Evans tuvo la oportunidad de trabajar con algunos de los iniciadores del movimiento, sin embargo, su relación con esta forma musical fue siempre muy distante: "Queda claro escuchando mis discos que el free no es para mí. Yo soy demasiado teórico para eso; pero debo decir que el aspecto de libertad, o mejor, de liberación de la música, me ha interesado siempre. De cualquier manera, no puedo luchar contra mi propia naturaleza solamente por estar en la onda..."

(5) Algunos de los discos producidos por Creed Taylor, antiguo productor de Verve y de la mayoría de los discos grabados por Evans para este sello, que ya realizara las obras mas comerciales de Jimmy Smith o Wes Montgomery, por ejemplo, tuvieron y todavía mantienen un nivel bastante aceptable. Taylor fundó su propia compañía discográfica a principios de los setenta, la Creed Taylor Incorporated (CTI), que tuvo entre sus filas a lo mas granado de la fusión, con músicos como George Benson, Freddie Hubbard, Stanley Turrentine, Herbie Hancock, Jimmy Smith, Hank Crawford, etc.

(6) Aprovecho la ocasión para agradecer este dato discográfico, y otros que aparecen en este texto, a Pedro del Castillo, autor de una completa discografía del pianista titulada *El álbum de Bill Evans*.

(7) Tony Bennett tiene obras de un elevado interés jazzístico, la mayor parte de las cuales son casi desconocidas para muchos aficionados y hasta para algunos de los conocedores de esta música. Por ejemplo: *The Rogers & Hart Songbook* (Improv), con un brillante Ruby Braff, o *Cloud 7* (Columbia/Fresh Sound CD-8458), con Chuck Wayne y Zoot Sims de solistas. Sus discos con Count Basie, son grabaciones obligatorias.

DISCOGRAFIA REFERENCIAL 1961-1980 (II)

Con Mark Murphy-Ernie Wilkins Orchestra

1961: *Rah* (Riverside)

Con Dave Pike

1961: *Pike's Peak* (Epic)

Con Herbie Mann

1961: *Nirvana* (Atlantic)

Con Tadd Dameron

1962: *The Magic Touch* (Riverside)

Con Jim Hall (Duo)

1962: *Undercurrent* (United Artists/Blue Note)

1966: *Intermodulation* (Verve)

Con Claus Ogerman

1963: *Bill Evans Plays The Theme From The Vips And Others Great Songs* (MGM)

1965: *Bill Evans Trio With The Symphony Orchestra* (Verve)

1974: *Symbiosis* (MPS)

Con Monica Zetterlund

1964: *Waltz For Debby* (Philips)

Con George Russell

1972: *Living Time* (Columbia)

Con Eddie Gomez (Duo)

1974: *Intuition* (Fantasy)

1975: *Montreux III* (Fantasy)

Con Tony Bennett (Duo)

1975: *The Tony Bennett-Bill Evans Album* (Fantasy)

1976: *Tony Bennett-Bill Evans Together Again* (Improv)

Con Kenny Burrell & Harold Land

1976: *Quintessence* (Fantasy)

Con Lee Konitz & Warne Marsh

1977: *Crosscurrents* (Fantasy)

Con Toots Thielemans & Larry Schneider

1978: *Affinity* (Warner Bros)

Con Tom Harrell & Larry Schneider

1979: *We Will Meet Again* (Warner Bros)

Piano solo/Trio/Quinteto

1962: *Moonbeams* (Riverside)

How My Heart Sings (Riverside)

Interplay (Riverside)

Empathy (Verve)

1963: *The Solo Sessions Vol.1* (Riverside/Milestone)

The Solo Sessions Vol.2 (Riverside/Milestone)

Conversations With Myself (Verve)

Bill Evans Live At The Shelly's Manne Hole (Riverside)

Trio 64 (Verve)

1964: *Bill Evans Trio Live* (Verve)

1965: *Trio 65* (Verve)

1966: *A Simple Matter Of Conviction* (Verve)

1967: *California, Here I Come* (Verve)

1968: *Bill Evans At The Montreux Jazz Festival* (Verve)

Alone (Verve)

1971: *The Bill Evans Album* (Columbia)

1973: *The Tokyo Concert* (Fantasy)

1974: *Since We Met* (Fantasy)

Re: Person I Knew (Fantasy)

1975: *Alone (Again)* (Fantasy)

1977: *You Must Believe In Spring* (Warner Bros)

1978: *New Conversations* (Warner Bros)

1979: *The Paris Concert Edition One* (Elektra Musician)

The Paris Concert Edition Two (Elektra Musician)

Bill Evans Trio Live At Balboa Jazz Club Vols. 1-2-3 (Ivory)

1980: *His Last Concert In Germany* (Polydor)

Consecration: The Last (Alfa Jazz)

Consecration II: The Last (Alfa Jazz)

