

El canon del jazz

Los 250 temas imprescindibles

TED GIOIA



Lectulandia

Un recorrido exhaustivo por los mejores temas del *jazz*, profundizando en anécdotas, hechos, compositores, interpretaciones, etc. vinculadas a cada tema. Original, torrencial, imprescindible para aficionados e intérpretes. Cada tema está acompañado con una lista de sus mejores grabaciones. Una obra de referencia para estudiantes y profesores.

Lectulandia

Ted Gioia

**El canon del *jazz*. Los 250 temas
imprescindibles**

ePub r1.1

Titivillus 31.05.16

Título original: *The Jazz Standards. A Guide to the Repertoire*

Ted Gioia, 2012

Traducción: Víctor V. Úbeda

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Para mis hermanos: Dana, Greg y Cara.

Introducción

A

- «After You've Gone». Compuesta por Turner Layton, con letra de Henry Creamer
- «A Foggy Day». Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin
- «A Child Is Born». Compuesta por Thad Jones, con letra de Alec Wilder
- «Ain't Misbehavin'». Compuesta por Fats Waller y Harry Brooks, con letra de Andy Razaf
- «Airegin». Compuesta por Sonny Rollins
- «Alfie». Compuesta por Burt Bacharach y Hal David
- «All Blues». Compuesta por Miles Davis
- «All of Me». Compuesta por Gerald Marks y Seymour Simons
- «All of You». Compuesta por Cole Porter
- «All the Things You Are». Compuesta por Jerome Kern, con letra de Oscar Hammerstein II
- «Alone Together». Compuesta por Arthur Schwartz, con letra de Howard Dietz
- «Angel Eyes (Ojos de ángel)». Compuesta por Matt Dennis, con letra de Earl Brent
- «April in Paris». Compuesta por Vernon Duke, con letra de E. Y. Harburg
- «Autumn in New York». Compuesta por Vernon Duke
- «Autumn Leaves». Compuesta por Joseph Kosma, con letra de Jacques Prévert (letra en inglés de Johnny Mercer)

B

- «Bags' Groove». Compuesta por Milt Jackson
- «Basin Street Blues». Compuesta por Spencer Williams
- «Beale Street Blues». Compuesta por W. C. Handy
- «Bemsha Swing». Compuesta por Thelonious Monk y Denzil Best
- «Billie's Bounce». Compuesta por Charlie Parker
- «Blue Bossa». Compuesta por Kenny Dorham
- «Blue in Green». Compuesta por Miles Davis
- «Blue Monk». Compuesta por Thelonious Monk
- «Blue Moon». Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Lorenz Hart
- «Blue Skies». Compuesta por Irving Berlin

«Bluesette». Compuesta por Toots Thielemans, con letra de Norman Gimbel
«Body and Soul». Compuesta por Johnny Green, con letra de Edward Heyman,
Robert Sour y Frank Eyton
«But Beautiful». Compuesta por Jimmy Van Heusen, con letra de Johnny Burke
«But Not for Me». Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin
«Bye Bye Blackbird». Compuesta por Ray Henderson, con letra de Mort Dixon

C

«C Jam Blues». Compuesta por Duke Ellington, con letra de Bill Katz, Ruth Roberts
y Bob Thiele
«Cantaloupe Island». Compuesta por Herbie Hancock
«Caravan». Compuesta por Juan Tizol y Duke Ellington, con letra de Irving Mills
«Chelsea Bridge». Compuesta por Billy Strayhorn
«Cherokee». Compuesta por Ray Noble
«Come Rain or Come Shine». Compuesta por Harold Arlen, con letra de Johnny
Mercer
«Come Sunday». Compuesta por Duke Ellington
«Con Alma». Compuesta por Dizzy Gillespie
«Confirmation». Compuesta por Charlie Parker
«Corcovado». Compuesta por Antonio Carlos Jobim (letra en inglés de Gene Lees)
«Cotton Tail». Compuesta por Duke Ellington

D

«Darn That Dream». Compuesta por Jimmy Van Heusen, con letra de Eddie DeLange
«Days of Wine and Roses». Compuesta por Henry Mancini y Johnny Mercer
«Desafinado». Compuesta por Antonio Carlos Jobim, con letra de Newton Mendonça
«Dinah». Compuesta por Harry Akst, con letra de Sam M. Lewis y Joe Young
«Django». Compuesta por John Lewis
«Do Nothin' Till You Hear From Me». Compuesta por Duke Ellington, con letra de
Bob Russell
«Do You Know What It Means to Miss New Orleans?». Compuesta por Louis Alter,
con letra de Eddie DeLange
«Donna Lee». Compuesta por Charlie Parker
«Don't Blame Me». Compuesta por Jimmy McHugh, con letra de Dorothy Fields
«Don't Get Around Much Anymore». Compuesta por Duke Ellington, con letra de

E

- «East of the Sun (and West of the Moon)». Compuesta por Brooks Bowman
- «Easy Living». Compuesta por Ralph Rainger, con letra de Leo Robin
- «Easy to Love». Compuesta por Cole Porter
- «Embraceable You». Compuesto por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin
- «Emily». Compuesta por Johnny Mandel, con letra de Johnny Mercer
- «Epistrophy». Compuesta por Thelonious Monk y Kenny Clarke
- «Everything Happens to Me». Compuesta por Matt Dennis, con letra de Tom Adair
- «Evidence». Compuesta por Thelonious Monk
- «Ev'ry Time We Say Goodbye». Compuesta por Cole Porter
- «Exactly Like You». Compuesta por Jimmy McHugh, con letra de Dorothy Fields

F

- «Falling in Love with Love». Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Lorenz Hart
- «Fascinating Rhythm». Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin
- «Fly Me to the Moon». Compuesta por Bart Howard
- «Footprints». Compuesta por Wayne Shorter

G

- «Gee, Baby, Ain't I Good to You?». Compuesta por Don Redman, con letra de Andy Razaf
- «Georgia on My Mind». Compuesta por Hoagy Carmichael, con letra de Stuart Gorrell
- «Ghost of a Chance». Compuesta por Victor Young, con letra de Ned Washington y Bing Crosby
- «Giant Steps». Compuesta por John Coltrane
- «Garota de Ipanema (The Girl from Ipanema)». Compuesta por Antonio Carlos Jobim, con letra de Vinicius de Moraes (letra en inglés de Norman Gimbel)
- «God Bless the Child». Compuesta por Billie Holiday y Arthur Herzog Jr.
- «Gone with the Wind». Compuesta por Allie Wrubel, con letra de Herb Magidson

- «Good Morning Heartache». Compuesta por Irene Higginbotham y Dan Fisher, con letra de Ervin Drake
- «Goodbye Pork Pie Hat». Compuesta por Charles Mingus
- «Groovin' High». Compuesta por Dizzy Gillespie

H

- «Have you Met Miss Jones?». Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Lorenz Hart
- «Here's That Rainy Day». Compuesta por Jimmy Van Heusen, con letra de Johnny Burke
- «Honeysuckle Rose». Compuesta por Fats Waller, con letra de Andy Razaf
- «Hot House». Compuesta por Tadd Dameron
- «How Deep Is the Ocean?». Compuesta por Irving Berlin
- «How High the Moon». Compuesta por Morgan Lewis, con letra de Nancy Hamilton
- «How Insensitive (Insensatez)». Compuesta por Antonio Carlos Jobim, con letra de Vinicius de Moraes (letra en inglés de Norman Gimbel)
- «How Long Has This Been Going On?». Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin

I

- «I Can't Get Started». Compuesta por Vernon Duke, con letra de Ira Gershwin
- «I Can't Give You Anything but Love». Compuesta por Jimmy McHugh, con letra de Dorothy Fields
- «I Cover the Waterfront». Compuesta por Johnny Green, con letra de Edward Heyman
- «I Didn't Know What Time It Was». Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Lorenz Hart
- «I Fall in Love Too Easily». Compuesta por Jule Styne, con letra de Sammy Cahn
- «I Got It Bad (and That Ain't Good)». Compuesta por Duke Ellington, con letra de Paul Francis Webster
- «I Got Rhythm». Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin
- «I Hear a Rhapsody». Compuesta por George Fragos, Jack Baker y Dick Gasparre
- «I Let a Song Go Out of My Heart». Compuesta por Duke Ellington, con letra de Irving Mills, Henry Nemo y John Redmond
- «I Love You». Compuesta por Cole Porter

«I Mean You». Compuesta por Thelonious Monk y Coleman Hawkins
«I Only Have Eyes for You». Compuesta por Harry Warren, con letra de Al Dubin
«I Remember Clifford». Compuesta por Benny Golson
«I Should Care». Compuesta por Axel Stordahl, Paul Weston y Sammy Cahn
«I Surrender, Dear». Compuesta por Harry Berris, con letra de Gordon Clifford
«I Thought about You». Compuesta por Jimmy Van Heusen, con letra de Johnny Mercer
«I Want to Be Happy». Compuesta por Vincent Youmans, con letra de Irving Caesar
«If You Could See Me Now». Compuesta por Tadd Dameron, con letra de Carl Sigman
«I'll Remember April». Compuesta por Gene de Paul, con letra de Patricia Johnston y Don Raye
«I'm in the Mood for Love». Compuesta por Jimmy McHugh, con letra de Dorothy Fields
«Impressions». Compuesta por John Coltrane
«In a Mellow Tone». Compuesta por Duke Ellington, con letra de Milt Gabler
«In a Sentimental Mood». Compuesta por Duke Ellington, con letra de Irving Mills y Manny Kurtz
«In Your Own Sweet Way». Compuesta por Dave Brubeck
«Indiana». Compuesta por James F. Hanley, con letra de Ballard MacDonald
«Invitation». Compuesta por Bronislau Kaper, con letra de Paul Francis Webster
«It Could Happen to You». Compuesta por Jimmy Van Heusen, con letra de Johnny Burke
«It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)». Compuesta por Duke Ellington, con letra de Irving Mills
«It Might as Well Be Spring». Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Oscar Hammerstein II
«I've Found a New Baby». Compuesta por Spencer Williams y Jack Palmer

J

«Joy Spring». Compuesta por Clifford Brown
«Just Friends». Compuesta por John Klenner, con letra de Sam M. Lewis
«Just One of Those Things». Compuesta por Cole Porter
«Just You, Just Me». Compuesta por Jesse Greer, con letra de Raymond Klages

K

«King Porter Stomp». Compuesta por Jerry Moll Morton

L

«Lady Bird». Compuesta por Tadd Dameron

«Lament». Compuesta por J. J. Johnson

«Laura». Compuesta por David Raksin, con letra de Johnny Mercer

«Lester Leaps In». Compuesta por Lester Young

«Like Someone in Love». Compuesta por Jimmy Van Heusen, con letra de Johnny Burke

«Limehouse Blues». Compuesta por Philip Braham, con letra de Douglas Furber

«Liza». Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin

«Lonely Woman». Compuesta por Ornette Coleman

«Love for Sale». Compuesta por Cole Porter

«Lover». Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Lorenz Hart

«Lover, Come Back to Me». Compuesta por Sigmund Romberg, con letra de Oscar Hammerstein II

«Lover Man». Compuesta por Jimmy Davis, Ram Ramírez y James Sherman

«Lullaby of Birdland». Compuesta por George Shearing

«Lush Life». Compuesta por Billy Strayhorn

M

«Mack the Knife (Mack el Navaja)». Compuesta por Kurt Weill, con letra de Bertolt Brecht (letra en inglés de Marc Blitzstein)

«Maiden Voyage». Compuesta por Herbie Hancock

«The Man I Love». Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin

«Manhã de Carnaval». Compuesta por Luiz Bonfá, con letra de Antônio Maria (letra en inglés de Carl Sigam)

«Mean to Me». Compuesta por Fred E. Ahlert, con letra de Roy Turk

«Meditação (Meditation)». Compuesta por Antonio Carlos Jobim, con letra de Newton Mendonça

«Memories of You». Compuesta por Eubie Blake, con letra de Andy Razaf

«Milestones». Compuesta por Miles Davis

«Misterioso». Compuesta por Thelonious Monk

«Misty». Compuesta por Erroll Garner, con letra de Johnny Burke

«Moment's Notice». Compuesta por John Coltrane

«Mood Indigo». Compuesta por Duke Ellington y Barney Bigard, con letra de Irving Mills
«More Than You Know». Compuesta por Vincent Youmans, con letra de Billy Rose y Edward Eliscu
«Muskrat Ramble». Compuesta por Kid Ory, con letra de Ray Gilbert
«My Favorite Things». Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Oscar Hammerstein II
«My Foolish Heart». Compuesta por Victor Young, con letra de Ned Washington
«My Funny Valentine». Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Lorenz Hart
«My Old Flame». Compuesta por Arthur Johnston, con letra de Sam Coslow
«My One and Only Love». Compuesta por Guy Wood, con letra de Robert Mellin
«My Romance». Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Lorenz Hart

N

«Naima». Compuesta por John Coltrane
«Nardis». Compuesta por Miles Davis
«Nature Boy». Compuesta por eden ahbez
«Nice Work If You Can Get It». Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin
«Night and Day». Compuesta por Cole Porter
«Night in Tunisia». Compuesta por Dizzy Gillespie y Frank Paparelli
«Night Train». Compuesta por Jimmy Forrest
«Now's the Time». Compuesta por Charlie Parker
«Nuages». Compuesta por Django Reinhardt

O

«O Amor em Paz (Once I Loved)». Compuesta por Antonio Carlos Jobim, con letra de Vinicius de Moraes (letra en inglés de Ray Gilbert)
«Oh, Lady Be Good!». Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin
«Old Folks». Compuesta por Willard Robinson, con letra de Dedette Lee Hill
«Oleo». Compuesta por Sonny Rollins
«On a Clear Day». Compuesta por Burton Lane, con letra de Alan Jay Lerner
«On Green Dolphin Street». Compuesta por Bronislaw Kaper y Ned Washington
«On the Sunny Side of the Street». Compuesta por Jimmy McHugh, con letra de Dorothy Fields

- «One Note Samba (Samba de uma nota só)». Compuesta por Antonio Carlos Jobim, con letra de Newton Mendonça (con letra en inglés de Antonio Carlos Jobim)
- «One o'Clock Jump». Compuesta por Count Basie, Eddie Durham y Buster Smith
- «Ornithology». Compuesta por Charlie Parker y Benny Harris
- «Our Love Is Here to Stay». Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin
- «Out of Nowhere». Compuesta por Johnny Green, con letra de Edward Heyman
- «Over the Rainbow». Compuesta por Harold Arlen, con letra de E. Y. Harburg

P

- «Peace». Compuesta por Horace Silver
- «Pennies from Heaven». Compuesta por Arthur Johnston, con letra de Johnny Burke
- «Perdido». Compuesta por Juan Tizol, con letra de Ervin Drake y Hans Lengsfelder
- «Poinciana». Compuesta por Nat Simon, con letra de Buddy Bernier
- «Polka Dots and Moonbeams». Compuesta por Jimmy Van Heusen, con letra de Johnny Burke
- «Prelude to a Kiss». Compuesta por Duke Ellington, con letra de Irving Gordon e Irving Mills

R

- «Rhythm-a-ning». Compuesta por Thelonious Monk
- «'Round Midnight». Compuesta por Thelonious Monk y Cootie Williams, con letra de Bernie Hanighen
- «Royal Garden Blues». Compuesta por Clarence Williams y Spencer Williams
- «Ruby, My Dear». Compuesta por Thelonious Monk

S

- «St». James Infirmary. Canción tradicional
- «St». Louis Blues. Compuesta por W. C. Handy
- «St». Thomas. Compuesta por Sonny Rollins
- «Satin Doll». Compuesta por Duke Ellington y Billy Strayhorn, con letra de Johnny Mercer
- «Scapple from the Apple». Compuesta por Charlie Parker

«Secret Love». Compuesta por Sammy Fain, con letra de Paul Francis Webster
«Shine». Compuesta por Ford Dabney, con letra de Cecil Mack y Lew Brown
«Skylark». Compuesta por Hoagy Carmichael, con letra de Johnny Mercer
«Smile». Compuesta por Charlie Chaplin, con letra de John Turner y Geoffrey Parsons
«Smoke Gets in Your Eyes». Compuesta por Jerome Kern, con letra de Otto Harbach
«So What». Compuesta por Miles Davis
«Softly, as in a Morning Sunrise». Compuesta por Sigmund Romberg, con letra de Oscar Hammerstein II
«Solar». Compuesta por Miles Davis
«Solitude». Compuesta por Duke Ellington, con letra de Eddie Delante e Irving Mills
«Someday My Prince Will Come». Compuesta por Frank Churchill, con letra de Larry Morey
«Someone to Watch over Me». Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin
«Song for My Father». Compuesta por Horace Silver
«Sophisticated Lady». Compuesta por Duke Ellington, con letra de Irving Mills y Mitchell Parish
«Soul Eyes». Compuesta por Mal Waldron
«Speak Low». Compuesta por Kurt Weill, con letra de Ogden Nash
«Spring Can Really Hang You Up the Most». Compuesta por Tommy Wolf, con letra de Fran Landesman
«Spring Is Here». Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Lorenz Hart
«Star Dust». Compuesta por Hoagy Carmichael, con letra de Mitchell Parish
«Star Eyes». Compuesta por Gene de Paul, con letra de Don Raye
«Stella by Starlight». Compuesta por Victor Young, con letra de Ned Washington
«Stolen Moments». Compuesta por Oliver Nelson
«Stompin' at the Savoy». Compuesta por Edgar Sampson, Benny Goodman y Chick Webb, con letra de Andy Razaf
«Stormy Weather». Compuesta por Harold Arlen, con letra de Ted Koehler
«Straight, No Chaser». Compuesta por Thelonious Monk
«Struttin' with Some Barbecue». Compuesta por Lil Hardin Armstrong
«Summertime». Compuesta por George Gershwin, con letra de DuBose Heyward
«Sweet Georgia Brown». Compuesta por Ben Bernie y Maceo Pinkard, con letra de Kenneth Casey
«'S Wonderful». Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin

T

«Take Five». Compuesta por Paul Desmond
«Take the A Train». Compuesta por Billy Strayhorn
«Tea for Two». Compuesta por Vincent Youmans, con letra de Irving Caesar
«Tenderly». Compuesta por Walter Gross, con letra de Jack Lawrence
«There Is No Greater Love». Compuesta por Isham Jones, con letra de Marty Symes
«There Will Never Be Another You». Compuesta por Harry Warren, con letra de Mack Gordon
«These Foolish Things». Compuesta por Jack Strachey, con letra de Holt Marvell (Eric Maschwitz)
«They Can't Take That Away from Me». Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin
«Things Ain't What They Used to Be». Compuesta por Mercer Ellington, con letra de Ted Persons
«Tiger Rag». Compuesta por Nick La Rocca, Eddie Edwards, Henry Ragas, Tony Sbarbaro y Larry Shields, con letra de Harry DeCosta
«Time after Time». Compuesta por Jule Styne, con letra de Sammy Cahn
«Tin Roof Blues». Compuesta por Paul Mares, Ben Pollack, Mel Stitzel, George Brunies y Leon Roppolo
«The Jitterbug Waltz». Compuesta por Fats Waller
«The Lady is a Tramp». Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Lorenz Hart
«The Nearness of You». Compuesta por Hoagy Carmichael, con letra de Ned Washington
«The Peacocks». Compuesta por Jimmy Rowles
«The Shadow of Your Smile». Compuesta por Johnny Mandel, con letra de Paul Francis Webster
«The Song Is You». Compuesta por Jerome Kern, con letra de Oscar Hammerstein II
«The Very Thought of You». Compuesta por Ray Noble
«The Way You Look Tonight». Compuesta por Jerome Kern, con letra de Dorothy Fields

W

«Waltz for Debby». Compuesta por Bill Evans, con letra de Gene Lees
«Watermelon Man». Compuesta por Herbie Hancock
«Wave». Compuesta por Antonio Carlos Jobim
«Well, You Needn't». Compuesta por Thelonious Monk
«What Is This Thing Called Love?». Compuesta por Cole Porter
«What's New?». Compuesta por Bob Haggart, con letra de Johnny Burke
«When the Saints Go Marching In». Canción tradicional

«Whisper Not». Compuesta por Benny Golson
«Willow Weep for Me». Compuesta por Ann Ronell

Y

«Yardbird Suite». Compuesta por Charlie Parker
«Yesterdays». Compuesta por Jerome Kern, con letra de Otto Harbach
«You Don't Know What Love Is». Compuesta por Gene de Paul, con letra de Don Raye
«You Go to My Head». Compuesta por J. Fred Coots, con letra de Haven Gillespie
«You Stepped Out of a Dream». Compuesta por Nacio Herb Brown, con letra de Gus Kahn
«You'd Be So Nice to Come Home To». Compuesta por Cole Porter

Agradecimientos

Nota

INTRODUCCIÓN

En mi adolescencia, mientras aprendía a tocar *jazz*, no dejaba de toparme con canciones que los músicos de más edad daban por hecho que yo conocía. Con el tiempo me di cuenta de que estas composiciones, unas doscientas o trescientas, constituían la piedra angular del repertorio jazzístico. Así como un músico clásico estudiaba las piezas de Bach, Beethoven o Mozart, un intérprete de *jazz* tenía que aprenderse esas canciones.

De hecho, no tardé en constatar que el conocimiento del repertorio era aún más importante para un músico de *jazz* que para uno clásico. El intérprete clásico al menos sabe de antemano qué composiciones van a interpretarse en el concierto, pero el de *jazz* no siempre goza de esa ventaja. Recuerdo los lamentos de un amigo al que contrataron para acompañar a un célebre músico de viento en un festival de *jazz* y hasta que no estuvo en el escenario, delante de seis mil personas, no le dijeron qué temas iban a tocar. Estos episodios son habituales en el mundo del *jazz*, una subcultura muy peculiar que valora tanto la espontaneidad como las bravuconadas. Otro colega, pianista de talento, hubo de vérselas con un líder de grupo aún menos dispuesto a colaborar, un famoso saxofonista que se negaba a revelar a sus músicos los nombres de los temas ni siquiera cuando se hallaban ya en el escenario. El tipo se limitaba a tocar una breve introducción con el saxo tenor, luego marcaba el ritmo con el pie... y con esas pistas tan exiguas mi amigo tenía que adivinar la canción y la tonalidad. Así es esta forma artística, para bien o para mal.

De joven también pasé mis bochornos por culpa de canciones clásicas con las que no estaba familiarizado, pero por suerte nunca delante de miles de espectadores. Enseguida descubrí lo que, sin duda, también han tenido que aprender infinidad de músicos de *jazz*, y es que el estudio exhaustivo del cancionero jazzístico no es una actividad episódica de interés meramente histórico, sino una herramienta indispensable para la supervivencia. El músico de *jazz* que no domine estas composiciones no tardará en quedarse en paro.

El problema es que en mi época nadie te daba una lista. Y el típico chaval de mi generación (o de las siguientes) tampoco encontraba muchas de esas piezas fuera del mundo del *jazz*: la mayoría se había compuesto antes de que yo naciese, y ni siquiera las incorporaciones más recientes al repertorio formaban parte del menú televisivo al uso ni sonaban en la radio comercial. Algunas de las canciones procedían de Broadway, pero no siempre de los musicales más taquilleros: muchas aparecían por primera vez en espectáculos fallidos o ignotos, o en revistas de compositores relativamente desconocidos. Otras se estrenaban en películas, o procedían de las grandes orquestas, o las daban a conocer cantantes populares ajenos al mundo del *jazz*. Unas pocas piezas, como «Autumn Leaves» o «Desafinado», tienen sus orígenes muy lejos de la tierra natal del *jazz*. Y, por supuesto, muchas fueron obra de los propios músicos de *jazz* y forman parte del legado de Miles Davis, Thelonious Monk,

Duke Ellington, John Coltrane, Charlie Parker y otros artistas capitales.

Mi formación en este género musical dependió tanto del azar como del esfuerzo. Con el tiempo aparecieron los llamados *fake books*, antologías de partituras simplificadas que aclaraban parte del misterio, aunque yo nunca vi ninguna de esas ediciones, que solían ser piratas, hasta que tuve casi veinte años. La primera vez que tuve entre mis manos *The Real Book* —la colección de partituras de *jazz* que empezó a circular clandestinamente en la década de 1970—, hasta el sumario me pareció una revelación, y estoy seguro de que no fui el único. Los aspirantes a músicos de hoy en día no se imaginan lo hermética que era esta forma artística hace apenas unas décadas: ninguna de las universidades a las que asistí ofrecía un curso de *jazz*, ni siquiera una simple asignatura. La mayoría de los manuales no servía para nada, y la peculiar cultura del género tendía a fomentar un aura de misterio y competitividad. Simplemente saber el nombre de las canciones que uno tenía que aprenderse ya representaba un enorme paso adelante; conseguir una partitura, aunque fuese simplificada, era un lujo inusitado.

Pocos años después, cuando empecé a enseñar piano de *jazz*, recopilé una pequeña lista de las canciones que debían aprender mis alumnos y la tonalidad en que solían tocarse, un rudimentario precedente de la obra que el lector tiene ahora en sus manos. Más tarde, cuando empecé a escribir sobre *jazz*, seguí estudiando esas mismas piezas pero bajo otro prisma: lo que pretendía era desentrañar la evolución de esas composiciones a lo largo del tiempo; entender cómo las habían tocado los diferentes músicos de *jazz* y qué cambios habían ido experimentando en virtud de esas interpretaciones.

Muchas veces, a lo largo de esos años, me habría gustado tener un breviario de ese corpus musical, un solo libro que me guiase a través del cancionero jazzístico y me orientase hacia las grabaciones clásicas. Cuando empecé a instruirme en las sutilezas de ese canon artístico hubo algunos libros que me sirvieron de ayuda, sobre todo *American Popular Songs* (1972), de Alec Wilder; pero ni los mejores de esos manuales dejaban de limitarse indefectiblemente a una pequeña porción del repertorio —canciones, más que nada, de Broadway o de Tin Pan Alley, la industria de la música popular estadounidense—, sin ocuparse apenas de la relación de esta música con el *jazz*. El libro que me hacía falta cuando daba mis primeros pasos no existía, y sigue sin existir. Mi propósito era ahondar en esas composiciones en tanto fuentes de inspiración de grandes interpretaciones jazzísticas: un enfoque que solía alejar a los músicos de la intención original del compositor. Quería una guía que tratase esas obras como componentes básicos del arte del *jazz*, como trampolines hacia la improvisación, como invitaciones a la reinterpretación creativa.

Este libro aspira a ser un estudio de esa índole, un repaso al repertorio clásico del *jazz* como el que me habría gustado que alguien me hubiese regalado en su día: un vademécum que me habría ayudado como músico, como crítico, como historiador y, sencillamente, como amante y entusiasta de este género artístico. Hasta cierto punto,

esta obra representa el fruto de todas las experiencias que he tenido con estas espléndidas composiciones a lo largo de varias décadas. Las piezas que en su momento me resultaban misteriosas, e incluso amenazantes, terminaron convirtiéndose en amigas de confianza, compañeras de innumerables horas, y he disfrutado a lo grande de esta oportunidad de escribir acerca de ellas y de comentar mis versiones predilectas. Los lectores familiarizados con mis otros libros sin duda percibirán en estas páginas un tono más personal, un tratamiento más desenfadado: es la orientación que fue pareciéndome más apropiada conforme indagaba en un material que a estas alturas se ha convertido en una parte tan fundamental de mi existencia.

Permítaseme un último comentario sobre el criterio que he aplicado para seleccionar los materiales que integran este libro. He elegido las piezas en función de la importancia que poseen en el repertorio jazzístico actual. He escogido las composiciones que más probabilidades tiene de oír el aficionado contemporáneo y que más suelen pedirse a los músicos. Este baremo me ha llevado a descartar algunos temas que en su día tuvieron mucho eco en el mundo del *jazz* —«The Sheik of Araby», «Some of These Days», etc.— y a incluir otros que tal vez se hayan grabado en menos ocasiones pero se han interpretado con más frecuencia en los últimos años. En resumidas cuentas, mi selección es un reflejo del *jazz* en tanto actividad pujante y actual.

Así y todo, me preocupa el escaso número de composiciones recientes que reseño en estas páginas. De haber escrito un libro sobre mis canciones de *jazz* favoritas o de los compositores de *jazz* que más admiro, la lista de temas destacados habría sido un tanto distinta; pero esta tarea la dejo para otra ocasión. El temario del *jazz* no es tan fluido hoy como lo era en otros tiempos, y el mismo proceso de codificación que cristalizó en obras como *The Real Book* también ha dificultado que se incorporen piezas nuevas al cancionero. Asimismo, aunque un puñado de artistas de *jazz* ha intentado abogar por un material más reciente —composiciones de Radiohead, Björk, Pat Metheny, Kurt Cobain, Maria Schneider, etc.—, estas canciones aún no tienen suficiente tirón en el mundillo del *jazz* para justificar su inclusión en este libro. Lamento esta situación, aunque respeto la cruda realidad. Sería de agradecer que el repertorio fuese más expansivo y maleable, y por mi parte estaría encantado de que el género cambiase hasta el punto de dejar desfasada esta antología.

Mientras tanto, he aquí un análisis de las piedras angulares del canon jazzístico hoy vigente, títulos que han conformado la banda sonora de mi vida. Sirva este libro de homenaje a esas composiciones y a las mentes creativas que no sólo las parieron, sino que también las han reinterpretado y revitalizado a lo largo de los años, y que, al trasladar viejas canciones a nuevos territorios, me han servido de inspiración.

A

After You've Gone

Compuesta por Turner Layton, con letra de Henry Creamer

Al contrario de lo que suele ocurrir con la mayoría de composiciones clásicas del jazz, «After You've Gone» fue obra de compositores negros pero debe su popularidad a intérpretes de raza blanca. La canción, casi tan vieja como las primeras grabaciones de jazz, apareció en 1918 y se hizo famosa en las versiones de Al Jolson, Sophie Tucker y Marion Harris, artistas que si bien no eran músicos de jazz en sentido estricto, incorporaron a sus estilos personales algunos elementos de ese estilo.

La historia del compositor Turner Layton resulta fascinante, una muestra de ascenso y éxito social que pocos estadounidenses de raza negra nacidos en el siglo XIX fueron capaces de igualar. Nacido en el seno de una familia que se tomaba muy en serio la educación y el servicio a la comunidad —el padre, veterano de la guerra de Secesión, era profesor de música, y la madre también era maestra—, Layton estudió en la facultad de odontología de la universidad de Howard antes de embarcarse en una carrera musical y hacerse famoso tanto en calidad de intérprete como de compositor. En colaboración con el letrista Harry Creamer, Layton compuso canciones para Broadway y las revistas Ziegfeld Follies, y cosechó una serie de éxitos, como «Way Down Yonder in New Orleans», «Dear Old Southland» y su composición más famosa, «After You've Gone». En 1924 se instaló en Inglaterra, donde, en compañía de Clarence «Tandy» Johnstone, adquirió renombre como intérprete de *cabaret* y vendió, según se dice, diez millones de discos (una cifra difícil de creer pero que, aunque sólo fuese la mitad, pone de manifiesto su extraordinario gancho). El legado de Layton sigue patente en Gran Bretaña: los derechos de autor de su obra se cedieron al hospital infantil de Great Ormond Street.

Según Alec Wilder, experto en música popular clásica^[1], «After You've Gone» es una canción «que suena americana» y, aunque la expresión no forma parte de la terminología al uso entre los musicólogos, entiendo lo que quiere decir. El oyente se ve asaltado ya de entrada por una sonoridad exultante y enfática, marcada por la repetición de las frases ascendentes y acrecentada por la rapidez con que se sucede la actividad armónica: a lo largo de toda la pieza, que presenta una estructura poco convencional de veinte compases, se produce como mínimo un cambio de acorde por compás. La letra, que habla de llanto y ruina, parece extraída de otra canción más desesperada, porque la melodía nos sugiere una historia distinta: cuando te hayas marchado me iré de juerga, no me quedaré rumiando las penas.

Hoy en día, la canción suele tocarse con un ritmo rápido y alegre, pero las primeras grabaciones tendían a ser más lentas y mucho más sombrías. La célebre versión de Marion Harris, de 1918, registra menos de ochenta pulsos por minuto, y la interpretación que grabó Bessie Smith en 1927 adopta un movimiento similar y

resulta tan angustiosa que más bien recuerda a los *blues* apesadumbrados que integraban el grueso de su repertorio, aunque el grupo de acompañamiento, una formación estelar en la que militaban, entre otros, Fletcher Henderson y Coleman Hawkins, consigue la admirable proeza de imprimir *swing* a una cadencia tan sombría. La versión de Sophie Tucker, grabada pocas semanas después, no es mucho más enérgica, y la de Johnny Dodd, también de 1927, presenta una concepción muy parecida a la de Smith.

Por aquella época, sin embargo, los California Ramblers y los Charleston Chasers, grupo que aglutinaba el talento de Miff Mole, Jimmy Dorsey y Red Nichols, duplicaron el tempo y demostraron que «After You've Gone» podía ser una tribuna eficaz para un *jazz* de más voltaje. Cuando en 1935 Coleman Hawkins grabó la canción en los Países Bajos, se ciñó al planteamiento de Bessie Smith, lo cual no es de extrañar dado que había participado en aquella sesión. Pero casi todas las demás figuras del *jazz* que habían grabado la pieza en el ínterin —músicos como Louis Armstrong, Art Tatum, Fletcher Henderson, Paul Whiteman (con un arreglo de William Grant Still) y Django Reinhardt— se decantaron por una interpretación más rápida y desahogada.

«After You've Gone» siguió gozando del favor de los improvisadores durante la llamada era del *swing*, y nadie grabó tantas versiones de la composición como Benny Goodman (más de cuarenta, si se incluyen todas las grabaciones pirata, emisiones radiofónicas y filmaciones). La más famosa sería su versión en trío, con Teddy Wilson y Gene Krupa, que llegó a situarse entre los primeros veinte puestos de las listas en 1935. Los acompañantes de Goodman también le cogieron gusto a la canción: Lionel Hampton alcanzó el éxito en 1937 con una interpretación vocal, y el trompetista Roy Eldridge también manifestó enérgicamente su interés por la pieza, grabándola bajo su propia dirección y como acompañante de Gene Krupa, Benny Goodman y otros artistas.

Los músicos de *bebop* y *cool jazz* se mostraron mucho menos inclinados a tocar «After You've Gone». Charlie Parker, Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Bud Powell y la mayoría de sus camaradas nunca la llevaron a un estudio de grabación (aunque Parker, en una de las *jam sessions* del espectáculo itinerante Jazz at the Philharmonic, nos dejó una memorable versión en directo). La excepción fue Sonny Stitt, que durante la década de 1950 registró la pieza en varias ocasiones, mientras que Sonny Rollins aprovechó los acordes para su canción «Come, Gone», incluida en el disco *Way Out West*. Otro tanto hizo Art Pepper en «Straight Life», tema que se convertiría en una de las composiciones más representativas del ilustre saxofonista y en el título de la explícita autobiografía que publicaría más adelante.

«After You've Gone» ha seguido tocándose por doquier en las últimas décadas; toda suerte de intérpretes, desde Woody Allen a Wynton Marsalis, ha probado a recrearla. Cada año salen al mercado hasta una docena o más de versiones nuevas de la canción, y dado que ya existen más de un millar, los aficionados tienen donde

elegir. La mayoría aspira a remedar la sensibilidad jazzística de una época pretérita, y los tratamientos innovadores son más bien escasos. No obstante, la interpretación que llevó a cabo Nicholas Payton en su proyecto *Gumbo Nouveau*, de 1995, donde se reconfiguran tanto las armonías como la sensibilidad rítmica, demuestra que esta venerable pieza de 1918 aún es capaz de mudar de piel.

VERSIONES RECOMENDADAS

Marion Harris, Camden (New Jersey), 22 de julio de 1918 · Charleston Chasers, Nueva York, 27 de enero de 1927 · Bessie Smith, Nueva York, 2 de marzo de 1927 · Louis Armstrong, Nueva York, 26 de noviembre de 1929 · Benny Goodman (con Teddy Wilson y Gene Krupa), Nueva York, 13 de julio de 1935 · Roy Eldridge, Chicago, 28 de enero de 1937 · Gene Krupa (con Roy Eldridge), Nueva York, 5 de junio de 1941 · Jazz at the Philharmonic (con Charlie Parker), Los Ángeles, 28 de enero de 1946 · Sonny Stitt, extraída de *The Hard Swing*, Los Ángeles, 9 de febrero de 1959 · Nicholas Payton, extraída de *Gumbo Nouveau*, 28 al 30 de noviembre de 1995.

A Foggy Day

Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin

Un noche de comienzos de 1937 en que Ira Gershwin se había quedado leyendo hasta tarde, su hermano George volvió de una fiesta, se quitó la chaqueta y, sentándose al piano, propuso que se pusieran a componer otra canción para *A Damsel in Distress* [*Damiselas en apuros*], la película de Fred Astaire para la que estaban trabajando en ese momento. Menos de una hora después los dos hermanos habían terminado toda «A Foggy Day» menos la estrofa inicial. Al día siguiente, Ira sugirió unos versos de aire irlandés —¡muy apropiados para una canción sobre Londres!— y George respondió con algo adecuadamente nostálgico.

El resultado fue una variación peculiar de un tema clásico como es el de la canción acerca de una ciudad. Estas composiciones, por regla general, suelen cantar las alabanzas de la metrópolis en cuestión: la consabida cantinela sobre «la ciudad que a mí me gusta»; pero en este caso la letra intenta que Londres resulte lo más gris y deprimente posible, aunque sólo hasta los últimos compases, momento en el que «A Foggy Day» se transforma en una canción de amor y todo resplandece gracias al brillo que irradia la damisela en apuros. Aun así se entiende que los londinenses recurran a esta canción en sus campañas de promoción turística, pues la melodía es una de las más inspiradas del compositor: sobre todo en los peculiares compases finales, que recuerdan a una fanfarria militar —con ecos de la canción folclórica inglesa «Country Gardens»—, y en la última frase, basada en gran medida en una serie de notas reales y en la gozosa aceleración de la progresión armónica, que de pronto avanza al doble de velocidad. El contraste con la sección precedente, construida a base de frases estáticas que se ciñen al modelo de lo que los críticos han denominado «canciones de notas repetidas» de Gershwin, no puede ser más acusado. Este pasaje también fuerza la estructura más allá de los treinta y dos compases que posiblemente esperaban los oyentes. De no ser porque conozco el impecable resultado, me costaría creer que un cambio tan drástico de temperamento en el último verso de una canción —cambio que atañe tanto a la letra como a la música, incluidos ritmo, armonía y melodía— pudiese surtir un efecto tan logrado.

La película *Damiselas en apuros* está basada en la novela homónima de P. G. Woodehouse, que narra las aventuras británicas de un joven compositor estadounidense de comedias musicales llamado George Bevan. Alguien podría pensar que el personaje era un trasunto de George Gershwin... sólo que el libro se publicó en 1919, cuando la carrera del compositor estaba aún en mantillas. Pero a Gershwin le gustó la historia y la propuso como argumento del primer largometraje que rodó Fred Astaire para la RKO sin Ginger Rogers de *partenaire*. Gershwin murió antes de terminar el rodaje, pero casi desde el día del estreno, que tuvo lugar en noviembre de

1937 en el Radio City Music Hall, la canción «A Foggy Day» se convirtió en un gran éxito, sobre todo en las versiones de Fred Astaire y Bing Crosby. Así y todo, los músicos de *jazz* tardaron en adoptar el tema, que no se afianzaría en los escenarios jazzísticos hasta pasados casi quince años.

Frank Sinatra incluyó la composición en su álbum *Songs for Young Lovers*, publicado en 1954, y los años inmediatamente posteriores fueron la época dorada de la canción de Gershwin en términos jazzísticos. En 1956 se registraron más versiones a cargo de estrellas del género que en cualquier otra fase de la historia de la pieza, y de esa época datan muchas de mis interpretaciones favoritas. Algunas se han hecho célebres, como el encantador *toma y daca* de Louis Armstrong y Ella Fitzgerald; otras merecerían ser más famosas. El nombre de Lars Gullin no dirá gran cosa a la mayoría de aficionados actuales (aunque en su Suecia natal lo veneran con devoción), pero los profanos en la materia no tienen más que escuchar la versión de «A Foggy Day» que grabó en 1956 para entender por qué muchos consideran a este saxofonista barítono uno de los improvisadores más excelsos de la escuela *cool*. Pocas semanas después, Art Tatum y Buddy DeFranco se enzarzaron en un duelo nada *cool* a propósito de la misma canción, y la osadía con que el clarinetista responde nota por nota a las florituras del pianista resulta embriagadora y apasionante. Me fascina que Tatum, enardecido por el combate, le pisase el solo a DeFranco con una frase estentórea y aparatosa que ahoga el remate del clarinetista. De acuerdo: puede que Tatum se olvidase de que esta canción no se ajusta a la típica estructura de treinta y dos compases; pero también es cierto que el virtuoso pianista era famoso por ponérselo difícil a los músicos que lo desafiaban sin tapujos, y esta grabación es un buen ejemplo.

Aunque Charles Mingus, por lo general, prefería tocar composiciones suyas que estándares de otros, el contrabajista grabó «A Foggy Day» tanto en su concierto de diciembre de 1955 con Mal Waldron como en su álbum *Pithecanthropus Erectus* del año siguiente. La primera versión reviste interés sobre todo por su introducción quejumbrosa, que prefigura la sensibilidad vanguardista que un año después aplicaría Cecil Taylor a su primer disco al frente de una banda; aunque este preámbulo discordante, que sin duda trata de recrear un embotellamiento en el centro de Londres, apenas dura unos segundos, antes de dar paso a una progresión armónica convencional. La segunda interpretación, grabada tan sólo un mes después, subvierte más si cabe el original de Gershwin, con una serie de efectos sonoros que se entrometen en los solos. Sospecho que a muchos aficionados a Gershwin no debió de hacerles ninguna gracia, pero el tratamiento de Mingus es un buen ejemplo de cómo los clásicos del *jazz*, en manos de este artista de ferviente creatividad, nunca han tenido un sonido muy «clásico» que digamos.

Al terminar ese año tan dichoso para «A Foggy Day», la propietaria del Patio Lounge de Washington (D. C.) informó al pianista de la casa, Bill Potts, que había contratado «a un tipo llamado Lester Young» para que se incorporase al grupo

durante la temporada baja. Tenemos suerte de que a Potts se le ocurriese grabar las aportaciones del nuevo fichaje pues, con todo lo informal del contexto (o tal vez por ello), constituyen unos de los mejores trabajos de la recta final de la carrera del eximio saxofonista. A los pocos días, una colaboradora asidua de Young, Billie Holiday, registró su única versión de «A Foggy Day», y, si bien el optimismo de Lady Day suena un tanto impostado, los solos de Ben Webster y Jimmy Rowles hacen que la grabación valga la pena.

VERSIONES RECOMENDADAS

Frank Sinatra, extraída de *Songs for Young Lovers*, Hollywood, 5 de noviembre de 1953 · Benny Carter (con Oscar Peterson), extraída de *Cosmopolite*, Los Ángeles, 12 de noviembre de 1954 · Charles Mingus, extraída de *Pithecanthropus Erectus*, Nueva York, 30 de enero de 1956 · Art Tatum y Buddy DeFranco, extraída de *The Tatum Group Masterpieces, Vol. 7*, Los Ángeles, 6 de febrero de 1956 · Lars Gullin, extraída de *Baritone Sax*, Estocolmo, 25 de abril de 1956 · Louis Armstrong y Ella Fitzgerald, extraída de *Ella y Louis*, Los Ángeles, 16 de agosto, de 1956 · Lester Young, extraída de *Lester Young in Washington, D. C. 1956, Vol. 1*, grabado en directo en el Patio Lounge de Washington (D. C.), 7 y 8 de diciembre de 1956 · Billie Holiday (con Ben Webster), extraída de *Songs for Distingué Lovers*, Los Ángeles, 3 de enero de 1957 · Red Garland, extraída de *Red Garland at the Prelude*, grabado en directo en el Preclude Club, Nueva York, 2 de octubre de 1959 · George Benson (con Ronnie Cuber), extraída de *It's Uptown*, Nueva York, 9 de febrero de 1966 · Sarah Vaughan, extraída de *Live in Japan*, grabado en directo en la sala Sun Plaza de Tokio, 24 de septiembre de 1973 · Wynton Marsalis (con Marcus Roberts), extraída de *Marsalis Standard Time, Vol. 1*, Nueva York, 29 y 30 de mayo y 24 y 25 de septiembre de 1986 · Bill Charlap, extraída de *Plays George Gershwin: The American Soul*, Nueva York, 7 de febrero de 2005.

A Child Is Born

Compuesta por Thad Jones, con letra de Alec Wilder

Thad Jones empezó a componer arreglos con trece años, para la banda de su tío, y seguiría haciendo lo mismo durante medio siglo. Para este joven tan precoz, el mero hecho de salir de la sombra que proyectaban sus hermanos (tanto Hank, mayor que él, como Elvin, más pequeño, se convirtieron en estrellas del *jazz*) ya representaba un desafío considerable. Jones, no obstante, también se forjaría un nombre, primero como instrumentista y arreglista a las órdenes de Count Basie, y después como colíder de su propia *big band*, la admiradísima Thad Jones-Mel Lewis Orchestra.

Muchos dan por hecho que la versión de «A Child is Born» que grabó la orquesta en 1970, recogida en el disco *Consummation*, constituye la primera grabación de la pieza; pero seis meses antes Richard Davis y Roland Hanna ya la habían registrado en una sesión celebrada en Alemania. El segundo llegaba incluso a atribuirse la autoría de la canción: según sus palabras, «A Child is Born» empezó siendo un interludio de piano que él insertaba entre tema y tema de la *big band* y que posteriormente Jones transformaría en partitura para la orquesta. En 1969, sin embargo, el propio Hanna torpedeó esa pretensión de autoría en su estreno discográfico, pues justo antes de que empiece la canción se le oye claramente anunciar (probablemente para información de los técnicos de la pecera): «A Child Is Born... Thad Jones».

En la versión de *Consummation*, Jones adopta una actitud propia del *jazz* de cámara durante la mayor parte de la pieza, que se abre con el piano solista de Hanna e incorpora contrabajo y batería a partir del octavo compás. Una vez expuesta la melodía, Jones entra con el fliscorno y convierte el trío en un cuarteto, pero en lugar de enfrascarse en un solo, opta por tocar la melodía de nuevo. Sólo entonces, rebasada con creces la mitad del tema, hace su aparición la orquesta, aunque lo que suena, una vez más, es la melodía, en un arreglo suntuoso y rico en texturas que pone punto final a la canción. No hay en toda la versión un solo fragmento improvisado, pero la interpretación es impecable.

«A Child is Born» se propagó con rapidez por el mundillo del *jazz*, y para reconstruir la trayectoria de esa difusión casi basta con enumerar a los autores de las primeras grabaciones. A los pocos meses de publicarse la grabación de Thad Jones-Mel Lewis, Oscar Peterson echó mano de la pieza para un disco en solitario, y poco después volvió a tocarla en una colaboración con los Singers Unlimited. En 1971, Kenny Burrell, arropado por una nutrida orquesta, sirvió una interpretación memorable en su álbum *God Bless the Child*, y cinco años después volvería a registrarla, en esta ocasión a las órdenes de Bill Evans, quien a su vez la incluyó en el disco que publicó con Tony Bennett. Varios miembros de la orquesta Thad Jones-Mel

Lewis grabarían «A Child Is Born» por su cuenta. Una de mis grabaciones favoritas de Lewis es la de 1976 para el sello A&M, donde el batería lidera una pequeña formación en la que no figura Thad (el trompeta es Freddie Hubbard), pero sí su hermano Hank, al piano. El mayor de los Jones terminaría grabando «A Child Is Born» al menos en doce ocasiones, entre ellas sendas colaboraciones con Benny Carter y Joe Lovano. En la primera, un dúo grabado para un disco de temática navideña, la pieza se transforma en un villancico (identificación en la que otros abundarían posteriormente, con el resultado de que una canción en teoría secular suena con bastante frecuencia a finales de diciembre).

La composición es una joya, un vals de treinta compases que se apoya en un sencillo motivo a lo largo de toda la pieza. La fórmula no promete gran cosa: una nota sostenida durante el primer compás y tres notas ascendentes que coinciden con los pulsos fuertes durante el segundo. El compositor, además, recurre al mismo ritmo melódico en los dos compases siguientes... y lo repite una y otra vez, con contadas excepciones, a lo largo de la canción entera. El efecto, sin embargo, es de lo más sedante y sosegado —ojalá los partos^[11] fuesen así de relajantes—, y el movimiento armónico es satisfactorio sin resultar demasiado predecible. Poco después de publicarse la primera grabación, Alec Wilder le puso letra, y los versos son tan conmovedores como la música.

VERSIONES RECOMENDADAS

Richard Davis y Roland Hanna, extraída de *Muses for Richard Davis*, Villingen (Alemania), 9 de diciembre de 1969 · Thad Jones-Mel Lewis Orchestra, extraída de *Consummation*, Nueva York, 25 de mayo de 1970 · Kenny Burrell, extraída de *God Bless the Child*, Nueva York, abril y mayo de 1971 · Oscar Peterson y The Singers Unlimited, extraída de *In Tune*, Villingen (Alemania), 5 al 13 de julio de 1971 · Bill Evans (con Kenny Burrell y Harold Land), extraída de *Quintessence*, Berkeley (California), 27 al 30 de mayo de 1976 · Mel Lewis (con Freddie Hubbard y Hank Jones), extraída de *Mel Lewis and Friends*, Nueva York, 8 al 9 de junio de 1976 · Tony Bennett y Bill Evans, extraída de *Together Again*, San Francisco, 27 al 30 de noviembre de 1976. · Stanley Turrentine (con George Benson y Jimmy Smith), extraída de *Straight Ahead*, Nueva York, 7 de diciembre de 1984 · Benny Carter y Hank Jones, extraída de *A Jazz Christmas: Hot Jazz for a Cool Night*, Nueva York, 17 de junio de 1992 · Joe Lovano y Hank Jones, extraída de *Joyous Encounter*, Nueva York, 8 a 9 de septiembre de 2004.

Ain't Misbehavin'

Compuesta por Fats Waller y Harry Brooks, con letra de Andy Razaf

Para la mayoría de historiadores del *jazz*, las grabaciones que llevó a cabo Louis Armstrong en la década de 1920 con los grupos Hot Five y Hot Seven son el hito decisivo en la carrera del trompetista hacia el estrellato. El propio Armstrong, sin embargo, consideraba que el verdadero punto de inflexión de esa trayectoria fue la interpretación de «Ain't Misbehavin'» que ofreció en 1928 en *Keep Shufflin'*, el musical que Fats Waller estrenó en Broadway. «Estoy convencido —afirmaría años después el trompetista—, de que esa canción magnífica y la oportunidad que tuve^[2] de tocarla fueron de enorme ayuda para darme a conocer por todo el país». El éxito de Armstrong resulta aún más extraordinario si se tiene en cuenta que no aparecía en el escenario, sino que se limitaba a cantar y tocar la canción desde el foso de la orquesta durante los entreactos.

La revista *The New Yorker* se quejó de que *Keep Shufflin'* no ofrecía «ninguna novedad musical de calidad», pero el crítico de *The New York Times* contrarrestó ese veredicto afirmando lo siguiente: «Destaca una canción titulada 'Ain't Misbehavin'», una balada de *jazz* sintética pero agradable en grado sumo, cuya interpretación en el entreacto por parte de un miembro anónimo de la orquesta fue uno de los momentos más destacados del estreno. El anonimato de Armstrong no duró mucho: enseguida se añadió su nombre al programa del espectáculo y se subió su actuación al escenario.

El trompetista grabó la canción en julio del año siguiente y, tal como solía hacer por aquella época, se tomó amplias libertades con la melodía. Dos semanas después, Fats Waller llevó «Ain't Misbehavin'» al estudio y, aunque también gustaba de trastear con sus composiciones, registró una versión en solitario de piano *stride*, directa y sin alharacas, que nos da la idea más clara de cuál era la concepción original de su pieza más famosa. Muchos otros músicos se interesaron por «Ain't Misbehavin'», hasta el punto de que sólo en 1929 se grabaron más de veinte interpretaciones de la canción.

Al año siguiente, sin embargo, la canción ya había caído en el olvido, y hasta mediados de la década de 1930 no volvería gradualmente al repertorio del *jazz*, gracias al apostolado de algunas figuras influyentes. En 1933, durante una visita a Londres, Duke Ellington grabó una versión de «Ain't Misbehavin'» que introduce un inusitado compás de 5/2 en mitad del solo de Barney Bigard, quizá la primera vez que una grabación de *jazz* incorporaba un fraseo atípico en un arreglo escrito para instrumento de viento. La versión que Paul Whiteman registró en 1935 se beneficia del solo de trombón y la aportación vocal de Jack Teagarden. Dos años después, Django Reinhardt grabó «Ain't Misbehavin'» en París, y al año siguiente Jelly Roll Morton la interpretó en una sesión celebrada en la Biblioteca del Congreso

estadounidense para el musicólogo Alan Lomax, una de las contadas ocasiones en que el pionero del estilo de Nueva Orleans se dignó recrear una canción compuesta por un músico de *jazz* de una generación posterior a la suya. Morton remató la interpretación con un exquisito estribillo cantado en *scat* que pone de manifiesto sus dotes de vocalista, a menudo subestimadas.

Durante la era del *swing*, unas pocas *big bands* adoptaron «Ain't Misbehavin'», pero el marcado carácter binario de la pieza delataba su condición de vestigio de épocas pretéritas. Aún más escasos fueron los músicos *bebop* que se sintieron atraídos por la pieza de Waller, y un puñado de grabaciones —de Sonny Stitt (1950), de Dizzy Gillespie (1952)— ponen de relieve lo difícil que resultaba que la composición sonase novedosa en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. En última instancia, Hank Jones, el pianista de la era del *bop*, obtuvo en 1978 un contrato como pianista y director de orquesta del espectáculo *Ain't Misbehavin'*, éxito de taquilla en Broadway y ganador del premio Tony al mejor musical, y ese mismo año grabó una notable versión de la pieza; pero para ello tuvo que adoptar un estilo mucho más tradicional del que exhibió a lo largo de su trayectoria.

En general, los cantantes de *jazz* modernos lo han tenido más fácil con la composición de Waller, como demuestran las grabaciones de Sarah Vaughan (1950), con Miles Davis en la banda de acompañamiento, y de Johnny Hartman (1955). A decir verdad, la letra de Razaf es un aspecto fundamental del disfrute de «Ain't Misbehavin'»: la alusión a Jack Horner, el personaje de la canción infantil, es tan ingeniosa como apropiada, pues condice perfectamente con el dejo juguetón de la melodía. Pero la armonía y la línea de bajo del puente resultan asimismo fascinantes: un toque moderno que sorprende en una pieza tan añeja.

En la actualidad, «Ain't Misbehavin'» no es un componente del cancionero jazzístico tan importante como lo fue en su día. Pero para cualquier pianista que quiera formarse en la tradición teclista del estilo *stride* de Harlem sigue siendo una composición indispensable, un jalón fundamental de ese lenguaje. Muy pocos músicos pueden igualar, y ninguno superar, el vehemente estilo interpretativo de Art Tatum, que legó a la posteridad unas cuantas grabaciones del clásico de Waller, pero mi favorita, con mucho, es una interpretación en directo de 1944, muy poco conocida, en la que el portentoso pianista arranca las risas y exclamaciones de asombro del público con sus diabluras.

VERSIONES RECOMENDADAS

Louis Armstrong, Nueva York, 19 de julio de 1929 · Fats Waller, Camden (New Jersey), 2 de agosto de 1929 · Duke Ellington, Londres, 13 de julio de 1933 · Paul Whiteman (con Jack Teagarden), Nueva York, 9 de julio de 1935 · Django Reinhardt (con el Quintett du Hot Club de France), París, 22 de abril de 1937 · Jelly Roll Morton, Washington, (D. C.), mayo y junio de 1938 · Art Tatum, Nueva York, otoño

de 1944 · Sarah Vaughan (con Miles Davis), Nueva York, 18 de mayo de 1950 · Johnny Hartman (con Howard McGhee), extraída de *Songs From the Heart*, Nueva York, octubre de 1955 · Hank Jones (con Teddy Edwards), extraída de *Ain't Misbehavin'*, Berkeley (California), 5 y 6 de agosto de 1978 · Dick Wellstood, extraída de *Live at the Sticky Wicket*, grabado en directo en The Sticky Wicket, Hopkinton (Massachusetts), 9 de noviembre de 1986.

Airegin

Compuesta por Sonny Rollins

El título de la canción es «Nigeria» escrito al revés, y su autor, Sonny Rollins, no fue sino uno más de los muchos compositores punteros de *jazz* moderno que jugaban a estos retruécanos con sus oyentes. En 1946, Dizzy Gillespie ya había alumbrado «Emanon» (al revés: *No name*, «sin nombre»). En 1952, Horace Silver había grabado «Ecaroh» (su nombre de pila invertido). Otro tanto haría Miles Davis años después con «Selim» y «Sivad». Y Thelonious Monk es teóricamente el autor de «Eronel» (inversión de «Lenore», nombre de una antigua novia de Sadik Hakim, el pianista que, en colaboración con Idrees Sulieman, compuso la mayor parte de la pieza).

Algunos verán en estos títulos un síntoma de la idiosincrasia lúdica e informal del *jazz*, y otros, queriendo encontrar razones más profundas, señalarán la larga tradición de intérpretes afroamericanos que han sembrado su obra de significados ocultos y cifrados. En este caso concreto, los juegos lingüísticos de Rollins representaron un obstáculo cuando el cantante y letrista Jon Hendricks trató de encajar en la melodía una letra que aludiese al título. En la versión incluida en *The Swingers!*, disco publicado en 1958 por el trío Lambert, Hendricks & Ross, el primer verso dice: «*Wait'll y'dig it on the map; Airegin spelled backwards*» [Espera a encontrarlo en el mapa: Airegin escrito al revés], que rima con el neologismo «*gone fac'wards*» [fue hacia *delantrás*]. El señor Rollins no se lo puso muy fácil a sus futuros colaboradores, desde luego.

La canción adquirió notoriedad gracias a *Bags' Groove*, de Miles Davis, un disco de 1954 mucho menos conocido que los álbumes que el trompetista publicaría en la segunda mitad de esa década. El disco, no obstante, contenía varias canciones que estaban destinadas a convertirse en clásicos, entre ellas tres de las mejores composiciones de Rollins: «Airegin», «Doxy» y «Oleo». En términos de concepción, la primera es la más interesante de la serie: tras un comienzo que insinúa un *blues* en tonalidad menor, se transforma en una estructura asimétrica de treinta y seis compases —una rareza: veinte compases antes de la repetición, y luego sólo dieciséis antes de regresar al principio de la estructura—, toda ella repleta de movimiento armónico para estimular a los solistas. Los acordes iniciales recuerdan a «Opus v», una pieza de J. J. Johnson que Rollins había grabado en 1949, mientras que los segundos ocho compases evocan el puente de «Day Dream», la canción de Billy Strayhorn. Pero el conjunto, tal como lo construyó Rollins, resulta inconfundible, y la pieza figura entre las más intrincadas de sus composiciones más conocidas. «Airegin» es la prueba fehaciente de que en una época en la que otros músicos de *jazz*, deseosos de ampliar su popularidad, estaban inclinándose hacia el énfasis melódico del *cool*, o bien hacia el desenfado y la sencillez del *funk*, Rollins estaba

decidido a componer piezas que sedujesen a otros solistas de viento, no a los usuarios de las gramolas.

Y así ocurrió con «Airegin». Dos años después, Miles Davis resucitó la canción en otra sesión para el sello Prestige, esta vez con la participación de John Coltrane, el único titán capaz de discutirle a Rollins el trono de monarca absoluto del saxofón tenor en la corte del *jazz* moderno. Davis tomó una decisión sorprendente al sustituir la progresión armónica original de Rollins en la repetición del tema A, o tema principal, por una breve secuencia de ocho compases en torno a Fa menor, un anticipo del enfoque modal que habría de dominar su obra a finales de esa década. El movimiento es más rápido y la atmósfera mucho más agresiva: Coltrane nos informa de que era capaz de tocar esa composición con tanta maestría como el propio Rollins.

Otros solistas de renombre tomaron nota. Phil Woods grabó «Airegin» en su sesión de 1957 con Gene Quill y durante los años siguientes retomaría periódicamente la canción con diversos arreglos. Art Pepper le plantó cara en su disco *Art Pepper Plus Eleven*, de 1959, y a comienzos de la década de 1960 pudo oírse interpretar el estándar de Rollins a Stan Getz, Chet Baker y Maynard Ferguson, entre otros músicos.

La canción ha conservado su lugar en el repertorio clásico, aunque no se oye tan a menudo como «Oleo» o «St. Thomas», también del mismo compositor. Este hecho, sin embargo, quizá se deba sencillamente a que esas dos canciones son más fáciles de tocar, pues la primera se basa en la socorrida secuencia de acordes de «I Got Rhythm», el clásico de Gershwin, y la segunda es tan simple que puede tocarse de oído sin haberla ensayado. Los solistas más avezados, en cambio, siguen sacándole jugo a «Airegin». El lector interesado en oír dos ejemplos estimulantes hará bien en buscar las versiones de Chris Potter y Michael Brecker, ambas de 1993.

VERSIONES RECOMENDADAS

Miles Davis (con Sonny Rollins), extraída de *Bag's Groove*, Hackensack (New Jersey) 29 de junio de 1954 · Miles Davis (con John Coltrane), extraída de *Cookin'*, Hackensack (New Jersey), 26 de octubre de 1956 · Art Pepper (con arreglo de Marty Paich), extraída de *Art Pepper Plus Eleven*, Los Ángeles, 14 de marzo de 1959 · Wes Montgomery (con Tommy Flanagan), extraída de *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery*, Nueva York, 26 de enero de 1960 · Phil Woods (con Jaki Byard), extraída de *Musique du Bois*, Nueva York, 14 de enero de 1974 · Maynard Ferguson, extraída de *New Vintage*, Nueva York, 10 de julio de 1977 · Michael Brecker y David Friesen, extraída de *Two for the Show*, Portland, 25 de abril de 1993 · Chris Potter, extraída de *Sundiata*, Nueva York, 13 de diciembre de 1993.

Alfie

Compuesta por Burt Bacharach y Hal David

No entiendo por qué los músicos de *jazz* no tocan más a menudo las canciones de Burt Bacharach. El compositor de Kansas City es un artesano exquisito, pero es mucho más que eso. Sobre el papel, la amalgama de detalles audaces —cambios de métrica, variaciones armónicas sorprendentes y otros giros interesantes— con melodías memorables se antoja idónea para la interpretación jazzística. Sin embargo, si bien algunos de sus éxitos han merecido la atención esporádica de diversos artistas de *jazz*, pocos se han afianzado en el repertorio clásico.

El motivo tal vez sea la reticencia que se generalizó entre los músicos de *jazz* a recurrir a material popular tras el auge del *rock*; o quizá los arreglos, en ocasiones poco atractivos, con que se presentaron por primera vez al público las canciones de Bacharach. O a lo peor es que las peculiares partituras de este compositor ahuyentan a los posibles intérpretes (partituras que, a decir verdad, pueden parecer más indicadas para un arreglo esmerado que para una *jam session* desenfadada). Con todo, los más de setenta éxitos que llevan su firma, así como las tonadas menos conocidas, piezas tan estupendas como «Nikki» y «Lisa», constituyen un corpus musical que los intérpretes de *jazz* deberían conocer mejor. Me gusta especialmente la descripción del estilo de Bacharach que en su día hizo Donald Fagen, de Steely Dan: una mezcla de armonías ravelianas y *soul* de callejón. Más acertado, imposible.

«Alfie» se ha hecho un hueco modesto, pero merecido, en el repertorio del *jazz*. Y lo ha logrado a despecho de una estructura compleja y una melodía que, tras la pegadiza frase inicial, se vuelve barroca a más no poder. Algunas versiones son rutinarias; otras, extrañas: por ejemplo, la tentativa de Maynard Ferguson de transformar la canción en un ejercicio exhibicionista de notas agudas para trompeta, o una rareza de 1969 en la que la banda de Ellington aborda «Alfie» con un invitado tan insólito como Wild Bill Davis dirigiendo el cotarro con su órgano. Otra sorpresa nos llega de la mano de Stevie Wonder, que en 1968 consiguió un modesto éxito con «Alfie» mediante una revisión instrumental de armónica y sesgo pop, publicada bajo el seudónimo Eivets Rednow (léase al revés para descifrarlo). Pero lo más habitual es que la canción sirva de trampolín para una exploración sincera de su esencia emocional, como en las diversas interpretaciones en vivo que llevó a cabo Bill Evans a finales de la década de 1960 y principios de la siguiente. Como atestiguan grabaciones más recientes a cargo de Pat Metheny, Patricia Barber y John Scofield, «Alfie» sigue dando pie a interpretaciones de categoría en el nuevo milenio.

Por cierto, los aficionados al *jazz* no deberían confundir esta canción con «Alfie's Theme», interpretada por Sonny Rollins, que también forma parte de la banda sonora de la película *Alfie*. Aunque el tema de Rollins, un *groove* de tiempo medio, tiene un

carácter jazzístico más evidente que la balada de Bacharach, los músicos de *jazz* apenas lo han interpretado. Se hace raro que la aportación de una auténtica leyenda del *jazz* a una banda sonora se vea superada por la composición de Bacharach, cantada por Cher para la película, con arreglos a cargo de otro Sonny. Concretamente, Sonny Bono, cuya labor de estudio contribuyó a situar la canción en las listas de éxitos.

VERSIONES RECOMENDADAS

Carmen McRae, extraída de *Second to None*, Nueva York, agosto de 1964 · Rahsaan Roland Kirk, extraída de *Now Please Don't You Cry, Beautiful Edith*, Englewood (New Jersey), 2 de mayo de 1967 · Bill Evans, extraída de *Montreux II*, grabado en directo en el festival de *jazz* de Montreux (Suiza), 19 de junio de 1970 · Art Farmer (con Cedar Walton), en *The Summer Knows*, Nueva York, 12 y 13 de mayo de 1976 · Patricia Barber, extraída de *Nightclub*, grabado en directo en el Blue Note, Nueva York, diciembre de 2003 · Pat Metheny, extraída de *What's It All About*, Nueva York, febrero de 2011.

All Blues

Compuesta por Miles Davis

El disco de Miles Davis *Kind of Blue* —a decir de la mayoría, el álbum de *jazz* más vendido de todos los tiempos, cuya condición de cuádruple platino quedó ratificada en 2008 por la Recording Association of America— es famoso por las estructuras modales de sus temas, basadas en escalas. Pero esta canción, incluida en ese elepé e interpretada con mucha frecuencia, no posee ningún elemento modal, sino que presenta una estructura de *blues* modificada. Aun así, la composición no tiene nada de convencional, habida cuenta del compás de 6/8 —fuera de lo común para un *blues*—, el peculiar *ostinato* de piano y el sorprendente aumento de un semitono respecto del acorde dominante antes de proceder al *turnaround*, o pasaje de transición entre secciones.

A pesar de su audacia, «All Blues» es bastante fácil de tocar y no plantea demasiadas exigencias, ni siquiera al solista bisoño. Dicho sea de paso, he notado que los intérpretes de *jazz* —un gremio verboso, en la mayoría de los casos— tienden a reprimirse más de la cuenta al tocar esta pieza. Sospecho que la medida se debe al empuje del *ostinato* de piano, que tiende a impulsar la canción hacia delante aunque los solistas guarden silencio. Este fenómeno concuerda con un viejo principio del *jazz* de cuya validez puedo dar fe por experiencia, y es que si la sección rítmica toca con *swing*, la sección de vientos no necesita usar muchas notas. Y en esta canción, ese motivo insistente del piano, un ejemplo de lo que en la jerga del género se conoce como *vamp*, casi sostiene el *swing* por sí solo.

La grabación original es difícil de superar, pero si alguien podía lograrlo era el propio Miles. A mi juicio, resulta imposible decidirse entre la versión del *Kind of Blue* y la interpretación en directo que Davis ofreció cinco años más tarde en el Lincoln Center de Nueva York. La segunda es más rápida y da la sensación constante de que los músicos están forzando la máquina, de que la estructura subyacente va a desmoronarse y hundirse en el caos de un momento a otro. El conjunto, sin embargo, resulta coherente, gracias a la pura fuerza de voluntad colectiva de todos los integrantes del quinteto, si bien no exhibe la limpidez introspectiva de la original de 1959.

Las composiciones tan emblemáticas motivan adaptaciones radicalmente nuevas, y «All Blues» no es una excepción. Tres reinterpretaciones innovadoras me han impresionado por su audacia. La primera, una versión en compás de 5/4, incluida en el álbum *Miles from India*, que reúne a Jimmy Cobb y Ron Carter, discípulos de Davis, con un sitarista y un percusionista de *ghatam* en una sección rítmica que hermana Oriente y Occidente, y a Rudresh Mahanthappa y Gary Bartz en la sección melódica. La segunda, el osado arreglo posmoderno de Vince Mendoza para una

banda de estrellas internacionales, encargado por el Festival Traumzeit de Duisburgo para su edición de 2007. Y por último, la zapatiesta de *blues* guasón que grabó en 1998 el World Saxophone Quartet, donde el compás de 6/8 original se sustituye por un ritmo binario africanizado.

Por desgracia, estas tentativas provocadoras de reorientar un estándar familiar son la excepción y no la regla. La mayoría de intérpretes trata la pieza con un respeto reverencial propio de un museólogo, llegando incluso a calcar el *groove* original de la sección rítmica. Uno entiende la atracción de la versión primigenia —la concepción primitiva de Davis es digna de admiración—; pero, dada la proverbial predisposición del trompetista a trastocarlo todo, no estaría de más un poco de infidelidad a la hora de rendir homenaje a su obra.

Años después, Oscar Brown Jr. puso letra a la composición y su texto está más logrado que la mayoría de letras añadidas *a posteriori*, pues se ajusta de forma convincente a la temperatura anímica de la pieza. Una interpretación vocal particularmente eficaz es la que incluyó Mark Murphy en su álbum *Bop for Miles*, de 1990.

VERSIONES RECOMENDADAS

Miles Davis, extraída de *Kind of Blue*, Nueva York, 22 de abril de 1959 · Miles Davis, extraída de *My Funny Valentine*, grabada en directo en el Philharmonic Hall, Nueva York, 12 de febrero de 1964 · Mary Lou Williams, extraída de *Live at the Cookery*, Nueva York, noviembre de 1975 · Mark Murphy, extraída de *Bop for Miles*, grabado en directo en Viena, 10 de mayo de 1990 · World Saxophone Quartet, extraída de *Selim Sivad: The Music of Miles Davis*, Nueva York, 2 y 3 de marzo de 1998 · Vince Mendoza, extraída de *Blauklang*, grabado en directo en Duisburgo (Alemania), 7 de julio de 2007 · Rudresh Mahanthappa, Gary Bartz y otros, extraída de *Miles from India*, lugar y fecha de grabación no especificados (cedé publicado en 2008).

All of Me

Compuesta por Gerald Marks y Seymour Simons

«All of Me» es la única canción de Gerald Marks y Seymour Simons que ha logrado hacerse hueco en el repertorio jazzístico. Los vocalistas la adoptaron desde un primer momento, y dos versiones distintas, a cargo respectivamente de Louis Armstrong y Mildred Bailey (al frente de la Paul Whiteman Orchestra), se encaramaron a lo más alto de las listas de éxitos en 1932. Louis Armstrong sentía un cariño especial por «All of Me» y en las décadas posteriores la cantó con frecuencia, pero no puedo evitar percibir una discrepancia entre el texto, que describe una claudicación romántica, y el ademán triunfal de la interpretación de Satchmo, más propia de un conquistador que de un pretendiente deshecho en súplicas. Bailey se ciñe más al espíritu de la letra, aunque el acompañamiento de la orquesta de Paul Whiteman es demasiado primoroso tanto para la canción como para la vocalista.

Hubo que esperar una década para que apareciese la versión definitiva de «All of Me», pero desde entonces nadie ha sido capaz de arrebatarse a Billie Holiday el título de propiedad que se arrogó con aquella grabación, para la que contó con el acompañamiento de Lester Young al saxofón tenor. (Y no sólo con la versión incluida en el disco de 78 R.P.M.: si el lector es capaz de encontrar las tomas descartadas, no deje de oír la tercera que se grabó ese día, una obra maestra por derecho propio). En lugar de la confiada sensación de conquista de Armstrong, Holiday describe un romance más complicado, que tiene las mismas probabilidades de resolverse con un final feliz que de saldarse con un corazón roto. Este clima de ambigüedad resulta difícil de evocar dado el ritmo al que suele tocarse la canción, un medio tiempo saltarín; pero Holiday ofrece un ejemplo magistral de cómo conseguirlo.

Los escollos emocionales que refiere la canción permiten al cantante escoger entre una amplia horquilla de actitudes interpretativas, desde la coqueta a la fatalista. Frank Sinatra, que grabó varias versiones de «All of Me», adoptó diversos enfoques a lo largo de los años. Mi favorita es una de las primeras, de 1946, donde el artista muestra su lado más vulnerable. Sinatra contribuyó a dar a conocer la canción a muchas personas ajenas al *jazz*, y lo propio hizo Willie Nelson, quien incluyó una interpretación conmovedora en su disco *Stardust*, un éxito rotundo que permaneció una década entera —de 1978 a 1988— en la lista de los álbumes más vendidos. La canción también ha aparecido en varias películas —*Lady Sings the Blues*, *All of Me* [Dos veces yo], *Bird*— y, de manera insólita, en series de televisión como *Sanford & Son*, *Los Soprano* o *Los teleñecos*.

La melodía, por su parte, condensa las posibilidades contradictorias de la canción. La brusca inflexión descendente de las primeras frases apunta a cierta desesperación emocional, mientras que el verso de cierre, con esas notas agudas que se repiten,

parece casi jubiloso. Los acordes son bastante sencillos, pero tienen su interés. Warne Marsh los usaría posteriormente para su composición «Background Music», y lo mismo haría Lennie Tristano para su canción «Line Up». Pero el atractivo principal de «All of Me» es la letra, que constituye la razón fundamental por la cual la canción sigue formando parte viva del canon jazzístico tantas décadas después de haber sido compuesta.

VERSIONES RECOMENDADAS

Paul Whiteman (con Mildred Bailey), Chicago, 1 de diciembre de 1931 · Louis Armstrong, Chicago, 27 de enero de 1932 · Billie Holiday (toma maestra y tercer descarte), Nueva York, 21 de marzo de 1941 · Frank Sinatra, Hollywood, 7 de noviembre de 1946. Charlie Parker (con Lennie Tristano), Nueva York, agosto de 1951 · Duke Ellington, extraída de *Jazz Party*, Nueva York, 19 de febrero de 1959 · Earl Hines, extraída de *An Evening with Earl Hines*, Nueva York, 1972 · Willie Nelson, extraída de *Stardust*, sur de California, diciembre de 1977 · Dee Dee Bridgewater, extraída de *In Montreux*, grabado en directo en el festival de jazz de Montreux (Suiza), 18 de julio de 1990 · Luciana Souza, extraída de *North and South*, 2003.

All of You

Compuesta por Cole Porter

A los oyentes acostumbrados desde niños a la radio actual seguramente les parezca inofensiva la letra de esta canción. Pero la inclusión de «All of You» en la versión cinematográfica de *Silk Stockings* [La bella de Moscú], el musical del que surgió la pieza, fue motivo de inquietud para la censura estadounidense. Parece ser que cuando Cole Porter decía amar «todo de ti», de veras se refería a todo, todo; y los censores determinaron que esa frase que hablaba de «recorrerte» haciendo escala «al sur de ti» podía herir la sensibilidad del público estadounidense. Al final, estas frases pasaron el corte y llegaron a la pantalla, pero el gesto con la mano que le hace Fred Astaire a Cyd Charisse al entonar el verso del «sur de ti» era lo más picante que podía verse en un musical de Hollywood en aquel año de 1957.

El espectáculo de Broadway se había estrenado dos años antes y había cosechado un éxito considerable, totalizando cuatrocientas setenta y ocho representaciones. La trama se basaba en un planteamiento de lo más trillado durante la Guerra Fría: unos camaradas soviéticos viajan a Occidente y sucumben al hechizo del capitalismo, en general, y del vino, las mujeres y la música, en particular. Lo cierto, sin embargo, es que el argumento databa de 1939, pues estaba sacado de *Ninotchka*, una película protagonizada por Greta Garbo. El musical de 1955 aspiraba a ser rabiosamente moderno; la producción de Broadway incluía una canción con «sonido estereofónico», y en la versión cinematográfica se añadió «The Ritz Roll and Rock», una pieza compuesta al alimón (es de esperar que con ánimo paródico) por Astaire y Porter, quienes por entonces contaban cincuenta y siete y sesenta y seis años de edad respectivamente, y que no debería faltar en ningún inventario de los peores momentos de cualquiera de los dos artistas. «All of You» fue la única canción de *Silk Stockings* que se hizo un hueco en el repertorio estándar del *jazz* y el *cabaret*.

Los músicos de *jazz* no tardaron en echarle el guante a la canción, antes incluso del estreno de la película de Astaire. Ahmad Jamal la grabó tres meses después del estreno del musical en Broadway, y Miles Davis, que por aquel entonces seguía con frecuencia el ejemplo de Jamal a la hora de escoger canciones, añadió «All of You» a su repertorio en 1956 y siguió tocándola en directo durante la década siguiente. La interpretación que el Modern Jazz Quartet incluyó en *Concorde*, su célebre disco de 1955, contribuyó a que la canción consolidase su incipiente fama de plataforma de divagaciones melódicas de aire *cool*. Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan y Billie Holiday registraron sendas versiones durante la segunda mitad de la década y las tres optaron por el mismo tiempo medio y sosegado, procurando dotar de *swing* a la melodía sin mostrar demasiada agresividad. En 1961, Bill Evans, que ya había tocado el clásico de Porter durante su colaboración con Miles Davis, lo retomó en el disco que grabó

en directo con su trío en el Village Vanguard, y su versión resulta más introspectiva si cabe que esos comedidos precedentes.

Lo curioso es que «All of You» funciona muy bien con un movimiento más rápido e interpretada con bastante más garra, aunque rara vez se presenta de esta guisa; como ejemplo ilustrativo cabe citar la lectura de McCoy Tyner en el festival de Newport de 1963. También las interpretaciones vocales toleran ese tratamiento. Al fin y al cabo, la letra pertenece a esa categoría tan conocida de la «canción-lista»: el amante enumera las diversas facetas de su amada que le gustaría llegar a conocer, y para interpretarla no hacen falta pausas cargadas de angustia ni momentos de introspección. Pero se ve que a esta canción le han colgado de por vida la etiqueta de jazz de cámara reposado, pues raro es el intérprete que se interna con ella por senderos desconocidos. Los interesados en oír una versión refrescante de un trío que no tiene miedo de maltratar el clásico de Porter harán bien en buscar la interpretación de Makoto Ozone, acompañado de John Patitucci y John Erskine, incluida en el disco *Nature Boys*, de 1995.

VERSIONES RECOMENDADAS

Ahmad Jamal, extraída de *Chamber Music of the New Jazz*, Chicago, 23 de mayo de 1955 · Modern Jazz Quartet, extraída de *Concorde*, Hackensack (New Jersey), 2 de julio de 1955 · Miles Davis (con John Coltrane), extraída de *'Round About Midnight*, Nueva York, 10 de septiembre de 1956 · Sarah Vaughan, extraída de *After Hours at the London House*, grabado en directo en el London House de Chicago, 7 de marzo de 1958 · Bill Evans (con Scott LaFaro y Paul Motian), extraída de *The Complete Village Vanguard Recordings, 1961*, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 25 de junio de 1961 · McCoy Tyner, extraída de *Live at Newport*, grabado en directo en el festival de jazz de Newport (Rhode Island), 5 de julio de 1963 · Shelly Manne (con Tom Scott), extraída de *Hot Coles*, Los Angeles, 1975 · Makoto Ozone, extraída de *Nature Boys*, Los Angeles, 4 y 5 de octubre, 1995 · Buster Williams (con Gary Bartz), extraída de *Somewhere Along the Way*, Englewood Cliffs (New Jersey), 11 al 12 de noviembre de 1996 · Denny Zeitlin, extraída de *Denny Zeitlin Trio in Performance*, grabado en directo en el Outpost Performance Space de Albuquerque (Nuevo México), diciembre de 2004.

All the Things You Are

Compuesta por Jerome Kern, con letra de Oscar Hammerstein II

Estoy tentado de afirmar que «All the Things You Are» es mi estándar de *jazz* favorito, pero si lo hiciese tendría que matizar esa declaración al instante. Para ser sincero, la canción, tal como la compuso Jerome Kern, no me divierte especialmente —la melodía, con esas redondas y esas notas reales^[3] tan predecibles, discurre con una precisión cuasimatemática que me deja frío—; pero la pieza, a mi modo de ver, ofrece un abanico de posibilidades emocionantes para la improvisación jazzística. «All the Things You Are» me encanta no tanto por lo que es, sino por lo que puede llegar a ser.

Cuando era veinteañero tocaba la canción casi a diario, a menudo durante un buen rato, y siempre me solazaba construyendo variaciones melódicas sobre la secuencia de acordes. Me consta que no soy el único: muchos músicos de *jazz* han vuelto una y otra vez a esta canción a lo largo de sus carreras. Recuerdo una charla con el saxofonista Bud Shank, pocos meses antes de que muriese a la edad de ochenta y dos años, durante la cual me dijo que nunca tuvo la sensación de haber agotado las posibilidades que encierra esta canción, pese a los casi sesenta años transcurridos desde que la grabase por primera vez. El pianista Lennie Tristano y sus epígonos también han dado muestras de una fijación casi obsesiva con esta pieza, en la que, al parecer, encuentran una inspiración similar al zen para desarrollar improvisaciones creativas de alto nivel (actitud que comparto, lo reconozco).

Estamos ante una paradoja de cierto calado. Jerome Kern tenía fama de ser hostil con los músicos de *jazz* que se tomaban libertades con sus canciones, y, en su opinión, casi cualquier cosa que hiciese un músico ya era demasiada libertad. Los improvisadores, no obstante, insistieron a despecho de ese antagonismo, y a lo largo de los años se han esforzado sin desmayo por exhibir —y mantener vivo— el legado de este compositor nacido en el siglo XIX, cuando el *jazz* ni siquiera existía. Tan sólo en la última década se han grabado más de trescientas versiones *jazz* de «All the Things You Are», lo que demuestra que la pieza, en su día una tonada de Broadway, es hoy una composición fundamentalmente jazzística que tiene más probabilidades de sonar allí donde se junten unos improvisadores que en la televisión o la radio.

«All the Things You Are» apareció por primera vez en el musical *Very Warm for May* (*Mucho calor para mayo*), un fiasco que apenas permaneció siete semanas en cartel y sufrió unas críticas tan virulentas que la segunda noche sólo pasaron por taquilla veinte personas. (Stephen Sondheim, sin embargo, que asistió con nueve años de edad a una de las cincuenta y nueve funciones del malhadado espectáculo, lo citaría años después entre los motivos que lo animaron a convertirse en compositor de Broadway). Los músicos de *jazz*, en cambio, no tardaron en cogerle el gusto a la

pieza de Kern, y en febrero de 1940 tanto Tommy Dorsey como Artie Shaw situaron sus respectivas grabaciones entre las diez canciones del momento.

Fue la última vez que la composición figuró en las listas de éxitos, y con razón: al público mayoritario se le escapan las virtudes más notables de la pieza. Para el oyente no iniciado, los segundos ocho compases pueden parecer idénticos a los ocho primeros, cuando cualquier músico aprecia la insólita modulación en virtud de la cual la misma melodía se transpone cuatro grados de escala más abajo, una alteración que me resulta atractiva por cuanto intensifica el clima anímico de la pieza. A lo largo de casi toda la composición, la línea de bajo recorre el círculo de quintas con tal fervor que cuando Kern abandona esta pauta —al final del puente y en el último y prolongado tema A— la variación añade más picante al asunto. Al parecer, el propio Kern opinaba que la composición era demasiado compleja para convertirse en un éxito perdurable, y Alec Wilder, tras darle vueltas a este dictamen^[4], propuso la intrigante teoría de que si los compases iniciales de una canción son lo bastante pegadizos, el público se tragará el resto de la pieza, por muy laberíntica que sea su estructura.

«All the Things You Are» ha sobrellevado el paso de las modas y estilos del mundo del *jazz* con una entereza y una capacidad de adaptación admirables. La canción permaneció en el repertorio de las grandes orquestas durante los primeros años de la década de 1940, y los músicos de *bebop* la adoptaron casi desde un primer momento. En 1945, Dizzy Gillespie la versionó con Charlie Parker en una grabación muy influyente (como demuestran las numerosas imitaciones de la introducción, que en un primer momento bien pudo concebirse como parodia del *Preludio en Do sostenido menor* de Rachmaninoff), y nueve años después el dúo volvió a tocar el estándar de Kern en el recital que grabaron en el Massey Hall de Toronto. Parker, por su parte, solía incluir la canción en sus actuaciones, y de hecho sirvió de base para «Bird of Paradise», la pieza que grabó con Miles Davis en 1947. Pero los músicos de *cool jazz* y de la costa oeste de la década de 1950 sintonizaban igual de bien con «All the Things You Are», y la canción aparece en discos grabados en esa época por el Modern Jazz Quartet, Stan Getz, Chet Baker, Art Pepper y, de hecho, casi cualquier artista vinculado a esas corrientes. El auge del *hard bop*, el *free jazz*, la fusión y otros estilos antagónicos tampoco logró desplazar a la composición de su posición eminente en el repertorio jazzístico.

La fama y la familiaridad transgeneracional de la canción la han convertido en una opción muy socorrida para los proyectos de colaboración entre músicos de épocas distintas. Los resultados pueden ser tan extraños como estimulantes. Sonny Rollins (con la ayuda de un competente Paul Bley) ofrece una de las interpretaciones más vanguardistas de su carrera en la versión que grabó con Coleman Hawkins en 1963, una oportunidad de lo más singular para explorar los límites del tonalismo. No menos fascinante resulta la osada combinación de Dave Brubeck, Anthony Braxton, Lee Konitz y Roy Haynes en una sesión de 1974, en la que Brubeck, el más veterano

de los presentes, rebusca en su equipaje politonal para demostrar que es capaz de impulsar cambios con tanto afán y mordiente como cualquiera de sus colegas más jóvenes.

La canción no ha agotado todas sus posibilidades ni mucho menos, lo cual es extraordinario dada la frecuencia con que se ha diseccionado y reconstruido esta reliquia de la década de 1930. En la versión de trece minutos que Brad Mehldau llevó a cabo con su trío en 1999, el pianista ejecuta «All the Things You Are» en un rapidísimo compás de 7/4, una lectura que hizo mucho por popularizar entre los músicos de *jazz* más jóvenes la interpretación de clásicos bien conocidos en compases inesperados. La canción, no obstante, también puede resultar emocionante en una simple *jam session*, como demuestran el enardecido toma y daca que mantienen Phil Woods, Vincent Herring y Antonio Hart en el disco *Alto Summit*, de 1995; el mano a mano entre Woody Shaw y Bobby Hutcherson en *Night Music*, un álbum de 1982; y el enfrentamiento entre Johnny Griffin y un plantel de auténticas luminarias, en el que figuraban John Coltrane y Lee Morgan, incluido en *A Blowing Session*, de 1957.

VERSIONES RECOMENDADAS

Tommy Dorsey (con Jack Leonard), Chicago, 20 de octubre de 1939 · Artie Shaw (con Helen Forrest), Nueva York, 26 de octubre de 1939 · Dizzy Gillespie (con Charlie Parker), Nueva York, 28 de febrero de 1945 · Johnny Griffin (con John Coltrane y Lee Morgan), extraída de *A Blowing Session*, Hackensack (New Jersey), 6 de abril de 1957 · Sonny Rollins y Coleman Hawkins (con Paul Bley), extraída de *Sonny Meets Hawk!*, Nueva York, 15 de julio de 1963 · Dave Brubeck (con Anthony Braxton y Lee Konitz), extraída de *All the Things We Are*, Nueva York, 3 de octubre de 1974 · Woody Shaw (con Bobby Hutcherson), extraída de *Night Music*, directo en el Jazz Forum de Nueva York, 25 de febrero de 1982 · Keith Jarrett (con Gary Peacock y Jack DeJohnette), extraída de *Standards, Vol. 1*, Nueva York, 11-12 de enero de 1983 · Gonzalo Rubalcaba (con Charlie Haden y Paul Motian), extraída de *Discovery: Live at Montreux*, grabado en directo en el festival de *jazz* de Montreux (Suiza), 15 de julio de 1990 · Phil Woods, Vincent Herring y Antonio Hart, extraída de *Alto Summit*, Nueva York, 4 y 5 de junio de 1995 · Brad Mehldau, extraída de *Art of the Trio 4-Back at the Vanguard*, grabado en directo en el Village Vanguard, Nueva York, 5-10 de enero de 1999.

Alone Together

Compuesta por Arthur Schwartz, con letra de Howard Dietz

Con catorce años Arthur Schwartz ya tocaba el acompañamiento de piano de las películas de cine mudo en su Brooklyn natal, y desde temprana edad mostró un talento especial para componer canciones. A instancia de su padre, no obstante, el precoz Arthur apartó momentáneamente la música y se puso a estudiar derecho. En 1924, con sendas licenciaturas por las universidades de Nueva York y Columbia en el bolsillo, obtuvo el título de abogado y ejerció durante cuatro años en un bufete antes de dar la espalda a la profesión y dedicarse de lleno a la composición musical. Por aquella época, Schwartz se encontró con el letrista Howard Dietz, otro alumno de Columbia (donde había sido compañero de clase de Lorenz Hart y Oscar Hammerstein), y al año siguiente estrenaron su primera producción de Broadway, *The Little Show*, que fue todo un éxito.

Dietz era tan polifacético como Schwartz y de día trabajaba de ejecutivo de *marketing* en Samuel Goldwyn Productions y MGM. Una de sus ideas fue la de incluir un león rugiendo al inicio de las películas de la compañía (he aquí otra relación con Columbia, pues Dietz lo consideraba un homenaje personal a la mascota de su universidad). En un primer momento, el letrista, que ya había trabajado con Jerome Kern y, brevemente, con George Gershwin —sustituyendo a Ira Gershwin en el musical *Oh, Kay!* mientras el hermano y colaborador de George convalecía de una operación de apendicitis—, acogió con escepticismo la idea de asociarse a un abogado desconocido con inclinaciones musicales después de haber trabajado con semejantes tótems de Broadway. Sin embargo, Dietz y Schwartz se convertirían en uno de los tandems compositores más fructíferos de las décadas intermedias del siglo XX, y terminaron colaborando en once musicales a lo largo de un periodo de treinta y cuatro años.

«Alone Together» se estrenó en *Flying Colors*, una obra de 1932 que se canceló al cabo de ciento ochenta y ocho funciones, y supuso un fracaso financiero por culpa de los fastuosos decorados de Norman Bel Geddes, entre los que figuraban un paisaje filmado y un escenario móvil que al terminar «Alone Together» devolvía a los bailarines a la oscuridad. La canción, no obstante, funcionó mejor que el espectáculo, y ese mismo año Leo Reisman colocó su versión en la lista de las diez más oídas.

«Alone Together» presenta una estructura poco común, con un tema principal de catorce compases que se resuelve de forma sorprendente en la tónica mayor, pero que en la última repetición se reduce a doce compases que concluyen en la tónica menor. El esquema puede confundir a los no iniciados, y que nadie se sorprenda si oye a un pianista del bar del hotel intentando embutir la pieza en la típica estructura AABA. Con todo, sospecho que son precisamente las peculiaridades de la composición, sobre

todo esa ambigüedad entre tonalidad mayor y menor, lo que en gran medida explica el atractivo que ejerce entre los improvisadores.

La figura decisiva a la hora de convertir «Alone Together» en un estándar de *jazz* fue Artie Shaw, que la grabó con su banda en 1939, la interpretó en un trailer de *Symphony of Swing* que se proyectó en los cines por aquella misma época y, posteriormente, en 1941, volvió a llevarla al estudio con un conjunto mejorado con una sección de cuerda. Cuando Dizzy Gillespie grabó «Alone Together» en 1950, se atuvo al libreto de Shaw y nos dejó una versión sombría con acompañamiento de cuerda. Miles Davis, en su grabación de 1955, adoptó una orientación mucho más modernista en la que los contrapuntos y las variaciones rítmicas traslucen con más claridad la impronta inconfundible de Charles Mingus (el contrabajista de aquella sesión) que la del trompetista.

La personalidad de la canción cambiaría paulatinamente con los años, conforme perdía sus exóticos orígenes de música ambiental y se transformaba en una canción intimista de tonalidad menor y ritmo de *swing* canónico. Con el arreglo adecuado, «Alone Together» puede sonar como un tema de *hard bop* compuesto para una sesión del sello Blue Note. Es más, teniendo en cuenta el corte lúgubre e inquietante de la melodía, me extraña que no figurase en más grabaciones de esa discográfica, aunque cuando apareció en alguna de ellas (como en el disco *Easy Walker*, de Stanley Turrentine con el apoyo de McCoy Tyner), encaja a la perfección en el *groove* descarnado marca de la casa. Parecido rumbo enfiló Sonny Rollins en su sesión de 1958 para el sello Contemporary.

Por lo general, la pieza sigue tocándose en un tiempo medio que no difiere gran cosa del que estableció Leo Reisman en 1932, aunque hoy día suele ser más medio-rápido que mediolento. Pero cada vez son más habituales las interpretaciones agresivas, como por ejemplo la versión tempestuosa que grabó Brad Mehldau en 2000. Otra adaptación interesante es la de Chris Anderson con el bajista Charlie Haden, de 1997. Anderson, poco conocido entre los aficionados al *jazz*, fue mentor y maestro de Herbie Hancock y poseía uno de los mayores talentos armónicos de su generación, como cabe apreciar en esa relectura ingeniosa.

VERSIONES RECOMENDADAS

Artie Shaw, Nueva York, 31 de enero de 1939 · Dizzy Gillespie, Los Ángeles, 31 de octubre de 1950 · Miles Davis (con Teddy Charles y Charles Mingus), extraída de *Blue Moods*, Nueva York, 9 de julio de 1955 · Sonny Rollins, extraída de *Sonny Rollins and the Contemporary Leaders*, Los Ángeles, 20-22 de octubre de 1958 · Ray Charles y Betty Carter, extraída de *Ray Charles and Betty Carter*, Los Ángeles, 13 de junio de 1961 · Paul Desmond (con Jim Hall), extraída de *Take Ten*, Nueva York, 12 de junio de 1963 · Stanley Turrentine (con McCoy Tyner), extraída de *Easy Walker*, Englewood Cliffs, New Jersey, 8 de julio de 1966 · Pepper Adams (con Kenny

Wheeler y Hank Jones), extraída de *Conjuration: Fat Tuesday's Session*, grabado en directo en el Fat Tuesday's de Nueva York, 19 y 20 de agosto de 1983 · Mal Waldron, extraída de *No More Tears (for Lady Day)*, Múnich, 1 al 3 de noviembre de 1988 · Wallace Roney, extraída de *Obsession*, Englewood Cliffs (New Jersey), 7 de septiembre de 1990 · Charlie Haden y Chris Anderson, extraída de *None But the Lonely Heart*, Nueva York, 5 al 7 de julio de 1997 · Brad Mehldau, extraída de *Progression: Art of the Trio, Vol. 5*, Nueva York, 22 al 24 de septiembre de 2000.

Angel Eyes (Ojos de ángel)

Compuesta por Matt Dennis, con letra de Earl Brent

Aunque la película *Jennifer*, estrenada en 1953 y protagonizada por Ida Lupino, no es muy conocida hoy en día, la canción de Matt Dennis que figura en la banda sonora se ha convertido en un célebre estándar de *jazz*. La melodía en sí data de mediados de la década de 1940 y llegó incluso a grabarse —por obra de Herb Jeffries y el compositor— años antes de su estreno cinematográfico. Pero la composición, con su aire inquietante y *noir*, parecía destinada a la gran pantalla. El propio Dennis la grabó para la banda sonora de la película.

La adscripción de la pieza es manifiestamente jazzística, con una marcada dependencia de las notas *blues* en la línea melódica y no sólo en las notas de paso. La frase que abre la melodía se detiene en la quinta bemol de la tónica durante todo un compás y medio, y más exótica aún resulta la novena bemol del tercer compás. Aunque el impacto de estas notas queda amortiguado por la progresión armónica, la música popular de entonces rara vez incorporaba efectos de ese tipo. El cambio a tonalidad mayor del puente no hace sino intensificar el cariz tenebroso de los ocho últimos compases. Es tan acusado el tenor *blues* de la partitura que la composición parece construida ex profeso para la interpretación jazzística, aunque bien podrían Dennis y Brent haber torpedeado el éxito de la pieza de haber mantenido el título que sopesaron en un primer momento: «Have Another Beer on Me» [Te invito a otra cerveza].

La letra de Earl Brent contribuye a la atmósfera nocturna de la canción; me gusta en particular el último verso, casi frívolo: «*Excuse me while I disappear*» [Perdonen que me esfume], una pose que aún hoy sigue sonando de lo más moderna (no me cuesta nada imaginarme a un usuario de Twitter o Facebook despidiéndose con esa frase antes de irse a dormir). Cuando en 1971 Frank Sinatra se embarcó en una serie de «recitales de despedida» —emprendiendo una jubilación anticipada que, a la postre, se quedó en un breve periodo de ausencia de los escenarios— se valía de esta pieza para cerrar la función, y ese último verso contribuía a una apoteosis de alto octanaje emocional.

Uno de los primeros artistas de *jazz* que adoptó «Angel Eyes» fue Ella Fitzgerald, que a decir de algunos lo consideraba su estándar favorito. La cantante dejó más de media docena de grabaciones y marcó la pauta para otras divas del género. Sinatra también mantuvo «Angel Eyes» en su repertorio durante muchos años, y en su célebre grabación de 1958 le dio una vuelta de tuerca empezando la canción por el puente («*So drink up, all you people...* [Beban todos]»). Pero el atractivo del clásico de Dennis y Brent excede el ámbito del *jazz* y artistas tan variopintos como Sting, Willie Nelson, Ray Charles, Roberta Flack y K. D. Lang han grabado sus

interpretaciones personales.

Si «Angel Eyes» adolece de algún punto débil tal vez sea la facilidad con la que induce a los solistas a incurrir en los clichés más rancios del *blues* menor, tentación que muchos se ven incapaces de resistir, a juzgar por las diversas interpretaciones jazzísticas de esta pieza que he oído en mi vida. Los acordes no exigen demasiado del solista, y hasta un aficionado puede construir una improvisación pasable sin mucho esfuerzo. Pero si «Angel Eyes» invita a frecuentar lugares comunes, también es capaz de alcanzar las capas más profundas en manos del músico apropiado.

VERSIONES RECOMENDADAS

Matt Dennis, extraída de *Matt Dennis Plays and Sings Matt Dennis*, grabado en directo en el Tally-Ho de Hollywood, ¿1954? · Benny Carter, extraída de *Cosmopolite*, Nueva York, 14 de septiembre, 1954 · Ella Fitzgerald, extraída de *Ella in Rome: The Birthday Concert*, grabado en directo en el Teatro Sistina de Roma, 25 de abril de 1958 · Frank Sinatra, extraída de *Frank Sinatra Sings for Only the Lonely*, Los Ángeles, 29 de mayo de 1958 · Sonny Criss (con Barry Harris), extraída de *Saturday Morning*, Los Ángeles, 1 de marzo de 1975 · McCoy Tyner (con *big band*), extraída de *The Turning Point*, Nueva York, 19-20 de noviembre de 1991 · Joe Lovano, extraída de *Rush Hour*, Nueva York, 6 de abril de 1994 · Karrin Allyson, extraída de *In Blue*, Nueva York, 11-14 de febrero de 2002.

April in Paris

Compuesta por Vernon Duke, con letra de E. Y. Harburg

Vernon Duke estaba almorzando con unos amigos cuando uno de ellos se lamentó: «Quién pudiera estar en París ahora que llega abril». Esta queja, paráfrasis de un verso de un famoso poema de Robert Browning sobre Inglaterra, no sobre París, se convirtió en canción cuando Duke recibió el encargo de componer música para *Walk a Little Faster*, una revista de Broadway que se estrenó en 1933 y se suspendió al cabo de ciento treinta y tres representaciones. Ese mismo año, Freddy Martin obtuvo el primer éxito con una grabación de «April in Paris», pero su insípida versión apenas deja entrever el potencial jazzístico de la pieza. La Sauter-Finegan Orchestra volvió a situar la composición en las listas de éxitos en 1952, justo cuando Hollywood estrenaba una película de Doris Day inspirada en la canción, aunque el arreglo, con una vocalista que prescinde de la letra, es más rico en exotismo que en *swing*.

A decir verdad, esta canción tardó años en forjar su verdadera personalidad jazzística. Muchas versiones de *big bands* señeras —entre ellas las de Artie Shaw, Tommy Dorsey y Glenn Miller— permanecen cómodamente instaladas en el ámbito de la música ambiental. Y cuando los músicos de *bebop* adoptaron la pieza, ni siquiera los más audaces exhibieron demasiada ambición, como se ve en la versión de Charlie Parker, con esos violines sensibleros, más propia de una *vernissage* con vino y canapés. Coleman Hawkins también grabó una versión escasamente memorable con acompañamiento de cuerda, y ni siquiera al tocarla con formación reducida en 1947, junto a varios modernistas de primera fila, se aparta demasiado de la melodía, mientras que el resto de eximios instrumentistas también se conduce con demasiada deferencia para mi gusto. Afortunadamente, por esa misma época, un antiguo acompañante de Hawkins, Thelonious Monk, apostó por otro enfoque y purgó «April in Paris» de todo romanticismo para reemplazarlo por un recorrido primaveral mucho más excéntrico por la Ciudad de la Luz.

En cualquier caso, la versión de *jazz* más célebre de la canción sigue siendo la extravagante interpretación que llevó a cabo Count Basie en el verano de 1955. Este sencillo de éxito se recuerda por el efectismo jocoso de los dos finales falsos, pero el tema entero, desde la partitura de viento del arreglista Wild Bill Davis al solo de Thad Jones, un guiño a la canción infantil «Pop Goes the Weasel», es una delicia. No me extraña que Basie lo tocara en todos los conciertos durante el resto de su carrera, y su grabación llegó incluso a sonar en la gran pantalla, en una escena memorable de la película *Blazing Saddles* [*Sillas de montar calientes*].

Aunque Basie bien podría enseñar un par de cosas a los músicos actuales, las versiones posteriores de «April in Paris» que conozco son en su mayoría demasiado displicentes. Wynton Marsalis, sin embargo, inserta algunos polirritmos vigorosos en

su versión de 1986, incluida en el primer volumen de *Marsalis Standard Time*; diez años después, Kurt Elling, en *The Messenger*, infundió un *groove* agradable y embriagador a toda su interpretación; y Cindy Blackman, en su álbum *Works on Canvas*, de 1999, brinda una relectura radicalmente nueva del clásico de Duke y Harburg.

VERSIONES RECOMENDADAS

Thelonious Monk, Nueva York, 24 de octubre de 1947 · Bud Powell, Nueva York, febrero de 1950 · Sauter-Finegan Orchestra, extraída de *New Directions in Music*, Nueva York, 1 de julio de 1952 · Count Basie, extraída de *April in Paris*, Nueva York, 26 de julio de 1955 · Erroll Garner, extraída de *Concert by the Sea*, grabado en directo en el Sunset Auditorium de Carmel (California), 19 de septiembre de 1955 · Louis Armstrong y Ella Fitzgerald, extraída de *Ella and Louis*, Los Ángeles, 16 de agosto de 1956 · Frank Sinatra, extraída de *Come Fly With Me*, Los Ángeles, 3 de octubre de 1957 · Wynton Marsalis, extraída de *Marsalis Standard Time, Vol. 1*, Nueva York, 29 al 30 de mayo y 24 al 25 de septiembre de 1986 · Kurt Elling, extraída de *The Messenger*, Chicago, julio de 1994 a diciembre de 1996 · Cindy Blackman (con JD Allen), extraída de *Works on Canvas*, Nueva York, 9 de abril de 1999.

Autumn in New York

Compuesta por Vernon Duke

El compositor Vernon Duke siempre trabajó codo con codo con los letristas de más talento de su época —gente como Johnny Mercer, Ira Gershwin, Sammy Cahn, Yip Harburg y Ogden Nash—, pero la letra de «Autumn in New York» es de su cosecha. Aunque las circunstancias de su concepción fueron fortuitas, los resultados perduraron en el tiempo. A diferencia de la mayoría de sus títulos más conocidos, Duke no compuso «Autumn in New York» por encargo ni con un espectáculo en mente; la canción fue simplemente fruto de la nostalgia de la Gran Manzana que sintió el compositor durante una estancia en Westport (Connecticut) a finales del verano de 1934. Pese a ello, esta composición huérfana no sólo se convertiría en una de sus creaciones más populares, sino que sería el estándar de temática neoyorquina por antonomasia hasta 1977, año en que John Kander y Fred Ebbs alcanzaron cotas de grandilocuencia nunca holladas con la canción «New York, New York».

Pero no puedo atribuir todo el mérito a Duke. Ese mismo año de 1934, el compositor ya había cosechado un éxito enorme con «April in Paris», y la nueva canción explotaba ese mismo concepto de «ciudad y estación», así como la imaginería nostálgica que el letrista Yip Harburg había aportado a la composición precedente. No obstante, la audacia verbal de Duke es digna de encomio. ¿Cuántos autores de canciones, a la hora de buscar una rima para «*inviting*» [incitante] se la jugarían con una torsión morfológica del calibre de «*thrill of first-nighting*» [la emoción del «estrenamiento»]? ¿O cuántos, pensando en los neoyorquinos, imaginarían «soñadores de manos vacías» que suspiran por «países exóticos»?

Vernon Duke era, asimismo, un compositor de fuste, y esta pieza, más que cualquiera de sus otras creaciones de éxito, parece a caballo entre la ambición académica y la estrategia comercial, sobre todo por lo inusitado de su movimiento armónico. Cuando la canción, en última instancia, se resuelve en un Fa menor, es posible desandar el camino y contemplar la complejidad de una estructura jalonada de pistas falsas que en ningún momento, a lo largo de sus primeros veinticuatro compases, insinúa ese acorde final. La melodía, con su alternancia de frases ascendentes y descendentes, casa a la perfección con el arco emocional de la letra.

«Autumn in New York» encontró un sitio en *Thumbs Up*, la revista de Murray Anderson; Duke se la ofreció al productor cuando se enteró de que estaban buscando una canción que ensalzase el Manhattan otoñal. Pero el espectáculo, que se estrenó en diciembre de 1934, nunca llegó a la estación de las hojas caídas, pues se canceló a primeros de mayo, tras ciento cincuenta y seis funciones. La canción despertó escaso entusiasmo y languideció durante quince años, hasta que Frank Sinatra la convirtió en un éxito con su versión de 1947. El cantante, cuyas interpretaciones siguen siendo el

rasero con el que se miden todas las demás revisiones de «Autumn in New York», la retomaría en dos sesiones otoñales: en octubre de 1957, para la grabación del disco *Come Fly with Me* y, por fin, un día de otoño en la mismísima Nueva York, durante el celebrado recital que ofreció en el Madison Square Garden, en octubre de 1974.

La canción ha inspirado un buen puñado de reconfiguraciones estrafalarias. La interpretación de Bud Powell en Birdland, de 1953, con el apoyo de Charles Mingus y Art Taylor, resulta tan elocuente como inquietante, con esa rítmica en cruz y una paleta tonal que por momentos parece más indicada para la banda sonora de una película de terror que para un trío de jazz moderno. Shelly Manne, en su versión de 1954, prescinde por completo de contrabajo y de instrumentos armónicos para entablar un diálogo musical de vanguardia con Shorty Rogers y Jimmy Giuffre. Y Steve Kuhn, en la interpretación a piano sólo que ofreció en el Maybeck Recital Hall en 1990, inserta de vez en cuando algún que otro acorde, pero sin que por lo general guarden relación con los de la partitura original de Vernon Duke. Se trata de una versión en monólogo interior que, efectivamente, termina llevándonos a Manhattan: pero sólo después de muchos rodeos.

VERSIONES RECOMENDADAS

Frank Sinatra, Nueva York, 4 de diciembre de 1947 · Billie Holiday, Los Ángeles, mayo de 1952 · Bud Powell (con Charles Mingus), grabado en directo en el Birdland de Nueva York, 30 de mayo de 1953 · Modern Jazz Quartet, extraída de *Django*, 25 de junio de 1953 · Dexter Gordon, extraída de *Daddy Plays the Horn*, Hollywood, 18 de septiembre de 1955 · Shelly Manne, Jimmy Giuffre y Shorty Rogers, extraída de *The Three & The Two*, Hollywood, 10 de septiembre de 1954 · Steve Kuhn extraída de *Live at Maybeck Recital Hall, Vol. 13*, grabado en directo en el Maybeck Recital Hall de Berkeley (California), 18 de noviembre de 1990 · Mark Turner, extraída de *Mark Turner*, Nueva York, 7 de diciembre de 1995.

Autumn Leaves

Compuesta por Joseph Kosma, con letra de Jacques Prévert (letra en inglés de Johnny Mercer)

Pocas cosas hay en el panteón del *jazz* menos habituales que un estándar compuesto por un francés. Es cierto que los franceses inventaron la discografía jazzística (cortesía de Charles Delaunay), publicaron revistas de *jazz* antes que los estadounidenses (*Le Jazz Hot*, fundada en 1935) y, en general, reconocieron la importancia del *jazz* como forma artística cuando en Estados Unidos muy pocos creían en el concepto; pero rara vez consiguen que los grupos punteros interpreten sus composiciones. Sin embargo, los músicos de *jazz* y cantantes pop estadounidenses terminaron adoptando «Autumn Leaves» como si fuese propia. Por cierto que la canción, en parte, también es de propiedad británica, o cuando menos propiedad de *sir* Paul McCartney, pues los derechos de publicación pertenecen a MPL Communications, la empresa del exbeatle.

No termina ahí la complejidad geográfica del linaje. El compositor Joseph Kosma nació en Budapest y se mudó a París en 1933, donde conoció al poeta Jacques Prévert, el autor de la letra de la canción. Esta se compuso para la película *Les portes de la nuit*, de 1946, y su título original era «Les feuilles mortes» («Las hojas muertas»), que me parece más apropiado para un grupo de *punk* que para una balada de *jazz*. El letrista Johnny Mercer, natural de Savannah (Georgia), solucionó el problema añadiendo el condimento definitivo. En 1951, después de varios meses dándole vueltas a la partitura y a la letra original, Mercer dio a luz «Autumn Leaves», canción que, según reconocería años después, le reportó más dividendos que cualquiera de sus demás obras.

Los músicos de *jazz* probablemente asocien esta canción a Cannonball Adderley, Bill Evans y Miles Davis, pero el primero en popularizarla fue Roger Williams, un pianista de música ligera cuya versión de 1955 alcanzó el número uno de la lista de *Billboard*, un éxito insólito para tratarse de un instrumental de piano en los primeros días del *rock and roll*. Ese mismo año, Mitch Miller, Jackie Gleason y Steve Allen publicaron sendas versiones de «Autumn Leaves» que también fueron bien recibidas. Me gustaría creer que los músicos de *jazz* no prestaron mucha atención a estos antecedentes horteras, pero lo cierto es que la fama de la pieza en el mundillo del *jazz* aumentó a raíz de esos éxitos. Y cuando uno escucha la florida introducción de Erroll Garner en la versión incluida en *Concert by the Sea*, su famoso disco de finales de 1955, es difícil que no le venga a la mente la grabación de Roger Williams, publicada por la misma época, por mucho que la de Garner hoy se considere una pieza fundamental en la historia del *jazz*.

La interpretación de Ahmad Jamal, grabada unas pocas semanas después de la de

Garner, muestra un enfoque más moderno y estilizado. Cannonball Adderley contribuyó aún más que Jamal a consolidar la posición de «Autumn Leaves» en el repertorio canónico del jazz, mediante la versión incluida en su álbum *Somethin' Else*, de 1958 (para la que contó con la asistencia de Miles Davis en calidad de músico de sesión, hecho insólito tratándose de un disco del sello Blue Note). Miles, por su parte, adoptó la balada y la tocó en repetidas ocasiones con sus diversos grupos, legando a la posteridad un puñado de grabaciones de gran nivel. Si se me permite el comentario personal, aún recuerdo con cariño el día en que pude permitirme entrar en un tienda de segunda mano y comprar por tan sólo veinticinco centavos un elepé que incluía una versión con mucho *swing* de «Autumn Leaves» (cuya introducción plagíe para mis actuaciones) a cargo de Wynton Kelly, un músico de acompañamiento de Miles.

La canción aparece en los lugares más insospechados. En su día inspiró una película (donde suena de fondo a los títulos de crédito en la voz de Nat King Cole), y hoy es la canción emblemática de los Bluecoats Drum and Bugle Corps, una especie de banda militar de Ohio. Todo lo cual, recordemos, contribuye a sufragar el otoño vital de *sir* Paul.

VERSIONES RECOMENDADAS

Erroll Garner, extraída de *Concert by the Sea*, grabado en directo en el Sunset Auditorium de Carmel (California), 19 de septiembre de 1955 · Ahmad Jamal, extraída de *The Ahmad Jamal Trio*, Nueva York, 25 de octubre de 1955 · Cannonball Adderley (con Miles Davis), extraída de *Somethin' Else*, Hackensack (New Jersey) 9 de marzo de 1958 · Bill Evans, extraída de *Portrait in Jazz*, Nueva York, 28 de diciembre de 1959 · Wynton Kelly, extraída de *Wynton Kelly!*, Nueva York, 20 de julio de 1961 · McCoy Tyner, extraída de *Today and Tomorrow*, Englewood Cliffs (New Jersey), 4 de junio de 1963 · Miles Davis, extraída de *Miles Davis in Europe*, grabado en directo en el festival de jazz de Antibes, Francia, 27 de julio de 1963 · Jim Hall y Ron Carter, extraída de *Alone Together*, grabado en directo en el Playboy Club de Nueva York, 4 de agosto de 1972 · Chet Baker (con Paul Desmond), extraída de *She Was Too Good to Me*, Englewood Cliffs (New Jersey), 1974 · Keith Jarrett (con Gary Peacock y Jack DeJohnette), extraída de *Still Live*, grabado en directo en la sede de la filarmónica de Múnich, 13 de julio de 1986 · Eva Cassidy, extraída de *Live at the Blues Alley*, grabado en directo en el Blues Alley de Washington, (D. C.), 2 de enero de 1996.

B

Bags' Groove

Compuesta por Milt Jackson

Para muchos aficionados al *jazz* de las décadas de 1950 y 1960, Milt Jackson no sólo era el vibrafonista más destacado del género, sino el único. Es cierto que Jackson no fue el primero ni el último músico de *jazz* de renombre en adoptar este singular instrumento de percusión que se toca con macillos —parecido al xilófono pero con láminas de aluminio en lugar de madera, y dotado de unos tubos resonantes accionados por un motor que confieren un efecto de trémolo a las notas—; pero hizo más que nadie por afianzar su importancia en un panorama de tan rápida evolución como el del *jazz* posterior a la Segunda Guerra Mundial. Jackson siempre dio la sensación de ir por delante del resto, colaborando con las eminencias del *bebop* cuando esta tendencia iniciaba su hegemonía y, después, en la década de 1950, erigiéndose en uno de los máximos exponentes de la corriente *cool* junto a sus colegas del Modern Jazz Quartet (MJQ) afamado grupo de *jazz* de cámara que permaneció en activo desde 1952 a 1974, con posteriores reapariciones esporádicas.

Muchos de los seguidores más acérrimos de Jackson, sin embargo, lamentaron que se asociase al MJQ, pues preferían escuchar al vibrafonista *explayándose* en una *jam session* que *ciñéndose* a las composiciones, a menudo enrevesadas, de John Lewis, el director musical del grupo. Jackson contentaba a sus fans con canciones como «Bags' Groove», un sencillo *blues* de doce compases que constituía un puntal del repertorio del cuarteto, como demuestra la docena larga de versiones grabadas por el MJQ que han llegado a nuestros días. A excepción del simple intercambio ortodoxo que mantienen Lewis y Jackson durante la exposición de la melodía, el grupo dejaba a un lado sus aspiraciones camarísticas a la hora de interpretar esta canción tan pegadiza, cuya estructura, basada en un *riff*, casi suponía un retorno a la era del *swing*. Fíjese el lector en cómo el público del Avery Fisher Hall sigue con las palmas el ritmo sincopado durante la última exposición de la melodía en *The Last Concert*, el famoso álbum del MJQ, publicado en 1974, y se hará una idea de cómo el cuarteto se valía de «Bags' Groove» para establecer un necesario contraste con el resto de sus propuestas, de estructura más rígida.

El título de la canción se debe al apodo del compositor. Las «bolsas» en cuestión, *bags* en inglés, eran las de los ojos de Jackson, que no eran señal de envejecimiento —el músico aún estaba en la veintena cuando compuso la pieza—, sino la huella del traspase y el alcohol. La canción en sí es anterior al lanzamiento formal del MJQ —la primera grabación la lideró Jackson, con el apoyo de sus futuros compañeros del MJQ y del saxofonista alto Lou Donaldson—, pero la versión en disco más famosa nos presenta a Jackson en un marco muy diferente: de músico de acompañamiento de Miles Davis en la famosa sesión de navidad de 1954, cuando el trompetista le dijo al

pianista Thelonious Monk que no tocase por detrás de sus solos. «Monk nunca supo acompañar a un músico de viento»^[5], afirmaría años después Miles en su autobiografía. Según los rumores que corrieron posteriormente, los dos músicos tuvieron un acalorado intercambio y puede incluso que llegasen a las manos; los chismes son un tanto exagerados pero la sesión, en cualquier caso, fue muy tensa. Con todo, los solos de Miles y Monk en «Bags' Groove» son impresionantes, y tanto el antagonismo como la singular química de la pareja contribuyeron a aumentar la visibilidad de la composición más representativa de Jackson.

Las canciones emblemáticas de este tipo suelen desaparecer de la circulación cuando el artista en cuestión se retira de los escenarios. «Bags' Groove», sin embargo, ha conservado su lugar en el repertorio estándar aun después de la muerte de Jackson, acaecida en 1999. A veces se usa la canción de soporte para alardes vibrafonísticos, o para rendir homenaje a su autor (como en la versión que grabó Gary Burton en 2000); pero sospecho que la longevidad de la pieza obedece más que nada al atractivo que sigue ejerciendo entre el público, gente que hoy quizá ni siquiera sepa quién era «Bags» ni qué cosas hizo, pero que aún así no puede evitar dar palmadas al compás de la canción más célebre del vibrafonista.

VERSIONES RECOMENDADAS

Milt Jackson (con Lou Donaldson), extraída de *Wizard of the Vibes*, Nueva York, 7 de abril de 1952 · Miles Davis (con Thelonious Monk y Milt Jackson), extraída de *Miles Davis and the Modern Jazz Giants*, Hackensack (New Jersey), 24 de diciembre de 1954 · Hank Mobley (con Lee Morgan), extraída de *Monday Night at Birdland*, grabado en directo en el Birdland de Nueva York, 21 de abril de 1958 · Modern Jazz Quartet (con Sonny Rollins), extraída de *The Modern Jazz Quartet at Music Inn, Vol. 2*, grabado en directo en el Music Inn de Lenox (Massachusetts), 3 de septiembre de 1958 · Modern Jazz Quartet, extraída de *The Last Concert*, grabado en directo en el Avery Fisher Hall de Nueva York, 25 de noviembre de 1974 · Gary Burton, extraída de *For Hamp, Red, Bags, and Cal*, Nueva York y Boston, mayo y junio de 2000 · Ron Carter, extraída de *Dear Miles*, Nueva York, febrero de 2006.

Basin Street Blues

Compuesta por Spencer Williams

En 1926, cuando se publicó esta canción, los turistas no habrían sido capaces de localizar Basin Street en un mapa de Nueva Orleans, pues la calle, situada en el Barrio Francés, había pasado a llamarse North Saratoga nueve años antes, cuando el secretario de la armada cerró Storyville, la zona de tolerancia de la ciudad. El ayuntamiento no reconsideró su decisión hasta la década de 1940, cuando el renovado interés por el *jazz* tradicional subrayó la importancia histórica de Basin Street. En enero de 1945, Louis Armstrong, Sidney Bechet y Bunk Johnson ofrecieron un concierto en el auditorio municipal de Nueva Orleans para celebrar la restitución del nombre original de la calle, hoy famosa.

Armstrong grabó por primera vez la canción en 1928, una curiosa versión en la que Earl Hines toca la celesta durante parte del tema y el grupo hace armonías corales. Satchmo terminó registrando cerca de cincuenta versiones de la canción y su influencia planea sobre la mayoría de interpretaciones jazzísticas que se han hecho de la composición. Escuche el lector la recreación que grabó Cab Calloway en 1931 y trate de llevar la cuenta de todos los elementos inspirados por Armstrong, tanto en lo vocal como en lo instrumental: y eso que por aquel entonces el trompetista aún era un veinteañero y no había alcanzado el apogeo de su fama. La canción se asociaba tanto a Armstrong que cuando Ella Fitzgerald publicó su versión en 1949, la vocalista introdujo una asombrosa imitación de su colega en el último estribillo, y Decca incluso publicó el disco con el nombre «Ella ‘Satchmo’ Fitzgerald».

Otros músicos, no obstante, también han dejado su sello personal en «Basin Street Blues». En 1931, Benny Goodman obtuvo un cierto éxito recreando la canción como miembro de los Charleston Chasers —la primera ocasión, según afirmaría él mismo posteriormente, en que pudo plasmar en disco su característica visión musical—, y de nuevo en 1934, cuando reeditó la grabación con su propio nombre. Jack Teagarden asumió labores de vocalista en esa interpretación y, a lo largo de los años siguientes, la retomaría con frecuencia, llegando incluso a disputarle la propiedad de la canción al mismísimo Armstrong. El trombonista, de hecho, cuando formaba parte del grupo de Satchmo, solía cantar «Basin Street Blues», bien en tándem con el líder de la banda o en solitario. Un ejemplo de esta colaboración es la versión que grabaron a dúo para la banda sonora de *The Strip*, la película de 1951 protagonizada por Mickey Rooney.

En 1937, otro dúo de altos vuelos, el formado por Bing Crosby y Connee Boswell, situó una grabación de «Basin Street Blues» entre las veinte canciones de más éxito. Ese mismo año, Fats Waller registró una versión a piano sólo que, si bien no sonó tanto en la radio como las de Bing y Benny, figura entre las muestras más

destacadas del estilo *stride* de Harlem de aquella época. En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, las *big bands* siguieron echando mano de «Basin Street Blues»; en cambio, cuesta mucho encontrar ejemplos de músicos de *bebop*, *hard bop* o *cool* que recreasen la composición. Pero el auge que a la sazón experimentaron los conjuntos de *jazz* tradicional insufló nueva vida en «Basin Street Blues». La versión que Sidney Bechet grabó en 1949 con el acompañamiento de Wild Bill Davison y Art Hodes es un ejemplo de ese tratamiento marcadamente conservador del estándar de Spencer Williams.

Muchas de las interpretaciones más interesantes que se publicaron con posterioridad procedían de ámbitos ajenos al *jazz*. La adaptación de Sam Cooke, con la letra modificada e incluida en la cara B de «Good News», su sencillo de éxito de 1964, dio a conocer la canción a una nueva generación de aficionados al *rhythm and blues*. Y cuando Wynton Marsalis resucitó «Basin Street Blues» en 2007, más de ochenta años después de la primera aparición de la pieza, consiguió ponerla al día... pero con ayuda de Willie Nelson, quien demostró que la canción, para entonces ya venerable, seguía prestándose a reinterpretaciones novedosas. Con todo, de todas las revisiones recientes de «Basin Street Blues», la más alejada del original es la de Kid Koala, un *disc-jockey* canadiense que en 2003 ensambló diversos fragmentos de la canción para componer un mosaico delirante. Koala distorsiona los tonos con tal vehemencia que el producto resultante suena como si una banda de músicos ebrios de Nueva Orleans se hubiese olvidado de afinar los instrumentos antes de subir al escenario.

VERSIONES RECOMENDADAS

Louis Armstrong (con Earl Hines), Chicago, 4 de diciembre de 1928 · The Charleston Chasers (con Benny Goodman y Jack Teagarden), Nueva York, 9 de febrero de 1931 · Cab Calloway, Nueva York, 9 de julio de 1931 · Fats Waller, Nueva York, 11 de junio de 1937 · Bing Crosby y Connee Boswell, Los Ángeles, 25 de septiembre de 1937 · Sidney Bechet and His Blue Note Jazzmen, Nueva York, 23 de marzo de 1949 · Ella Fitzgerald (con la orquesta de Sy Oliver), Nueva York, 20 de septiembre de 1949 · Louis Armstrong y Jack Teagarden, extraída de la banda sonora de la película *The Strip*, Hollywood, 26 al 29 de diciembre de 1950 · Louis Armstrong, extraída de *The Great Chicago Concert 1956*, grabado en directo en el Medina Temple de Chicago, 1 de junio de 1956 · Sam Cooke, extraída de *Keep Movin' On*, California, 21 de diciembre de 1963 · Dave Brubeck y Gerry Mulligan, extraída de *Live at the Berlin Philharmonie*, grabado en directo en la sede de la filarmónica de Berlín, 7 de noviembre de 1970 · Keith Jarrett (con Gary Peacock y Paul Motian), extraída de *At the Deer Head Inn*, grabado en directo en el Deer Head Inn del Delaware Water Gap (Pensilvania), 16 de septiembre de 1992 · Kid Koala, extraída de *Some of My Best Friends Are DJs*, lugar de grabación no especificado, 2003 · Wynton Marsalis y

Willie Nelson, extraída de *Two Men with the Blues*, grabado en directo en la sala Allen del Frederick P. Rose Hall de Nueva York, 12 y 13 de enero de 2007.

Beale Street Blues

Compuesta por W. C. Handy

W. C. Handy había visitado Beale Avenue de joven —su canción se haría tan famosa que terminaría provocando que la calle pasase a llamarse Beale Street—, y posteriormente, en 1913, establecería allí su empresa discográfica, Pace & Handy Music Co. Por desgracia, fue precisamente el éxito de canciones como «Beale Street Blues» lo que puso fin a la estancia de Handy en Memphis y avivó su deseo de trasladar el negocio a Nueva York, como haría en 1918. La calle en sí ha cambiado considerablemente desde 1917, año en que se publicó la pieza; pero, a diferencia de tantos otros antiguos lugares de ocio de la comunidad afroamericana, sigue estando muy animada por las noches. El lugar de honor, no obstante, continúa ocupándolo W. C. Handy: una estatua del compositor, con semblante afable y una trompeta en las manos, se alza hoy en mitad de la calle.

La fortuna quiso que la canción apareciese a la vez que las primeras grabaciones de *jazz*. Handy debió de quedarse de una pieza cuando su compañía recibió dos mil ochocientos cincuenta y siete dólares en concepto de derechos de autor por las ventas de una versión de «Beale Street Blues» grabada por un conjunto de músicos blancos, la Famous Jazz Band de Earl Fuller, que contaba con el famoso «trombón riente» de Harry Raderman. Los músicos negros de la época mostraban tal indiferencia, o tal vez recelo, por la tecnología de grabación que, ese mismo año, cuando Handy recibió la oferta de registrar sus propios discos, casi todos los músicos de sesión que trató de contratar se negaron a hacer el obligado viaje a Nueva York. Handy nunca llegó a ser una gran estrella en términos de grabaciones, pero tal como puso de manifiesto el éxito de Fuller con «Beale Street Blues», tampoco tuvo necesidad de personarse en los estudios para aprovechar las oportunidades económicas que brindaba el nuevo medio.

En diciembre de 1921, la versión de «Beale Street Blues» que ese mismo año grabó Marion Harris, una cantante con ribetes de vampiresa que ya había contribuido a popularizar «St. Louis Blues», también obra de Handy, se situó en la lista de las diez canciones de más éxito. En esos primeros años, sin embargo, la mayoría de músicos de *jazz* adoptó la canción como tema instrumental. Cuando Alberta Hunter, la diva del *blues*, grabó la pieza con Fats Waller en 1917, la mayor parte del tema se consagró al órgano de Waller, y la vocalista no hace acto de presencia hasta los últimos veinticuatro compases; una segunda toma registrada ese mismo día prescinde por completo de la parte vocal. Al mes siguiente, en una sesión celebrada en Chicago, Jerry Roll Morton ofreció la interpretación jazzística más conmovedora de «Beale Street Blues» realizada hasta entonces, pero también optó por una versión instrumental. Pocos años después, Jack Teagarden adoptó la canción como número

vocal, y una serie de grabaciones de las décadas de 1930 y 1940 nos muestran al músico cantándola con media docena de grupos diferentes; escúchese, por ejemplo, su interpretación de 1931 como miembro de la banda de Joe Venuti y Eddie Lang, con Benny Goodman tocando el *obbligato* de clarinete y un apasionado solo.

Al igual que «St. Louis Blues», también de Handy y aún más famosa, esta canción yuxtapone la estructura de *blues* de doce compases a un contratema de ocho que en el caso de «Beale Street Blues» es más afín al *ragtime*. Aun así, la composición se adaptó con bastante facilidad a las demandas estilísticas de la época de las grandes orquestas, como demuestran las versiones de Tommy Dorsey y Duke Ellington. Sin embargo, pocos directores de bandas señeras siguieron ese cauce, y los músicos de *jazz* modernos de la época no mostraron interés por la canción de Handy.

Desde comienzos de la década de 1950, los grupos de *jazz* tradicional se han adueñado de «Beale Street Blues», y son pocos los artistas que les han discutido ese título de propiedad. Ni siquiera la inclusión de la pieza en una película biográfica de 1958, con Nat King Cole en el papel de W. C. Handy y Ella Fitzgerald ofreciendo una interpretación muy actualizada del clásico, logró cambiar la opinión general de que «Beale Street Blues» era una composición anticuada. Hoy en día, uno se topa indefectiblemente con el estándar de Handy en el repertorio de esos grupos de *jazz* que se esfuerzan tanto por evitar la vanguardia que han aprendido a vivir tan felices en un insulso tradicionalismo. En consecuencia, la canción, como la estatua de Beale Street, merece nuestro respeto más por lo que tiene de homenaje al pasado que por lo que pudiese avanzarnos del futuro. No es de extrañar que de todas las grabaciones de esta canción que se han editado en los últimos años, la más interesante sea la de Carl Wolfe, incluida en su disco *W. C. Handy's Beale Street: Where the Blues Began*, de 2002, donde el músico trata de recrear cómo debía de tocar la pieza el propio grupo de Handy durante la época en que el compositor residía en Memphis.

VERSIONES RECOMENDADAS

Earl Fuller's Famous Jazz Band (con Harry Raderman), Nueva York, 13 de agosto de 1917 · Marion Harris, Nueva York, 2 de marzo de 1921 · Fats Waller y Alberta Hunter, Camden, New Jersey, 20 de mayo de 1927 · Jelly Roll Morton, Chicago, 10 de junio de 1927 · Joe Venuti y Eddie Lang (con Jack Teagarden y Benny Goodman), Nueva York, 22 de octubre de 1931 · Tommy Dorsey, Nueva York, 26 de mayo de 1937 · Duke Ellington, Hollywood, 26 de agosto de 1947 · Louis Armstrong, extraída de *Louis Armstrong Plays W. C. Handy*, Chicago, 12 de julio de 1954 · Earl Hines, extraída de *Live at the Crescendo, Vol. 2*, grabado en directo en el Crescendo Club de los Ángeles, 13 de marzo de 1956 · Bobby Gordo y Dave McKenna, extraída de *Clarinet Blue*, Nueva York, 17 y 18 de mayo de 1999 · Carl Wolfe, extraída de *W. C. Handy's Beale Street: Where the Blues Began*, Memphis, 2002.

Bemsha Swing

Compuesta por Thelonious Monk y Denzil Best

La mayoría de aficionados al *jazz* probablemente dé por hecho que «Bemsha» no es más que una de esas palabras extrañas que se inventaba Monk, como «Epistrophy», «Misterioso» y todos esos títulos de canción tan originales que el pianista acuñó a lo largo de su carrera. Pero en el registro de derechos de autor de la canción, tramitado unos pocos días antes de que se grabase por primera vez, en 1952, el título utilizado es «Bemsha Swing», una derivación del vocablo con que los naturales de Barbados suelen referirse a la isla: Bimshire, Bimsha o simplemente Bim. El coautor de la pieza, Denzil Best, era de origen barbadense, y la canción aspiraba a reproducir una sensibilidad casi caribeña, aunque lo bastante «monkificada» para los aficionados al *jazz* moderno.

La primera grabación de Monk me atrae por su audacia conceptual, pero el piano suena a lata y está desafinado, de ahí que me lo piense dos veces antes de recomendarla. El pianista, sin embargo, no escatimó a la hora de legar versiones a la posteridad, con lo cual los aficionados tenemos donde comparar, cotejar y elegir. Mi lectura favorita es la incluida en el disco *Brilliant Corners*, grabado por Monk en 1956, donde el saxofón tenor de Sonny Rollins se alía con el piano del compositor para firmar un examen a fondo de «Bemsha Swing».

En la década de 1950 fueron pocos los artistas de *jazz* que versionaron la pieza, pero las dos primeras interpretaciones que se grabaron después de la original del trío de Monk son significativas. Miles Davis incluyó tanto la canción como al compositor en la sesión de la nochebuena de 1954, para el sello Prestige, donde el trompetista hizo gala de un fraseo más anguloso y vanguardista de lo habitual (está claro que en este emparejamiento de dos de las personalidades más aplomadas e inconfundibles del *jazz* de la época, el que primero pestañeó fue Miles, que se adaptó más al estilo de Monk que viceversa). No obstante, si de vanguardia se trata, el siguiente artista en llevar esta canción al estudio no tiene quien le haga sombra: Cecil Taylor, en un álbum de 1956 que llevaba por acertado título *Jazz Advance*, incluyó una versión astillada y desasosegante de «Bemsha Swing» que, al tratarse del primer corte del disco, sirvió para anunciar la irrupción de un pianista que no tardaría en rebasar la disonancia de Monk para lanzarse de lleno a un atonalismo sin fisuras.

De poco sirvieron estas versiones de postín para popularizar «Bemsha Swing». Durante las dos décadas siguientes, tan sólo unos diez o doce músicos de *jazz* grabarían esta canción, aunque entre ellos se cuentan algunas de las mayores eminencias de la época. En 1960, John Coltrane apostó por la composición de Monk para su colaboración con el trompetista Don Cherry. Bill Evans, que rara vez tocaba canciones del pianista, grabó tres de ellas para su disco *Conversations with Myself*, de

1963, aunque al final «Bemsha Swing» y «Blue Monk» se quedaron fuera del elepé original (las dos están incluidas en la reedición en cedé). Bud Powell, Max Roach y J. J. Johnson también ofrecieron sus relecturas durante ese periodo.

Por fin, a finales de la década de 1980, «Bemsha Swing» empezó a sonar con más frecuencia en los escenarios y estudios de grabación. Bien merecía la pieza esta aceptación que durante tanto tiempo se le había negado. La melodía parece un *riff* surrealista procedente de un jazzístico universo alternativo, pero es lo bastante pegadiza para que horas después de haber salido del club sigamos tatareando esas frases excéntricas. Cuando los acordes y la frase obsesiva suben una cuarta, el efecto recuerda al formato del *blues* —busque el lector el dueto de Houston Person y Ron Carter, de 1990, y comprobará lo conmovedora que puede llegar a sonar esta canción—; pero «Bemsha Swing» prescinde de la estructura de doce compases y de los típicos cambios del *blues*. El resultado final es esa síntesis tan atractiva de lo conocido y lo inesperado que distingue a los mejores títulos de Monk.

VERSIONES RECOMENDADAS

Thelonious Monk, Nueva York, 18 de diciembre de 1952 · Miles Davis (con Thelonious Monk), extraída de *Miles Davis and the Modern Jazz Giants*, Hackensack (New Jersey), 24 de diciembre de 1954 · Cecil Taylor, extraída de *Jazz Advance*, Boston, 14 de septiembre de 1956 · Thelonious Monk (con Sonny Rollins), extraída de *Brilliant Corners*, Nueva York, 7 de diciembre de 1956 · John Coltrane y Don Cherry, extraída de *The Avant-Garde*, Nueva York, 8 de julio de 1960 · Bill Evans, extraída de *Conversations with Myself*, Nueva York, 20 de febrero de 1963 · Steve Lacy y Gil Evans, extraída de *That's the Way I Feel Now*, Nueva York, 1984 · Houston Person y Ron Carter, extraída de *Now's the Time*, Englewood Cliffs (New Jersey), 6 de enero de 1990 · Chico Freeman (con Arthur Blythe y George Cables), extraída de *Focus*, Berkeley (California), 16 de mayo de 1994.

Billie's Bounce

Compuesta por Charlie Parker

La revolución del *bebop* que encabezó Charlie Parker en la década de 1940 fue un movimiento radical que hundía sus raíces en la tradición. El emblemático e iconoclasta saxofonista nunca se alejó demasiado, ni siquiera en sus momentos más atrevidos, de los valores musicales de su Kansas City natal, en cuyos escenarios siempre estuvieron presentes el compás de 4/4 con *swing* y la intención del *blues*, un legado perdurable que se dejaba sentir sobre todo cada vez que Parker ahondaba en una progresión de *blues* de doce compases. En «Billie's Bounce», el músico combina elementos modernistas —los acordes de paso del noveno compás, por ejemplo, que le permiten incluir una séptima mayor— con síncopas y notas de *blues* más tradicionales. A diferencia de otras incursiones progresivas en la historia de la música *jazz*, esta pieza no tiene nada subversivo ni provisional; nada que rompa abiertamente con el pasado. Parker, por el contrario, cimentó su modernismo en la más estable de las bases, esto es, en una cuidadosa asimilación y reformulación del acervo jazzístico preexistente.

El origen de la composición, que estaba dedicada al agente Billy Shaw (cuyo nombre de pila apareció mal escrito en la primera edición, «Billie», y así se mantendría en las grabaciones posteriores), se remonta a la primera sesión que dirigió Parker para el sello Savoy. Debido a una serie de contratiempos personales, el episodio se convirtió en la pesadilla de toda discográfica. Al parecer, estaba previsto que el pianista de la sesión fuese Bud Powell, pero ese día Powell se hallaba en Filadelfia y hubo que recurrir a un segundo teclista, Sadik Hakim, lo cual fue motivo de preocupación para el estudio porque el sustituto no tenía carné del sindicato. Al final sería Dizzy Gillespie quien se encargase del piano en «Billie's Bounce», aunque en los créditos de la primera edición figuraría como «Hen Gates», ya que el ilustre trompetista tenía contrato con el sello Guild.

Aunque los aficionados al *bop* de entonces sin duda habrían preferido oír al gran Gillespie a la trompeta, este honor recayó sobre un joven de diecinueve años llamado Miles Davis. A esas alturas de su carrera, Davis no poseía aún la flema que exhibiría una década después, aunque, tal vez intimidado por la presencia de Gillespie, se mostró más controlado y comedido que en otras grabaciones de la época, ofreciendo un convincente sólo que sorprende viniendo de un joven instrumentista con escasa experiencia en el estudio y en un marco de tanta exigencia. En cualquier caso, la atracción principal es Parker, que sobreponiéndose al desbarajuste de la sesión y a ciertos problemas con su saxo borda cuatro *chorus* de *blues* incomparables: un solo que posteriormente transcribirían y estudiarían muchos músicos.

En la década de 1940 sólo se grabaron unas pocas versiones de «Billie's Bounce»,

pero durante la década siguiente la canción fue poco a poco cobrando rango de estándar. Algunas interpretaciones de envergadura, como la de John Coltrane en 1957, con Red Garland al piano, y la que ese mismo año grabó en directo Stan Getz con J. J. Johnson, avivaron la popularidad de la pieza, que no perdería tirón ni siquiera cuando el *bop* abandonase el primer plano del mundo del *jazz*. Aunque muchas de las versiones registradas durante las décadas que siguieron han sido obra de artistas relacionados, bien personal o estilísticamente, con Charlie Parker, ni siquiera los músicos con escasos, o nulos, vínculos con el idioma *bebop* —Keith Jarrett, George Benson, David Murray, Bob Wilber y otros— se han resistido a abordar una composición que sigue siendo una de las piezas modernas de *jazz blues* más frecuentadas. Tampoco los vocalistas han escapado al influjo de este himno *bop* (tanto Eddie Jefferson como Jon Hendricks han puesto letra a la melodía de Bird).

En 2002, la grabación original ingresó en el Salón de la Fama del Grammy, pero la influencia de «Billie's Bounce» ha trascendido las fronteras del universo jazzístico para convertirse, en determinados ámbitos, en auténtico símbolo de modernidad. Así, la canción aparece en una novela de Donald Barthelme y en los poemas *beat* de David Meltzer, y el artista Jean-Michel Basquiat ha llegado incluso a pintar un cuadro a base de garrapatear a lo ancho del lienzo, al estilo *graffiti*, la información discográfica de la sesión original de Parker.

VERSIONES RECOMENDADAS

Charlie Parker (con Miles Davis), Nueva York, 26 de noviembre de 1945 · Stan Getz y J. J. Johnson (con Oscar Peterson), extraída de *Stan Getz and J. J. Johnson at the Opera House*, grabado en directo en el Shrine Auditorium de Los Ángeles, 25 de octubre de 1957 · Red Garland (con John Coltrane), extraída de *Dig It!*, Nueva York, 13 de diciembre de 1957 · Eddie Jefferson (con Johnny Griffin), extraída de *Letter from Home*, Nueva York, 12 de enero de 1962 · George Benson (con Herbie Hancock), extraída de *Giblet Gravy*, Nueva York, febrero de 1967 · Keith Jarrett (con Gary Peacock y Jack DeJohnette), extraída de *Still Live*, grabado en directo en la sede de la filarmónica de Múnich, 13 de julio de 1986 · Jerry Granelli, extraída de *A Song I Thought I Heard Buddy Sing*, Seattle, enero-febrero de 1992 · David Murray, extraída de *Saxmen*, Nueva York, 19 de agosto de 1993.

Blue Bossa

Compuesta por Kenny Dorham

«Blue Bossa» es un estándar para iniciados, una pieza conocida entre los músicos pero prácticamente ignota para el gran público. Cuando hacía mis pinitos en el mundo del *jazz*, la canción era plato habitual de las *jam sessions*. La composición, una de las más simples de *The Real Book* —la famosa antología de partituras que posee todo instrumentista de *jazz* pese a ser, como es bien sabido, ilegal—, presenta una estructura recurrente de dieciséis compases; los improvisadores, llegado el caso, pueden arreglárselas con un puñado de frases, de ahí que los estudiantes de música puedan abordarla sin demasiada preparación ni transpiración. Sospecho que «Blue Bossa» fue una de las primeras composiciones de *jazz* que aprendieron a tocar muchos de los instrumentistas de la actualidad.

Kenny Dorham, el trompetista que compuso la canción, la presentó en una sesión dirigida por Joe Henderson en 1962; la fiebre de la *bossa nova* estaba en pleno auge, y hasta los músicos de *hard bop* ligados al sello Blue Note buscaban la oportunidad de apuntarse a la moda. Lo curioso es que, a pesar del título, «Blue Bossa» no es un *blues* ni tiene por qué tocarse necesariamente como una *bossa*. En la versión primigenia, la sección rítmica no termina de adoptar una cadencia brasileña en ningún momento. Cuando McCoy Tyner, el pianista de esa sesión original, retomó la pieza treinta y cinco años después para su grabación con los Latin All-Stars, optó por un tratamiento cien por cien afrocubano, sin el menor vestigio de *bossa nova*. Dorham, por su parte, nunca volvió a grabar la pieza, pero Henderson la mantuvo en su repertorio y la incluiría en cuatro discos posteriores.

Uno de los primeros en abrazar «Blue Bossa» fue el trompetista Art Farmer, quien la añadió a su repertorio a mediados de la década de 1960 y seguiría tocándola hasta treinta años después. Pero el episodio clave para la consolidación de la pieza dentro del repertorio básico del género fue la difusión de *The Real Book* a comienzos de la década de 1970. En esta década se grabaron algunas de mis versiones favoritas. Recomiendo la revisión a dúo de Eddie Daniels y Bucky Pizzarelli, de 1973; la interpretación del trío formado por Milt Jackson, Joe Pas y Ray Brown, de 1975; la lectura fogosa que grabó Art Pepper en 1978; y la colaboración de Dexter Gordon y Barry Harris, de 1979.

Pese a estos precedentes, lo más habitual es que la pieza se interprete en conciertos informales y no en sesiones de grabación, probablemente debido a su fama de canción para neófitos. Una búsqueda rápida en YouTube arroja docenas de versiones de «Blue Bossa», pero casi todas son obra de estudiantes, aficionados y profesores de música. Es casi seguro, pues, que la pedagogía jazzística mantendrá viva esta composición sencilla y aun así desconocida, mientras otros clásicos que en

su día arrasaron en las gramolas se sumen en el olvido.

VERSIONES RECOMENDADAS

Joe Henderson (con Kenny Dorham), extraída de *Page One*, Englewood Cliffs (New Jersey), 3 de junio de 1963 · Eddie Daniels (con Bucky Pizzarelli), extraída de *A Flower for All Seasons*, Sea Cliff, Nueva York, 2 de enero de 1973 · Milt Jackson, Joe Pass y Ray Brown, extraída de *The Big Three*, Los Ángeles, 25 de agosto de 1975 · Art Pepper, extraída de *Among Friends*, Hollywood, 2 de septiembre de 1978 · Dexter Gordon (con Barry Harris), extraída de *Biting the Apple*, Nueva York, 9 de noviembre de 1979 · Art Farmer (con Harold Land), extraída de *Live at Stanford Jazz Workshop*, grabado en directo en el Dinkelspiel Auditorium de Stanford (California), 5 de agosto de 1996 · McCoy Tyner, extraída de *McCoy Tyner and the Latin All-Stars*, Nueva York, 29 y 30 de julio de 1998.

Blue in Green

Compuesta por Miles Davis

Aunque siento una admiración profunda por esta pieza, lo cierto es que no la considero una canción propiamente dicha. Se trata más bien de una meditación, o, por emplear un término que no existía en la época en que Davis la grabó, de un tipo de música *ambient* improvisada. Es verdad que la composición, a diferencia de «Flamenco Sketches», otra pieza de Davis incluida en el mismo álbum, *Kind of Blue*, posee una estructura definida y los *chorus* tienen una longitud fija; pero unos pocos elementos heterodoxos tienden a difuminar la trama subyacente. Lo normal, de hecho, es que los oyentes menos avezados la tomen por una improvisación libre, sin un principio ni un final definidos.

«Blue in Green» consta de diez compases, una longitud de lo más insólita en el *jazz*, donde lo habitual son los bloques de ocho, doce o dieciséis compases. En consecuencia, al llegar al final de la estructura, el oído se engaña esperando otros dos o cuatro compases, pero la composición retorna al principio. La ausencia de un acorde dominante contribuye a la ambigüedad sónica de los compases de cierre. El resultado es una fluida ensoñación musical sin divisiones aparentes entre los *chorus*.

Aunque la autoría de «Blue in Green» suele atribuirse a Miles Davis, el pianista Bill Evans aseguraba que casi toda la labor compositiva había corrido de su parte, por más que se apoyase en los dos acordes, Sol menor y La aumentado, con los que el trompetista le había pedido que construyese una pieza. Poco antes de las sesiones de grabación de *Kind of Blue* ya podemos oír a Evans explorando este mismo concepto en la introducción de piano de «Alone Together», composición incluida en *Chet*, un trabajo discográfico de Chet Baker. En lo sucesivo, el pianista mostraría, desde luego, más aprecio por «Blue in Green» que Davis, pues mantuvo la pieza en su repertorio durante las dos décadas siguientes y dejó para la posteridad una serie de interpretaciones memorables. Miles, en cambio, nunca volvería a llevarla al estudio.

Durante muchos años, pocos músicos de *jazz* aparte de Evans tocaron esta pieza. Una década después de la publicación de *Kind of Blue*, cuando Gary Burton se basó en «Blue in Green» para un proyecto con Stéphane Grappelli, la idea de versionar la pieza todavía resultaba novedosa (con el atractivo añadido, en este caso, de la presencia de un violinista al que se identificaba con melodías de *swing* de entreguerras y no con este tipo de música). Un año después, John McLaughlin incluyó «Blue in Green» en su álbum *My Goals Beyond* y, si bien la interpretación merece la pena, el lector también debería buscar la versión más larga que registró en directo en 1989. Durante la década de 1970 no grabarían la pieza más de una docena de músicos; en el decenio siguiente, en cambio, se registraron más de cuarenta versiones, y la popularidad de la canción siguió aumentando en años posteriores. En

la actualidad, «Blue in Green» es un elemento sobradamente conocido del repertorio clásico del *jazz*, condición que se ve reforzada por la frescura de sus acordes y melodía, que, libres de todo cliché, suenan tan contemporáneos hoy como cuando Davis presentó la pieza en sociedad.

A pesar de la popularidad de «Blue in Green», hay que ser valiente para atacarla en directo. Dado que la composición carece de ganchos melódicos e interludios llamativos, el grupo que no haya logrado generar en la platea una atmósfera reverencial digna de la música de cámara, correrá el riesgo de perder la atención del respetable. Personalmente me abstendría de interpretarla en un club ruidoso, pero en el marco adecuado, con un público dispuesto a participar en una sesión de meditación colectiva, «Blue in Green» puede servir de trampolín hacia una experiencia que casi va más allá del *jazz*.

VERSIONES RECOMENDADAS

Miles Davis, extraída de *Kind of Blue*, Nueva York, 2 de marzo de 1959 · Bill Evans, extraída de *Portrait in Jazz*, Nueva York, 28 de diciembre de 1959 · Gary Burton y Stéphane Grappelli, extraída de *Paris Encounter*, París, 4 de noviembre de 1969 · John McLaughlin, extraída de *My Goals Beyond*, Nueva York, 1970 · Richie Beirach, extraída de *Elegy for Bill Evans*, Nueva York, 12 de mayo de 1981 · Fred Hersch, extraída de *Sarabande*, Nueva York, 4-5 de diciembre de 1986 · John McLaughlin, extraída de *Live at the Royal Festival Hall*, grabado en directo en el Royal Festival Hall de Londres, 27 de noviembre de 1989 · World Saxophone Quartet, extraída de *Selim Sivad: The Music of Miles Davis*, Nueva York, 2 y 3 de marzo de 1998 · Cassandra Wilson (grabada con el título «Sky and Sea»), extraída de *Joy*, Nueva York, mayo y septiembre de 1998.

Blue Monk

Compuesta por Thelonious Monk

Thelonious Monk compuso algunas piezas de *jazz* de una dificultad apabullante, pero esas canciones rara vez se tocan en directo. En cambio, la melodía de «Blue Monk», infalible pasto de *jam session*, está al alcance de cualquier estudiante de piano, y la estructura no podía ser más sencilla: un *blues* básico de doce compases en Si bemol. La canción, gracias en parte a esta naturaleza «amable», obtuvo el favor de los músicos de *jazz* en una época en que pocas creaciones de Monk despertaban simpatías (otro factor decisivo fue, sin duda, el tesón del propio compositor, que dejó más de treinta versiones grabadas o filmadas; la única canción que grabó en más ocasiones fue la que siempre le pedían, «'Round Midnight»).

Monk solía esmerarse mucho en la construcción de sus piezas, pero «Blue Monk» la compuso a toda prisa. Bob Weinstock, el dueño de Prestige Records, tal vez nervioso por lo difícil que resultaba grabar las composiciones más complejas del pianista, se quejó de que este nunca tocara *blues*. La acusación era injusta —a esas alturas Monk ya había compuesto algunos *blues* clásicos, como «Straight, No Chaser» y «Misterioso»— pero en lugar de ponerse a discutir, el músico procuró tranquilizar a su productor. Sin salir del estudio y basando una parte de la melodía en «Pastel Blue», una pieza de Charlie Shavers, Monk compuso esta canción, hoy tan conocida, en un abrir y cerrar de ojos.

La versión original, grabada en 1954, dura más de siete minutos. El solo de Monk, que abarca catorce *chorus*, constituye una introducción muy útil para cualquier estudiante que aspire a entender la manera de improvisar de Monk, basada por entero en la composición. En lugar de desgranar las frases que otros intérpretes modernos repartían a diestro y siniestro, Monk concibe cada *chorus* como una estructura integral que posee su propio desarrollo temático y su personalidad. Algunos de estos *chorus*, sobre todo el noveno y el decimocuarto, están contruidos con una lógica tan convincente que podrían funcionar como piezas autónomas.

A mi modo de ver, si la melodía no se toca en terceras en movimiento, tal y como Monk la concibió originalmente, la canción pierde su carácter. Por este motivo, «Blue Monk» suele dar mejores resultados como pieza para piano, todo lo más acompañado de dos vientos; aunque nadie lo diría a tenor de las típicas partituras de la canción, como la incluida en *The Real Book*, que presenta la melodía como una frase monofónica. En cualquier caso, el estandarte de «Blue Moon» lo han enarbolado los teclistas. Muchos de los pianistas más ilustres del *jazz* de la última mitad del siglo xx han interpretado esta composición en algún momento de su carrera, como demuestran las grabaciones de McCoy Tyner, Chick Corea, Hank Jones, Mal Waldron, Fred Hersch, Cedar Walton, Muhal Richard Abrams, Kenny Barron, Marcus Roberts... e

incluso Earl Hines y Bill Evans, dos músicos que rara vez recrearon piezas de Monk pero que no se resistieron a hincarle el diente a esta en particular.

No pretendo descartar en bloque a los solistas de viento, pero muchos de ellos tratan esta composición como un *blues* más: un simple soporte de improvisaciones con el que completar un programa o una sesión; de ahí que sea posible toparse con un buen puñado de versiones mediocres de este estándar en cualquier tienda de discos. «Blue Monk» rinde sus mejores frutos en manos de saxofonistas y clarinetistas de probada afinidad con la mentalidad del creador de la pieza; músicos como Steve Lacy o, por increíble que parezca, Pee Wee Russell, el estilista adepto al *jazz* tradicional, cuya caprichosa colaboración con Monk en el festival de Newport de 1963 es uno de los emparejamientos de (supuestos) antagonistas más fructíferos de la larga historia del certamen.

VERSIONES RECOMENDADAS

Thelonious Monk, extraída de *Thelonious Monk*, Hackensack (New Jersey), 22 de septiembre de 1954 · Thelonious Monk (con John Coltrane), extraída de *Thelonious Monk Quartet with John Coltrane at Carnegie Hall*, grabado en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 29 de noviembre de 1957 · Abbey Lincoln, extraída de *Straight Ahead*, Nueva York, 22 de febrero de 1961 · McCoy Tyner, extraída de *Nights of Ballads & Blues*, Englewood Cliffs (New Jersey), 4 de marzo de 1963 · Thelonious Monk (con Pee Wee Russell), extraída de *Miles Davis & Thelonious Monk Live at Newport 1958 & 1963*, grabado en directo en el festival de *jazz* de Newport (Rhode Island), 4 de julio de 1963. Earl Hines, extraída de *Honor Thy Fatha*, Los Ángeles, 1978 · Marcus Roberts, extraída de *The Truth is Spoken Here*, Nueva York, 26 y 27 de julio de 1988 · Steve Lacy y Mal Waldron, extraída de *Communiqué*, Milán, 8 y 9 de marzo de 1994 · Chick Corea, extraída de *Sólo Piano Standards, Part 2*, grabado en directo en el club Fasching de Estocolmo, 17 de noviembre de 1999 · Chick Corea y Bobby McFerrin, extraída de *Rendezvous in New York*, grabado en directo en el Blue Note de Nueva York, diciembre de 2001.

Blue Moon

Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Lorenz Hart

Resulta extraño que de la pluma de Richard Rodgers saliese una composición como «Blue Moon», con esa melodía cantarina, más propia de una canción de guardería que de un espectáculo de Broadway. Rodgers, sin embargo, explica la anomalía en su autobiografía *Musical Stages*: la finalidad original de la pieza era ambientar una escena de la película *Hollywood Party*, de 1934, en la que «una joven inocente recita, o más bien canta, sus oraciones»^[6]. Pero la escena se descartó en el montaje definitivo, y Rodgers recicló la música, cambiándole la letra, para la película *Manhattan Melodrama*, con Clark Gable.

Este segundo filme ha pasado a los libros de historia no tanto por su calidad cinematográfica como por ser la película que acababa de ver John Dillinger, el célebre asaltante de bancos, justo antes de que los agentes del FBI lo abatiesen a tiros al salir de un cine, el 22 de julio de 1934. Resulta de lo más apropiado, pues, que la canción de Rodgers y Hart se llamase a la sazón «The Bad in Every Man» [La maldad que anida en todo hombre]. Los compositores, sin embargo, aún no se habían hartado de su creación de treinta y dos compases, y quizá pensaron que debían borrar todo estigma de criminalidad y derramamiento de sangre. La canción experimentó aún más modificaciones cuando Hart, a instancias del estudio, convirtió la pieza — que ya iba por su tercera encarnación— en el éxito «Blue Moon».

La transformación en canción de amor no disipó la atmósfera original de religiosidad inocente. O al menos no cuando se interpreta en un movimiento *maestoso*. En cambio, si se acelera el tempo más de la cuenta, la canción se transforma en algo más indicado para espolear a los caballos del tiovivo con un órgano a vapor que para promover la causa del amor romántico y el galanteo. En 1934, cuando la Casa Loma Orchestra se encaramó al número uno de las listas con «Blue Moon», todavía se llevaba el amor romántico, y la versión que Benny Goodman registró por esa misma época, otro éxito de ventas, es igual de recatada. En cambio, al final de la década, el tratamiento de Tommy Dorsey ya muestra una actitud más pícara y deconstructiva, y las réplicas cursis de la banda restan verosimilitud a las frases de Jack Leonard, el vocalista. Parecido contraste se aprecia entre la interpretación que firmó Coleman Hawkins en 1935, junto a Django Reinhardt, y la que el mismo saxofonista tenor registraría nueve años después con Cozy Cole. Con el tiempo, «Blue Moon» fue cogiendo velocidad y atenuando su faceta de lamento amoroso.

En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la canción ya se había convertido en un vehículo de gran aceptación entre los músicos de *jazz* gracias a su versatilidad más que a la potencia de la imagen que la inspiró originalmente. Cuando

el joven Dave Brubeck la interpretó con su trío de 1949, la pieza le sirvió de soporte para sus tendencias más experimentales; si el lector desea saber por qué en esa fase de su carrera el pianista estaba considerado un iconoclasta y un vanguardista, esta versión es un buen comienzo. Cuando Dizzy Gillespie incluyó «Blue Moon» en la sesión que grabó con Roy Eldrige, la canción se convirtió en palestra de un duelo de trompetas. Y si el lector aún tiene dudas de hasta dónde podía estirarse esta pieza, no tiene más que oír la versión que grabó Elvis Presley unas pocas semanas antes, situada a medio camino entre el *country* y el *pop-rock*.

En 1961, Ella Fitzgerald abordó «Blue Moon» en su célebre actuación en el Crescendo Club de Los Ángeles, pero en lugar de rescatar la concepción original del estándar, algo que la vocalista podía haber hecho con suma facilidad, dada su pericia incomparable para teñir de inocencia cualquier canción de amor, optó por parodiar la versión *du duá* que un mes antes los Marcells habían colocado en lo más alto de las listas de éxitos. La Fitzgerald, sin embargo, se vio incapaz de aguantarse la risa, y hacia el final de su interpretación empezó a añadir palabras que no habían salido de la pluma de Lorenz Hart: «Nos han pedido que cantemos esto, y lo hemos hecho lo mejor posible [...] qué lástima coger una canción tan, pero tan bonita como *Blue Bluuue Bluuue Moon*, y desgraciarla de esta manera...». Y la cantante remata con una imitación desternillante del gorgorito más famoso de los Marcells. Punto para Fitzgerald en su faceta de comediante.

De vez en cuando, un cantante graba una versión ortodoxa de la canción; escúchense, por ejemplo, las sentidas interpretaciones de Mel Tormé, donde el vocalista, con frecuencia tan desahogado, sepulta su ego en una lectura impecable y decididamente hermosa del clásico de Rodgers y Hart. En 1949, Tormé logró colocar en el top veinte la versión que grabó para Capitol, y durante los años siguientes la canción constituiría un elemento fundamental de su repertorio. Sospecho que el encuentro de Tormé con Richard Rodgers durante el rodaje de la película *Words and Music*, de 1948, pudo tener alguna influencia en la integridad con que el vocalista abordaba la pieza. Cuando Tormé atacó «Blue Moon», Rodgers interrumpió la grabación, gritando: «¡No, no, no, no, no! ¡Así no^[7], Mel! ¡Así no!», antes de salir del estudio hecho una furia. No sé hasta qué punto el cantante se tomaría a pecho esa crítica, pero oyendo la interpretación que rubricó en 1960, con un arreglo de Russ Garcia, me cuesta creer que el compositor no quedase satisfecho con los resultados.

VERSIONES RECOMENDADAS

Casa Loma Orchestra, Nueva York, 16 de noviembre de 1934 · Coleman Hawkins (con Django Reinhardt), París, 2 de marzo de 1935 · Cozy Cole (con Coleman Hawkins y Earl Hines), Nueva York, 22 de febrero de 1944 · Dave Brubeck, San Francisco, septiembre de 1949 · Dizzy Gillespie y Roy Eldridge, extraída de *Roy and*

Diz, Nueva York, 29 de octubre de 1954 · Mel Tormé, extraída de *Swingin' on the Moon*, Los Ángeles, 3 de agosto de 1960 · Ella Fitzgerald, extraída de *Ella in Hollywood*, grabado en directo en el Crescendo Club de Los Ángeles, 11 y 12 de mayo de 1961 · Erroll Garner, extraída de *That's My Kick*, Nueva York, 17 de noviembre de 1966 · The Bad Plus, extraída de *Motel*, Minneapolis, 28 de diciembre de 2000.

Blue Skies

Compuesta por Irving Berlin

Belle Baker no estaba contenta con las composiciones de Rodgers y Hart que debía interpretar en *Betsy*, un musical de 1926, así que decidió buscar algo mejor por su cuenta. Al rescate acudió Irving Berlin con «Blue Skies», una partitura que por entonces aún estaba a medias, aunque su creador compuso a toda prisa un puente para cumplir con el acuciante plazo. La canción demostró su gancho en el mismísimo estreno, pues el público exigió veinticuatro bises. Al cabo de tantas interpretaciones, la cantante, nerviosa y satisfecha, terminó haciéndose un lío con la letra, pero el productor del musical, Flo Ziegfeld, dirigió los focos hacia Berlin, que se levantó de su butaca de primera fila y le sopló a Belle el verso que no recordaba. Me habría encantado ver la cara de Richard Rodgers.

Betsy sólo duró treinta y nueve funciones, pero «Blue Skies» tenía potencial y lo demostró al año siguiente en la primera película sonora de la historia, *El cantor de jazz*, donde volvió a colarse como recambio de última hora, en esta ocasión sustituyendo a «It All Depends on You». Gracias a la nueva tecnología sonora, la canción de Berlin llegó a un público que jamás habría asistido a un musical de Broadway. De la primera docena de versiones *jazz* de «Blue Skies» que se conocen, la mitad se grabó en Berlín, y no puedo evitar la sospecha de que este éxito transatlántico se debió en gran medida a la inmensa popularidad de que gozaba Al Jolson en esa ciudad (sólo en 1928 pasaron por taquilla más de trescientos mil berlineses para ver al vocalista en la gran pantalla). Un anuncio de un periódico alemán de la época muestra la escena en que un ufano Jakie Rabinowitz (interpretado por Jolson) le canta a su madre una versión de «Blue Skies» al piano, haciendo alarde de su capacidad para avivar la pieza, instantes antes de que su escandalizado padre, cantor de sinagoga, aparezca por sorpresa y expulse al músico con cajas destempladas.

Desde esa comparecencia en el nacimiento del cine sonoro, «Blue Skies» se ha visto requerida por Hollywood una y otra vez. La canción apareció en *Alexander's Ragtime Band*, nominada al Oscar a la mejor película en 1938, y ocho años después dio título a otro largometraje de gran éxito, protagonizado por Bing Crosby y Fred Astaire; no es de extrañar, pues, que dos versiones jazzísticas de la pieza, a cargo de Benny Goodman y Count Basie, llegasen ese mismo año al top diez de las listas de éxito. La canción se incluyó también en *White Christmas [Navidades blancas]* la película más taquillera de 1954, que habría de convertirse en eterno clásico televisivo. Cuando en 2002 «Blue Skies» hizo su debut intergaláctico en *Star Trek: Némesis*, puede que los incondicionales de la saga se quedasen perplejos, pero a esas alturas los admiradores de Berlin ya estaban acostumbrados a toparse con la canción

en los lugares más insólitos.

Con su melodía sencilla y pegadiza, llena de redondas y blancas, y compensada por un puente de aroma *klezmer*, «Blue Skies» es una canción tan apta para enseñársela a un niño pequeño —yo mismo solía cantársela como nana a mi hijo cuando era un bebé— como para tocarla en un club nocturno, en un *cabaret* o, como hizo Benny Goodman, en el Carnegie Hall. No por ello hay que subestimar la letra, cuyas vívidas imágenes naturalistas son más propias de una tonada tradicional o de un poema populista que del típico producto de la industria musical. Incluso hoy en día es más probable que sea el cantante y no los instrumentistas quien se arranque con «Blue Skies» en los directos, y muchas de las versiones más imponentes han corrido a cargo de los vocalistas emblemáticos del siglo xx: Ella Fitzgerald (escúchese su versión *scat* de 1958); Frank Sinatra, que la cantó con Tommy Dorsey en 1941 y en solitario cinco años después; Willie Nelson, cuya adaptación de «Blue Skies» llegó al número uno de las listas de música *country*; y en épocas más recientes, Cassandra Wilson y Dr. John.

Me temo que la melodía no resulta ni la mitad de convincente cuando se interpreta al piano —para extraer el máximo de emoción de «Blue Skies» hace falta sostener y añadir *vibrato* a esas notas tan largas—, pero aun así doy el visto bueno a las versiones de Art Tatum y Mary Lou Williams. En el apartado de *big bands* es famosa la lectura del arreglo de Fletcher Henderson que hizo Benny Goodman en su concierto de 1938 en el Carnegie Hall, pero seis años después Duke Ellington remató un concierto en idéntico escenario con una tórrida versión de la pieza de Berlin que también merece una escucha atenta.

VERSIONES RECOMENDADAS

Benny Goodman (con arreglo de Fletcher Henderson), grabada en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 16 de enero de 1938 · Mary Lou Williams, Nueva York, 10 de agosto de 1944 · Duke Ellington, grabada en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 19 de diciembre de 1944 · Count Basie (con Jimmy Rushing), Hollywood, 9 de octubre de 1945 · Frank Sinatra, Hollywood, 30 de julio de 1946 · Art Tatum, Los Ángeles, 29 de septiembre de 1949 · Ella Fitzgerald, extraída de *Ella Fitzgerald Sings the Irving Berlin Songbook*, Los Ángeles, 18 de marzo de 1958 · Willie Nelson, extraída de *Stardust*, sur de California, 3 al 12 de diciembre de 1977 · Cassandra Wilson, extraída de *Blue Skies*, Nueva York, 4 y 5 de febrero de 1988 · Dr. John, extraída de *Afterglow*, Hollywood, 7 y 9 febrero de 1995 · Susannah McCorkle, extraída de *From Broken Hearts to Blue Skies*, Nueva York, 27 y 29 de octubre de 1998.

Bluesette

Compuesta por Toots Thielemans, con letra de Norman Gimbel

Toots Thielemans, un músico muy querido por el público, es famoso por haber sacado la armónica cromática de la periferia del género para convertirla en un instrumento de *jazz* de pleno derecho. En mis últimos años de adolescente me puse a aprender a tocar la armónica cromática por mi cuenta y llegué a ser capaz de tocarla encima de un escenario sin sentir demasiado bochorno. Mi mayor fuente de inspiración, y de unas cuantas frases deliciosas, era Thielemans, y aún recuerdo cómo reaccioné la primera vez que escuché su música: con puro asombro ante el hecho de que aquello que hacía con la armónica fuese siquiera posible, dadas las limitaciones intrínsecas de la boca humana y del invento de Hohner.

Sin embargo, este músico no se decidió por la armónica hasta bien avanzada su carrera. Toots empezó a tocar el acordeón a los tres años de edad en su Bélgica natal y después fue guitarrista de varios músicos de *jazz* ilustres. Pero si «Bluesette» se convirtió en su pieza más famosa y en un éxito a nivel internacional fue gracias a otro de los dones de este artista tan polifacético: una habilidad asombrosa para silbar. El gancho de la canción, en su versión original, estriba en la fluidez sobrenatural de la línea melódica que silba Thielemans y en cómo casa a la perfección con las notas de su guitarra. «Bluesette» tuvo un origen humilde. Un día, mientras afinaba la guitarra entre bastidores, el músico se puso a tararear. El violinista Stéphane Grappelli, que compartía vestuario con el belga, quedó tan impresionado por la melodía que le gritó: «*Ecrivez tout de suite!*» (¡Anótala ahora mismo!).

Podría citar muchos motivos por los cuales esta canción, en buena lógica, no debería haberse convertido en un clásico del *jazz*. Para empezar, la composición, a pesar del título, no tiene nada que ver con el *blues*; y ni siquiera tiene mucho de *jazz*. Aunque a comienzos de la década de 1960, cuando la canción se grabó por primera vez, los vales jazzísticos ya habían empezado a introducirse en el repertorio, no es menos cierto que seguían siendo un formato marginal, y muchos grupos podían pasar tranquilamente meses de gira sin ejecutar una sola pieza en compás de 3/4. Pero la principal objeción que cabía formular contra «Bluesette» era su evidente carácter novedoso, pues las canciones silbadas eran más propias del teatro de variedades que de los clubes de *jazz*.

Pero la condenada canción es pegadiza, y no es extraño que los músicos de *jazz*, pese a esos indicios preocupantes, se encariñen con ella. Ahora bien, ¿quién iba a imaginar que tantos vocalistas de tronío, esos que todo el mundo conoce por el nombre de pila (Ella, Sarah, Mel, Anita, Blossom, etc.), encontrarían inspiración en «Bluesette»? La letra de Norman Gimbel no tiene demasiada enjundia, y algunos vocalistas se limitan a hacer *scat* (como Ella Fitzgerald en su actuación de 1983 con

Joe Pass). Y hasta en aquellos casos en que el cantante se ciñe a la letra, como hace Mel Tormé en su grabación de 1978 con Buddy Rich, me da la sensación de que se trata de un mero aperitivo previo al plato principal, que es la improvisación vocal sin texto inteligible.

Con el tiempo, Thielemans cogió su canción para silbo y guitarra y la adaptó a la armónica. Si el lector se ve capaz de hacer frente a más de uno de estos instrumentos, le animo a buscar un vídeo, muy fácil de encontrar en Internet, que muestra a Thielemans interpretando «Bluesette» en una gala en la que de pronto aparece Stevie Wonder y se enzarza con el belga en un asombroso toma y daca.

VERSIONES RECOMENDADAS

Toots Thielemans, extraída de *The Whistler and His Guitar*, Estocolmo, junio de 1963 · Sarah Vaughan, extraída de *Jazzfest Masters*, grabado en directo en el festival de jazz de Nueva Orleans, junio de 1969 · Mel Tormé y Buddy Rich, extraída de *Together Again: For the First Time*, Nueva York, 25 de enero de 1978 · Hank Jones, extraída de *Bluesette*, Londres, 22 de julio de 1979 · Stevie Wonder y Toots Thielemans, vídeo de la ceremonia del Polar Prize Music Award, Estocolmo, 1999.

Body and Soul

Compuesta por Johnny Green, con letra de Edward Heyman, Robert Sour y Frank Eyton

He aquí la madre de todas las baladas de *jazz*, la *torch song* (o canción de amor no correspondido) por antonomasia y el baremo definitivo para calibrar a los saxofonistas tenores de todas las generaciones. Ni siquiera en el nuevo milenio ha perdido esta composición de 1930 su posición de piedra angular del canon jazzístico. La pieza, no obstante, podría haberse malogrado fácilmente; haber perdido el favor del público sin llegar nunca a convertirse en estándar, no digamos ya a alcanzar tamaño éxito. Coleman Hawkins, el músico que más hizo por refrendar el valor jazzístico de «Body and Soul», la canción con la que siempre se le identificará, no se explicaba su popularidad. «Es curioso que se convirtiese en un clásico»^[8], declararía años después. «Hasta el público de a pie se vuelve loco con ella. Es el primer y único tema que conozco que gusta por igual a los profanos y a la gente del mundillo, y no sé por qué ni cómo [...]. Desde entonces no he vuelto a molestarme en oírla».

No hubo nada en la génesis de «Body and Soul» que hiciese presagiar su futura condición de clásico. Para empezar era obra de un compositor sin galones llamado Johnny Green, un antiguo corredor de bolsa, licenciado en económicas por Harvard, cuyo pianismo estaba más cerca del de intérpretes de *novelty piano* como Zez Confrey que del *jazz*. Green tuvo que apurarse para cumplir con el estricto plazo que le había impuesto su cliente, la actriz británica Gertrude Lawrence, quien después ni se molestó en grabar la canción que había encargado. La composición, en parte, era un refrito: el puente era un descarte de una pieza que Green había compuesto para Guy Lombardo (tal vez el menos «jazzero» de todos los líderes de banda de la época). Edward Heyman y Robert Sour siguieron modificando la letra cuando la canción ya se había inscrito en el registro, y hasta el título planteó problemas: a juicio de la NBC, la palabra *body*, «cuerpo», resultaba subida de tono y, en un primer momento, los locutores de la emisora se negaron a pronunciar el nombre de la pieza en antena y a emitir versiones vocales.

Aunque Louis Armstrong grabó la canción al poco de publicarse, lo más habitual era que «Body and Soul» figurase en el repertorio de directores de conjunto blancos, como Paul Whiteman (cuya grabación llegó al número uno de las listas en otoño de 1930), Leo Reisman y Jack Hylton. En el ecuador de la década de 1930, sin embargo, unas cuantas versiones revelaron las posibilidades que ofrecía la pieza en materia de improvisación. Henry Allen, Benny Goodman y Art Tatum consiguieron colocar sus respectivas lecturas entre las veinte canciones de más éxito del momento, antes de la célebre grabación de Hawkins.

El saxofonista llegó tarde a la fiesta, pues no empezó a tocar «Body and Soul»

hasta el final de esa década, unas veces en los bises, otras estirándola con un *chorus* tras otro; interpretaciones de diez minutos no aptas para los discos de 78 R.P.M., que por entonces se limitaban a unos tres minutos, momento en que se agotaba el «espacio de disco». O eso creía Hawkins. Leonard Joy, un ejecutivo de RCA no opinaba lo mismo, e instó al saxofonista a grabar una versión más corta de «Body and Soul». El resultado fue asombroso: un éxito inesperado que conquistó al público en febrero de 1940. El saxofonista, que apenas pasa de puntillas por la melodía, se lanza de cabeza a una improvisación de enorme complejidad, cimentada en sustituciones tritonales y construida con frases imposibles de tararear. El componente intelectual resultaba apabullante, pero por una vez el público aceptó el desafío.

Escasos meses después de publicarse la grabación de Hawkins, un aficionado grabó a Charlie Parker en Kansas City tocando una versión al saxo solista de «Body and Soul». A esas alturas, el saxofonista encontraba más inspiración en el solo que tocó Roy Eldridge en la versión de Chu Berry, grabada en 1938, que en el éxito de Hawkins; pero en noviembre de 1940, cuando grabó «Body and Soul» con el grupo de Jay McShann, Parker ya había asimilado el ejercicio de Hawkins y lo citaba expresamente. Otra grabación *amateur* de Bird tocando esta canción, realizada en Chicago tres años después, también refleja el ascendente de Hawkins, pero el componente *bebop* ya está mucho más acentuado: Parker sigue mostrando deferencia hacia su influyente predecesor, pero al mismo tiempo lo supera.

El auge del *bebop*, el *cool jazz*, el *hard bop* y de otros estilos no desplazó a «Body and Soul» de su posición eminente en el repertorio. Durante las décadas de 1950 y 1960, los músicos más influyentes de la época llevaron la canción al estudio, entre ellos John Coltrane, Thelonious Monk, Charles Mingus, Sonny Rollins, Stan Getz, el Modern Jazz Quartet, Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Bud Powell, Dave Brubeck, Gerry Mulligan, Art Pepper, Sonny Stitt, Dexter Gordon y un largo etcétera. Pero las mismas probabilidades tenía la canción de figurar en el temario de Louis Armstrong, Benny Goodman, Earl Hines, Jack Teagarden o cualquier otro representante del pasado del género. En una época en que solía decirse que las diversas escuelas jazzísticas estaban en guerra, «Body and Soul» representaba un terreno neutral en el que las distintas generaciones podían entablar una conversación amistosa.

La canción apenas ha perdido popularidad en los últimos años. El atractivo que ejerce entre los saxofonistas está desde luego bien documentado: cualquiera puede trazar una historia del saxo tenor siguiendo el hilo de las diversas versiones de «Body and Soul» que se han grabado a lo largo de las décadas. Los pianistas, no obstante, se han mostrado casi tan entusiastas como los solistas de viento. Art Tatum dejó para la posteridad unas veinte grabaciones de la canción y, después de él, prácticamente todos los pianistas de *jazz* importantes, del estilo que sea, la han versionado. Pero los aficionados tienen a su alcance muchas otras opciones, y sean cuales sean sus gustos, desde la trompeta a la marimba, pasando por la armónica, el violín, el acordeón o la voz humana (por citar unas pocas alternativas), encontrarán un arreglo de «Body and

Soul» que se ajuste a sus preferencias.

Pese a ello, muchas de las interpretaciones de este clásico resultan frías y casi desangeladas. Sospecho que podría ser un efecto secundario de la transformación que llevó a cabo Coleman Hawkins, en cuyas manos la pieza pasó de balada romántica a vehículo de lucimiento de saxofonía avanzada. Los solistas actuales suelen abordar «Body and Soul» con la intención de demostrar algo: y este algo puede que no tenga nada que ver con explorar los entresijos emocionales de la canción que nos legó Johnny Green. La balada, para bien o para mal, se ha convertido en algo más que una balada; es más bien un banco de pruebas en el que los aspirantes a entrar en el mundo del *jazz* demuestran su valía. En este sentido, lo más probable es que «Body and Soul» siga vigente durante mucho, mucho tiempo y su auge y caída sean un indicador de la salud del lenguaje jazzístico en general.

VERSIONES RECOMENDADAS

Louis Armstrong, Los Ángeles, 9 de octubre de 1930 · Benny Goodman (con Teddy Wilson y Gene Krupa), Nueva York, 13 de julio de 1935 · Chu Berry y Roy Eldridge, Nueva York, 10 de noviembre de 1938 · Coleman Hawkins, Nueva York, 11 de octubre de 1939 · Billie Holiday, Nueva York, 29 de febrero de 1940 · Art Tatum, grabada en directo en el Gee-Haw Stables de Nueva York, 26 de julio de 1941 · Charlie Parker, Chicago, 28 de febrero de 1943 · John Coltrane (con McCoy Tyner), extraída de *Coltrane's Sound*, Nueva York, 24 de octubre de 1960 · Thelonious Monk, extraída de *Monk in Italy*, grabado en directo en el Teatro Lírico de Milán, 21 de abril de 1961 · Freddie Hubbard (con Wayne Shorter), extraída de *Here to Stay*, Englewood Cliffs (New Jersey), 27 de diciembre de 1962 · David Murray, extraída de *Morning Song*, Nueva York, 25 al 30 de septiembre de 1983 · Joe Lovano (con Michel Petrucciani), extraída de *From the Soul*, Nueva York, 28 de diciembre de 1991 · Jason Moran, extraída de *The Bandwagon*, Nueva York, 29-30 de noviembre de 2002 · Keith Jarrett y Charlie Haden, extraída de *Jasmine*, Oxford (New Jersey), marzo de 2007.

But Beautiful

Compuesta por Jimmy Van Heusen, con letra de Johnny Burke

Jimmy Van Heusen llevó una de esas gloriosas vidas reinventadas que mal podrían haber transcurrido en otro sitio que no fuese los Estados Unidos del siglo xx. ¿En qué otro sitio habría podido Edward Chester Babcock, de Syracuse, convertirse en Jimmy Van Heusen de Hollywood? Ya en su adolescencia, Chester (como se le conocía por entonces) componía canciones y dirigía su propio programa de radio en una pequeña emisora de su ciudad natal. Fue por entonces cuando se cambió el nombre por el de un famoso fabricante de camisas. No muchos chicos adoptarían la identidad de una marca de ropa, pero se ve que Van Heusen estaba convencido de que tenía a su alcance una vida llena de *glamour*. Y se lanzó a por ella: primero, consiguiendo trabajo en el Cotton Club, el elegante garito de Harlem; después, ganándose el favor de los líderes de grupo más punteros de la era del *swing*; y, por último, trasladándose a la costa oeste y metiendo la cabeza en la industria cinematográfica.

No le fue mal en su nuevo entorno: trabajó de piloto de pruebas en Lockheed, disfrutó de la noche angelina —pese a haber compuesto la canción «Love and Marriage» [Amor y matrimonio], Van Heusen permaneció soltero casi toda su vida y tenía fama de aprovechar al máximo cuantas oportunidades amorosas se le presentaban— y, sí, compuso canciones. Pero Jimmy no se limitaba a abastecer de material a las grandes estrellas, sino que también alternaba con ellas: entre sus amigos más íntimos figuraban nombres como Frank Sinatra y Bing Crosby; y hasta el mismísimo John F. Kennedy, a la hora de escoger una canción para su campaña presidencial, echó mano del repertorio de Van Heusen y se lanzó a recorrer el país en busca de votos al son de «High Hopes».

La canción «But Beautiful», compuesta al alimón con Johnny Burke, socio de Van Heusen durante largos años, fue resultado del vínculo que mantenía el compositor con Bing Crosby. La colaboración de Crosby con Bob Hope en una serie de siete películas de «ruta» —serie que se inició en 1940 con *Ruta de Singapur* y concluyó en 1962 con *Ruta a Hong Kong*— dio lugar a algunas de las comedias más famosas de la época, y Van Heusen compuso música para seis de ellas. «But Beautiful» se estrenó en la película *Road to Rio* [Camino de Río], que llegó a las pantallas el día de Navidad de 1947 y se convertiría en la más taquillera del año siguiente. La tonada suena por primera vez durante los títulos de crédito, con un falso ritmo brasileño, y más adelante en forma de vals —dos tratamientos que no hacían presagiar su futuro como balada *jazz*—, para terminar acaparando toda la atención cuando Crosby se la canta en forma de canción de amor a Dorothy Lamour, su compañera de viaje.

La pieza no obtuvo la nominación al Oscar —a diferencia de las otras catorce

composiciones de Van Heusen que sí lo consiguieron a lo largo de los años— pero, a comienzos de 1948, Sinatra y Crosby lograron un éxito relativo con sendas versiones de la canción de su amigo Jimmy. «But Beautiful» no pasó inadvertida para los músicos de *jazz*, y tanto Mel Tormé como Eddie «Lockjaw» [Tétanos] Davis la registraron por esa misma época. La canción se mantuvo en el repertorio jazzístico durante la década siguiente, versionada por Stan Getz y Lionel Hampton, y hacia el final del decenio se ganó el favor de unos cuantos vocalistas de entidad, como demuestran las interpretaciones que grabaron Nat King Cole, Billie Holiday, Lena Horne, Betty Carter y Johnny Hartman. Años más tarde, Bill Evans pondría de manifiesto su predilección por la pieza, tocándola tanto con su trío como en colaboraciones estelares con Tony Bennet y Stan Getz. Personalmente me inclino por la menos conocida de estas versiones: la que el pianista grabó en 1974 con Eddie Gomez y Marty Morrell en el Village Vanguard y que cierra el disco *Since We Met*. En el solo de esta interpretación, Evans despliega un fraseo relajado y conversacional, casi como si siguiese mentalmente la falsilla de una letra que nadie más conoce y se dedicase a construir las líneas melódicas que mejor cuadran con ella.

La fórmula de «But Beautiful» es bastante simple: se plantea un motivo breve, se repite empezando en otra nota y se expone una tercera vez en un registro aún más agudo. La atmósfera es reflexiva y exploratoria, como si la melodía tantease en busca del camino que lleva a la resolución; y así, al llegar a la frase que da título a la pieza, se frena en seco y subraya con énfasis la palabra «*beautiful*». He ahí nuestro destino, el momento que venía anticipándose desde un principio. Y esa misma palabra es una descripción atinada de la canción, que ni siquiera en un catálogo tan cuajado de éxitos como el de Van Heusen deja de ocupar un lugar descollante.

VERSIONES RECOMENDADAS

Bing Crosby, Los Ángeles, 13 de noviembre de 1947 · Eddie «Lockjaw» Davis, Nueva York, 1948 · Lionel Hampton (con Oscar Peterson), extraída de *The Complete Lionel Hampton Quartets and Quintets with Oscar Peterson*, Nueva York, 15 de septiembre de 1954 · Billie Holiday, extraída de *Lady in Satin*, Nueva York, 19 de febrero de 1958 · Freddie Hubbard (con Tina Brooks), extraída de *Open Sesame*, Englewood Cliffs (New Jersey), 19 de junio de 1960 · Bill Evans, extraída de *Since We Met*, grabado en directo en el Village Vanguard, Nueva York, 11 y 12 de enero de 1974 · Tony Bennet y Bill Evans, extraída de *Tango Palace*, Milán, 21 de mayo de 1983 · Paul Bley, extraída de *Tango Palace*, Milán, 21 de mayo de 1983 · Kenny Garrett, extraída de *Garrett 5*, Nueva York, 21 al 23 de septiembre de 1988 · Chick Corea, extraída de *Sólo Piano: Standards*, grabado en directo en el Minato Mirai Hall de Yokohama, 28 de noviembre de 1999.

But Not for Me

Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin

Se diría que esta canción, uno de los clásicos más apreciados de George Gershwin, encuentra un público nuevo a cada década que pasa. Los directores de cine la adoran; además de las tres adaptaciones cinematográficas que inspiró el musical de Broadway original (*Girl Crazy*, de Gershwin, estrenado en 1930), «But Not for Me» ha aparecido con regularidad en varios éxitos de taquilla posteriores, entre ellos *Manhattan* (1979), de Woody Allen; *Cuando Harry encontró a Sally* (1989), de Rob Reiner; y *Cuatro bodas y un funeral* (1994), de Mike Newell. La canción llegó incluso a inspirar su propio largometraje, *But Not for Me [No soy para ti]*, de Walter Lang, uno de los últimos trabajos de Clark Gable, estrenado en 1959. En esta película sonaba una versión del conocido estándar en la voz de Ella Fitzgerald, quien por aquellas fechas publicaba el proyecto más ambicioso de su carrera: un repaso al vastísimo cancionero de Gershwin, cinco elepés y un EP que contenían un total de cincuenta y nueve interpretaciones, entre ellas «But Not for Me».

Aunque Ella ofrece una lectura elegante y convincente de la letra, su versión es más pop que *jazz*, debido en gran medida a los arreglos empalagosos de Nelson Riddle. Quien quiera escuchar a la vocalista cantar el estándar en un marco más íntimo y jazzístico que busque el disco de canciones de Gershwin que grabó un cuarto de siglo después en colaboración con André Previn, titulado *Nice Work if You Can Get It*. En esta versión de «But Not for Me», Previn lleva a cabo una inteligente reformulación de la base armónica durante su solo de piano —lo que nos recuerda por qué este músico gozó en su día de considerable predicamento entre los amantes del *jazz*—, mientras Fitzgerald, por su parte, se muestra pletórica de facultades.

Aunque la canción obtuvo cierta aceptación entre los músicos de *jazz* de la década de 1940 —Harry James logró un éxito moderado con su versión de 1941, con la vocalista Helen Forrest—, la composición de Gershwin resultaba más adecuada para las estrellas del *cool jazz* de la década siguiente. Puede que Chet Baker no tuviese la técnica ni el registro de Ella, pero la versión de «But Not for Me» que firmó en 1954 está catalogada como uno de sus momentos más brillantes en el estudio, tanto por su interpretación vocal, que es la quintaesencia del estilo *cool*, como por el nervio lírico de su solo de trompeta. Cuatro meses después, Miles Davis incluyó dos tomas de la canción en su disco *Bags' Groove*; si en la primera optó por un tiempo medio similar al de Baker, la segunda es más rápida y más apropiada para el otro músico de viento presente en la sesión, Sonny Rollins. En 1958, el pianista Ahmad Jamal brindó una interpretación sobria pero seductora en el directo que grabó en el Pershing de Chicago, uno de los álbumes de *jazz* más vendidos de la época. Por esos años, el Modern Jazz Quartet y Kenny Burrell publicaron sendas versiones igual de

morigeradas.

Casi todas las recreaciones jazzísticas de «But Not for Me» se han ceñido a los ideales del *cool jazz*. En 1960, sin embargo, Coltrane rompió la pauta con la grabación que incluyó en su disco *My Favorite Things*. El saxofonista incorporó a la pieza de Gershwin el modelo de sustitución de acordes que había introducido en su disco *Giant Steps*, y el resultado es una auténtica ponencia sobre los conceptos armónicos más avanzados de la época, un ejercicio digno de figurar en el programa de cualquier escuela de *jazz*. Dexter Gordon, en su directo de 1967 en Copenhague, prescinde de la progresión armónica de Coltrane, pero alcanza un nivel de energía similar con una intensa revisión de «But Not for Me» de quince minutos de duración, cuyos nueve *chorus* completos de saxofón tenor son una demostración contundente de por qué este instrumentista era un adversario tan temible en las *jam sessions*.

VERSIONES RECOMENDADAS

Harry James (con Helen Forrest), Nueva York, 30 de diciembre de 1941 · Modern Jazz Quartet, extraída de *Django*, Nueva York, 25 de junio de 1953 · Chet Baker, extraída de *Chet Baker Sings*, Los Ángeles, 15 de febrero de 1954 · Miles Davis (con Sonny Rollins), extraída de *Bags' Groove*, Hackensack (New Jersey), 29 de junio de 1954 · Kenny Burrell, extraída de *Introducing Kenny Burrell*, Hackensack (New Jersey), 30 de mayo de 1956 · Red Garland, extraída de *Red Garland's Piano*, Hackensack (New Jersey), 22 de marzo de 1957 · Ahmad Jamal, extraída de *But Not for Me*, grabado en directo en el Pershing Lounge de Chicago, 16 de enero de 1958 · Ella Fitzgerald, extraída de *Ella Fitzgerald Sings the George and Ira Gershwin Songbook*, Los Ángeles, 5 al 8 de enero de 1959 · John Coltrane, extraída de *My Favorite Things*, Nueva York, 26 de octubre de 1960 · Dexter Gordon, extraída de *Take the A Train*, grabado en directo en Montmartre, Copenhague, 20 de julio de 1967 · Ella Fitzgerald (con André Previn), extraída de *Nice Work If You Can Get It*, Nueva York, 23 de mayo de 1983 · Harry Connick Jr., extraída de la banda sonora de *Cuando Harry encontró a Sally*, Nueva York, junio de 1989 · James Moody (con Kenny Barron), extraída de *Moody 4B*, Nueva York, 21-22 de julio de 2008.

Bye Bye Blackbird

Compuesta por Ray Henderson, con letra de Mort Dixon

Aún recuerdo la sorpresa que me llevé al enterarme de que esta canción triunfó por primera vez en las listas en 1926, pues siempre había creído que databa de épocas más recientes. La letra, con sus lamentos sobre «angustias y penas», parece más propia de la Gran Depresión, o quizá de la Guerra Fría, que de los locos años veinte, y la lastimera melodía, en su mayor parte diatónica, me recuerda más al *pop-folk* de la década de 1960 que a los garitos clandestinos de la llamada era del *jazz*. Sin embargo, nada menos que cuatro versiones de «Bye Bye Blackbird» fueron éxitos en ese año de 1926, y la más vendida de todas, la fogosa interpretación de Gene Austin, llegó a lo más alto de las listas.

Aunque en el nuevo milenio prácticamente nadie se acuerda de Austin, este tejano fue uno de los primeros cantantes populares que modificó su estilo para cantar cerca del micrófono y aprovechar así las innovaciones tecnológicas de la época en materia de grabación. Su estilo interpretativo, caracterizado por una dicción cristalina y una cadencia conversacional, influyó a varios cantantes de más renombre, como Bing Crosby y Frank Sinatra. Así y todo, su versión de «Bye Bye Blackbird» seguramente resulte un tanto vovilesca para el oyente actual, que preferirá el *tempo* más dinámico y la actitud más descarada de la grabación que Josephine Baker realizó en París al año siguiente.

La canción estaba llamada a tener un futuro extraño. En los años previos a la Segunda Guerra Mundial, «Bye Bye Blackbird» gozó de más popularidad en Europa que en Estados Unidos —debido, tal vez, al patrocinio de la Baker—, aunque ¿quién iba a imaginar que Joseph Goebbels, el padre de la propaganda nazi, auspiciaría la grabación de una versión alternativa de esta pieza, modificando la letra a fin de que los soldados británicos se desmoralizasen al oír que el «*bye bye*» del estribillo iba dirigido al Imperio de Su Majestad?

*The Yankees are still out of sight
I can't make out wrong from right.*

Empire, bye, bye.

[Los yanquis no llegan / y ni sé dónde tengo la cabeza. / Adiós, Imperio, adiós].

Aunque los arreglos sorprenden por la riqueza de matices, el inconfundible acento alemán del vocalista, Karl Schwedler, delata que aquello no era una retransmisión en directo desde el Cotton Club ni desde el Roseland. Mientras tanto, en Estados Unidos

apenas se grabaron versiones de la canción durante la Segunda Guerra Mundial y la primera posguerra.

«Bye Bye Blackbird» resurgió en la década de 1950, aunque contó con una pequeña ayuda de Hollywood. La canción apareció en las películas *The Eddie Cantor Story*, de 1954, y *Pete Kelly's Blues*, de 1955, y fue grabada por la actriz y cantante Peggy Lee, que obtuvo una nominación al Oscar por su papel secundario en el segundo largometraje (aunque, pese a lo que afirman muchas crónicas, Lee no canta la pieza en pantalla). El estándar de Henderson y Dixon recibiría un espaldarazo aún mayor en los círculos jazzísticos al año siguiente, cuando Miles Davis, que había nacido escasos días antes de que la canción coronase por primera vez las listas, registró una versión apasionante de «Bye Bye Blackbird» con el apoyo de una formación reducida en la que militaba, entre otros, John Coltrane.

En los tres años siguientes a estas interpretaciones refrescantes de Lee y Davis se grabarían más versiones jazzísticas del clásico que en las tres décadas anteriores. Por regla general, el enfoque de Miles, un tiempo medio muy relajado, ha servido de modelo para interpretaciones posteriores; pero si el lector quiere saber hasta dónde puede llegar a forzar un solista este incunable, le recomiendo que escuche la versión que grabó Albert Ayler en 1963. Con el tiempo, Coltrane también retomaría la composición para interpretarla de manera expansiva, como puede apreciarse en su directo de 1962 en Estocolmo, una ejecución que, a la postre, le valdría su primer Grammy (aunque concedido con veinte años de retraso, a título póstumo).

Dado que la canción no exige más que una tesitura muy modesta y que la melodía, en su mayor parte, progresa por grados conjuntos, «Bye Bye Blackbird» es uno de los estándares más asequibles tanto para los vocalistas como para quienes aspiran a serlo. Ahora bien, el significado de la letra es mucho más problemático, y a lo largo de los años han sido muchos los críticos que se han visto desconcertados por los versos de Mort Dixon. Para algunos, «*blackbird*», el «mirlo» del título, representa un esclavo de la época anterior a la guerra de Secesión estadounidense, o bien, según una teoría muy extendida, el cliente de una prostituta explotada. A otros, el hecho de que la canción se asociase desde muy pronto a Eddie Cantor, artista famoso, entre otras cosas, por actuar caracterizado como un negro, bien pudo infundirles la idea de que las frases ocultan una crítica a los *minstrels*.^[9] Un oyente, en cambio, recuerda que su padre insistía en que la canción versaba sobre un casero judío de Nueva York que, harto de lidiar con sus inquilinos negros, vendió sus inmuebles y se mudó a Florida. Un verso separado que apenas se canta hoy en día también alude a un «*bluebird*», o azulejo, lo que me convence de que, de todas las interpretaciones del título, la más verosímil es la estrictamente ornitológica.

VERSIONES RECOMENDADAS

Josephine Baker, París, enero de 1927 · Peggy Lee, extraída de *Canciones de Pete Kelly's Blues*, Los Ángeles, 10 de mayo de 1955 · Miles Davis, extraída de *'Round About Midnight*, Nueva York, 5 de junio de 1956 · Ben Webster y Oscar Peterson, extraída de *Ben Webster Meets Oscar Peterson*, Nueva York, 6 de noviembre de 1959 · John Coltrane (con McCoy Tyner y Elvin Jones), extraída de *Bye Bye Blackbird*, grabado en directo en el Koncerthuset de Estocolmo, 19 de noviembre de 1962 · Albert Ayler, extraída de *My Name is Albert Ayler*, Copenhague, 14 de enero de 1963 · Rahsaan Roland Kirk, extraída de *The Case of the 3 Sided Dream in Audio Color*, Nueva York, 14 de mayo de 1975 · Patricia Barber, extraída de *Nightclub*, Chicago, 15 al 19 de mayo de 2000.

C

C Jam Blues

Compuesta por Duke Ellington, con letra de Bill Katz, Ruth Roberts y Bob Thiele

Según los responsables del Smithsonian, los archivos de la institución albergan fondos documentales de cuatro mil setecientas composiciones de Duke Ellington o de su frecuente colaborador Billy Strayhorn. Los más simples de todos deben de ser los de «C Jam Blues». La melodía consta únicamente de dos notas, y el *chart*, la partitura simplificada con la pauta armónico-rítmica, se limita a una progresión de *blues* básica. Según algunos, Ellington le robó la idea de la canción al clarinetista Barney Bigard, aunque no sé yo si alguien puede arrogarse la autoría de un simple intervalo. Cuando se le añade la letra —que es casi tan escueta como la melodía, aunque por lo visto hizo falta un triunvirato para confeccionarla— la canción recibe el nombre de «Duke's Place». La versión vocal por excelencia, probablemente insuperable, surgió del encuentro que en 1961 mantuvieron en el estudio de grabación el compositor y Louis Armstrong, cuyo resultado se publicó con el apropiado título de *The Great Summit* [La gran cita].

La primera grabación que hizo Ellington de «C Jam Blues» fue en realidad un videoclip (o *soundie*, como se llamaban por entonces esas filmaciones musicales). Durante una viaje a la costa oeste de Estados Unidos, poco antes del ataque a Pearl Harbor, el músico interpretó la pieza ante las cámaras de los estudios Fine Arts de Hollywood. La filmación muestra a Duke y compañía tocando en el «Harlem Cats Eatery», local ficticio al que acude un trío de entusiastas señoritas para admirar a los músicos y a sus elegantes sombreros. El argumento es un poco tontorrón, pero la banda es una de las mejores que dirigió Ellington, y muchos de los músicos presentes —Ben Webster, Rex Stewart, Sonny Greer, Barney Bigard y el propio Duke— tienen oportunidad de tocar un solo.

«C Jam Blues» siempre ha gozado de popularidad entre los músicos de *jazz*, gracias, tal vez, a la sencillez de la partitura. Y a pesar de sus nulas pretensiones, la canción nunca ha perdido su capacidad de sorprender. ¿Quién podría creer que en la víspera de la grabación de *A Love Supreme* McCoy Tyner estuviese en el estudio tocando una versión de lo más plácida y relajada de esta canción para su álbum *McCoy Tyner Plays Duke Ellington*? Cuesta creer que se trate del mismo pianista en ambos discos. No menos fascinante resulta la interpretación de Charlie Parker en una *jam session* celebrada en Washington en 1948, con un Buddy Rich que trata de imponer un ritmo propio de la era del *swing*, mientras el corneta Wild Bill Davison se empeña en encauzar la pieza por derroteros más cercanos a Dixieland (y termina provocando que la actuación acabe antes de tiempo al bajarse del escenario enfurruñado). Pero la palma se la lleva Rahsaan Roland Kirk con el duelo magistral

que entabla con George Adams en el marco de una versión de veinticuatro minutos de «C Jam Blues», bajo la dirección de Charles Mingus, una interpretación que, por fortuna, se grabó en cinta en el Carnegie Hall a comienzos de 1974.

VERSIONES RECOMENDADAS

Duke Ellington (grabada con el título de «Jam Session»), Hollywood, finales de noviembre o principios de diciembre de 1941 · Charlie Parker, grabada en directo en el Washington Music Hall, Washington (D. C.), 23 de mayo de 1948 · Louis Armstrong y Duke Ellington (grabada con el título de «Duke's Place»), extraída de *The Great Summit*, Nueva York, 3 de abril de 1961 · Oscar Peterson, extraída de *Night Train*, Los Ángeles, 16 de diciembre de 1962 · McCoy Tyner (grabada con el título de «Duke's Place»), extraída de *McCoy Tyner Plays Duke Ellington*, Englewood Cliffs (New Jersey), 7 al 8 de diciembre de 1964 · Joe Venuti y Zoot Sims, extraída de *Joe and Zoot*, Nueva York, 27 de septiembre de 1973 · Charles Mingus, extraída de *Mingus at Carnegie Hall*, grabado en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 19 de enero de 1974.

Cantaloupe Island

Compuesta por Herbie Hancock

Cuando los músicos de *jazz* quieren burlarse de los músicos de *rock* se mofan de sus canciones de «tres acordes». En este caso, sin embargo, Herbie Hancock construye una concisa composición de tan sólo tres acordes, y a nadie se le ocurre menospreciar el resultado, que es una auténtica joya. (Hancock, para demostrar que no fue por casualidad, volvería a hacer casi lo mismo al año siguiente con una magnífica canción de cuatro acordes: la pieza que da título a uno de sus álbumes clásicos, *Maiden Voyage*).

De vez en cuando, algún que otro músico se siente obligado a mejorar la austera estructura armónica. Poncho Sánchez, que en 2009 abrió su disco *Psychadelic Blues* con una versión de «Cantaloupe Island», le añade acordes de paso y modulaciones inesperadas. Pero el caso más famoso es el de Us3, un grupo londinense de *rap* fundado en 1991, que superpuso voces e instrumentos doblados a un fragmento *sampleado* del original de Hancock. El resultado fue un millón de copias vendidas y el primer disco de platino en la historia de Blue Note.

Al contrario que muchos puristas, yo no desprecio esa grabación de Us3; por mucho que parasite el original, resulta impactante. Pero también doy por buenas algunas reinterpretaciones menos conocidas, sobre todo una lectura espléndida de Milton Nascimento, con Hancock al piano y Pat Metheny a la guitarra; y una versión a piano eléctrico a cargo del propio compositor, de catorce minutos de duración y con una atmósfera de lo más galáctica, incluida en un disco de 1974, *Dedication*, que se publicó en Japón y es prácticamente ignoto en el resto del mundo.

Dicho lo cual, cuesta superar la versión original. La clave estriba en la insistente frase de piano (donde también reside, a mi modo de ver, la razón del éxito de Us3). Pero el solo de Freddie Hubbard, uno de los hitos de la carrera del trompetista, es igual de subyugador. Si se comparan los tiempos, se advierte que Hancock tocó su original mucho más despacio que la mayoría de versiones posteriores, lo cual permitió que Hubbard empezase exhibiendo un ademán introspectivo antes de superponer sus frases sincopadas en el segundo *chorus* al doble de velocidad.

Dada la sencillez de la estructura acórdica y el pausado movimiento armónico — cada acorde dura al menos cuatro compases—, «Cantaloupe Island» es una canción muy indicada para los estudiantes de música, pues les permite desarrollar una fraseología básica de *funk* y *hard bop* en una partitura accesible que puede interpretarse en un tiempo muy lento sin perder el *groove*.

VERSIONES RECOMENDADAS

Herbie Hancock (con Freddie Hubbard), extraída de *Empyrean Isles*, Englewood Cliffs (New Jersey), 17 de junio de 1964 · Herbie Hancock, extraída de *Dedication*, Tokio, 29 de julio de 1974 · Mark Murphy, extraída de *Mark Murphy Sings The Red Clay, Naima and Other Great Songs*, Nueva York, 17 al 19 de junio de 1975 · Herbie Hancock, Freddie Hubbard y Joe Henderson, extraída de *One Night with Blue Note Preserved*, grabado en directo en el Town Hall de Nueva York, 22 de febrero de 1985 · Us3 (grabada con el título «Cantaloop [Flip Fantasia]»), extraída de *Hand on the Torch*, Londres, fecha no especificada (disco publicado en 1993) · Milton Nascimento (con Herbie Hancock y Pat Metheny), extraída de *Pietà*, Nueva York, fecha no especificada (disco publicado en 2005) · Poncho Sánchez, extraída de *Psychadelic Blues*, Los Ángeles, fecha no especificada (disco publicado en 2009).

Caravan

Compuesta por Juan Tizol y Duke Ellington, con letra de Irving Mills

La popularidad de esta canción en el mundo del *jazz* ha ido en aumento durante las últimas décadas, hasta el punto de que hoy en día es una de las piezas de «Ellington» más versionadas. Atribuyo este hecho a la naturalidad con que la composición acoge los tratamientos modales de cuño modernista. El tema principal se basa en un *vamp*, o frase repetitiva, que resulta idóneo para una amplio abanico de estilos interpretativos *posbop* y coltranescos. Un saxofonista o un trompetista que se haya pasado el día en la sala de ensayo practicando frases y escalas modales puede pedir que se toque esta canción en el concierto e, inmediatamente, poner a prueba todos los trucos del oficio, algo que sería imposible con, digamos, «Sophisticated Lady» o «Mood Indigo».

El tema principal de esta composición fue obra de Juan Tizol, no de Ellington, y tampoco fue el Duque el primer músico que la llevó al estudio. La primera aparición de «Caravan» fue en forma de pieza para grupo pequeño, interpretada por Barney Bigard y sus Jazzopators, con Ellington al piano (una de las varias grabaciones que se publicaron en esa época bajo la teórica dirección de miembros de la orquesta de Duke). Tizol no reparó en las posibilidades comerciales de su canción, al menos en un primer momento, ya que le vendió los derechos a Irving Mills por veinticinco dólares (aunque cuando la composición se convirtió en un éxito, Tizon protestó y Mills le cedió un porcentaje de los *royalties*). Ellington, en cambio, se percató del atractivo de «Caravan» casi desde el principio, sobre todo porque encajaba a la perfección con el exotismo musical que le exigían los dueños del Cotton Club, el establecimiento donde tocaba regularmente. En marzo de 1937, pocos meses después de la grabación de Bigard, la canción aparece en un concierto radiado desde ese local de Harlem, y dos meses después el Duque se la llevó a un estudio de Nueva York para grabarla. Tanto la versión para grupo pequeño como la de *big band* entraron en la lista de los veinte mayores éxitos, y Ellington mantendría «Caravan» en el repertorio de su orquesta durante el resto de su vida. El músico dejó más de un centenar de grabaciones de la pieza, entre ellas la que registró escasas semanas antes de morir, en 1974.

Los amantes de esta canción no andan faltos de versiones excepcionales. A mediados de la década de 1950, las reinterpretaciones de Thelonious Monk, Art Tatum, Willie «The Lion» [el león] Smith y Nat King Cole pusieron de manifiesto la holgada horquilla de enfoques disponibles para un intérprete. El tratamiento *hard bop* que Art Blakey aplicó al estándar de Ellington dio título a un disco extraordinario, publicado en 1962 por el sello Riverside, con la que probablemente fuese la mejor formación de la historia de los Jazz Messengers: Wayne Shorter, Freddie Hubbard y Curits Fuller en la sección de vientos, y Cedar Walton y Reggie Workman

acompañando a Blakey en la sección rítmica. Dos años después, Wes Montgomery también apostó por «Caravan» para abrir su álbum *Movin' Wes*, que se convertiría en el trabajo discográfico más vendido del catálogo del guitarrista. En 1974, cuando Dizzy Gillespie y Oscar Peterson se juntaron en Londres para grabar el álbum a dúo con el que ganarían un Grammy, también decidieron abrir fuego con la composición de Ellington y Tizol. Tres años después, Art Pepper incluyó una versión vertiginosa de catorce minutos, con Elvin Jones en la sección rítmica, en su admirado directo en el Village Vanguard. Por último, la revisión que grabó Wynton Marsalis en 1986 destaca entre lo más excelso de la etapa intermedia de la carrera del trompetista.

No creo que la popularidad de «Caravan» vaya a decaer a corto plazo. La canción se presta tanto a la *jam session* más desenfadada como a arreglos estilizados capaces de evocar toda una gama de estados de ánimo. La progresión armónica es bastante fácil hasta para intérpretes de nivel medio, y la melodía sigue sonando moderna pese a las muchas décadas transcurridas desde que se compuso. El público, desde luego, responde bien a la canción, pero más devoción si cabe le profesan los propios músicos, lo que le garantiza un lugar de relieve en el repertorio jazzístico del futuro inmediato.

VERSIONES RECOMENDADAS

Barney Bigard and His Jazzopators (con Duke Ellington y Juan Tizol), Hollywood, 19 de diciembre de 1936 · Duke Ellington, Nueva York, 14 de mayo de 1937 · Art Tatum, Los Ángeles, abril a julio de 1940 · Dizzy Gillespie (con Stuff Smith), 25 de octubre de 1951 · Thelonious Monk, extraída de *Thelonious Monk Plays Duke Ellington*, Hackensack (New Jersey), 27 de julio de 1955 · Nat King Cole (con Juan Tizol), extraída de *After Midnight*, Los Ángeles, 14 de septiembre de 1956 · Art Blakey (con Freddie Hubbard y Wayne Shorter), extraída de *Caravan*, Nueva York, 23 de octubre de 1962 · Wes Montgomery, extraída de *Movin' Wes*, Nueva York, 16 de noviembre de 1964 · Dizzy Gillespie y Oscar Peterson, extraída de *Oscar Peterson & Dizzy Gillespie*, Londres, 28 y 29 de noviembre de 1974 · Art Pepper, extraída de *Friday Night at the Village Vanguard*, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 29 de julio de 1977 · Wynton Marsalis, extraída de *Marsalis Standard Time, Vol. 1*, Nueva York, 29 y 30 de mayo de 1986 y 24 y 25 de septiembre de 1986 · Medeski, Martin and Wood, extraída de *Notes from the Underground*, Nueva York, 15 y 16 de diciembre de 1991, y Hoboken, 23 de enero de 1992 · Michel Camilo, extraída de *Rendezvous*, Nueva York, 18 al 20 de enero de 1993 · Gonzalo Rubalcaba, extraída de *Inner Voyage*, Nueva York, 23 al 25 de noviembre de 1998.

Chelsea Bridge

Compuesta por Billy Strayhorn

Durante la primera década posterior a su publicación, «Chelsea Bridge» no encontró demasiados partidarios a excepción del jefe del compositor, Duke Ellington, que estrenó la canción en 1941. Pero en las décadas de 1950 y 1960, Ben Webster, el saxofonista tenor de esa etapa ilustre de la orquesta de Ellington, grabó la pieza varias veces y llegó incluso a interpretar una versión de lo más etérea antes las cámaras de televisión. Esta aparición en el programa *Jazz from Studio 61* tuvo lugar el mismo día que Miles Davis, a la sazón inmerso en la grabación de *Kind of Blue*, acudió al mismo estudio de la CBS para dar a conocer «So What» a los televidentes. Webster siguió tocando «Chelsea Bridge» durante el resto de su carrera, y hay que reconocer que el saxofonista hizo aún más que Ellington por convertirla en un clásico sumamente frecuentado.

La pieza cuadraba a la perfección con el talante musical de Webster, empezando por la indolente frase inicial, con ese tresillo lento antes del primer pulso acentuado del compás, y sigue siendo una pasarela idónea para los saxofonistas tenores de esa misma escuela, pues se amolda bien a la tendencia que muestran estos músicos a rezagarse con respecto del compás. Strayhorn demostró bastante audacia al alargar hasta ese punto la quinta bemol, que en este caso no hace tanto las veces de *blue note* como de pincelada impresionista, cualidad que queda realzada por la armonía. El resultado es una canción artística con un sonido a todas luces moderno, que tiene muy poco en común con las típicas baladas pop de aquella época.

Dudo que «Chelsea Bridge» pudiese haber triunfado a lo grande, ni siquiera en la década de 1940, cuando la música popular solía incorporar desarrollos armónicos complejos; pero no me sorprende que, en las siguientes décadas, la composición de Strayhorn, como muchas otras de sus baladas, se hiciese tan popular entre los músicos de *jazz*. Son varios los compositores y arreglistas de música para grandes orquestas de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial que han citado esta composición entre sus influencias más importantes. «En cuanto oí ‘Chelsea Bridge’^[10] —declaró Gil Evans—, me propuse hacer lo mismo. Es lo único que hacía; lo único que hice en mi vida: tratar de lograr lo que había hecho Billy Strayhorn».

Habrà quien se extrañe de que Strayhorn, un compositor famoso por cantar al tren A de Harlem, dedicase una canción al puente que cruza el Támesis en el barrio londinense de Chelsea. Pero parece ser que se inspiró en un cuadro del Battersea Bridge —probablemente el whistler de la Tate Gallery de Londres, aunque, según algunos, fue un turner lo que motivó la canción—, y logró transmitir una atmósfera impresionista igual de brumosa mediante la melodía lánguida y los contornos difuminados de las armonías.

Aunque en 1958, Bill Comstock, un músico que posteriormente formaría parte de los Four Freshmen, puso letra a «Chelsea Bridge», la canción suele ser más del agrado de los pianistas y saxofonistas que de los cantantes. De hecho, muchos de los vocalistas que se han animado a interpretarla (como Ella Fitzgerald y Cassandra Wilson) sustituyen el texto por un tarareo entrecortado. El mismo compositor, sin ir más lejos, rara vez llevó la canción al estudio, aunque en 1961 firmó una emotiva versión a piano sólo en su álbum *The Peaceful Side of Billy Strayhorn*.

VERSIONES RECOMENDADAS

Duke Ellington (con Billy Strayhorn sustituyendo a Ellington al piano), Hollywood, 2 de diciembre de 1941 · Ben Webster, para el programa de la cadena de televisión CBS *Jazz from Studio 61*, Nueva York, 2 de abril de 1959 · Gerry Mulligan y Ben Webster, extraída de *Gerry Mulligan Meets Ben Webster*, Los Ángeles, 3 de noviembre de 1959 · Billy Strayhorn, extraída de *The Peaceful Side of Billy Strayhorn*, París, mayo de 1961 · David Murray, extraída de *Tenors*, Nueva York, enero de 1988 · Cassandra Wilson, extraída de *She Who Weeps*, Brooklyn, octubre al diciembre de 1990 · Keith Jarrett (con el Standards Trio), extraída de *Whisper Not*, grabado en directo en el Palais de Congrès de París, 5 de julio de 1999 · Jim Hall y Bill Frisell, extraída de *Hemispheres*, Nueva York, 9 de septiembre de 2008.

Cherokee

Compuesta por Ray Noble

En la década de 1940, «Cherokee» se convirtió en vehículo de lucimiento para músicos de *bebop*. La canción, que con anterioridad había servido de interludio de tiempo medio con regusto a música étnica de pega —una especie de sucedáneo nativo-americano en respuesta al «Caravan» de Duke Ellington o al «Song of India» de Tommy Dorsey—, se metamorfoseó en un banco de pruebas de *tempo* vivo para músicos rompedores. Pese a ello, la canción nunca tuvo mucho que ver con los primeros pobladores de Norteamérica, y el hecho de que la hubiese compuesto un nacido en Inglaterra (Ray Noble, para su «Indian Suite», una obra musical de 1938) tampoco ayudó mucho a consolidar su autenticidad como himno de la nación cheroqui.

La letra, un puñado de versos que expresan un amor apasionado por una dulce doncella piel roja, más vale ni escucharla, y en cualquier caso no concuerda con el tiempo rapidísimo en el que suele tocarse la canción. Barney, desde luego, se las arregló para triunfar sin el texto, pues convirtió «Cherokee» en un éxito internacional que en 1939 llegó al número quince de las listas. Antes incluso, Count Basie ya había grabado una versión de dos partes que, si bien no se vendió tanto como la de Barnet, es un presagio más acertado de la evolución que con el tiempo experimentaría la pieza hasta convertirse en vehículo para solistas virtuosos.

La melodía, compuesta en su mayor parte por redondas y blancas, es bastante simple, pero la rápida modulación de los acordes en el puente plantea un desafío de envergadura a los solistas, sobre todo cuando el movimiento supera las trescientas pulsaciones por minuto. He oído a grupos tocar esta canción en *tempos* aún más rápidos, en ocasiones cercanos a las cuatrocientas pulsaciones por minuto, una velocidad a la cual «Cherokee» ya no es tanto una tribuna para la improvisación creativa como una piedra de toque para la repetición vertiginosa de fraseos memorizados de antemano.

Una grabación de Charlie Parker que data de la época de Kansas City muestra al saxofonista luciendo su recién adquirida madurez musical en tres *chorus* completos de «Cherokee». Aunque su nombre está estrechamente asociado a la canción —Bird afirmó en su día que uno de los avances decisivos de su carrera se produjo al improvisar con los «intervalos superiores del acorde» mientras se las veía con esta pieza durante una *jam session* celebrada en Harlem en diciembre de 1939—, lo cierto es que no solía tocarla en directo ni la incluyó en ninguna de las grabaciones que realizó como líder de grupo. Lo más cercano en este sentido es «Ko-Ko», un ejercicio frenético basado en los cambios de acorde de «Cherokee» que Parker grabó con Dizzy Gillespie en 1945 para el sello Savoy. Aunque han llegado hasta nuestros días

unas cuantas versiones de Parker tocando «Cherokee» en directo, por lo general se trata de conciertos con músicos ajenos a su grupo de acompañamiento habitual.

Casi todas las estrellas del *jazz* inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial se enfrentaron a esta canción en un momento u otro. La reinterpretación que hizo Bud Powell en 1949, con sus ingeniosos acordes de paso descendentes y un solo pleno de autoridad, se cuenta entre lo más excelso de su discografía. Hoy en día, Lennie Niehaus es famoso por sus bandas sonoras, pero en 1955, cuando tocaba con la orquesta de Stan Kenton, grabó una efusiva digresión a propósito de «Cherokee» que ayudará a recordar a quienes la escuchen por qué el estilo del saxofonista causó tanta sensación cuando aterrizó por primera vez en el ambiente jazzístico de la costa oeste. La grabación de «Cherokee» que Clifford Brown firmó ese mismo año es excelente, pero los incondicionales del trompetista harán bien en tratar de localizar una rareza mucho menos conocida: la grabación en cinta magnetofónica de un ensayo en el que Brown se ejercita sobre los acordes del clásico de Ray Noble. Aunque la calidad del sonido deja bastante que desear, este fascinante documento casero nos da una idea de cómo se valían de «Cherokee» los músicos de la época para practicar entre bastidores.

Lee Konitz, que no llevó esta canción al estudio hasta los cuarenta y tantos años de edad —aunque a partir de ahí publicó cerca de veinte recreaciones distintas—, también nos ha dejado una larga versión en solitario de «Cherokee» que, pese a estar incluida en un álbum comercial, capta con fidelidad el espíritu de un ensayo. En este sentido, «Cherokee» sigue desempeñando un papel importante en el ámbito del *jazz*, y aunque no dejará de oírse en discos y conciertos, tengo la sospecha de que sonará más a menudo en las salas de ensayo de Berklee y otros semilleros del género.

VERSIONES RECOMENDADAS

Count Basie (con Lester Young), Nueva York, 3 de febrero de 1939 · Charlie Barnet, Nueva York, 17 de julio de 1939 · Charlie Parker, Kansas City, Misuri, probablemente septiembre de 1942 · Don Byas, Nueva York, 17 de mayo de 1945 · Bud Powell, Nueva York, enero-febrero de 1949 · Clifford Brown, extraída de *A Study in Brown*, Nueva York, 25 de febrero de 1955 · Stan Kenton (con Lennie Niehaus), extraída de *Contemporary Concepts*, 20 de julio de 1955 · Johnny Griffin, extraída de *Way Out!*, Nueva York, 26-27 de febrero de 1958 · Lee Konitz, extraída de *Lone-Lee*, Copenhague, 15 de agosto de 1974 · Art Pepper, extraída de *Saturday Night at the Village Vanguard*, grabado en directo en el Village Vanguard, Nueva York, 30 de julio de 1977 · Wynton Marsalis, extraída de *Marsalis Standard Time, Vol. 1*, Nueva York, 29-30 de mayo de 1986 y 24-25 de septiembre de 1986.

Come Rain or Come Shine

Compuesta por Harold Arlen, con letra de Johnny Mercer

¿A que es imposible que esta melodía tuviese éxito? El compositor, Harold Arlen, arranca «Come Rain or Come Shine» emitiendo la misma nota trece veces seguidas, un La natural repetido hasta la saciedad. Y por si no fuera suficiente, vuelve a tocarla media docena de veces más en el quinto compás, y otras seis en los dos compases siguientes. Esto no es una melodía, es una dieta salvaje de adelgazamiento musical.

Cuando en el segundo final Arlen desgrana trece Sies seguidos, uno se pregunta con temor qué ocurrirá cuando la melodía llegue al Do y al Re. Y suplica que llueva, salga el sol, caiga un diluvio o sople un huracán; cualquier cosa que ponga fin a ese ejercicio de fraseología tartamuda. ¿Seguro que este compositor, obsesionado con el clima, es el mismo que nos regaló melodías tan panorámicas como «Over the Rainbow» y «Stormy Weather»? Lo verdaderamente increíble, sin embargo, es que Arlen despliega un movimiento armónico lo bastante notable para que no perdamos el interés. No, «Come Rain or Come Shine» no será nunca mi canción favorita de Harold Arlen; pero, mal que me pese, me quito el sombrero ante el talento de un creador que, con tan pocas notas, una tesitura tan restringida y unos saltos interválicos tan escasos, logra implantar una pieza en el repertorio del *jazz*.

Arlen compuso la canción para *St. Louis Woman*, un polémico musical de Broadway estrenado en 1946. Aunque algunos alabaron la obra por incluir a intérpretes afroamericanos en una historia basada en una novela de un escritor negro (*God Sends Sunday*, de Arna Bontemps), otros la criticaron por su tratamiento estereotipado. El musical se suspendió al cabo de ciento trece representaciones, pero dejó para la posteridad esta canción hoy tan célebre, que no tardarían en adoptar los grupos de *swing* de la época.

Dada la parquedad del material melódico y la opulencia del soporte armónico, «Come Rain or Come Shine» suele resistirse al lucimiento ostentoso y, por el contrario, atraer a los improvisadores más introspectivos. Del carácter sencillo y sereno de la composición de Arlen dan testimonio las reinterpretaciones de Bill Evans, Stan Getz y Ralph Towner. Son contados los músicos de *hard bop* que han grabado versiones de peso (Art Blakey, Clifford Brown, Sonny Clark). Más si cabe me sorprenden las apasionadas lecturas de Ray Charles y James Brown, que proyectan esta canción a lugares a los que nunca me habría imaginado que pudiese llegar. Con todo, la interpretación más extraña de «Come Rain or Come Shine» es sin duda la de Jack Kerouack, el bardo *beatnik*, quien pese a pifiarla con la letra no canta nada mal para tratarse de un poeta, como puede apreciarse en una grabación muy poco conocida. Por una vez, me alegro de que esta canción exija tan poco del vocalista.

VERSIONES RECOMENDADAS

Tommy Dorsey, Nueva York, 31 de enero de 1946 · Clifford Brown, «Take 2», extraída de *The Clifford Brown Quartet in Paris*, París, 15 de octubre de 1953 · Sonny Clark (con John Coltrane), extraída de *Sonny's Crib*, Hackensack (New Jersey), 1 de septiembre de 1957 · Art Blakey (con Lee Morgan), extraída de *Moanin'*, Hackensack (New Jersey), 30 de octubre de 1958 · Ray Charles, extraída de *The Genius of Ray Charles*, Nueva York, 6 de mayo de 1959 · Bill Evans (con Scott LaFaro y Paul Motian), extraída de *Portrait in Jazz*, Nueva York, 28 de diciembre de 1959 · Peggy Lee, extraída de *I'm a Woman*, Hollywood, 5 de enero de 1963 · James Brown, extraída de *Cold Sweat*, Nueva York, 1964 · Stan Getz, extraída de *Pure Getz*, San Francisco, 29 de enero de 1982 · Ralph Towner, extraída de *Time Line*, Austria, 7 al 8 de septiembre de 2005 · Claudio Roditi, extraída de *Impressions*, Río de Janeiro, 15 de enero de 2006.

Come Sunday

Compuesta por Duke Ellington

Duke Ellington, con vistas a su concierto de debut en el Carnegie Hall, concibió grandes planes para la que, a la postre, sería la composición más ambiciosa de su carrera, una obra de tres movimientos que aspiraba, según sus palabras, a trazar «un paralelismo sonoro con la historia de los negros en América». El 23 de enero de 1943, Ellington estrenó *Black, Brown and Beige* ante una platea de lo más rutilante, en la que destacaban la primera dama estadounidense, Eleanor Roosevelt, y Leopold Stokowski, el director de orquesta, así como reporteros de los principales medios periodísticos. Ellington ya era una estrella, y muchos aficionados, sin duda, eran conscientes de que sus aspiraciones artísticas iban más allá de grabar discos de éxito; pero hasta entonces nunca había apuntado tan alto ni desafiado a su público con una obra tan larga y compleja.

Ni volvería a hacerlo. Tras el concierto en el Carnegie Hall, Ellington sólo tocaría *Black, Brown and Beige* íntegramente una vez más (cinco días después, en Boston). Si contamos el concierto de preestreno, celebrado en un instituto el día antes del debut en el Carnegie Hall, el total de interpretaciones en público que llevó a cabo Ellington de esta composición tan importante se queda en tres. Está claro que la división de opiniones entre los críticos, que peroraron sobre lo que Ellington «debería» haber hecho sin dar demasiados indicios de haber entendido lo que en realidad «hizo», dio que pensar al compositor. El Duque jamás volvería a embarcarse en un proyecto de tamaño envergadura, y si llevó *Black, Brown and Beige* al estudio de grabación fue sólo tras un sinfín de recortes y reducciones. Alguna que otra sección de la obra figuraría de vez en cuando en una de sus actuaciones o álbumes, pero tan sólo un fragmento de esta composición tan osada logró cobrar vida propia fuera del conjunto matriz e introducirse en el cancionero clásico del *jazz*.

Ese fragmento autónomo es «Come Sunday», una sección construida según el típico formato de canción, ABAA, que en su origen formaba parte del primer movimiento de la obra madre. En el concierto del Carnegie Hall, el interludio sirvió de motivo de lucimiento para Johnny Hodges —uno de los rarísimos momentos en que un miembro del conjunto destaca individualmente en una obra maestra cuya intención es en esencia coral—; y el saxofonista alto emplea dos minutos íntegros en exponer la melodía de treinta y dos compases. Leonard Feather, un crítico de *jazz* que presenció tanto el concierto como los ensayos, señalaría con posterioridad que la contribución de Hodges era uno de «los momentos musicales más exquisitos que jamás se hayan oído en un concierto»^[12].

Aunque Ellington siguió planteándose *Black, Brown and Beige* como un todo, es evidente que le satisfacía «Come Sunday». Así, en diciembre de 1944, grabó la pieza

como un tema suelto para el sello Victor, y durante ese periodo la tocó con frecuencia en directo; aunque no en locales de baile, marco para el que probablemente no le pareciese apropiada, sino cuando contrataban a su banda para conciertos en grandes auditorios. La composición figura en grabaciones realizadas en el Philharmonic Auditorium de Los Ángeles, el Hollywood Bowl, la Civic Opera House de Chicago y otros espacios de parejo cuño intelectual. Cuando pidieron a Ellington que ofreciese un recital en memoria de Franklin Delano Roosevelt, un concierto que se retransmitió por radio dos días después de la muerte del presidente, el compositor volvió a echar mano de «Come Sunday».

En 1958, Ellington lanzó una versión estilizada de *Black, Brown and Beige* en la que otorgó un lugar destacado a «Come Sunday», tanto en su variante instrumental como en la versión vocal, que corrió a cuenta de la cantante Mahalia Jackson. El trompetista Ray Nance declaró haber llorado la primera vez que escuchó a Jackson cantar la pieza; y Ellington, pese a las dudas que había expresado acerca de la letra, escrita por él mismo, quedó tan conmovido tras la primera sesión con la vocalista, que le pidió que repitiese la actuación al día siguiente, no para grabarla sino como favor hacia su persona (favor que Jackson le concedió, con las luces del estudio apagadas y los miembros de la orquesta haciendo las veces de público enmudecido).

«Aquel encuentro con Mahalia Jackson^[13] —afirma el Duque de pasada en su autobiografía—, influyó poderosamente en mí y en mi música sacra». A tenor de la importancia cada vez mayor que cobraría la religiosidad en los últimos años de la vida de Ellington, mal haríamos en subestimar la trascendencia de ese episodio de su carrera. «Come Sunday» experimentó una transformación a raíz de aquel lance: de instrumento para impresionar al público circunspecto de los auditorios de empaque pasó a ser una canción de misa, y pocos se extrañaron de encontrársela en el programa del primer Concierto Sagrado de Duke Ellington, celebrado en la Grace Cathedral de San Francisco en octubre de 1962.

Dados los antecedentes históricos de la canción, y el aparente empeño de Ellington en alejarla de los clubes nocturnos y los salones de baile, cabría pensar que «Come Sunday» nunca dejó mucha huella en el canon jazzístico. En efecto, los músicos de *jazz* tardaron mucho en adoptarla. Alrededor de 1946, Gerald Wilson la añadió al repertorio de su grupo en una época en la que, hasta donde se me alcanza, no la tocaba ninguna *big band* salvo la de Ellington. Pero la belleza intrínseca de la melodía y el desarrollo tan satisfactorio de la progresión armónica terminaron por granjearle partidarios. La canción recibió el espaldarazo definitivo gracias a la citada versión de Ellington con Mahalia Jackson, y a partir de ahí fueron muchas las estrellas de diversos estilos y generaciones que empezaron a tocarla en sus conciertos, como Dizzy Gillespie, Joe Zawinul, Eric Dolphy, Abbey Lincoln, Oscar Peterson, Carmen McRae y Stan Getz.

Casi todas esas versiones de «Come Sunday» se atienen al ejemplo interpretativo de Ellington. Y si las canciones del Duque, en particular las premiosas y

melancólicas, ya de por sí inspiran lecturas reverentes, esta composición cuasiespiritual suele tratarse con más deferencia que la mayoría. Así y todo, las recreaciones de Eric Dolphy, Eric Reed y Randy Weston demuestran que es posible forzar «Come Sunday» al límite sin dejar de respetar la concepción original de una pieza que sintoniza con nuestra sensibilidad tanto estética como espiritual.

VERSIONES RECOMENDADAS

Duke Ellington (en *Black, Brown and Beige*), grabado en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 23 de enero de 1943 · Gerald Wilson, Hollywood, ¿abril de 1946? · Duke Ellington (con Mahalia Jackson), extraída de *Black, Brown and Beige*, Los Ángeles, febrero de 1958 · Abbey Lincoln, extraída de *Abbey is Blue*, Nueva York, 25 de marzo de 1959 · Dizzy Gillespie, extraída de *A Portrait of Duke Ellington*, Nueva York, 27 al 28 de abril de 1960 · Eric Dolphy (con Richard Davis), extraída de *Iron Man*, Nueva York, 1 de julio de 1963 · Joe Zawinul, extraída de *Nippon Soul* (disco de Cannonball Adderley, aunque este no toca en esta canción), grabado en directo en la sala Sankei de Tokio, 15 de julio de 1963 · Andrew Hill, extraída de *Live at Montreux*, grabado en directo en el festival de jazz de Montreux, Suiza, 20 de julio de 1975 · Randy Weston, extraída de *Ancient Future*, Nueva York, junio de 2001 · Eric Reed, extraída de *Mercy and Grace*, Nueva York, 29 de octubre de 2001.

Con Alma

Compuesta por Dizzy Gillespie

Los músicos *bebop* de la década de 1940 solían copiar las secuencias de acordes de canciones más antiguas y usarlas en sus composiciones. Así lo hizo Dizzy Gillespie en múltiples ocasiones: las armonías de su canción «Groovin' High», por ejemplo, grabada por primera vez en 1945, están sacadas de «Whispering», un éxito de Paul Whiteman que databa de 1920; y las secciones de los solos de «Salt Peanuts» y «Dizzy Atmosphere», registradas respectivamente en 1944 y 1945, se apoyan en los acordes de «I Got Rhythm», un tema de 1930.

Gillespie, sin embargo, no necesitó abusar del pasado para componer algunas de sus obras más características. «Con Alma» está construida con gusto y finura, sin préstamos de canciones anteriores. No me cuesta visualizar a un aspirante a compositor estudiando esta pieza compacta y elegante: la línea melódica, buena parte de la cual se basa en blancas repetidas, es bastante simple, pero Gillespie hace gala de un ingenio considerable en las texturas que emplea para apuntalar y dar vida a esas frases descarnadas. Mucho antes de componer «Con Alma», el trompetista ya había recurrido a las líneas de bajo descendentes para recrear una atmósfera latinoamericana o exótica, como demostró en obras como «Night in Tunisia» o «Tin Tin Deo». En la primera, sin embargo, el recurso se limita a un interludio intrincado que no está concebido para servir de marco a ningún solo, mientras que la segunda presenta un movimiento armónico bastante convencional. «Con Alma», por el contrario, ofrece a los improvisadores la posibilidad de ejercitarse con más enjundia sobre una estructura concisa pero sólida.

En la grabación original de 1954, la cadencia latina predomina a lo largo de todo el tema; Gillespie es el único miembro no hispanoamericano del grupo y, aunque su solo de trompeta es de primer orden, se diría que hasta el balance de sonido obra en favor de la percusión. Tres años y medio después, el compositor volvió a llevar la pieza al estudio para grabarla en un tándem apasionante con Sonny Stitt, y el resultado es una versión menos rígida y más centrada en los solistas. Sonny Rollins también estaba presente en la sesión, pero, por desgracia, no participó en este tema: me habría encantado escucharlo en ese contexto. Gillespie seguiría grabando «Con Alma» en diversos formatos, desde dúos intimistas a las zapatiestas de las *big bands*, durante el resto de su carrera (una de las mejores interpretaciones de su última etapa la bordó en un estudio de Londres con el acompañamiento de Oscar Peterson).

A decir verdad, no hace falta tocar «Con Alma» con ritmo latino para que resulte eficaz. Escuche el lector la excelente versión que grabó Stan Getz con Chick Corea en 1967 y preste atención al contraste entre las concepciones rítmicas de los distintos miembros del grupo y a cómo evolucionan por separado. Grady Tate, el batería, se

adhiera fugazmente a la sensibilidad afrocubana, pero el piano suena como si Corea tratase de arrastrar al grupo hacia un ritmo 6/8 más abierto. Ron Carter, por su parte, despliega algunos de los trucos que aprendió en el quinteto de Miles Davis, alternando esquemas temporales binarios y ternarios. En este laberinto se mueve a sus anchas Getz, como demuestra la fluidez y autoridad de su solo; pero antes de que termine la pieza, el pulso ha experimentado un cambio tan profundo que podemos escuchar al saxofonista tenor intercambiar solos de cuatro compases con Tate sobre un *swing* de libro.

Más extraño si cabe resulta el enfoque que escoge Charles McPherson en la versión de «Con Alma» que grabó en 1965. En algunas fases, la sección rítmica se desliza hacia un ritmo de marcha clásica, acentuando los pulsos fuertes, y en el resto de la pieza opta por un compás binario; pero si hay algo que el grupo rehúye de plano es la menor insinuación de ritmo latino. Cuando George Shearing abordó «Con Alma» en su disco *Like Fine Wine*, de 2004, mostró una intención poco menos que propia del barroco clásico, pero lo bueno de la pieza de Gillespie es que se adapta igual de bien a ese tratamiento que a los de Tito Puente o Randy Weston, mucho más picantes y explosivos. Da gusto escuchar la rotunda versión pianística del segundo, con un acompañamiento de percusión africana a cargo de su hijo Azzedin «Niles» Weston y de Anthony «Reebop» Kwaku Baah.

Además de probar a tocar esta canción con diferentes ritmos subyacentes, los estudiantes avanzados le sacarán provecho si la usan para adiestrarse en transposición tonal. A modo de ejercicio, sugiero empezar a tocarla en la tonalidad primigenia y transportarla bajando un semitono después de cada *chorus*. El *turnaround* se presta por naturaleza a esta modulación, y la fórmula podría servir incluso para animar una actuación en vivo.

VERSIONES RECOMENDADAS

Dizzy Gillespie, extraída de *Manteca*, Nueva York, 3 de junio de 1954 · Dizzy Gillespie (con Sonny Stitt), extraída de *Duets*, Nueva York, 11 de diciembre de 1957 · Charles McPherson (con Clifford Jordan y Barry Harris), extraída de *Con Alma*, Englewood Cliffs (New Jersey) 6 de agosto de 1965 · Stan Getz (con Chick Corea), extraída de *Sweet Rain*, Englewood Cliffs, (New Jersey), 30 de marzo de 1967 · Randy Weston, extraída de *African Cookbook*, París, junio de 1969 · Oscar Peterson y Dizzy Gillespie, extraída de *Oscar Peterson and Dizzy Gillespie*, Londres, 28 y 29 de noviembre de 1974 · Tito Puente, extraída de *Salsa Meets Jazz*, San Francisco, 27 y 28 de enero de 1988 · George Shearing, extraída de *Like Fine Wine*, Nueva York, 27 y 28 de octubre de 2003 · Karrin Allyson (grabado como «Something Worth Waiting For [Con Alma]»), extraída de *Footprints*, Nueva York, 24 al 29 de septiembre de 2005.

Confirmation

Compuesta por Charlie Parker

Casi todas las composiciones de Charlie Parker o bien copian la trama armónica de canciones populares famosas, o siguen el esquema de doce compases del *blues*. «Confirmation», sin embargo, al igual que «Con Alma», es una pieza completamente original. Según Don Maggin, se trata de «la composición más bonita de Parker»^[14]. Aunque «bonita» no sea el primer adjetivo que me viene a la mente al hablar de una canción que tiene más de bofetada en pleno rostro que de caricia amable, sí señalaría lo ingenioso de su construcción, sobre todo por cómo aborda Parker la sustitución de acordes en la progresión de segundo grado menor a quinto grado mayor, así como por la melodía, que alcanza un delicado equilibrio entre la ortodoxia del desarrollo temático y el discurrir libérrimo de la improvisación *bop*.

Confieso mi asombro ante una pieza capaz de sonar tan estructurada y a la vez tan espontánea. En la última mitad del puente, la canción parece a punto de desentenderse de toda partitura y saltar directamente a los solos —momento en el cual el oyente se ve obligado a dejar de tararear la melodía, pues la velocidad y los intervalos resultan intratables hasta para el más curtido de los amantes del *bop*—, antes de aflojar la marcha y exponer por última vez el tema A. La propuesta es tan apasionante como exigente, máxime teniendo en cuenta el contexto en que se compuso, dominado por las canciones con frases pegadizas de la era del *swing* y las tonadas pop que lo fiaban todo a los ganchos melódicos.

Dado que hasta 1953 Parker no llevó la canción al estudio con fines comerciales, muchos aficionados dan por hecho que es una de sus últimas obras. Lo cierto, sin embargo, es que la composición debe de datar de casi una década antes. Dizzy Gillespie (empleando el seudónimo «Gabriel» por motivos contractuales) registró la primera grabación de «Confirmation» en febrero de 1946, al frente de un grupo en el que militaba el vibrafonista Milt Jackson, que tocó uno de los primeros solos jazzísticos que grabó en su carrera. El productor del disco, Ross Russell, ardía en deseos de contar con Parker para la grabación, pero para entonces el saxofonista ya había dejado colgado sin previo aviso a su grupo de la costa oeste (espantada que tuvo lugar durante un periodo especialmente inestable de la carrera del artista). No obstante, aun sin Parker, merece la pena escuchar esta interpretación, poco conocida en la actualidad. Es probable que «Confirmation» formase parte del temario habitual del grupo que Parker y Gillespie llevaron a Los Ángeles en 1945-1946; y la canción vuelve a aparecer en el concierto que el dúo ofreció en septiembre de 1947 en el Carnegie Hall, donde Bird regaló el mejor sólo de cuantos grabó en el marco de esta composición. Por último, en el verano de 1953, el saxofonista llevó «Confirmation» a un estudio de Nueva York, donde bajo la dirección de Norman Granz grabó la que

probablemente sea la interpretación más conocida de esta pieza entre los aficionados contemporáneos.

Me gustan particularmente las versiones de «Confirmation» registradas por artistas que habían tocado con Charlie Parker. Menos de un año después de la interpretación de Bird para Granz, Art Blakey firmó una versión espectacular en directo en el Birdland de Nueva York, acompañado de Clifford Brown, Lou Donaldson y Horace Silver, todos ellos tocando en plena forma. Recomiendo, asimismo, *The Bop Session*, un proyecto de 1975 que nos muestra a Sonny Stitt —en mi opinión, el saxofonista más facultado de la época para ocupar el trono que dejó vacante Parker— en compañía de Dizzy Gillespie, John Lewis y Max Roach, y declarando su intención de hacer suyo este clásico del *bop*.

John Coltrane se inspiró en «Confirmation» para componer su pieza «26-2», grabada en 1960, en la que el saxofonista incorporó algunas de las innovaciones armónicas que se hallaba investigando a la sazón y que plasmaría en «Giant Steps» y «Countdown». Creo que a Parker le habría entusiasmado el tributo. Como última curiosidad, pongo al lector en la pista del ejercicio que lleva a cabo Michael Brecker en una versión de «Confirmation» recogida en *Three Quartets*, un álbum de Chick Corea publicado en 1981 (la pieza quedó descartada del elepé original pero se incluyó en la reedición en cedé). En un primer momento, el oyente podría pensar que Corea no participa en esta interpretación, pues no hay rastro de piano ni de teclado alguno; pero es que en este mano a mano informal y trepidante, el ilustre pianista y compositor está tocando la batería.

En los últimos tiempos, a medida que el *bebop*, una corriente en su día revolucionaria, se convierte cada vez más en reliquia del pasado o recuerdo borroso a ojos de los músicos de las últimas hornadas, la canción ya no se toca tan a menudo. No obstante, si un instrumentista joven estuviese interesado en estudiar a Charlie Parker con detenimiento y quisiese aprender algunas de sus composiciones, le recomendaría empezar por «Confirmation» y «Donna Lee», dos piezas que, en su compacta estructura de treinta y dos compases, condensan no pocas de las innovaciones del *bop* y constituyen casi un prontuario de fraseología del *jazz* moderno.

VERSIONES RECOMENDADAS

Dizzy Gillespie, Glendale (California), 6 de febrero de 1946 · Charlie Parker y Dizzy Gillespie, grabada en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 29 de septiembre de 1947 · Charlie Parker, Nueva York, 28 de julio de 1953 · Art Blakey (con Clifford Brown), extraída de *A Night at Birdland*, grabado en directo en el Birdland de Nueva York, 21 de febrero de 1954 · Dizzy Gillespie y Sonny Stitt, extraída de *The Bop Session*, Nueva York, 19 y 20 de mayo de 1975 · Hank Jones, extraída de *Bop Redux*, Nueva York, 18 y 19 de enero de 1977 · Eddie Jefferson, extraída de *The Main Man*,

Nueva York, 9 de octubre de 1977 · Michael Brecker (con Chick Corea a la batería), extraída de *Three Quartets*, Los Ángeles, enero y febrero de 1981 · Billy Hart (con Mark Turner y Ethan Iverson), extraída de *Quartet*, Easton (Connecticut), octubre de 2005.

Corcovado

Compuesta por Antonio Carlos Jobim (letra en inglés de Gene Lees)

Corcovado, en portugués «jorobado», es el nombre de la montaña que se alza sobre Río de Janeiro, un pico de setecientos metros de altura coronado por el famoso «Cristo redentor», la estatua de Jesucristo de casi cuarenta metros que se ha convertido en símbolo de la ciudad y uno de los monumentos característicos del Brasil moderno. Sin embargo, Gene Lees, a la hora de poner letra en inglés a la composición de Jobim, debió de pensar que las canciones de éxito necesitan llevar por título algo más que una montaña, un jorobado o Jesucristo, y cambió el nombre de «Corcovado» por el de «Quiet Nights of Quiet Stars», «noches plácidas de plácidas estrellas», que suele abreviarse «Quiet Nights».

El título de Lees es apropiado. La canción recrea una atmósfera de sosiego mediante una serie de frases sedantes que se suceden tono arriba y tono abajo. En general, «Corcovado» podría servir de nana, pues ni siquiera los dos grandes saltos interválicos de los compases vigesimoquinto y vigesimoséptimo perturban la placidez del conjunto. Puede que la atmósfera fuese demasiado reposada para los radioyentes: la apacible pieza cosechó un éxito moderado en las ondas (en diciembre de 1965, la interpretación de Andy Williams no pasó del puesto noventa y dos de las listas).

Jobim compuso una encantadora introducción de seis compases que los intérpretes suelen pasar por alto (sobre todo los vocalistas, tal vez porque el carioca no puso letra a esa sección de la pieza). Es mucho, sin embargo, el sentimiento condensado en ese preámbulo, y ahí queda fijada ya la temperatura emocional del resto de la canción. Si alguien duda del aprecio que el compositor tenía por este pasaje, que escuche la grabación original de «Corcovado», realizada bajo la supervisión de Jobim e interpretada por el cantante João Gilberto, donde la introducción de marras vuelve a sonar al final de la pieza (de modo que, en total, termina representando casi la mitad de la interpretación). Jobim también alarga la estructura con una prolongada coda que sirve de camino de regreso tanto al La menor que abre la composición como al Do mayor en que se resuelve finalmente la obra, un remate sorprendente que a la postre utilizarían la mayoría de arreglos jazzísticos de la pieza. Esta resolución en mayor fue un añadido posterior que no figura en la primera versión grabada; pero no por ello deja de resultar eficaz.

Aunque «Corcovado» nunca tuvo mucho eco como sencillo, Stan Getz la versionó para el disco *Getz/Gilberto*, un gran éxito de ventas, y su lectura es la más conocida de cuantas se han hecho del original. Miles Davis también incluyó la creación de Jobim en el álbum que publicó en 1963 con Gil Evans, titulado precisamente *Quiet Nights*. Aunque el trompetista quedó descontento con lo que a su juicio era un proyecto sin terminar, su versión de «Corcovado» es una de las mejores

adaptaciones jazzísticas de una pieza de *bossa nova*, una interpretación de intención lírica pero exenta de los resabios empalagosos que han convertido tantas versiones de Jobim en música de ascensor cursi y facilona.

La canción se ha grabado con frecuencia en los últimos años, aunque son pocas las interpretaciones que están a la altura de los citados precedentes. Dos de las mejores versiones cuentan con el acompañamiento del propio compositor. Frank Sinatra incluyó «Quiet Nights» en su disco *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, publicado en 1967, pero es mejor (aunque demasiado breve) la versión de guitarra y voz que puede escucharse en el especial que el cantante grabó ese mismo año para la televisión. La difunta Elis Regina, por su parte, no es ni por asomo tan famosa como Sinatra, pero en su Brasil natal es toda una leyenda, y su colaboración con Jobim, grabada en 1974, es un clásico muy apreciado de la música *bossa nova*.

VERSIONES RECOMENDADAS

Jão Gilberto, extraída de *The Legendary Jão Gilberto*, Río de Janeiro, 30 de marzo de 1960 · Miles Davis (con Gil Evans), extraída de *Quiet Nights*, Nueva York, 27 de julio de 1962 · Cannonball Adderley (con Sérgio Mendes), extraída de *Cannonball's Bossa Nova*, Nueva York, 7 de diciembre de 1962 · Stan Getz (con Jão Gilberto), extraída de *Getz/Gilberto*, Nueva York, 18 y 19 de marzo de 1963 · Frank Sinatra (con Antonio Carlos Jobim), extraída del especial de la cadena NBC-TV *A Man and His Music + Ella + Jobim*, grabado del 1 al 3 de octubre de 1967 en Burbank (California) y emitido el 13 de noviembre de 1967 · Elis Regina y Antonio Carlos Jobim, extraída de *Elis & Tom*, Los Ángeles, febrero y marzo de 1974.

Cotton Tail

Compuesta por Duke Ellington

He aquí una de las mejores composiciones de Duke Ellington y también, quizá, la menos característica de su obra. A decir verdad, «Cotton Tail» tiene más cosas en común con las canciones que compondrían los jóvenes revolucionarios de la generación *bebop* en la década de 1940 —Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Bud Powell— que con las creaciones típicas de la era del *swing* que firmaron Ellington y sus coetáneos. Tanto es así, que si alguien me dijese que el Duque sacó la idea de esta pieza de una velada que pasó en Minton's (el epicentro del nuevo movimiento *bop*) en compañía de su bajista Jimmy Blanton, un músico de inclinaciones *bop*, lo creería a pies juntillas. Comoquiera, sin embargo, que la pieza se grabó unos pocos meses antes de que Thelonious Monk y compañía imprimiesen un giro radical a la música que se tocaba en Minton's, me veo obligado a deducir que Ellington parió esta joya sin ayuda de la nueva generación.

Los ingredientes, con todo, son los habituales del *bebop*. Tenemos una canción rápida y orientada hacia la *jam session*, que se basa en la progresión armónica de «I Got Rhythm». Tenemos una línea melódica enrevesada y saturada de cromatismo —repare el lector, sobre todo, en el cuño progresivo de los compases séptimo y octavo—, que, en conjunto, recuerda más a la parkeriana «Moose the Mooche» (1946) que a «Solitude» o a «In a Sentimental Mood». Dado el modernismo áspero de la melodía, no es de extrañar que la pieza, a diferencia de los demás clásicos de Ellington recogidos en estas páginas, nunca cotizase muy alto entre los vocalistas, y eso que el compositor le añadió una letra de su cosecha (como también haría, años después, Jon Hendricks). «Cotton Tail» rinde mejor como escaparate para improvisadores, y cualquier tentativa de convertirla en la enésima composición ambiental de Ellington para cantantes es nadar contra corriente.

Los instrumentistas han dado la talla. El despliegue de saxofón tenor que lleva a cabo Ben Webster en la primera grabación que Ellington hizo de la pieza, en mayo de 1940, es su solo más famoso de la época, y se convertiría en modelo de estudio para los saxofonistas deseosos de dominar el encadenamiento de acordes de «I Got Rhythm». Webster retomaría la canción en varias ocasiones y seguiría sacándole partido, como demostró en su concierto de 1943 en el Carnegie Hall, en su disco *King of Tenors*, de 1953, o en su colaboración con Ella Fitzgerald, incluida en el álbum de versiones de Ellington que grabó la cantante. Otras interpretaciones de mérito son el ejercicio de *swing* intenso que acometió Terry Gibbs en 1959 con su grupo «Dream Band», a partir de un arreglo de Al Cohn; la interpretación de Wes Montgomery al alimón con Hank Jones, de 1961; y una sesión de improvisación a tumba abierta de Wayne Shorter y Herbie Hancock, de 1998.

VERSIONES RECOMENDADAS

Duke Ellington, Hollywood, 4 de mayo de 1940 · Duke Ellington, grabada en directo en el Crystal Ballroom de Fargo (Dakota del Norte), 7 de noviembre de 1940 · Duke Ellington, grabada en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 23 de enero de 1943 · Ben Webster (con Oscar Peterson), extraída de *King of the Tenors*, Nueva York, 21 de mayo de 1953 · Terry Gibbs (con arreglo de Al Cohn), extraída de *Dream Band*, grabado en directo en el Seville de Hollywood, 17 al 19 de marzo de 1959 · Wes Montgomery (con Hank Jones), extraída de *So Much Guitar!*, Nueva York, 4 de agosto de 1961 · Herbie Hancock (con Wayne Shorter), extraída de *Gershwin's World*, Nueva York y Los Ángeles, marzo al junio de 1998.

D

Darn That Dream

Compuesta por Jimmy Van Heusen, con letra de Eddie Delante

¡La culpa es de Shakespeare! El musical *Swingin' the Dream* (1939), basado en *El sueño de una noche de verano*, se suspendió al cabo de trece miserables funciones con unas pérdidas de cien mil dólares, una cantidad considerable en aquella época. La culpa, desde luego, no fue del *jazz*. Atención al elenco: Louis Armstrong en el papel de Bottom; Maxine Sullivan en el papel de Titania; Butterfly Moqueen en el papel de Puck; las hermanas Dandridge en el papel de hadas; música en escena, a cargo de Benny Goodman y su sexteto (en el que figuraban Lionel Hampton y Fletcher Henderson), así como un segundo grupo integrado, entre otros, por Bud Freeman, Pee Wee Russell y Eddie Condon; y el equipo creativo responsable del espectáculo incluía eminencias como Agnes De Mille y Walt Disney. ¿Y no duró en cartel ni dos semanas? Dios mío, qué público más tonto.

O a lo peor es que el público no estaba preparado para un reparto interracial ni para una historia de Shakespeare ambientada en la Nueva Orleans decimonónica. Ahora bien, precedentes como *The Boys from Syracuse*, un éxito de 1938 basado en *La comedia de las equivocaciones* del bardo de Stratford; *The Hot Mikado*, una lectura afroamericana de la célebre ópera de Gilbert y Sullivan, que causó sensación en la Exposición Universal de Nueva York de 1939 y 1940; y, por supuesto, *Porgy and Bess* (1935), habrían invitado a pensar que existía un público más receptivo para este musical tan ambicioso. Brooks Atkinson, sin embargo, en la reseña que escribió para *The New York Times*, tachó *Swingin' the Dream* de «revoltijo shakesperiano»^[15], y otros testimonios de primera mano, más que señalar deficiencias a nivel individual, subrayan la incoherencia y desorganización del conjunto.

Aunque sólo ha sobrevivido un pequeño fragmento del libreto, una de las canciones del musical tuvo una trayectoria de lo más ilustre. ¿Quién iba a imaginar que el éxito más duradero de este espectáculo cuajado de estrellas se debería a uno de los miembros menos conocidos del elenco? Tan sólo un año antes, Jimmy Van Heusen trabajaba de pianista para discográficas de Tin Pan Alley y apenas había dado muestras del talento que a la postre le reportaría catorce nominaciones al Oscar y cuatro estatuillas; pero «Darn That Dream» se ha hecho más famosa entre los músicos de *jazz* que cualquiera de esos éxitos cinematográficos.

Antes incluso de suspenderse el musical, dos bandas de *swing* punteras, la de Benny Goodman y la de Tommy Dorsey, grabaron la composición de Van Heusen. Las dos versiones se vendieron bien; la de Goodman, cantada por Mildred Bailey, llegó a lo más alto de las listas. La canción desapareció de la circulación en la década de 1940, pero Miles Davis la rescató unos años después en su álbum *Birth of the Cool*, y desde entonces forma parte del temario jazzístico. Ahmad Jamal, un músico

que solía influir en Davis a la hora de escoger canciones, siguió en esta ocasión el ejemplo del trompetista y grabó «Darn That Dream» en 1955 y 1962; un *clip* de Jamal tocando la canción para un programa de la CBS de 1959, muy fácil de encontrar en Internet, es una de mis filmaciones jazzísticas predilectas. Otras versiones memorables de este clásico son las de Billie Holiday, Thelonious Monk y Dexter Gordon.

Yo también he grabado la canción, y lo que me atrajo de ella fue la pericia que exhibe Van Heusen a la hora de construir estructuras armónicas de gran solidez sin apenas recurrir al uso convencional del ciclo de quintas. La melodía, jalonada de intervalos espaciosos de terceras y cuartas, casa bien con el tono anhelante de la letra. El puente, después de un tema principal tan animado, resulta un poco decepcionante, pero cumple con su función dentro del contexto: un interludio reposado como antesala de un final en el que la letra bendice y a la vez maldice las típicas ensoñaciones de felicidad romántica.

Hasta el erudito Alec Wilder, que tenía motivos de sobra para detestar la canción de Van Heusen, no en vano había compuesto una partitura entera para el mismo musical que nunca llegó a usarse, ensalza el espíritu de «sofisticación y riesgo»^[16] que encarna la pieza, y señala que si el público aceptó una composición tan atrevida fue gracias a la omnipresencia del *jazz* en la cultura estadounidense de la época. Por la misma regla de tres, me parece inimaginable que una canción tan compleja pudiese hoy sonar con asiduidad en la radio o cosechar el menor éxito comercial.

VERSIONES RECOMENDADAS

Benny Goodman (con Mildred Bailey), Nueva York, 22 de noviembre de 1939 · Miles Davis, extraída de *Birth of the Cool*, Nueva York, 9 de marzo de 1950 · Ahmad Jamal, extraída de *Chamber Music of the New Jazz*, Chicago, 23 de mayo de 1955 · Dexter Gordon, extraída de *Daddy Plays the Horn*, Hollywood, 18 de septiembre de 1955 · Billie Holiday, extraída de *Body and Soul*, Los Ángeles, 7 de enero de 1957 · Ahmad Jamal, para el programa de televisión de la CBS *Jazz from Studio 61*, Nueva York, 2 de abril de 1959 · Stan Kenton (con arreglos de Lennie Niehaus), extraída de *Sophisticated Approach*, Hollywood, 5 de julio de 1961 · Thelonious Monk, extraída de *Sólo Monk*, Nueva York, 2 de marzo de 1965 · Charles McPherson (con Mulgrew Miller), extraída de *Come Play with Me*, Nueva York, 2 de marzo de 1995.

Days of Wine and Roses

Compuesta por Henry Mancini y Johnny Mercer

Esta pieza, cuya inclusión en la película homónima le valdría un Oscar a sus compositores, entró dos veces en las listas de grandes éxitos de 1963 merced a las versiones de Henry Mancini y Andy Williams. Por la misma época, Perry Como aportó su particular interpretación, meliflua y aderezada con violines, y «Days of Wine and Roses» parecía destinada a consagrarse de por vida en el altar del pop desconsolado.

Pero la composición era demasiado buena para correr un destino tan abyecto. «Days of Wine and Roses» se hizo particularmente popular entre los guitarristas de *jazz*. Joe Pass, Barney Kessel y Laurindo Almeida no tardaron en registrar sus respectivas versiones, pero quien más hizo por legitimar la canción como estándar de ley fue probablemente Wes Montgomery con la lectura en clave de *swing* ligero que incluyó en su elepé *Boss Guitar*. Antes de terminar el año, Dizzy Gillespie, Sarah Vaughan, Milt Jackson, Art Farmer y Bill Evans también grabaron sus correspondientes interpretaciones de la pieza de Mancini.

Siempre me ha gustado tocar esta canción. La armonía transmite una sensación muy satisfactoria de totalidad, y, dada la languidez de la atmósfera, es fácil pasar por alto la lógica rigurosa de la melodía. Pero que nadie se equivoque: «Days of Wine and Roses» es una de las composiciones más elocuentes de Henry Mancini, exenta de los trucos de *jazz* sucedáneo que solía utilizar el compositor para cimentar sus bandas sonoras. Los músicos de *jazz* han encontrado en ella una plataforma muy versátil para la improvisación y la han interpretado en una amplia gama de *tempos* y estilos. No obstante, pese a que en forma de *jam* acelerada también surte efecto —escúchese, por ejemplo, la grabación de Mark Turner con Brad Mehldau de 1998—, opino que la canción revela sus secretos más íntimos cuando se interpreta en un movimiento lento, o medio-lento.

Una de las versiones más sobrecogedoras que existen de esta pieza se la debemos a Lenny Breau, un guitarrista que pasó gran parte de su efímera y turbulenta vida luchando contra la adicción a las drogas, hasta morir a los cuarenta y tres años de edad. No es un nombre muy conocido, ni siquiera en los cenáculos jazzísticos, pero Breau es una figura de culto para aquellos guitarristas que saben apreciar su ingenio armónico y su concepción poética del instrumento. Su versión de «Days of Wine and Roses», de diez minutos de duración e incluida en el álbum póstumo *Cabin Fever*, constituye uno de los momentos más inspirados de su carrera y se compadece a la perfección con el espíritu de la canción de Mancini, canción que, quizá no esté de más señalar, se compuso para una película que abordaba con valentía el tema de la adicción y de las vidas destruidas por esta lacra. Bill Evans, en los últimos días de su

carrera, antes de morir a los cincuenta y un años como consecuencia del abuso de estupefacientes, también incluía esta pieza en casi todos sus conciertos.

VERSIONES RECOMENDADAS

Wes Montgomery, extraída de *Boss Guitar*, Nueva York, 22 de abril de 1963 · Art Farmer (con Jim Hall), extraída de *Interaction*, 25 de julio de 1963 · Tony Bennet y Bill Evans, extraída de *The Tony Bennett/Bill Evans Album*, Berkeley (California), 10 al 13 de junio de 1975 · Lenny Breau, extraída de *Cabin Fever*, Killaloe (Ontario), principios de la década de 1980 · Michel Petrucciani, extraída de *Days of Wine and Roses: The Owl Years 1981-1985*, Zuidbroek, Holanda, 3 y 4 de abril de 1981 · Mark Turner (con Brad Mehldau), extraída de *In This World*, Nueva York, 3 al 5 de junio de 1998 · Maria Schneider (con el acompañamiento de Tim Ries y Rich Perry), extraída de *Days of Wine and Roses*, grabado en directo en el Jazz Standard de Nueva York, enero de 2000 · Bill Frisell, extraída de *East/West*, Nueva York, 9 al 12 de diciembre de 2003.

Desafinado

Compuesta por Antonio Carlos Jobim, con letra de Newton Mendonça

Tuve ocasión de tocar esta canción con Stan Getz, quien, siempre que el público de sus conciertos esperaba una *bossa nova*, prefería tocar «Desafinado» antes que «La chica de Ipanema», mucho más conocida. En realidad, «Desafinado» también fue un enorme éxito de ventas y en 1962 llegó al número quince de la lista de *Billboard*; pero este triunfo quedó eclipsado tres años después cuando Getz ganó cuatro premios Grammy, incluido el de «Mejor disco del año», con su versión de «Ipanema». La mayoría de músicos de *jazz*, sin embargo, se pondría del lado del saxofonista y también se decantaría por «Desafinado», o por cualquier otra composición de Jobim, antes que por la «muchacha que viene y que pasa con su balanceo camino del mar».

Getz, en ocasiones, se burlaba de la canción en el escenario, llamándola «Dis Here Finado», un chiste para entendidos que aludía con retranca a dos temas de *funk*, «Dis Here» y «Dat Dere», popularizados por un coetáneo de Getz, el saxofonista contralto Cannonball Adderley. Otras veces, la presentaba como la canción con la que pagaría la carrera a sus hijos (y espero que, a estas alturas, quede bastante dinero para pagársela también a sus nietos). Pero en cuanto se llevaba el saxo a la boca y empezaba a soplar, Getz se dejaba de bromas y se tomaba muy en serio estas composiciones brasileñas. Tanto el timbre como el tratamiento del saxofonista se ajustaban a la perfección a la saudade característica de Jobim, hasta el punto de que, si el lector no conociese la historia de la canción, podría llegar a pensar que se compuso pensando en el sonido del saxofón tenor del estadounidense.

Jão Gilberto había presentado la canción en 1958, dentro de las sesiones de grabación que llevó a cabo con Jobim en un estudio brasileño y que sentaron las bases de la *bossa nova*. Fuera de Brasil eran pocos los que por entonces prestaban atención al movimiento, pero la canción terminaría convirtiéndose en un éxito mundial. Posteriores disputas legales provocaron que se retirasen del mercado esas grabaciones primigenias y muchos aficionados a la *bossa nova* no las han oído nunca, lo cual es una lástima. La interpretación de Gilberto, pese a los arreglos ampulosos, resulta fascinante, y su estilo guitarrístico es el punto de partida obligatorio para quien aspire a dominar la cadencia de la *bossa*.

Pese al famoso vínculo que estableció Getz con esta canción, Dizzy Gillespie la adoptó antes aun que el saxofonista y la incluyó en el «safari musical» que presentó en la edición de 1961 del festival de *jazz* de Monterrey. «Nos gustaría tocar un tema que hemos traído, o mejor dicho, que hemos robado, de Brasil»: con esas palabras presentó Gillespie la canción de Jobim ese día. Pero otro artista, a su vez, no tardaría en robársela a Dizzy. El grupo con que Gillespie actuó en Monterrey se ceñía más

estrechamente a un ritmo binario de samba, y dudo mucho que esa interpretación pudiese haber sonado con tanta frecuencia en la radio como la de Getz. Los comentarios del propio Dizzy invitan a pensar que el trompetista tenía a Jobim por un compositor de samba, no por el creador de la *bossa nova*, un estilo más ligero en compás de 4/4: «Teníamos un montón de sambas, y Stan Getz siempre me daba la lata para que le pasase algunos. Yo tenía^[17] intención de pasárselos, no pretendía ocultarle ese material; pero él estaba aquí, mientras que yo estaba siempre allí. Al final le echó el guante y triunfó a lo grande con ella».

La composición es magistral. Aunque la letra diga que el cantante desafina, las notas discordantes son la quinta bemol del *blues* de toda la vida, bien que suavizadas por las armonías impresionistas de Jobim. La letra en inglés, tanto la que escribió Gene Lees como la versión posterior de Jon Hendricks, es pasable, pero prefiero escuchar los clásicos de Jobim cantados en el idioma original. Mucho antes de que Paul Simon cantase a las cámaras Nikon y a las diapositivas Kodachrome, Gilberto marcó estilo con esta pieza al aludir a su cámara Rolleiflex, y la letra, en general, expresa con perspicacia la relación entre la armonía musical y las relaciones humanas. Con todo, el verdadero lujo de «Desafinado» es la progresión armónica. A finales de la década de 1950 y durante el decenio siguiente, las canciones populares fueron volviéndose cada vez más simples, pero se ve que nadie se lo comunicó a Jobim, pues el carioca embutió más modulaciones y giros melódicos en sesenta y cuatro compases de los que muchos grupos de *rock* llegan a emplear en toda su carrera.

A raíz del éxito de Getz, casi todos los músicos del país se subieron al carro de la *bossa nova*. Así y todo, algunos aficionados debieron de escandalizarse cuando Coleman Hawkins, cuyas actuaciones de la década de 1930 habían revolucionado el papel del saxofón tenor, incluyó una versión de «Desafinado» en un disco homónimo de temática brasileña. El acompañamiento, para mi gusto, coquetea demasiado con la música ambiental, pero Hawk toca con convicción. A decir verdad, «Desafinado» es de esas canciones que mejoran con los años y se benefician de la madurez artística de los intérpretes; seguro que no soy el único que prefiere la versión que Getz grabó posteriormente con Gilberto a la de su exitazo con Charlie Byrd. De todas formas, mi favorita es la relectura que grabó Gilberto recién entrado el nuevo milenio, sólo con voz y guitarra, para su álbum *Jão Voz e Violão*.

VERSIONES RECOMENDADAS

Jão Gilberto, extraída de *The Legendary Jão Gilberto*, Río de Janeiro, 10 de noviembre de 1958 · Dizzy Gillespie, extraída de *A Musical Safari*, grabado en directo en el festival de jazz de Monterrey (California), 23 de septiembre de 1961 · Stan Getz y Charlie Byrd, extraída de *Jazz Samba*, Washington (D. C.), 13 de febrero

de 1962 · Coleman Hawkins, extraída de *Desafinado: Coleman Hawkins Plays Bossa Nova and Jazz Samba*, Englewood Cliffs (New Jersey), 17 de septiembre de 1962 · Stan Getz con João Gilberto, extraída de *Getz/Gilberto*, Nueva York, 18 y 19 de marzo de 1963 · Antonio Carlos Jobim (con Path Metheny y Joe Henderson), extraída de *Carnegie Hall Salutes the Jazz Masters*, grabado en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 6 de abril de 1994 · João Gilberto, extraída de *João Voz e Violão*, Río de Janeiro, 2000.

Dinah

Compuesta por Harry Akst, con letra de Sam M. Lewis y Joe Young

La casualidad quiso que la canción «Dinah» se incluyese en *Kid Boots*, un musical de gran éxito que se estrenó en Broadway el último día de 1923 y se clausuró en febrero de 1925, después de cuatrocientas ochenta y nueve funciones. Si Harry Akst, que a la sazón trabajaba para Irving Berlin, decidió sentarse al piano y devanarse los sesos para alumbrar una melodía de su cosecha fue únicamente porque no había logrado que el cantante Eddie Cantor se interesase por una canción de su jefe. A Cantor le encantó la nueva propuesta, que se convertiría en la base de «Dinah», y al día siguiente telefoneó a Berlin para comunicarle que quería cantar la canción del subordinado en lugar de la del insigne compositor. Sam Lewis y Joe Young se encargaron de la letra, un texto tan extraño como inolvidable que se apoya en una serie de rimas pedestres: «No hay en *Carolina* mujer más *divina* que *Dinah*, pero si se fuese a *China*, necesitarías algo más que una *berlina*, etc.». La canción resultante cuadraba a la perfección con las dotes cómicas de Cantor, pero ni por asomo se trataba de una pieza inmortal destinada al panteón del *jazz*.

Ethel Waters, vocalista que por aquel entonces había sustituido a Florence Mills en el Plantation Club de Broadway, imprimió su sello personal en la canción de Cantor, y a comienzos de 1926 llegó al top diez con una grabación que también es reseñable por incorporar las novedades tecnológicas del momento en materia de registro sonoro. Esta interpretación atenúa el componente humorístico del original y da resultado gracias a las cualidades expresivas de la voz de Waters. La vocalista, más que ningún otro cantante, transformó este número bufo en un versátil soporte jazzístico, llegando incluso a conferir una moderada dosis de sensualidad a una tonada que, en principio, se diría refractaria a un tratamiento de ese tenor. Otros intérpretes negros siguieron el ejemplo de Waters y también incorporaron «Dinah» a sus repertorios. Fletcher Henderson, antiguo pianista de acompañamiento de Ethel, cosechó uno de sus mayores éxitos con una grabación de la pieza de Akst en la que también puede oírse a Coleman Hawkins tocar un *chorus* al saxofón barítono (y poner de manifiesto que su estilo se hallaba aún en fase germinal).

La canción mantuvo su atractivo durante la Gran Depresión y volvió a ser un éxito en la voz de Bing Crosby, cuya colaboración con los Mills Brothers, ñoña y efectista, fue uno de los productos discográficos más populares de 1932. «Dinah» también se tradujo en sendos éxitos para las Boswell Sisters, en 1935, y Fats Waller, en 1936. Particularmente lograda resulta la versión del segundo, que supo sacarle todo el jugo cómico a los dislates de la letra. Las mejores interpretaciones de «Dinah» han corrido a cargo de artistas de *jazz* que hacían bandera de su habilidad para divertir al público, figuras como Waller, Louis Armstrong y Cab Calloway, capaces

de explotar al máximo las estrafalarias propiedades de la canción.

En una línea completamente distinta, Django Reinhardt escogió «Dinah» para abrir su primera sesión de estudio con el Quintette du Hot Club de France, en diciembre de 1934, y su interpretación sirvió para validar un concepto tan insólito (incluso hoy en día) como el de un grupo de *jazz* compuesto exclusivamente de instrumentos de cuerda. No menos heterodoxa fue la versión que grabó Reinhardt en septiembre de 1937, donde su guitarra sirve de sustento al duelo de violines que libran Stéphane Grappelli y Eddie South.

Aunque sorprende la disparidad de estas primeras interpretaciones, el lugar que ha ocupado «Dinah» en el cancionero clásico del *jazz* es el de pieza festiva y tradicional. Quienes desconozcan la historia de la canción y sólo la hayan escuchado en versiones grabadas en las últimas décadas podrían dar por hecho que surgió en Nueva Orleans o en un barco del Mississippi. Ni siquiera Thelonious Monk, que incluyó la pieza en su disco *Sólo Monk*, publicado por Columbia, consiguió afianzarla entre los músicos de avanzada. Pero «Dinah» sigue gozando de popularidad entre conjuntos de música Dixieland, pianistas *stride* y grupos nostálgicos de diverso cuño y condición.

VERSIONES RECOMENDADAS

Ethel Waters, Nueva York, 20 de octubre de 1925 · Fletcher Henderson (con Coleman Hawkins), Nueva York, 6 de enero de 1926 · Louis Armstrong, Nueva York, 4 de mayo de 1930 · Cab Calloway, Nueva York, 7 de junio de 1932 · Django Reinhardt (con el Quintette du Hot Club de France), París, 28 de diciembre de 1934 · Fats Waller, Camden, New Jersey, 24 de junio de 1935 · Pee Wee Russell, Nueva York, 31 de agosto de 1938 · Thelonious Monk, extraída de *Sólo Monk*, Los Ángeles, 2 de noviembre de 1964 · Ralph Sutton y Ruby Braff, extraída de *Ralph Sutton & Ruby Braff Duet*, Nueva York, 29 de octubre de 1979.

Django

Compuesta por John Lewis

Quienes escuchen por primera vez esta canción tendrán dificultades para conciliar el tinte sombrío de la música con el exuberante estilo guitarrístico del artista que le da título. Hay que recordar, sin embargo, que la pieza se compuso poco después de la muerte de Django Reinhardt, acaecida el 16 de mayo de 1953, y es el lamento de John Lewis por la pérdida de un amigo.

La difusión de esta composición en los círculos jazzísticos probablemente se ha visto obstaculizada por las partituras erróneas que aún circulan entre muchos músicos. La edición original de *The Real Book*, gracias a la cual muchos intérpretes tuvieron conocimiento de esta canción, sólo recoge los acordes del pasaje fúnebre de veinte compases con el que Lewis abrió y cerró la pieza. Pero basta escuchar la primera interpretación del propio compositor, grabada con el Modern Jazz Quartet siete meses después del fallecimiento de Reinhardt, para percatarse de que Lewis tenía en mente una estructura mucho más ambiciosa.

Tras la luctuosa obertura, la pieza adopta una forma poco convencional de treinta y dos compases para los solos. La sección A, que se repite dos veces, sólo tiene seis compases, cuando lo normal en composiciones de este tipo sería ocho. La sección B sí dura ocho compases, pero introduce una nota pedal muy poco frecuente sobre la tónica, tras lo cual, justo cuando cabría esperar el retorno a los acordes de la sección A, Lewis inserta un nuevo segmento de doce compases, rematado por un sorprendente motivo de *boogie* en el bajo. Todo esto, en términos de composición jazzística, es una rareza, pero por si fuera poco, Lewis retoma elementos del preámbulo fúnebre para usarlos como interludio entre los solos, aunque en esta ocasión ejecutados al doble de velocidad. El resultado final tiene más de carrera de obstáculos que de soporte para improvisaciones, pero es un fiel reflejo de las tendencias formalistas que distinguían a Lewis de otros músicos de *jazz* de la época.

A primera vista, «Django» puede parecer muy simple; la composición tiene, en efecto, un cierto aire ingenuo e infantil que contrasta poderosamente con su abstrusa cimentación. La obra, sin ser exactamente una *tabula rasa*, ofrece a los instrumentistas un gran abanico de posibilidades. Compárese, por ejemplo, el tratamiento lírico que le aplica el joven Wynton Marsalis con la reformulación eléctrica de John McLaughlin y Jeff Beck, gran parte de la cual sigue un compás de 6/8; con el *swing* sin miramientos de Joe Pass; o con la apuesta tórrida y visceral de Sonny Rollins, que se alimenta de la energía de Herbie Hancock.

Todas y cada una de estas propuestas ponen de relieve una faceta distinta de «Django», por más que ninguna guarde mucha semejanza con la manera de tocarla que tenía el propio compositor. Los interesados en una versión que añada más capas a

la pieza de Lewis, ya de por sí intrincada, que no busquen más: la tienen en la reconfiguración en tres movimientos que llevó a cabo Gunther Schuller en 1960 al frente de un grupo estelar, titulada «Variaciones sobre un tema de John Lewis».

VERSIONES RECOMENDADAS

Modern Jazz Quartet, extraída de *Django*, Nueva York, 23 de diciembre de 1954 · Gunther Schuller (titulada «Variants on a Theme of John Lewis»), extraída de *Jazz Abstractions*, Nueva York, 20 de diciembre de 1960 · Sonny Rollins (con Herbie Hancock), extraída de *The Complete RCA Recordings*, Nueva York, 24 de enero de 1964 · Joe Pass, extraída de *For Django*, Los Ángeles, octubre de 1964 · Bill Evans (con Eddie Gómez), extraída de *Montreux III*, grabado en directo en el festival de jazz de Montreux, Suiza, 20 de julio de 1975 · Wynton Marsalis, extraída de *Hot House Flowers*, Nueva York, 30-31 de mayo de 1984 · John McLaughlin (con Jeff Beck), extraída de *The Promise*, Londres, 1995 · Gary Burton (con Mulgrew Miller), extraída de *For Hamp, Red, Bags, and Cal*, Nueva York y Boston, 11 de mayo al 3 de junio de 2000.

Do Nothin' Till You Hear From Me

Compuesta por Duke Ellington, con letra de Bob Russell

Me echa para atrás la letra de esta canción, una auténtica oda al adulterio. El texto tiene de todo: confesiones de infidelidad («sí, he estado viéndome con otra»), alusiones a lo emocionante que es tener otros amantes («otros labios, otros brazos estremecen»), y por último una vaga promesa... no de poner fin a las aventuras, qué va; sino de no volver a hablar jamás del asunto. ¿De veras a alguien le resulta no ya romántico, sino siquiera convincente? El mensaje general no se aleja demasiado de la cínica coartada de Groucho Marx: «¿A quién va usted a creer, a mí o a sus propios ojos?».

Afortunadamente, Ellington arregla el desaguado con una melodía insinuante que consigue que incluso estos pretextos y justificaciones suenen verosímiles. La canción, como tantos títulos de este compositor, empezó siendo un instrumental para *big band* al que luego se puso letra. «Concerto for Cootie», como se llamaba originalmente la pieza, valía bastante por sí sola sin la malicia y las evasivas de la letra; y antes que las posteriores versiones vocales prefiero la cálida y relajada exposición de la melodía y el solo que ejecuta Cootie Williams en la grabación inaugural de 1940, una muestra de la destreza del trompetista tanto con sordina como sin ella.

Muchos aficionados al *jazz*, sin embargo, no opinaban igual. Con la letra de Bob Russell y el nuevo título, la canción se dio a conocer en 1943 a través de las retransmisiones radiofónicas de los conciertos que ofrecía periódicamente Ellington en el Hurricane Restaurant. La huelga de la Federación Estadounidense de Músicos impidió que el Duque grabase otra vez la pieza con la nueva letra, que ya se había hecho famosa; pero Woody Herman y Stan Kenton no sufrían esas restricciones. Sus respectivas discográficas, Decca y Capitol, ya habían alcanzado un acuerdo con el sindicato y a comienzos de 1944 cosecharon sendos éxitos con «Do Nothin' Till You Hear From Me». El sello de Ellington volvió a publicar el instrumental primigenio con el nuevo título y le fue aún mejor: ocho semanas en lo más alto de las listas de *rhythm and blues*. En 1947, Ellington grabó por fin una versión vocal, con el cantante Al Hibbler, para Columbia (muchos, erróneamente, dan por hecho que fue esta la versión con la que el Duque logró el éxito, pero ese honor corresponde al instrumental de Cootie Williams).

Para entonces ya había estallado la revolución del *jazz* moderno en el mundo de la música. Los músicos de *bebop*, en su mayoría, ningunearon la canción (aunque, en una rara aparición con la banda de Cootie Williams, retransmitida por radio en 1945, puede oírse a Charlie Parker tocando la voz del saxo); los veteranos de la era del *swing*, sin embargo, mantuvieron «Do Nothin' Till You Hear from Me» en sus

repertorios, y los epígonos de Ellington no dejaron de tocarla ni de grabarla, ni siquiera tras abandonar la orquesta. Dos de ellos, Ben Webster y Clark Terry, se muestran en plenitud de facultades en la versión que incluyeron en el álbum *The Happy Horns of Clark Terry*, de 1964. Cootie Williams, en la relectura de su canción insignia que registró en 1957 para *The Big Challenge*, se enzarza en un toma y daca juguetón con Coleman Hawkins; y diversas grabaciones, tanto de estudio como en directo, permiten escuchar a Jimmy Hamilton, Lawrence Brown, Johnny Hodges y otros discípulos de Ellington atacando esta pieza en grupos liderados por ellos.

Por desgracia, abundan las interpretaciones de «Do Nothin' Till You Hear from Me» tan insustanciales como las patrañas adúlteras de la letra. Sin embargo, el movimiento interno de las primeras frases de la melodía, una línea zigzagueante como las que podría dibujar un prosélito de Coltrane, la impregna de un aroma a todas luces modernista, y la progresión armónica de Ellington recorre toda la estructura con una fuerza irresistible. Esta composición, desde luego, merece algo mejor que una versión anodina en un disco de homenaje al Duque; pero lo más probable, hoy por hoy, es encontrársela en ese formato.

VERSIONES RECOMENDADAS

Duke Ellington (grabada con el título de «Concerto for Cootie»), Chicago, 15 de marzo de 1940 · Woody Herman, Nueva York, 8 de noviembre de 1943 · Duke Ellington, Nueva York, 18 de noviembre de 1947 · Hampton Hawes, extraída de *All Night Session, Vol. 3*, Los Ángeles, 13 de noviembre de 1956 · Cootie Williams (con Coleman Hawkins), extraída de *The Big Challenge*, Nueva York, 30 de abril de 1957 · Clark Terry (con Ben Webster), extraída de *The Happy Horns of Clark Terry*, Englewood Cliffs (New Jersey), 13 de marzo de 1964 · Rahsaan Roland Kirk y Al Hibbler, extraída de *A Meeting of the Times*, Nueva York, 31 de marzo de 1972 · Hank Jones, extraída de *Satin Doll*, Tokio, 24 de enero de 1976 · Diana Krall, extraída de *Stepping Out*, North Hollywood, 18 y 19 de octubre de 1992 · Ahmad Jamal, extraída de *I Remember Duke*, Hoagy & Strayhorn, Nueva York, 2 y 3 de junio de 1994.

Do You Know What It Means to Miss New Orleans?

Compuesta por Louis Alter, con letra de Eddie DeLange

La tradición jazzística de Nueva Orleans, según la imagen que impera hoy en día, es un extraño potaje en el que se mezclan ingredientes autóctonos genuinos con anacronismos chocantes, imposiciones ajenas y una dosis generosa de conceptos idealizados y mitológicos de validez dudosa, pero idóneos para la explotación turística. Esta canción se inscribe en esa historia sucedánea de Nueva Orleans, ya que representa no tanto el verdadero legado sonoro de la ciudad como la reconstrucción de esa herencia con arreglo a ciertas directrices consabidas.

Que nadie se moleste, por tanto, en buscar versiones de esta pieza a cargo de Buddy Bolder, Jerry Roll Morton ni King Oliver, pues los tres ya habían muerto cuando se compuso la canción; y esta, además, no se parece gran cosa a la música que tocaban esos pioneros. La notoriedad de «Do You Know What It Means to Miss New Orleans?» [¿Sabes lo que es echar de menos Nueva Orleans?] se debe, por el contrario, a la película *New Orleans*, de 1947, una birria cursi y sensiblera que gira en torno a las andanzas de unos blancos maravillados ante la creatividad de una serie de artistas negros de renombre que interpretan papeles estereotipados —algo muy similar a lo que años después harían los Blues Brothers con James Brown y Aretha Franklin—, todo ello trufado de anacronismos, como por ejemplo situar a la orquesta de Woody Herman en 1917. La canción propiamente dicha, que en la película se tilda erróneamente de *blues*, fue obra de Louis Alter, natural de Massachussets, y del neoyorquino Eddie DeLange, dos creadores más que versados en las necesidades de la industria cinematográfica, pero ni por asomo susceptibles de tener morriña de Nueva Orleans.

El largometraje, así y todo, conserva su valor histórico, no por lo que pueda enseñarnos acerca de la vieja Nueva Orleans (en este sentido, más que ilustrar, induce a error), sino gracias a la sabia decisión que tomó el productor de incluir en el reparto a Billie Holiday y a Louis Armstrong, y brindarles así la oportunidad de lucir su talento en la gran pantalla. Los dos artistas, además de insuflar una vitalidad muy necesaria a una película tan superficial, contribuyeron a legitimar esta canción, convirtiéndola en algo más que una simple caricatura a lo Disney de la cuna del *jazz*. Holiday actúa con gran desenvoltura, en marcado contraste con lo predecible de su papel de sirvienta (en un momento dado interpreta la canción vestida de criada); el lector es libre de opinar sobre por qué la vocalista, en lo sucesivo, mostraría tan escaso interés en cantar esta pieza, aunque, desde luego, no fue porque no la interpretase con convicción. Armstrong, en cambio, adoptó «Do You Know What It Means» con tanto fervor como si la hubiese oído de niño en el Funky Butt Hall, el legendario club de su Nueva Orleans natal.

El estreno de la película coincidió con el resurgimiento del interés por el *jazz* clásico de Nueva Orleans. Muchas de las bandas de corte tradicional que aparecieron por esa época, cuya vinculación con la fase embrionaria del género solía ser de lo más tangencial, incorporaron la canción a sus repertorios; como también hicieron las figuras veteranas que sí habían contribuido a la gestación del *jazz* durante la década de 1920. Además de Armstrong, también adoptaron la pieza varios de sus antiguos músicos de acompañamiento y numerosos coetáneos —gente como Earl Hines, Kid Ory, Sidney Bechet y Jack Teagarden—, fuesen o no nativos de Nueva Orleans. Stéphane Grappelli, un músico sin la menor relación con la ciudad, el estado ni el país, grabó más de media docena de versiones.

La composición en sí, pese a todos sus artificios, está bien construida y, la verdad sea dicha, es mucho más apta para un público mayoritario que la mayor parte del repertorio auténtico de las primeras bandas de *jazz* de Nueva Orleans. La letra está salpicada de imágenes de gran viveza —magnolios en flor, pinos enormes, pantanos al claro de luna— y la melodía tiene el tono nostálgico perfecto para que el conjunto resulte verosímil. Casi todos los intérpretes siguen esta pauta y ejecutan la canción con un sonoridad melodiosa y un ritmo pausado, pero muy de vez en cuando aparece un músico audaz que explora otras facetas de la pieza. Escúchese, por ejemplo, la ingeniosa versión a piano sólo de Stefano Bollani, publicada en 2005, o la más estrambótica de todas: la que grabó en solitario el batería Jerry Granelli en 2008, donde no sólo se echa en falta Nueva Orleans, sino también la melodía y los acordes.

VERSIONES RECOMENDADAS

Billie Holiday, extraída de la película *New Orleans*, Culver City (California), septiembre de 1946 · Louis Armstrong, Los Ángeles, 17 de octubre de 1946 · Louis Armstrong, extraída de *The Great Chicago Concert*, grabado en directo en el Medina Temple de Chicago, 1 de junio de 1956 · Kid Ory y Henry «Red» Allen, extraída de *Kid Ory & Red Allen in Denmark*, grabado en directo en el K. B. Hallen, Copenhague, 13 de noviembre de 1959 · Stéphane Grappelli, extraída de *Vintage 1981*, San Francisco, julio de 1981 · Wynton Marsalis, extraída de *Live at Blues Alley*, grabado en directo en el Blues Alley de Washington (D. C.), 19-20 de diciembre de 1986 · Harry Connick Jr. y Dr. John, extraída de *20*, Nueva York, mayo-junio de 1988 · Stefano Bollani, extraída de *Piano Sólo*, Lugano, Suiza, agosto de 2005 · Take 6 (con Aaron Neville), extraída de *The Standard*, no se facilita información sobre la grabación (cedé publicado en 2008) · Jerry Granelli (sólo de batería), extraída de *Vancouver '08*, Vancouver, 20-21 de octubre de 2008.

Donna Lee

Compuesta por Charlie Parker

Aunque oficialmente se considera que este ejercicio de *bebop* clásico sobre la progresión armónica de «Indiana» es obra de Charlie Parker, Miles Davis sostenía que el verdadero autor de la canción era él. «“Donna Lee” fue la primera pieza de mi cosecha que se grabó^[18] —explicaría el trompetista años después—. Pero en los créditos del disco pusieron de compositor a Bird. No fue culpa suya, que conste; fue un error de la discográfica».

La melodía de «Donna Lee», así titulada en honor a la hija del bajista Curly Russell, rezuma cromatismo y manierismos *bop*, y es tan afín al estilo de construcción de frases de Parker que cuesta creer que Davis, a la sazón un trompetista de veinte años que aún se las veía y se las deseaba para manejar el lenguaje del *bop*, se descolgase con semejante pieza. Ninguna otra composición de Davis suena como «Donna Lee» y, a tenor de la grabación, Parker estaba mucho más cómodo tocándola el día de su estreno en el estudio. El trompetista nunca la grabó por su cuenta; Parker, en cambio, la interpretó en numerosas ocasiones sin el acompañamiento de su joven colega. La única manera que se me ocurre de conciliar la reivindicación de Davis con la personalidad de la canción es imaginar que se la plantease casi como un ejercicio escolar, tratando de recrear el sonido de su mentor con la mayor fidelidad posible. Si de veras fue ese su propósito, lo logró con creces.

El marcado carácter modernista de la composición llamó la atención de quienes trataban de asimilar los nuevos derroteros que tomaba el *jazz*. Una grabación registrada tan sólo unos meses después de la versión de Parker nos permite escuchar a Claude Thornhill interpretando la conmovedora partitura de «Donna Lee» que transcribió Gil Evans, un alejamiento del enfoque impresionista con el que siempre se vinculó tanto al pianista y líder de banda como al arreglista. Más sorprendente si cabe es, quizá, la lectura que llevó a cabo Benny Goodman al alimón con el saxofón tenor Wardell Gray (antiguo acompañante de Charlie Parker), testimonio de la época en que el rey del *swing* flirteó fugazmente con el *jazz* moderno (aunque en este caso son Gray y la sección rítmica quienes cargan con el grueso del esfuerzo en materia de *bop*).

Dado que se trata de una de las líneas de *bebop* más difíciles de tocar, hay más probabilidades de toparse con «Donna Lee» en el concierto de un profesional consumado que en una sesión informal. Aun así es una de las piezas que figuran en la famosa grabación de la *jam session* que celebró Clifford Brown en el club Music City de Filadelfia. Durante muchos años se creyó que la cinta se había grabado escasas horas antes de que Brown muriese en un accidente de coche, en la madrugada del 26 de junio de 1956, creencia que confirió un halo de grandeza trágica a la música de

aquella velada. Existen, sin embargo, argumentos de peso para sospechar que la sesión de Filadelfia tuvo lugar un año antes. Sea como fuere, la interpretación es imponente y muestra al trompetista en la cima de su talento.

La trayectoria *posbop* de la canción ha sido bastante insólita. Anthony Braxton la ha tocado en directo, y su «Opus 23B», publicado en 1974, es una reformulación atonal del clásico de Parker. Pocos meses después se registraría una adaptación igual de inusitada, aunque más influyente, cuando el bajista Jaco Pastorius, estandarte del *jazz* de fusión, grabó «Donna Lee» para su álbum de debut acompañado únicamente de un percusionista. Esta versión despertó en su día gran admiración entre los bajistas eléctricos y los aficionados al *jazz-rock*, y probablemente haya servido para dar a conocer la canción a más gente que todas las interpretaciones de los músicos de *bop* juntas.

Ahora bien, quienes busquen virtuosismo a secas difícilmente hallarán algo más satisfactorio que el dúo de guitarra y contrabajo de Joe Pass y Niels-Henning Ørsted Pedersen, grabado en vídeo en 1979 y que cualquiera puede encontrar en Internet. Esta versión es mucho más rápida que las de Bird y Jaco, y su escucha resulta de lo más estimulante. En las interpretaciones contemporáneas, tal como la ejecutan artistas como Wynton Marsalis y Gonzalo Rubalcaba, «Donna Lee» se ha convertido en una especie de estudio *bop*, concebido como vehículo de lucimiento para despertar el fervor del público; basta oír los vítores del respetable durante el solo de Marsalis para constatar que esta obra maestra de la década de 1940 no ha perdido su gancho con los años. Joe Lovano, por su parte, se aparta de esa senda y, en una grabación de 2010, transforma «Donna Lee» en una balada cuyo movimiento, melodía y acordes difieren tanto de los originales que bien podría el saxofonista haberse atribuido la autoría de la pieza con toda justicia.

VERSIONES RECOMENDADAS

Charlie Parker (con Miles Davis), Nueva York, 8 de mayo de 1947 · Claude Thornhill (con arreglo de Gil Evans), Nueva York, 17 de diciembre de 1947 · Benny Goodman (con Wardell Gray), grabado en directo en el Clique de Filadelfia, 3 de junio de 1948 · Clifford Brown, extraída de *The Beginning and the End*, grabado en directo en el Music City, 31 de mayo de 1955 · Anthony Braxton (grabada con el título de «Opus 23B»), extraída de *The Complete Arista Recordings of Anthony Braxton*, Nueva York, septiembre-octubre de 1974 · Jaco Pastorius, extraída de *Jaco Pastorius*, Nueva York, octubre de 1975 · Joe Pass con Niels-Henning Ørsted Pedersen, vídeo filmado en Juan-les-Pins, Francia, 26 de julio de 1979 · Gonzalo Rubalcaba, extraída de *Diz*, Toronto, diciembre de 1993 · Wynton Marsalis, extraída de *Live at the House of Tribes*, grabado en directo en el House of Tribes de Nueva York, 15 de diciembre de 2002 · Joe Lovano, extraída de *Bird Songs*, Nueva York, 7 y 8 de septiembre de 2010.

Don't Blame Me

Compuesta por Jimmy McHugh, con letra de Dorothy Fields

El productor Lew Leslie se labró una reputación ofreciendo musicales de artistas negros al público blanco, primero en el Cotton Club y después en Broadway; pero con su proyecto *Clowns in Clover*, estrenado en 1932, quiso demostrar que era capaz de lograr el mismo éxito con un reparto exclusivamente blanco. Para las canciones recurrió a Jimmy McHugh y Dorothy Fields, que ya habían aportado «I Can't Give You Anything but Love» a su *Blackbirds of 1928* y «Exactly Like You» y «On the Sunny Side of the Street» a su *International Revue*, de 1930. El nuevo espectáculo, sin embargo, jamás llegaría Broadway, pues se suspendió tras un periodo de prueba en Chicago.

No obstante, cuando McHugh y Fields recibieron el encargo de componer la banda sonora de *Meet the Baron*, una película de Hollywood estrenada en 1933, la pareja de creadores decidió reciclar «Don't Blame Me», una de las canciones de *Clowns in Clover*. Esta comedia disparatada, en cuyo reparto figuraban los Tres Chiflados, Jack Pearl y Jimmy Durante, no parecía el banco de pruebas más indicado para una canción de amor melancólica. «Don't Blame Me» sirve de fondo sonoro a un *gag* protagonizado por Durante, un emplazamiento que difícilmente convencería a nadie de las posibilidades comerciales de la pieza. Muchos libros y artículos mencionan que la canción también formó parte de la banda sonora de *Dinner at Eight*, película dirigida en 1933 por George Cukor; pero en la versión de la cinta que ha llegado a nuestros días no hay rastro de la tonada, y tampoco se cita a McHugh ni a Fields en los títulos de crédito.

Ethel Waters, cantante que ya había cosechado éxitos con canciones de McHugh y Fields, se decidió a grabar «Don't Blame Me» con los hermanos Dorsey, y su intervención sirvió para inyectar una dosis muy necesaria de credibilidad jazzística a una composición que, de lo contrario, se habría quedado en la enésima canción pop caída en el olvido. La interpretación al piano solista que grabó Teddy Wilson en 1937, muy admirada, añadió más lustre a la canción y sentó las bases de la popularidad que posteriormente conquistaría la pieza entre los teclistas de *jazz* (como demuestran las versiones grabadas durante la década siguiente por Nat King Cole — que utilizaba «Don't Blame Me» como número tanto vocal como instrumental—, Mel Powell, Erroll Garner y otros).

La pieza merecía, desde luego, que se le prestase atención. El gancho reside al principio mismo de la composición: una frase angular de tres notas, cada una de las cuales se ve impulsada por su propio acorde. La letra, por su parte, está entre las mejores que escribió Dorothy Fields. A partir de la frase del título, una expresión casi banal y sin sustancia, la autora extrae nuevos significados y derivaciones. Al llegar a

la conclusión, una de las frases de cierre más memorables de cualquier canción popular de la época —«*Blame all your charms that melt in my arms, but don't blame me*» [Culpa a todos tus encantos, que se derriten entre mis brazos; pero no me culpes a mí]— la letrista, que se mueve como pez en el agua en este juego recriminatorio, ya ha logrado volver las tornas y echarle toda la culpa a su amante, un hombre esquivo y más seductor de la cuenta. ¡*Touché!*

Pese a todas estas virtudes, la canción, en su momento, no debió de parecer una plataforma muy propicia para el movimiento *bebop*. Aun así, Charlie Parker firmó una de las mejores baladas de su carrera con la interpretación de «Don't Blame Me» que registró para Dial en noviembre de 1947. Unos pocos meses antes, en Chicago, Lennie Tristano había grabado una versión a piano solo, cuajada de acordes disonantes que pocos teclistas de *jazz* de entonces se habrían atrevido a llevar al estudio. Algunos años después, Thelonious Monk también se inspiraría en «Don't Blame Me» para acometer uno de sus singulares tratamientos, y en 1949, J. J. Johnson se sirvió de esta canción para exhibir su fluida técnica trombonística. Ese mismo año, Roy Porter, antiguo batería de Charlie Parker, grabó la pieza de McHugh con su *big band* angelina de *jazz* moderno, y el saxofonista alto de ese conjunto, Eric Dolphy, resucitaría la composición años después con una adaptación extendida para flauta.

Estas recreaciones enjundiosas coexisten con versiones mucho más insulsas. «Don't Blame Me» se pliega casi con idéntica facilidad a las exigencias de una revista de *cabaret* o un bar de copas que a las necesidades de un improvisador de *jazz*. No está de más recordar que el primer artista que triunfó con esta canción fue Guy Lombardo, ese adalid del movimiento antijazz que presentaba a su grupo como «la música más melodiosa de aquí al cielo». Pero la historia demuestra que, si bien «Don't Blame Me» es asequible como música ambiental de poca monta o hilo musical para oídos displicentes, también puede servir de tribuna para propuestas ambiciosas y experimentales.

VERSIONES RECOMENDADAS

Ethel Waters (con la Dorsey Brothers Orchestra), Nueva York, 18 de julio de 1933 · Teddy Wilson, Nueva York, 12 de noviembre de 1937 · Coleman Hawkins (con Teddy Wilson), 29 de mayo de 1944 · Nat King Cole, Los Ángeles, 19 de mayo de 1945 · Lennie Tristano (a veces publicada con el título de «Blame Me»), Chicago, ¿1945-1946? · Charlie Parker, Nueva York, 4 de noviembre de 1947 · J. J. Johnson, Nueva York, 11 de mayo de 1949 · Eric Dolphy, extraída de *Eric Dolphy in Europe*, grabado en directo en el Berlingske Has de Copenhague, 6 de septiembre de 1961 · Thelonious Monk, extraída de *Criss Cross*, Nueva York, 27 de febrero de 1963 · Steve Grossman (con Michel Petrucciani), extraída de *Steve Grossman Quartet with Michel Petrucciani*, París, 23-25 de enero de 1998 · Terence Blanchard (con

Cassandra Wilson), extraída de *Let's Get Lost*, Nueva York, enero y febrero de 2001.

Don't Get Around Much Anymore

Compuesta por Duke Ellington, con letra de Bob Russell

A lo largo de los años han sido muchos los aficionados que, a raíz de una escucha errónea del comienzo de la letra («*Missed the Saturday dance...*» [Me perdí el baile del sábado]), han dado por hecho que esta canción se titulaba «Mister Saturday Dance». Pero el mejor de estos títulos trabucados se lo oí a un parroquiano borracho en un bar donde en su día yo tocaba el piano. A última hora de la noche, concluida ya la enésima velada de ligoteo infructuoso, el hombre se acercó dando tumbos al teclado y en lugar de «Don't Get Around Much Anymore» [Ya no salgo mucho] me preguntó si sabía tocar «Don't Get Much Around Here Anymore» [Por aquí ya no me como un rosco].

La canción tiene su origen en un contrapunto melódico compuesto para «I Let a Song Go Out of My Heart», que volvió a utilizarse en «Never No Lament», una composición que Ellington grabó en 1940 con una de sus mejores bandas. Esta versión tan peculiar prescinde del tema B y de la recapitulación del tema A en la exposición inicial. Aunque por aquel entonces Ellington solía transgredir las reglas de la composición musical, esta innovación en particular le resultará bastante extraña a cualquiera que conozca la forma habitual de tocar esta canción. Existen, no obstante, otros factores que compensan esas anomalías: la melodía brinda un marco idóneo al saxo alto de Johnny Hodges —quien, según Rex Stewart^[19], pudo ser el autor de la frase pegadiza que dio origen a la canción— y Cootie Williams borda un solo extraordinario.

En 1942 se añadió la letra de Bob Russell y la canción pasó a titularse «Don't Get Around Much Anymore». Pero la apatía que desprenden los versos no pega demasiado con una música tan jubilosa. Cuando Ellington presentó la composición en el Carnegie Hall, dentro del famoso concierto en el que también estrenó su gran obra *Black, Brown and Beige*, la anunció con el nuevo título pero conservó el extraño medio *chorus* de apertura de la versión de estudio; la letra no se cantó y la exposición de la melodía volvió a correr por cuenta de Hodges, que la tocó con más pasión si cabe que en la grabación de 1940.

En marzo de ese año, una versión mesurada de los Ink Spots en la que el cuarteto vocal desplegaba sus armonías melodiosas llegó al número uno de las listas de *rhythm and blues*. Por culpa de este éxito, Ellington se llevaría una sorpresa tan morrocotuda como agradable cuando, tiempo después, acudiese a las oficinas de la agencia William Morris con la esperanza de que le prestasen unos pocos cientos de dólares. Mientras aguardaba a que lo recibiesen, un botones le entregó una carta que ya llevaba un tiempo esperando a que el compositor la recogiese. Al abrir el sobre, el Duque se encontró un cheque por valor de veintidós mil quinientos dólares: todo ello

en concepto de derechos de autor por «Don't Get Around Much Anymore» y motivado por el bombazo de los Ink Spots.

La huelga de la Asociación Estadounidense de Compositores, Autores y Editores impidió que Ellington grabase una versión vocal de la pieza —hasta 1947 no sería capaz de publicarla—, pero su discográfica reeditó la grabación de 1940 con el nuevo título, y el nuevo lanzamiento también se aupó a lo más alto de las listas de *rhythm and blues* a finales de mayo. La canción se mantendría en el repertorio de Ellington durante los años siguientes: el público la solicitaba en los conciertos, pero el Duque solía colarla en el temido^[20] popurrí que utilizaba para despachar con presteza esas peticiones.

Si algún vocalista hizo suya esta canción fue Al Hibbler, el barítono invidente que se incorporó a la banda de Ellington en 1943, donde permanecería ocho años. Hibbler interpretó «Don't Get Around Much Anymore» en numerosas ocasiones, pero mi versión favorita, sin lugar a dudas, es la que grabó con Rahsaan Roland Kirk en 1972. En este proyecto, Hibbler exhibe sus característicos titubeos y balbuceos, con lo cual da la impresión de ir inventándose la letra sobre la marcha. Kirk, por su parte, se comporta como si opositase a la plaza de saxofonista en un grupo de *rhythm and blues* satánico. Seguro que hasta el mismísimo Duque sintió envidia.

Como ocurre con tantos éxitos de Ellington, «Don't Get Around Much Anymore» aparece en los lugares más insospechados. Paul McCartney incluyó un arreglo de *rock and roll* clásico de esta canción en *CHOBa B CCCP*, su disco «soviético» de 1987, y el resultado es bastante atractivo: la canción casi parece obra de Little Richard o Chuck Berry. Otras revisiones insólitas de la pieza son la de Harry Connick Jr. para la banda sonora de *Cuando Harry encontró a Sally* y la sentida interpretación que grabó Willie Nelson para *Stardust*, el álbum de 1978 con el que lograría cinco discos de platino.

Sin embargo, por famosa que sea la canción, resulta difícilísimo convertirla en una versión actualizada de *jazz* moderno. La melodía casi pide a gritos un ritmo de *swing* ortodoxo y la secuencia armónica no es de las más inspiradas de Ellington. En consecuencia, las nuevas generaciones de instrumentistas de amplias miras, que sintonizan más fácilmente con las baladas del Duque que con sus composiciones orientadas al baile, rara vez atacan este estándar.

VERSIONES RECOMENDADAS

Duke Ellington (grabada como «Never No Lament»), Los Ángeles, 4 de mayo de 1940 · The Ink Spots, 28 de julio de 1942 · Duke Ellington, grabado en directo en el Carnegie Hall, Nueva York, 23 de enero de 1943 · Duke Ellington (con Al Hibbler), Nueva York, 20 de diciembre de 1947 · Ella Fitzgerald, extraída de *The Duke Ellington Songbook*, Los Ángeles, 4 de septiembre de 1956 · Mose Allison, extraída

de *Young Man Mose*, Nueva York, 24 de enero de 1958 · Johnny Hodges (con Billy Strayhorn), extraída de *Soloist*, Nueva York, 11 de diciembre de 1961 · Rahsaan Roland Kirk y Al Hibbler, extraída de *A Meeting of the Times*, Nueva York, 30 de marzo de 1972 · McCoy Tyner, extraída de *Solar*, grabado en directo en el Sweet Basil de Nueva York, 14 de junio de 1991 · Dr. John (con Ronnie Cuber), extraída de *Duke Elegant*, Nueva York, 2000.

E

East of the Sun (and West of the Moon)

Compuesta por Brooks Bowman

Muchos temas clásicos del *jazz* llegan a los escenarios previo paso por Broadway o Hollywood, pero ¿cuántos fueron compuestos por un universitario para una función de la facultad? Brooks Bowman era aún alumno de la universidad de Princeton cuando el Triangle Club de esa institución académica le encargó que compusiera canciones para el musical *Stags at Bay*, de 1934. Puede que el joven compositor se inspirase en un cuento de hadas noruego titulado «Al este del sol y al oeste de la luna», pero en todo caso los resultados fueron impresionantes: Francis Scott Fitzgerald declaró que el espectáculo de Princeton era «el mejor de los últimos diez años», y «East of the Sun» se convirtió en un éxito antes incluso de que Bowman se licenciase. La carrera del compositor se prometía triunfal pero cuatro días antes de su vigesimocuarto cumpleaños se mató en un accidente de coche.

La canción recibió un segundo impulso más de doce años después, cuando Frank Sinatra la grabó durante la época que pasó en la orquesta de Tommy Dorsey. En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, «East of the Sun» se convirtió en una pieza muy frecuentada que pasó a formar parte del temario de artistas de corte tan dispar como Louis Armstrong y el músico de *rhythm and blues* Earl Bostic. Charlie Parker la grabó con acompañamiento de cuerda; Lester Young se sirvió de ella para ofrecer una de las mejores interpretaciones de balada de su carrera de posguerra; y su antigua compañera de grabación, Billie Holiday, firmó la versión canónica en la sesión que grabó en 1952 para Norman Granz. Cuando tres años más tarde Stan Getz publicó *West Coast Jazz* con el mismo productor, la canción que escogió para abrir el disco fue «East of the Sun», y no me extrañaría que la elección de una pieza titulada «East» [Este] para un elepé titulado «West» [Oeste] fuese una protesta tácita contra la imposición de un álbum temático por parte de la discográfica.

Pese a todos estos avales, la melodía me parece más predecible de la cuenta y la letra demasiado imprecisa, una serie de generalidades sentimentales muy parecidas a las del cuento de hadas que quizá dio origen a la canción. La estructura, sin embargo, es más flexible que la de la mayoría de estándares del *jazz*, y esta maleabilidad compensa un tanto las facetas más insustanciales de la pieza. Aunque lo habitual es tocarla en un *swing* de tiempo intermedio, la canción puede ser lo bastante delicada como para servir de nana o lo bastante fragorosa para poner el auditorio patas arriba. Lo que no da buen resultado es interpretarla con el piloto automático: recomiendo a los músicos que se enfrenten a «East of the Sun» que la ahormen a su personalidad o incluso la maltraten un poco.

VERSIONES RECOMENDADAS

Tommy Dorsey (con Frank Sinatra y Bunny Berigan), Nueva York, 23 de abril de 1940 · Lester Young, Nueva York, 29 de diciembre de 1947 · Billie Holiday, extraída de *Billie Holiday Sings*, Los Ángeles, mayo de 1952 · Stan Getz, extraída de *West Coast Jazz*, Los Ángeles, 15 de agosto de 1955 · Wynton Marsalis, extraída de *Standard Time, Vol. 2: Intimacy Calling*, Nueva York, septiembre de 1987 y agosto de 1990 · Kenny Barron, extraída de *Confirmation*, grabado en directo en el Riverside Park Arts Festival de Nueva York, 1 de septiembre de 1991 · Diana Krall, extraída de *Live in Paris*, grabado en directo en el Olympia de París, noviembre y diciembre de 2001.

Easy Living

Compuesta por Ralph Rainger, con letra de Leo Robin

Como tantos otros compositores, Ralph Rainger se vio presionado por su familia para que escogiese una carrera profesional más respetable. Cuando sólo llevaba un año en el Institute of Musical Art, institución precursora del célebre conservatorio de Juilliard, Rainger dejó los estudios de música y se matriculó en la facultad de derecho de la universidad de Brown. Pero al terminar la carrera decidió ganarse la vida como pianista, líder de banda y compositor de arreglos. Andando el tiempo, Rainger empezaría a componer canciones para revistas de Broadway y se asociaría con otro antiguo estudiante de derecho, el letrista Leo Robin, un binomio cooperativo que produciría docenas de éxitos musicales y que duraría hasta la muerte de Rainger en un siniestro aéreo ocurrido en 1942.

En la década de 1930, el dúo se dedicó a crear música para una serie de producciones de Hollywood, entre ellas *Easy Living*, la disparatada comedia de Preston Sturges para la cual se compuso esta canción. Por esa misma época, Teddy Wilson grabó la pieza con el apoyo vocal de Billie Holiday. Aunque la versión llegó a estar entre los veinte primeros de las listas de éxitos, serían pocos los músicos de *jazz* que interpretasen la canción durante la década siguiente. Holiday, en cambio, volvería a grabar «Easy Living» en 1947 y, poco a poco, otros intérpretes empezaron a versionarla. Desde finales de la década de 1940 a comienzos de la siguiente, los tratamientos en forma de balada por parte de Clifford Brown, George Shearing, Peggy Lee y Wardell Gray hicieron mucho por afianzar la composición en los círculos jazzísticos.

Entre 1955 y 1957 se grabaron más versiones de *jazz* de «Easy Living» que durante todo el periodo anterior. La canción sedujo particularmente a los artistas más pujantes de la época: Bill Evans la incluyó en su primer disco para Riverside Records, Hampton Hawes hizo lo propio en su primer álbum para Contemporary, y Rahsaan Roland Kirk también grabó «Easy Living» para su debut con el sello King. Miles Davis, por su parte, la abordó en una estimulante sesión de 1955 que nos muestra al trompetista separado de su quinteto y con las espaldas cubiertas por una sección rítmica de lo más atípica: Charles Mingus al bajo, Elvin Jones a la batería y Teddy Charles al vibráfono.

Pese a la lealtad que le profesan muchos músicos de *jazz* moderno, el tema principal me parece un tanto anticuado. El uso reiterado de acordes disminuidos para impulsar la progresión armónica de semitono en semitono, parecido a lo que años antes hiciera el pianista de *stride* Eubie Blake con su canción «Memories of You», es uno de esos recursos que se introducen en una composición para que suene añeja. Aun así, por extraño que parezca, los músicos de *jazz* tradicional nunca han prestado

mucha atención a «Easy Living», mientras que algunas de las mejores versiones de los últimos tiempos, reinterpretaciones atractivas, despejadas y, desde luego, libres de todo resabio nostálgico, se las debemos a intérpretes de idearios tan progresistas como Steve Coleman, Greg Osby y Enrico Rava.

VERSIONES RECOMENDADAS

Teddy Wilson (con Billie Holiday y Lester Young), Nueva York, 1 de junio de 1937 · Billie Holiday, Nueva York, 13 de febrero de 1947 · Clifford Brown, Nueva York, 28 de agosto de 1953 · Bill Evans, extraída de *New Jazz Conceptions*, Nueva York, 27 de septiembre de 1956 · Rahsaan Roland Kirk, extraída de *Third Dimension*, Nueva York, 9 de noviembre de 1956 · Lee Morgan, extraída de *Expoobident*, Chicago, 13 de octubre de 1960 · Paul Desmond (con Jim Hall), extraída de *Easy Living*, Nueva York, 9 de septiembre de 1964 · Sarah Vaughan (con Oscar Peterson), extraída de *How Long Has This Been Going On?*, Hollywood, 25 de abril de 1978 · Frank Morgan (con Cedar Walton), extraída de *Easy Living*, Glendale, California, 12 y 13 de junio de 1985 · Ann Hampton Callaway (con Wynton Marsalis), extraída de *Easy Living*, Nueva York, 1999 · Steve Coleman, extraída de *Resistance Is Futile*, grabado en directo en Le Jam Club de Montpellier, Francia, 12 y 13 de julio de 2001 · Marc Copland y Greg Osby, extraída de *Round and Round*, Nueva York, 30 de noviembre de 2002 · Enrico Rava (con Stefano Bollani), extraída de *Easy Living*, Udine, Italia, junio de 2003.

Easy to Love

Compuesta por Cole Porter

Cole Porter calificaba esta pieza de «canción judía», sin duda por el regusto étnico que desprende el carácter cambiante de la armonía, que comienza en un modo menor pero termina resolviéndose en una cadencia mayor de rotunda sonoridad. Porter sería muy episcopaliano (toda una rareza en el panteón de los compositores estadounidenses), pero en 1926, antes incluso de componer esta pieza, ya le había confesado a Richard Rodgers que su fórmula para manufacturar obras de éxito iba a ser «componer canciones judías»^[21]. En su momento, Rodgers se lo tomó a broma, y tardaría un tiempo en darse cuenta de que Porter hablaba completamente en serio.

En un principio, Porter había compuesto «Easy to Love» para un musical de 1934 titulado *Anything Goes*, pero la descartó cuando el actor Billy Gaxton se quejó de que no llegaba a los agudos. La canción se estrenó en la película *Born to Dance*, de 1936, con James Stewart y Eleanor Powell haciendo de insospechados vocalistas. Porter, pese a las patentes limitaciones de Stewart como cantante, juzgó perfecta la interpretación del actor, y lo cierto es que la escena resulta bastante satisfactoria (parece ser que Stewart no reparó en que la canción era demasiado aguda para su registro y resolvió la papeleta con la despreocupación que lo caracterizaba). Sin embargo, la suspicacia de Hollywood ante el menor descoque se echa de ver en la censura que sufrió la letra: el pareado de «el dulce amanecer» y «las tostadas y el café» se rechazó de plano, se ve que por las insidiosas connotaciones de un desayuno en pareja.

El otro aliciente para los músicos de *jazz* (y para los aficionados) es una melodía construida en su mayor parte a base de blancas y negras, configuración que permite ejecutar las frases con comodidad, incluso en un *tempo* rápido. Jimmy Dorsey, el primer artista de *jazz* que grabó «Easy to Love», no explotó al máximo esta ventaja en su disco de 1936, una versión que se concibió más que nada como pedestal para la vocalista Frances Langford, de ahí la ausencia de solos instrumentales y los modestos arreglos. Dos meses y medio después, en cambio, Billie Holiday acudiría al estudio con la banda de Teddy Wilson y, apostando por un pulso mucho más acuciante, mostró que la melodía de Porter le permitía superponer una interpretación vocal profunda y pausada a una sección rítmica enfrascada en un *swing* vibrante. Holiday, con esta lectura memorable, hizo más que nadie por afirmar la valía jazzística de «Easy to Love».

Durante una época pareció que el estándar de Porter estaba destinado a servir de escaparate para vocalistas femeninas, como atestiguan las versiones de Maxine Sullivan, Mildred Bailey y Lee Wiley. Pero esta canción es un soporte idóneo para *jams* instrumentales de tiempo rápido, de ahí que su adopción por parte de más

músicos de viento fuese tan sólo cuestión de tiempo. Artie Shaw cosechó un enorme éxito con canciones de Cole Porter a lo largo de toda su carrera —su versión de «Beguin the Beguine» fue uno de los hitos más sonados de la era del *swing*— y en 1945 grabó la elegante adaptación de «Easy to Love» que ideó Dean Jones. Charlie Parker, siguiendo un rumbo muy diferente, grabó el estándar en el estudio y en directo durante la etapa en que experimentó con acompañamientos de cuerdas, y aunque los arreglos me resultan demasiado romos, lo cierto es que el saxofonista sentía verdadera atracción por la pieza (su concierto de 1950 en el Carnegie Hall es un buen marco en el que apreciar la pericia con que la ejecutaba).

«Si alguna vez ha existido una canción a la que no habría que cambiar ni una nota^[22] —proclamó el compositor Alec Wilder—, es “Easy to Love”». La composición ha envejecido bien, desde luego. Si muchas tonadas de la década de 1920 y 1930 sobreviven principalmente como objetos de nostalgia y sólo se valoran por su sabor añejo, “Easy to Love” se presta a una dilatada gama de enfoques interpretativos, algunos de ellos muy modernos. Compare el lector las versiones de Sun Ra, Patricia Barber y Adam Makowicz que se enumeran a continuación y se hará una idea de esta flexibilidad.

VERSIONES RECOMENDADAS

Jimmy Dorsey (con Frances Langford), Los Ángeles, 3 de agosto de 1936 · Teddy Wilson (con Billie Holiday), Nueva York, 21 de octubre de 1936 · Maxine Sullivan, Nueva York, 22 de octubre de 1937 · Mildred Bailey, Nueva York, 15 de enero de 1940 · Lee Wiley, Nueva York, 15 de abril de 1940 · Artie Shaw, Hollywood, 7 de junio de 1945 · Charlie Parker (con acompañamiento de cuerda), grabado en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 16 de septiembre de 1950 · Ella Fitzgerald, extraída de *Ella Fitzgerald Sings the Cole Porter Songbook*, Los Ángeles, 7 de febrero de 1956 · Sun Ra (con John Gilmore), extraída de *Standards*, Nueva York, finales de 1962 o comienzos de 1963 · Adam Makowicz, extraída de *Live at Maybeck Recital Hall, Vol. 24*, Berkeley (California), 19 de julio, 1992 · Susannah McCorkle, extraída de *Easy to Love*, Nueva York, 6 al 8 de septiembre de 1995 · Roberta Gambarini, extraída de *Easy to Love*, Los Ángeles, 18 al 19 de junio de 2004 · Patricia Barber, extraída de *The Cole Porter Mix*, Chicago, 15 al 22 de diciembre de 2007

Embraceable You

Compuesto por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin

He aquí una de las canciones de Gershwin de construcción más lograda. La melodía, que casa a la perfección con la estructura armónica, va construyéndose con confianza y verosimilitud desde los tímidos tanteos de las primeras frases hasta la rotunda conclusión.

Qué extraño, pues, que la versión jazzística más influyente de esta pieza prescindiera de la melodía en favor de la inspiración del momento. Charlie Parker apenas alude fugazmente a la línea original de Gershwin en el vigesimoprimer compás de su interpretación al saxofón alto, pero el resto de su ejecución es una improvisación temática de estructura concisa y ajustada, que ha sido objeto de detenido estudio por parte de otros saxofonistas. El tiempo de balada de esta versión, apenas setenta pulsos por minuto, era muy lento para la época; a modo de comparación, cuatro años antes Judy Garland había interpretado la pieza en la película *Girl Crazy* a ciento treinta pulsos por minuto. Sin embargo, por más que suele recordarse a Parker por la velocidad de sus ejecuciones, esta grabación ejercería una influencia decisiva a la hora de popularizar las baladas lentísimas entre los músicos de *jazz* moderno.

La canción data de 1928, concretamente de la época en que Gershwin trabajaba en *East Is West*, un musical producido por Florenz Ziegfeld. Un cuaderno de notas de ese periodo, en el que figura una versión primitiva de «Embraceable You», se subastó no hace mucho por 116 250 dólares; en 1928, sin embargo, los dividendos no eran tan jugosos. Gershwin abandonó *East Is West*, pero se las ingenió para volver a usar la canción en su musical *Girl Crazy*, de 1930, donde Ginger Rogers interpretaba «Embraceable You» en un número de baile coreografiado por Fred Astaire. Este espectáculo, que terminaría marcando una época, no sólo convirtió a Rogers en estrella, sino que supuso asimismo el debut en Broadway de Ethel Merman (que cantaba «I Got Rhythm»). Ninguna otra producción de Gershwin incluyó más futuros estándares de *jazz*, y hasta la orquesta contaba con gigantes de la talla de Benny Goodman, Glenn Miller, Tommy Dorsey, Jack Teagarden y Gene Krupa.

A pesar de una filiación tan prometedora fueron pocos los músicos de *jazz* que grabaron la pieza antes de la década de 1940. Hazel Scott registró «Embraceable You» en 1942, y un año después, en la habitación 305 del hotel Savoy de Chicago, Bob Redcross capturó en cinta a un joven Charlie Parker que acompaña con el saxo el disco de Scott. En noviembre de 1943 llegó a las pantallas la versión cinematográfica de *Girl Crazy*, y la interpretación de Judy Garland con la orquesta de Tommy Dorsey resultó clave para que la canción se convirtiese en una de las favoritas del público. Pocas semanas después del estreno de la película, Nat King Cole grabó una versión

memorable de su propia cosecha, y, al año siguiente, varios astros del *jazz* —Billie Holiday, Glenn Millier, Erroll Garner— publicarían sus respectivas interpretaciones. La que grabó Holiday en 1944 es la versión de «Embraceable You» que ingresó en el Salón de la Fama del Grammy, pero me parece mejor la interpretación que la misma artista firmó en 1957 para el productor Norman Granz, además de tener un sonido de mucha más calidad.

A la hora de decidirse entre Ella Fitzgerald y Billie Holiday, lo más probable es que casi todos los críticos de *jazz* escojan a la primera para las piezas rápidas y a Lady Day para las baladas. Pero el carácter delicado e introspectivo de la letra hace de «Embraceable You» una canción perfecta para Fitzgerald (quien siempre supo cantar mejor al cortejo remilgado que a la pasión sensual), y no me sorprende enterarme de que su interpretación, incluida en el ambicioso álbum *Ella Fitzgerald Sings the George and Ira Gershwin Songbook*, es, de todas las versiones de este clásico, la más descargada del portal de Amazon. La ejecución de Ella hurga en lo más íntimo de la pieza, pero los arreglos de Nelson Riddle seguramente les resulten más almibarados de la cuenta a muchos aficionados.

Al año siguiente, Ornette Coleman ofreció una lectura mucho menos convencional de «Embraceable You». El mero hecho de que Coleman se dignase grabarla ya fue algo de lo más anómalo, habida cuenta de su aversión a las canciones populares y a las progresiones armónicas más típicas. Su interpretación, con todo, es bastante emotiva y hace que uno se pregunte qué no habría logrado el saxofonista de haberse decidido a estampar su sello personal en más piezas clásicas.

Las versiones posteriores han sido, en su mayoría, mucho más respetuosas. Hoy día, la canción goza de más popularidad entre los cantantes de *cabaret* que entre los músicos de *jazz*. Sin embargo, cada vez que se publica un disco de homenaje a Gershwin, lo normal es que «Embraceable You» figure entre las elegidas. Me gusta particularmente la adaptación introspectiva que incluyó Herbie Hancock en su disco *Gershwin's World*, de 1998, una demostración de la maña que se daba el pianista a la hora de reconfigurar armonías y de su habilidad para coger una pieza de setenta años de antigüedad y lograr que suene actual.

VERSIONES RECOMENDADAS

Judy Garland (con Tommy Dorsey), Hollywood, comienzos de 1943 · Nat King Cole, Los Ángeles, 15 de diciembre de 1943 · Billie Holiday, Nueva York, 1 de abril de 1944 · Charlie Parker, Nueva York, 28 de octubre de 1947 · Billie Holiday, extraída de *Body and Soul*, Los Ángeles, 3 de enero de 1957 · Ella Fitzgerald, extraída de *Ella Fitzgerald Sings the George and Ira Gershwin Songbook*, Los Ángeles, 5-8 de enero de 1959 · Ornette Coleman, extraída de *This Is Our Music*, Nueva York, 26 de julio de 1960 · Herbie Hancock, extraída de *Gershwin's World*, abril-junio de 1998 · Geri Allen, extraída de *Timeless Portraits and Dreams*, Nueva York, 16-17 de marzo de

2006.

Emily

Compuesta por Johnny Mandel, con letra de Johnny Mercer

En la década de 1960, el cine de Hollywood cambió drásticamente a medida que una serie de creadores ajenos a la industria y unos planteamientos más audaces empezaron a contrarrestar la tendencia histórica de los grandes estudios a entretener al público mayoritario con películas que, lejos de cuestionar los valores tradicionales, los suscribían sin reservas. En menos de un lustro se pasó de *My Fair Lady*, ganadora del Oscar a la mejor película de 1964, a *Cowboy de medianoche*, clasificada X y galardonada con el mismo premio en 1969, y ya nadie, al menos en Hollywood, volvería la vista atrás.

La música de las películas también tuvo que cambiar en el nuevo contexto, y unos pocos años más tarde, la pareja formada por Johnny Mandel y Johnny Mercer, que en la época en que compusieron esta canción para la película *The Americanization of Emily*, de 1964, se tenía por un tándem de ensueño, ya no encajaría con tanta facilidad en la industria del celuloide. Para hacerse una idea de esta mudanza, basta echar un vistazo a los nominados al premio de la Academia en la categoría de mejor canción. Mandel obtuvo el Oscar en 1965 (por «The Shadow of Your Smile») y una nominación al año siguiente por «A Time for Love»; pero ya no volverían a nominarlo jamás, aunque en el momento de recibir ese último honor apenas contaba cuarenta y un años. El hombre no cambió de estilo, y siguió produciendo obras de calidad durante las cinco décadas siguientes; pero lo que sí cambió fue la industria cinematográfica.

A la luz de esta historia, veo «Emily» como una especie de canción crepuscular: el fruto tardío de un periodo demasiado breve en el que alguien como Mandel podía salir del mundo de las grandes orquestas de jazz y entrar en el del cine con una facilidad inconcebible hoy día. Antes de forjarse un nombre como compositor de bandas sonoras, Mandel ya tenía raíces jazzísticas muy profundas: había tocado el trombón con Count Basie, Buddy Rich, Jimmy Dorsey y otros líderes de bandas, mientras desarrollaba su talento para la composición y los arreglos. En 1958, gracias a una recomendación de André Previn, Mandel obtuvo su primer encargo cinematográfico: la banda sonora de la película *I Want to Live*. Sin embargo, como él mismo reconocería, su primera tentativa sería de componer una canción, no un instrumental ni un tema de fondo, sino una verdadera tonada pop con su letra y todo, fue «Emily».

Mandel trató de crear una canción que se ajustase al papel que Julie Andrews interpretaba en la película, de ahí que la melodía sea tan tornadiza como el personaje en cuestión. La modulación introducida a partir del octavo compás es tan sublime como inesperada, y cuando la canción llega a lo que parece ser el segundo final del

tema A, la resolución es tan insólita y prolongada que casi parece tratarse de un puente embutido de manera incongruente al final de la estructura. La compañía permitió a Mandel escoger el letrista por su cuenta y el compositor decidió apuntar alto y tratar de hacerse con los servicios de Johnny Mercer, que aceptó la propuesta. Aunque el potencial comercial de la melodía saltaba a la vista, la cuestión de la letra era mucho más peliaguda: el nombre «Emily», que venía impuesto por la película, no rima con ninguna palabra útil, aunque reconozco al letrista el mérito de intentarlo con «*dreamily*» y «*family*». Además, la melodía de Mandel, basada en frases de tres notas acentuadas en la última, obligó a Mercer a devanarse los sesos para encontrar palabras y sintagmas («*silver bells... coral shells... carousels*») que encajasen en una horma tan restringida, labor que debió de resultar exasperante. El hecho de que la canción, una vez terminada, sonase tan natural es una demostración de la destreza de sus artífices.

La pieza no tardó en llamar la atención de los músicos de *jazz*, gracias sin duda al creciente interés por el ritmo de vals que vivió el género durante la década de 1960. Bill Evans, que probablemente fuese el músico de *jazz* que más hizo por el compás de 3/4, grabó por primera vez «Emily» en 1966 y la mantuvo en su repertorio hasta el final de sus días. El pianista dejó un puñado de versiones en trío de esta canción, registradas en vivo en diversos conciertos, pero me permito recomendar asimismo la que firmó al alimón con Stan Getz en 1974 y el arreglo de piano doblado de *Further Conversations with Myself*, el elepé que publicó con Verve en 1967. Otras interpretaciones de mérito son la que incluyó Paul Desmond en su álbum *Summertime*, de 1968, y el extenso circunloquio de Lenny Breau (quien probablemente decidiese versionar la pieza de Mandel en honor a su hija, también llamada Emily) que puede escucharse en *The Complete Living Room Tapes*, el disco que recoge la obra de finales de la década de 1970 del guitarrista.

VERSIONES RECOMENDADAS

Bill Evans, extraída de *Further Conversations with Myself*, Nueva York, 9 de agosto de 1967 · Paul Desmond, extraída de *Summertime*, Nueva York, 16 de octubre de 1968 · Eddie Daniels y Bucky Pizzarelli, extraída de *A Flower for All Seasons*, Sea Cliff, Nueva York, 2 de enero de 1973 · Bill Evans y Stan Getz, extraída de *Beautiful*, grabado en directo en el festival de *jazz* de Middelheim, Amberes, 16 de agosto de 1974 · Richard Davis (con Joe Henderson y Stanley Cowell), extraída de *Fancy Free*, Berkeley (California), 30 de junio al 1 de julio de 1977 · Oscar Peterson, extraída de *The London Concert*, grabado en directo en el Royal Festival Hall de Londres, 21 de octubre de 1978 · Lenny Breau, extraída de *The Complete Living Room Tapes*, Maine, ¿1978-1979? · Bill Watrous, extraída de *A Time for Love*, Hollywood, 1993.

Epistrophy

Compuesta por Thelonious Monk y Kenny Clarke

Esta canción aparece ya en grabaciones informales realizadas a comienzos de la década de 1940 en Minton's, el principal venero de jóvenes promesas del *jazz* moderno de la época. En una de ellas se oye incluso a Jerry Newman, a la sazón alumno de la universidad de Columbia, presentar a los miembros del grupo, entre ellos «un tal Monk al piano —y añadir—: Lo siento pero no sé cómo se apellida». ¿Ignorancia o humor irreverente?

Por esa misma época se registraron los derechos de «Epistrophy», aunque entonces la canción se conocía simplemente como «The Theme». El batería Kenny Clarke, un habitual de Minton's que figura oficialmente junto a Monk como coautor de la pieza, se refería a ella como «Fly Right» o «Fly Rite», y durante una época, antes de que arraigase su identidad actual, también se la llamó «Pentámetro Yámbico». Clarke sostenía que la melodía la había compuesto él, inspirándose en unos patrones de digitación que le enseñó Charlie Christian al ukelele, y que la aportación de Monk se limitó a la progresión armónica. La historia es verosímil, pero el desarrollo melódico de la pieza se asemeja mucho al tipo de frases y desplazamientos rítmicos que el pianista emplearía en otras composiciones.

Por extraño que parezca, antes de convertirse en arquetipo del último grito en *jazz*, esta canción ya era conocida entre los bailarines de la era del *swing* que frecuentaban el Savoy Ballroom. El trompetista Cootie Williams, uno de los músicos habituales del célebre salón de baile de Harlem, adoptó «Epistrophy» durante una época como tema insignia de su grupo. Williams, que estaba mucho más abierto a los sonidos modernos que la mayoría de líderes de banda de entonces, grabaría en 1944 la primera versión de la pieza más famosa de Monk, «'Round Midnight» (cuya coautoría se atribuyó); pero la elección de «Epistrophy» fue más osada si cabe. La canción tiene una duración de treinta y dos compases pero no sigue la típica estructura AABA; los compases del noveno al duodécimo son una repetición de los que van del quinto al noveno, y los del décimo tercero al décimo sexto son una repetición de los cuatro primeros. Se trata de una construcción peculiar, aunque quienes la escuchen de pasada seguramente no notarán la diferencia con el formato clásico. La canción, de hecho, guarda una semejanza superficial con otras composiciones de *swing* de la época, si bien la melodía es más excéntrica y obsesiva que las de estas. La progresión cromática de Monk, que sube y baja de semitono en semitono a intervalos de dos tiempos, puede plantear dificultades a los solistas no habituados a las composiciones de esta índole. Williams grabó «Epistrophy» (con el título de «Fly Right») el primero de abril de 1942, aunque la grabación no se publicó hasta pasados muchos años. Es una versión fascinante: el trompetista se las arregla

para transformar una partitura tan modernista en una pieza para *big band*, rápida y bailable, que no tiene mucho que ver con el tratamiento que le daba Monk pero resulta eficaz a su manera.

Monk no llevaría «Epistrophy» al estudio hasta 1948, cuando grabó la canción en su cuarta sesión con el sello Blue Label, para la cual contó con el acompañamiento del vibrafonista Milt Jackson. La composición ocuparía un lugar central en el temario del pianista durante el resto de su carrera y puede oírse en varios de los conciertos que grabó en directo con su grupo —en locales como Carnegie Hall, Five Spots, Black Hawk y otros— desde finales de la década de 1950 hasta comienzos de la siguiente. Son más de cincuenta las grabaciones de esta pieza a cargo de Monk que han llegado a nuestros días.

Durante una época, el pianista fue el único artista de *jazz* que promovía «Epistrophy». En la década de 1960 se registraron pocas versiones, aunque Eric Dolphy la grabó en dos ocasiones durante su último mes de vida, y seguro que de no haber muerto tan joven habría seguido tocando esta y otras canciones de Monk, pues el natural atípico y anguloso del fraseo del saxofonista le iba que ni pintada a esta música. Tras la muerte de Monk, en 1982, «Epistrophy» empezó a ganar adeptos entre los improvisadores, dentro de una tendencia más amplia destinada a reevaluar la obra de un músico que en su día resultaba demasiado singular para el gusto dominante.

Así y todo, recomiendo mucha precaución a los músicos que se aproximen a «Epistrophy» pues la canción tiene una personalidad tan arrolladora que se corre el peligro de que sea ella la que interprete al intérprete, y no al contrario. Raro es el solista que logra imprimirle un sello personal y hacer de ella una declaración individual, sin caer en el enésimo homenaje al compositor originario. Tres ejemplos de mérito: la grabación de Max Roach con M'Boom, su grupo de percusión, de 1979; la interpretación en forma de trío de Paul Motian, con Joe Lovano y Bill Frisell, grabada en vivo en el Village Vanguard, de 1995; y el ejercicio guitarrístico de sabor latino que grabó Charlie Hunter en 2000.

VERSIONES RECOMENDADAS

Cootie Williams (grabada con el título de «Fly Right»), Chicago, 1 de abril de 1942 · Thelonious Monk (con Milt Jackson), Nueva York, 2 de julio de 1948 · Thelonious Monk (con John Coltrane), extraída de *Thelonious Monk Quarter with John Coltrane at Carnegie Hall*, grabado en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 29 de noviembre de 1957 · Eric Dolphy, extraída de *Last Date*, Hilversum, Países Bajos, 2 de junio de 1964 · Max Roach (con M'Boom), extraída de *M'Boom*, Nueva York, 25 al 27 de julio de 1979 · Paul Motian (con Joe Lovano y Bill Frisell), extraída de *Sound of Love*, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 7 de junio de 1995 · Charlie Hunter, extraída de *Charlie Hunter*, Nueva York, 19 al 26 de

diciembre de 2000.

Everything Happens to Me

Compuesta por Matt Dennis, con letra de Tom Adair

Tommy Dorsey, que sabía de la existencia de Matt Dennis por boca del cantante Jo Stafford, les pagó un vuelo a Nueva York tanto al compositor como al letrista Tom Adair para instalarlos en su despacho del ático del edificio Brill y que le compusieran material para su orquesta. Dorsey colocó «Everything Happens to Me» entre los diez primeros de la lista de éxitos, pero en este caso, como en varios otros, el director fue a rebufo de supreciado vocalista, Frank Sinatra, que tenía un don especial para sacar partido a las creaciones de Dennis. El cantante, en una fase posterior de su carrera, seguramente habría exagerado los aspectos más cursis de la letra de «Everything Happens to Me» y, tal vez, añadido algún que otro chiste al estilo del propio Dennis, pero su versión de 1941 es pura e inmaculada, y va directa al corazón.

Estamos ante una canción de excelente factura, construida con los ingredientes más sencillos. La línea de bajo del tema principal sigue una de las pautas más predecibles de la música popular: una frase casi vodevilesca que, en su forma más elemental, se desplaza de II a V, a III, a VI, y vuelta a empezar. Dennis, sin embargo, juguetea con esta progresión, insertando algunas sustituciones exquisitas de corte jazzístico. Y lo que es mejor, se basa en algunos de los matices de estos acordes para dar forma a una melodía conmovedora.

Adair, un letrista que valoraba la inteligencia casi a ultranza, se la jugó con el texto. Adoptando un tono timorato, casi cómico, utilizó la melodía de su colega como base para una de esas «canciones-lista», en este caso, la relación de todas las desventuras y absurdos que afligen a un individuo gafado. Este planteamiento suele dar mejores resultados en canciones de tiempo intermedio o en recitados rápidos; y las escasas baladas de *jazz* que recurren a la enumeración (por ejemplo, «These Foolish Things») suelen alejarse de lo humorístico. Adair, sin embargo, desgrana una ocurrencia tras otra en una de las canciones de amor más extrañas de todo el repertorio jazzístico.

Pero la canción, por lo que sea, funciona, y un vocalista con sensibilidad emocional puede entonar estos versos de forma que los compases finales resulten aún más patéticos. El enfoque, a decir verdad, es más que conocido: una persona nos cuenta una historia personal dolorosa y reveladora, y, si bien el humor puede resultar incómodo, también permite un grado de franqueza que no sería posible con un ademán más serio. Ahora bien, también se corre el riesgo de pasarse de jocoso: Dennis, un cantante de categoría por derecho propio, interpretaba la canción con un estribillo adicional en el que detallaba el suplicio que era tocar el piano en un bar de copas: el ruido de la batidora, conversaciones en voz alta, gente que se suena los mocos. Estos añadidos pueden arrancar alguna risita que otra, pero restan potencia a

lo que puede ser una canción muy intensa y reveladora. Para apreciar el calado de esta composición más vale escuchar la interpretación de Billie Holiday, que no necesita risas ni las busca.

En los meses previos a la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, algunos grupos de *jazz* versionaron «Everything Happens to Me». Pero la canción no tardó en desaparecer de los repertorios de las *big bands*, y ya no resurgiría en forma de estándar hasta después de la guerra, cuando la adoptaron diversos músicos de *jazz* moderno. Bud Powell grabó una versión en 1947, con Curly Russell y Max Roach, y dos años después Charlie Parker la incluyó en su proyecto con la orquesta de cuerda. Thelonious Monk, por su parte, escogió la canción para el álbum a piano sólo que grabó con el sello Riverside en 1959 y volvió a elegirla cinco años después para un proyecto análogo, en esta ocasión con Columbia. La canción era más popular si cabe entre los artistas de la escuela cool y los músicos de la costa oeste, y figura en grabaciones de Stan Getz, Gerry Mulligan, Chet Baker, Paul Desmond, Art Pepper, Shelly Manne y Lee Konitz, entre otros.

«Everything Happens to Me» sigue siendo una de las baladas capitales del cancionero del *jazz*. Llevo décadas tocándola y son pocos los clásicos que retomo con más frecuencia o satisfacción. No faltan, desde luego, canciones que aspiran a captar esa actitud de «pobre de mí»; pero muchas abusan de la teatralidad angustiada y otras no van más allá de los clichés más trillados. Dennis y Adair, en cambio, supieron encontrarle un ángulo muy convincente y humano a un tema tan antiguo, y nada indica que su canción vaya a quedar obsoleta ni a pasarse de moda.

VERSIONES RECOMENDADAS

Tommy Dorsey (con Frank Sinatra), Nueva York, 7 de febrero de 1941 · Bud Powell, Nueva York, 10 de enero de 1947 · Charlie Parker (con orquesta de cuerda), Nueva York, 30 de noviembre de 1949 · Billie Holiday, extraída de *Stay with Me*, Nueva York, 14 de febrero de 1955 · Thelonious Monk, extraída de *Thelonious Alone in San Francisco*, San Francisco, 21 de octubre de 1959 · Scott Hamilton, extraída de *Scott Hamilton 2*, Hollywood, 7 de enero de 1978 · Art Pepper (con George Cables), extraída de *Road-game*, grabado en directo en el Maiden Voyage de Los Ángeles, 15 de agosto de 1981 · Branford Marsalis, extraída de *Bloomington*, grabado en el auditorio de la universidad de Indiana, Bloomington (Indiana), 23 de septiembre de 1991 · Lee Konitz (con Brad Mehldau y Charlie Haden), extraída de *Another Shade of Blue* · Paolo Fresu y Uri Caine, extraída de *Things*, Pernes-les-Fontaines, Francia, diciembre de 2005.

Evidence

Compuesta por Thelonious Monk

¿Se ha percatado el lector de que el título de esta canción es un juego de palabras? ¿No? Bueno, así es el mundo de Thelonious Monk: siempre hay que hurgar un poco bajo la superficie. Descifremos el jeroglífico: la composición se basa en la progresión armónica de una canción de 1929 titulada «Just You, Just Me» [Sólo tú, sólo yo], lo que equivale a «Just Us» [Sólo nosotros], frase que a su vez suena casi igual que «Justice». Y todo el mundo sabe que para la justicia hacen falta «pruebas», en inglés *evidence*. Más claro, el agua, ¿no?

La canción es tan esquiva como su título. No se me ocurre ninguna otra pieza de jazz de finales de la década de 1940 tan difícil como esta: una composición sin frases, construida a base únicamente de notas aisladas y *clusters* (grupos de notas adyacentes tocadas al unísono), la mayoría de ellos tocados fuera de compás y rodeados de silencios. De hecho, el gambito con el que abre Monk la primera versión de la pieza, grabada en 1948, puede que sea el pasaje más vanguardista de toda su carrera, una secuencia desasosegante de once notas y fragmentos de acordes que apenas da ninguna pista en cuanto a tonalidad, movimiento o compás (aunque, en realidad, no es más que una variante de la «melodía»). Resulta un tanto decepcionante (aunque quizá sea un alivio para quienes escuchen la pieza por primera vez) cuando esta andanada da paso al contrabajo y la batería, que sirven de soporte a un solo de vibráfono ejecutado en el típico compás de 4/4. El único que ni se inmuta es Monk, que sigue desplegando sus series de sonidos estridentes, transformados ya en acordes de acompañamiento.

Todas las composiciones del pianista, hoy tan alabadas, tardaron en convertirse en estándares, pero «Evidence» fue de las más lentas. Hubieron de pasar más de diez años antes de que otro líder de grupo la grabase, con la única excepción de Art Blakey, que ya había atacado la pieza en una sesión de grabación de 1957... aunque seguro que sólo porque Monk era el pianista invitado. Durante el resto del decenio, Blakey tocaría de vez en cuando «Evidence» con su grupo, pero pocos artistas siguieron su audaz ejemplo. A lo largo de la década de 1960, donde más probabilidades había de oír la canción era en un concierto del propio Thelonious Monk: la pieza era un ingrediente habitual de sus directos y sólo de esa década han llegado a nuestros días más de veinte interpretaciones grabadas en vivo por el compositor. Cuando el pianista Jaki Byard incluyó «Evidence» en el desenfadado proyecto de colaboración con Rahsaan Roland Kirk que publicó en 1968 con el título de *The Jaki Byard Experience*, la pieza seguía siendo poco menos que una rareza en el mundillo del jazz. No mucho más propicia fue la década de 1970: la canción de Monk nunca pasó el corte de *The Real Book*, el libro que definió el repertorio básico

para los músicos de la época, ni figura en la mayoría de los demás libros de partituras clandestinas de ese periodo.

Como tantas de las composiciones de Monk, «Evidence» no se convirtió en estándar consensuado hasta la muerte del pianista, ocurrida el 17 de febrero de 1982 como consecuencia de un derrame cerebral. Ese mismo día, por capricho del azar, el grupo Sphere, entre cuyos integrantes figuraban el pianista Kenny Barron y el saxofonista Charlie Rouse, antiguo acompañante de Monk, grabó la canción para su álbum *Four in One*. «Evidence» llegaría a más oyentes gracias a los numerosos conciertos y discos de homenaje a Monk que se sucedieron tras su fallecimiento. Entre los años 1983 y 1987, la pieza conoció más versiones que en los veinte años previos.

Por fin, al cabo de varias décadas, esta canción de atmósfera desasosegante ha terminado haciéndose un hueco en el canon del *jazz*. No obstante, sigue siendo una de las obras menos asequibles de Monk, sin la más mínima probabilidad de convertirse en un éxito masivo de ningún tipo. Con todo, un puñado de intérpretes se ha especializado en ella, y su orientación es una referencia indispensable a la hora de explorar las riquezas ocultas de la pieza. Los pianistas Mal Waldron y Jessica Williams han tocado «Evidence» tantas veces que bien cabe considerarlos expertos en el asunto; pero la palma se la lleva Steve Lacy, un saxofonista que grabó casi tantas versiones de «Evidence» como el mismísimo Monk, como atestiguan las cerca de veinte grabaciones registradas a lo largo de cuatro décadas de carrera.

VERSIONES RECOMENDADAS

Thelonious Monk (con Milt Jackson), Nueva York, 2 de julio de 1948 · Art Blakey y Thelonious Monk, extraída de *Art Blakey's Jazz Messengers with Thelonious Monk*, Nueva York, 9 de julio de 1958 · Steve Lacy (con Don Cherry), extraída de *Evidence*, Hackensack (New Jersey), 14 de noviembre de 1961 · Jaki Byard (con Rahsaan Roland Kirk), extraída de *The Jaki Byard Experience*, Nueva York, 17 de septiembre de 1968 · Sphere (con Charlie Rouse y Kenny Barron), extraída de *Four in One*, Englewood Cliffs (New Jersey), 17 de febrero de 1982 · Steve Lacy y Elvin Jones, extraída de *That's the Way I Feel Now*, Nueva York, 1984 · Paul Motian (con Bill Frisell y Joe Lovano), extraída de *Monk in Motian*, Nueva York, marzo de 1988 · Mal Waldron, extraída de *Evidence*, Toronto, 14 de marzo de 1988 · Wynton Marsalis, extraída de *Marsalis Plays Monk: Standard Time, Vol. 4*, Nueva York, 17 y 18 de septiembre de 1993, y 3 y 4 de octubre de 1994 · Jessica Williams, extraída de *Jazz in the Afternoon*, grabado en directo en el Chemetaka College de Portland (Oregon), 8 de febrero de 1998.

Ev'ry Time We Say Goodbye

Compuesta por Cole Porter

En diciembre de 1944, las estrellas acudieron en masa al estreno de *Seven Lively Arts*, el musical de Cole Porter, Joe DiMaggio, Judy Garland, Ethel Merman fueron algunos de los famosos que se dejaron ver por la gala y ayudaron a dar cuenta de las trescientas cajas de champán que el productor Billy Rose repartió entre los asistentes para conmemorar la ocasión. El vestíbulo del teatro estaba decorado con dibujos de Salvador Dalí, y Rose había suplicado a los espectadores que acudiesen ataviados con sus mejores galas. Porter, por su parte, tuvo que compartir los elogios con Ígor Stravinski, que compuso la música de *ballet* del espectáculo, la bailarina Alicia Markova y Benny Goodman, que actuó con su orquesta. ¿Combinaban bien todos estos ingredientes? No, en absoluto; al menos a tenor de las reseñas de prensa y la facturación en taquilla. Bea Lillie, una de las actrices del reparto, se referiría posteriormente al musical como *Seven Deadly Arts*, «las siete artes mortales», un título no del todo inapropiado para un espectáculo que se suspendió a los pocos meses de su estreno con unas pérdidas de ciento cincuenta mil dólares.

Hubo una pieza musical, sin embargo, que logró sobrevivir al fiasco y convertirse en un éxito, y no fue obra de Stravinski. La canción «Ev'ry Time We Say Goodbye», de Cole Porter, se convertiría en una de las composiciones más célebres del artista y una de las que más veces grabaría durante el resto de su carrera. A diferencia de la fastuosidad ambiciosa de *Seven Lively Arts*, la pieza de Porter triunfa gracias a una serie de toques sutiles, pequeños detalles que hacen de esta canción elegiaca todo un clásico. La melodía arranca con cautela, casi tímidamente, con una secuencia de notas delicadas que se repiten, antes de expandirse de forma espectacular en los últimos ocho compases: un contraste impactante que da forma y sustancia a las interpretaciones de esta pieza. Esa comparación deliciosa entre la despedida de la persona amada y el cambio «de mayor a menor», con la música remedando literalmente la letra, está maravillosamente lograda (no es más que un instante fugaz, de acuerdo; pero uno de los más sublimes del cancionero popular estadounidense). El editor y compositor Albert Szirmai, en una carta dirigida a Porter, reconocía que se le saltaban las lágrimas cada vez que escuchaba esta canción, y no me extrañaría que fuera concretamente ese el pasaje de la composición que le resultaba más desgarrador.

No todo el mundo estaba tan satisfecho con la pieza. El periodista Danton Walker acusó a Cole Porter de plagio: «Ev'ry Time We Say Goodbye», afirmaba el plumilla, estaba fusilada de la canción francesa «Chanson de l'adieu» y de «Each Time You Say Goodbye (I Die a Little)», tonada compuesta por Phil Ochman y Foster Carling para la película *Lady of the Tropics*, de 1939. He localizado tanto la canción del filme

como la francesa y estoy dispuesto a exculpar a Porter de todas las acusaciones. En realidad, cualquier melodía que dependa tanto de la repetición de notas —en los primeros compases, la tercera mayor se toca ocho veces seguidas, y otras notas reales reciben un tratamiento similar más avanzada la canción— tiene bastantes probabilidades de sonar parecida a muchas otras canciones. Pruebe el lector a incluirla en una partida de «Adivina la canción» con sus amigos y lo comprobará por sí mismo.

Benny Goodman grabó la composición de Cole Porter antes incluso del estreno del musical. Un mes después, Teddy Wilson, el pianista de esa sesión, grabó «Ev'ry Time We Say Goodbye» por su cuenta y, ayudado por la relajada interpretación de la cantante Maxine Sullivan, le infundió un carácter mucho más jazzístico. En los años previos a la Segunda Guerra Mundial sólo se registró un puñado de versiones de *jazz*, pero en 1956 Ella Fitzgerald firmó una interpretación sumamente emotiva dentro de su repaso exhaustivo a la obra de Cole Porter (un proyecto que, al parecer, motivó el siguiente comentario por parte del compositor: «Caramba, qué maravilla de dicción tiene esta chica»). Durante los años inmediatamente posteriores, muchos de los músicos de *jazz* más ilustres del momento grabaron la pieza de Porter, que desde entonces no ha dejado de ser una de las baladas más populares.

Se trata de una canción fácil de tocar pero difícil de tocar bien. No hay nada ostentoso en la partitura y la composición se resiste a los tratamientos rebuscados. He oído a artistas famosos tratar de tocar esta pieza el doble de rápido, imprimiéndole un ritmo de *swing* saltarín, pero con este tratamiento pierde toda la gracia. A la hora de abordar «Ev'ry Time We Say Goodbye» puede que la mejor referencia nos la brinde Joe Coltrane: de todas las interpretaciones jazzísticas que se han hecho de la pieza, quizá la más escuchada sea la incluida en *My Favourite Things*, el exitoso elepé del saxofonista. Aunque Coltrane solía sucumbir a la tentación de extremar el gesto, en esta ocasión no ejecuta ningún solo, limitándose a revelar el núcleo emocional de la canción con una exposición lastimera de la melodía. Con los años han ido apareciendo varias grabaciones en directo de Coltrane tocando esta canción en Europa; pero el saxofonista no renunciaba a las interpretaciones lacónicas e intimistas ni siquiera en esos contextos, donde disponía de un amplio margen para explayarse. En cuanto a versiones más recientes, destaco en particular la recreación en solitario de Chris Potter, de 1994, y la revisión vaporosa de Theo Bleckmann y Ben Monder, de 1996, por la parecida sensibilidad con que ambas sondan las honduras psicológicas de la pieza de Porter.

VERSIONES RECOMENDADAS

Benny Goodman, Nueva York, 16 de noviembre de 1944 · Teddy Wilson (con Maxine Sullivan), Nueva York, 18 de diciembre de 1944 · Ella Fitzgerald, extraída de *Ella Fitzgerald Sings the Cole Porter Songbook*, Los Ángeles, 7 de febrero de 1956 ·

John Coltrane, extraída de *My Favourite Things*, Nueva York, 26 de octubre de 1960 · Ray Charles y Betty Carter, extraída de *Ray Charles and Betty Carter*, Los Ángeles, 13 de junio de 1961 · John Coltrane, extraída de *The Paris Concert*, grabado en directo en el Olympia de París, 17 de noviembre de 1962 · Chris Potter, extraída de *Pure*, Nueva York, 14 y 15 de junio de 1994 · Theo Bleckman y Ben Monder, extraída de *No Boat*, Stanford, Connecticut, 30 y 31 de agosto de 1996 · Kurt Elling, extraída de *This Time It's Love*, Chicago, diciembre de 1997 y enero de 1998 · Roy Hargrove (con Roberta Gambarini), extraída de *Emergence*, Hollywood, 16 y 17 de junio de 2008 · Diana Krall, extraída de *Quiet Nights*, Hollywood, 2009.

Exactly Like You

Compuesta por Jimmy McHugh, con letra de Dorothy Fields

«Chabacano y vulgar». Con estos adjetivos despachó la revista *Time* la *Lew Leslie's International Revue*, el musical de 1930 que sirvió de presentación a este clásico de Jimmy McHugh y Dorothy Fields. La reacción hostil de la crítica tal vez contribuyó al fugaz paso por la cartelera que tuvo el espectáculo, suspendido antes de llegar a las cien funciones, pero no impidió que dos de las canciones de la revista obtuviesen un éxito clamoroso (la otra fue «On the Sunny Side of the Street»).

Ahora bien, «Exactly Like You» no tuvo una aceptación inmediata en los círculos jazzísticos. Si bien es cierto que Louis Armstrong y la Casa Loma Orchestra grabaron sendas versiones al poco de estrenarse la canción, pocos artistas de *jazz* siguieron su ejemplo. Durante más de cinco años, de enero de 1931 a agosto de 1936, ni un solo músico de *jazz* llevó la pieza al estudio.

Benny Goodman, que por entonces se encontraba en la cúspide de su fama, violó ese embargo oficioso cuando recurrió a «Exactly Like You» para interpretarla con Lionel Hampton... pero ¡con Hampton como vocalista! Lo cierto es que sólo hacía una semana que Goodman había conocido a Hampton y, aunque estaba fascinado con su forma de tocar el vibráfono, es evidente que quería poner a prueba sus dotes vocales. Goodman, sin duda, había escuchado la versión de la Casa Loma Orchestra (uno de los modelos de su banda de *swing*), cantada por Jack Richmond, y aspiraba a recrear un ambiente parecido. Hampton, por su parte, pone de manifiesto lo mucho que debía su estilo vocal a Louis Armstrong, y cada vez que oigo su versión de «Exactly Like You» no puedo evitar acordarme de aquella bravata suya de que en invierno andaba siempre sin abrigo con la esperanza de pescar una laringitis que le dejase la voz tan ronca como la de su admirado Satchmo.

Muchas de las bandas punteras, inspiradas por el éxito de Goodman, incorporaron «Exactly Like You» a su repertorio. En 1937, Count Basie registró una enérgica versión de *swing*, casi el doble de rápida que la de Goodman, para su segunda sesión con el sello Decca. La grabación incluye una memorable interpretación vocal a cargo de Jimmy Rushing —si Hampton bebía de Armstrong, Rushing suena como si se hallase bajo el influjo de Billie Holiday, a la sazón enrolada en la banda de Basie— y medio *chorus* de Lester Young. Un mes después, en París, Django Reinhardt grabó una versión más nostálgica de «Exactly Like You».

La versatilidad de la canción es una de las garantías de su perdurabilidad, pues funciona igual de bien como número vocal en diversos tiempos, como *swing*ailable o como pasto de *jam session*. Pocos años después de la grabación de Basie, la pieza apareció en el Minton's Playhouse, un club de Harlem que empezaba a consolidarse como plataforma de lanzamiento del incipiente movimiento *bebop*; una grabación

informal realizada en 1941 en ese local permite escuchar a Thelonious Monk acompañando a Don Byas en «Exactly Like You».

La canción parece simple, pero la ubicación de los silencios y la tesitura tan amplia que requiere hacen que sea más difícil de cantar que la típica tonada pop, lo que desde luego no ha disuadido a toda una pléyade de gigantes de la canción (desde Frank Sinatra y Louis Armstrong a Willie Nelson o Aretha Franklin) de atacar este clásico imperecedero. La letra es un tanto ñoña, pero la doble rima interna que prepara el camino para el momento culminante (*dream I'm dreaming / scheme I'm scheming*) es un gancho muy potente, y encaja tan bien en la melodía que cuesta imaginar cuál de los dos elementos surgió primero. De vez en cuando me topo con un ejemplo de lo que yo llamo «gemelos compositivos», una compaginación tan perfecta de letra y música que parece como si ambas se hubiesen parido de forma simultánea. «Exactly Like You» es un ejemplo consumado de este fenómeno, y estoy seguro de que no soy el único amante de esta canción que cuando la escucha en versión instrumental no puede evitar «oír» la letra, o incluso canturrearla en voz baja.

VERSIONES RECOMENDADAS

Casa Loma Orchestra, Nueva York, 15 de abril de 1930 · Louis Armstrong, Nueva York, 4 de mayo de 1930 · Benny Goodman (con Lionel Hampton), Hollywood, 26 de agosto de 1936 · Count Basie, Nueva York, 26 de marzo de 1937 · Django Reinhardt (con el Quintette du Hot Club de France), París, 21 de abril de 1937 · Don Byas (con Thelonious Monk), grabada en directo en el Minton's de Nueva York, 1941 · Dizzy Gillespie y Stan Getz, extraída de *Diz and Getz*, Los Ángeles, 9 de diciembre de 1953 · Sun Ra, extraída de *New Steps*, Roma 2 y 7 de enero de 1978 · Dave McKenna, extraída de *Live at Maybeck Recital Hall, Vol. 2*, grabado en directo en el Maybeck Recital Hall de Berkeley (California), noviembre de 1989 · Diana Krall, extraída de *From This Moment On*, Los Ángeles, primavera de 2006.

F

Falling in Love with Love

Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Lorenz Hart

En la época en que Richard Rodgers y Lorenz Hart compusieron esta canción para un musical de 1938 titulado *The Boys from Syracuse*, los vales jazzísticos eran una rareza. Dos años antes, Benny Carter había grabado su «Waltzing the Blues» en Londres, y cuatro años después Fats Waller estrenaría su «Jitterbug Waltz»; pero estas piezas eran una anomalía en la era del *swing*, y el típico aficionado al *jazz* podía acudir noche tras noche a clubes y salas de baile sin oír una sola canción en compás de 3/4.

Richard Rodgers, justo es reconocerlo, hizo cuanto pudo por surtir a los músicos de *jazz* de material valsístico adecuado. En 1932 había compuesto «Lover» para la película *Love Me Tonight*. La canción estaba llamada a convertirse en clásico del *jazz*, pero las *big bands* no le prestaron atención hasta mucho tiempo después, y cuando figuras como Gene Krupa y Stan Kenton se decidieron por fin a tocarla, le cambiaron el ritmo de vals por un dinámico 4/4. Casi treinta años después, Rodgers, empeñado aún en el formato de marras, compondría «My Favorite Things» para la banda sonora de *Sonrisas y Lágrimas*, una canción que se convertiría en vector de las exploraciones modales de John Coltrane, aunque el saxofonista le infundiría un cariz métrico más próximo al 6/8 que al 3/4 original de Rodgers.

«Falling in Love with Love» se encontró con una respuesta parecida. La canción tardó muchos años en captar adhesiones dentro del mundo del *jazz*, y aun entonces se vería sometida con frecuencia a arreglos que sustituían el compás primigenio por uno de 4/4. Sinatra respetó el pulso original en la versión que grabó en 1944 para su «disco de la victoria» (uno de esos álbumes que publicaba el gobierno estadounidense para estimular a los soldados destacados en ultramar), pero pocos siguieron su ejemplo. Clifford Brown optó por un 4/4 en su grabación de Estocolmo y también al año siguiente, con Helen Merrill; y lo propio hicieron Cannonball Adderley en la adaptación que grabó con acompañamiento de cuerda, John Coltrane con Mal Waldron en 1957 y la inmensa mayoría de músicos de *jazz* que han abordado esta pieza a lo largo de las décadas. Por extraño que parezca, *The Real Book* presenta la partitura en compás de vals, lo que invita a pensar que, al menos en este caso, la biblia oficiosa de las partituras de *jazz* se basó en el texto original y no en las relecturas jazzísticas más conocidas.

La canción, en realidad, plantea retos más arduos que el del compás. La frases dependen en alto grado de notas sostenidas y repetidas, y la progresión armónica no es de las más inspiradas de Richard Rodgers. Ni siquiera Alec Wilder, que admiraba esta pieza por diversos motivos, dejó de señalar su «considerable monotonía»^[23]. Según mi experiencia, este estándar rinde mejor cuando el grupo manipula la

partitura original, añadiendo un contrapunto descendente a la melodía (como hizo Art Blakey en su grabación de 1981 con Wynton Marsalis) o salpimentando la progresión armónica (como hizo Buddy Montgomery en la versión que registró en 1959 con su hermano Wes).

La pieza, no obstante, presenta una enorme ventaja, bien que intangible, y es que tiende casi sin esfuerzo al *groove*, de ahí que, a lo largo de los años, haya propiciado una serie de interpretaciones con mucho *swing*. No sé hasta qué punto cabe apuntar esta propiedad en el haber de Richard Rodgers, pero tampoco se me ocurre quién si no pudo haberle dado ese toque mágico a la composición. En este sentido, la canción funciona bien en un compás de 4/4 y un movimiento intermedio o rápido; y cuando uno escucha versiones como, por ejemplo, la de Hank Mobley o la de Jimmy Smith, ambas grabadas en 1957 para Blue Note, cuesta creer que no se trate de un tema de *hard bop* original.

VERSIONES RECOMENDADAS

Frank Sinatra, Hollywood, 8 de julio de 1944 · Clifford Brown, extraída de *Memorial*, Estocolmo, 15 de septiembre de 1953 · Helen Merrill (con Clifford Brown), extraída de *Helen Merrill*, Nueva York, 24 de diciembre de 1954 · Elmo Hope, extraída de *Meditations*, Nueva York, 28 de julio de 1955 · Jimmy Smith, extraída de *A Date with Jimmy Smith*, Nueva York, 11 de febrero de 1957 · Mal Waldron (con John Coltrane y Jackie McLean), extraída de *The Dealers*, Hackensack (New Jersey), 19 de abril de 1957 · Hank Mobley, extraída de *Hank Mobley*, Hackensack (New Jersey), 23 de junio de 1957 · Wes Montgomery (con Buddy Montgomery y Monk Montgomery), extraída de *Montgomeryland*, Los Ángeles, 1 de octubre de 1959 · Gene Ammons y Dodo Marmarosa, extraída de *Jug & Dodo*, Chicago, 4 de mayo de 1962 · Sheila Jordan, extraída de *A Portrait of Sheila*, Englewood Cliffs (New Jersey), 19 de septiembre de 1962 · Art Blakey (con Wynton Marsalis), extraída de *Straight Ahead*, grabado en directo en el Keystone Korner de San Francisco, junio de 1981 · Sonny Rollins, *Falling in Love with Jazz*, Nueva York, 9 de septiembre de 1989.

Fascinating Rhythm

Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin

Aaron Copland no escatimó^[24] elogios encendidos a esta pieza poco después de su aparición: la composición de Gershwin, declaró, «no es sólo la más fascinante en términos rítmicos, sino la canción de *jazz* más original que jamás se haya compuesto». El encomio es un tanto desmesurado —Copland, para ser justos, seguramente no había prestado mucha atención a las piezas que King Oliver o Jerry Roll Morton grabaron más o menos por la misma época en que Gershwin compuso esta obra—, pero no anda descaminado. «Fascinating Rhythm» era algo emocionante y completamente moderno.

Aunque a comienzos de la década de 1920 los ritmos frenéticos del *jazz* ya empezaban a aparecer en canciones populares, por lo general lo hacían en formas muy rudimentarias. «The Charleston», uno de los éxitos de entonces, basaba su gancho en una síncopa tan palpable que podría enseñarse a tocarla con las palmas a los alumnos de un jardín de infancia. Otras canciones célebres de la época, como «Limehouse Blues», obra del compositor teatral británico Philip Braham, y «Toot, Toot, Tootsie, Goodbye», compuesta por Ted Fio Rito, un nativo de Newark hijo de emigrantes italianos, demuestran que creadores de todo pelaje echaban mano de fraseos de *jazz* para sus melodías pop.

Nadie, sin embargo, mostró tanto vigor como George Gershwin a la hora de mezclar canciones populares con sensibilidad jazzística, aunque también hay que reconocer el mérito de su hermano Ira (de hecho, cabría argumentar que, dado que la principal vía de acceso masivo a la jerga del *jazz* fueron las letras de las canciones, la influencia de Ira Gershwin en el léxico estadounidense fue si cabe más decisiva que la de, pongamos, Francis Scott Fitzgerald o Ernest Hemingway; pero dejemos este asunto para otra ocasión).

En todo caso, la labor que desarrollaron los hermanos en *Lady Be Good*, el musical de 1924 que supuso su primer encargo de envergadura para Broadway, se tradujo en algunas de las canciones más jazzísticas de su carrera. «Fascinating Rhythm», uno de los éxitos extraídos del espectáculo, cifra su atractivo en un desplazamiento métrico —el ritmo fascinante al que alude el título, diría yo— que bebe a todas luces del libreto del *jazz*. La melodía, de hecho, se compadece a tal punto con el sonido del *hot jazz* de aquella época que parece obra de un cornetista de Nueva Orleans o un clarinetista de la escuela de Chicago. La canción, a su vez, se adaptó fácilmente a las necesidades de las bandas de *jazz*: en muchos sentidos, la estructura melódica presagia las partituras basadas en frases repetitivas que darían pie a la era del *swing*.

La diferencia con las canciones populares de épocas anteriores no podía ser

mayor. Una composición de esta índole era casi una consigna para los oyentes sofisticados; los que no estuviesen a la última se quedaban al margen. Hasta el padre de los compositores tuvo que esforzarse para no quedar descolgado, aunque, orgulloso del logro de sus vástagos, trabucó sin querer el título de la canción y la llamó «Fashion on the River» [Moda en el río]. Y vaya saber el lector qué tal sentaría entre el *proletariat* la traducción al ruso que hizo Vernon Duke de la letra con vistas a exportar la canción a la URSS, donde, a juicio del compositor, podría servir de eficaz propaganda antisoviética.

Cliff Edwards, alias Ukelele Ike, el vocalista que cantaba «Fascinating Rhythm» en el musical de Broadway, contribuyó a popularizar la canción con la versión que grabó en diciembre de 1924 (tanto su interpretación como la de Sam Lanin triunfarían durante la primavera siguiente). Pero una versión mucho más emocionante, grabada en abril de 1926, pocos días después del estreno londinense de *Lady Be Good*, nos muestra a Fred y Adele Astaire, compañeros de Edwards en el reparto, cantando «Fascinating Rhythm» con el propio compositor al piano. Gershwin suena un poco torpe durante la estrofa, pero en cuanto ataca el tema principal su ejecución revela una sensibilidad innata para el *jazz*; y cualquiera que escuchase su solo en una «cata a ciegas» creería estar oyendo a uno de los mejores pianistas *stride* de Harlem de la época.

Las canciones tan ligadas a un periodo histórico suelen ser las primeras en quedar desfasadas cuando el gusto del público cambia en pos del último grito, pero esta composición ha sobrevivido al vaivén de las modas. Bill Russo, a instancias de Stan Kenton, la transformó en una excelente partitura de *jazz* moderno para grandes orquestas, arreglo que a su vez fue adaptado para voces por los Swingle Singers. A mediados de la década de 1950, Tal Farlow puso de manifiesto el potencial de la canción como número de *bebop* para guitarristas virtuosos, Jimmy Giuffre la convirtió en una pieza vanguardista de clarinete, y Mel Tormé la usó de bastidor para sus improvisaciones de estilo *scat*. Con el tiempo, «Fascinating Rhythm» se ha granjeado una popularidad considerable entre los violinistas, como atestiguan las numerosas grabaciones de Stéphane Grappelli (que llevó la pieza al estudio en cuatro décadas distintas), Joe Venuti, Mark O'Connor, el Turtle Island String Quartet y otros músicos de cuerda. Por último, el ingenioso arreglo de «Fascinating Rhythm» que aporta Billy Childs al álbum *The Calling*, de Dianne Reeves, hace que la pieza de Gershwin suene como una canción con groove del nuevo milenio.

VERSIONES RECOMENDADAS

Fred y Adele Astaire (con George Gershwin al piano), Londres, 19 y 20 de abril de 1926 · Stan Kenton (con arreglos de Bill Russo), extraída de *Sketches on Standards*, Hollywood, 30 de enero de 1953 · Tal Farlow, extraída de *The Interpretations of Tal Farlow*, Los Ángeles, 17 de enero de 1955 · Mel Tormé (con el Dek-Tette de Marty

Paich), extraída de *Mel Tormé with the Marty Paich Dek-Tette*, Hollywood, 16 a 18 de enero de 1956 · Stéphane Grappelli, extraída de *Improvisations*, París, 6 de febrero de 1956 · Jimmy Giuffre, extraída de *The Jimmy Giuffre Clarinet*, Los Ángeles, 22 de marzo de 1966 · Art Pepper (con Carl Perkins), extraída de *The Art of Pepper*, Hollywood, 1 de abril de 1957 · Sarah Vaughan, extraída de *Gershwin Live!*, grabado en directo en el Dorothy Chandler Pavillion de Los Ángeles, 1 y 2 de febrero de 1982 · Dianne Reeves (con arreglos de Billy Childs), extraída de *The Calling*, Burbank (California), 9 al 11 de septiembre de 2000 · Jamie Cullum, extraída de *Catching Tales* (no incluido en la edición estadounidense), Londres, ¿2004-2005?

Fly Me to the Moon

Compuesta por Bart Howard

Reflexionando *a posteriori* acerca del éxito de esta pieza, el compositor Bart Howard afirmaría que tardó veinte años en aprender a componer una canción de éxito en veinte minutos. «Fly Me to the Moon» ilustra a la perfección la paradoja de ese chiste tan revelador. La pieza se abre con una serie de frases descendentes —el gancho de la canción, en esencia— que de tan predecibles resultan tranquilizadoras, como si la evolución futura de la melodía viniese dictada por esas cinco notas iniciales. La progresión armónica, por su parte, rara vez abandona el círculo de quintas. Mézclense ambos ingredientes en el escenario y casi parece que la canción se toca sola. No me extrañaría que la labor de composición propiamente dicha hubiese sido igual de sencilla.

La canción, sin embargo, ha recorrido un largo camino desde entonces. Se ha traducido al español («Llévame a la luna»), ha sido un éxito en Alemania («Schiess mich doch zum Mond»), se ha usado como sintonía de una serie de dibujos animados japoneses (*Neon Genesis Evangelion*) y ha viajado a la luna —literalmente, sí— a bordo del Apolo xi. Quién iba a imaginar, a la vista de los pedestres comienzos de Howard, que una obra suya fuese a alcanzar cotas tan estratosféricas. Nacido en 1915, en Burlington (Iowa), con el nombre de Howard Joseph Gustafson, el futuro compositor se estrenó en el mundo de la música como integrante de la banda de acompañamiento de las siamesas Daisy y Violet Hilton, tras lo cual estuvo trabajando para el travestí Rae Bourbon. Ni que decir tiene que no eran las típicas ocupaciones que catapultan a un artista a la fama y la fortuna. En 1951 nos encontramos a Howard trabajando de maestro de ceremonias y pianista en el Blue Angel de Nueva York, más de comparsa que como cabeza de cartel y a simple vista destinado a ocupar de por vida un lugar de segunda o tercera fila en el panorama musical de Manhattan.

Pero he aquí que Felicia Sanders empezó a cantar «Fly Me to the Moon» —por entonces titulada «In Other Words»— en el Blue Angel, y la pegadiza melodía despertó el interés de otros vocalistas. Nancy Wilson la grabó en 1959, pero el verdadero espaldarazo le llegó al año siguiente, cuando Peggy Lee interpretó la canción en el *show* de Ed Sullivan, el programa de variedades más famoso de la televisión estadounidense de entonces. Varios cantantes se subieron al carro. La versión que en 1964 grabó Frank Sinatra con Count Basie (y arreglos de Quincy Jones) debe de ser la más conocida de todas las interpretaciones de «Fly Me to the Moon» (y la que Buzz Aldrin escogió de fondo sonoro personal para su visita a la luna). Sinatra también es el responsable de que la canción funcione igual de bien en 4/4 que con el ritmo de vals que concibió originalmente el compositor.

No soy inmune al atractivo de la pieza, que además es divertida de tocar gracias a

una característica muy grata, y es que da la sensación de impulsarse hacia delante por sí sola. Sin embargo, toda la canción exhala un aroma indeleble a sala de conciertos de Las Vegas, resultado del cúmulo de versiones publicadas por gente como Sinatra, Tony Bennett, Louis Prima, Doris Day, Connie Francis y otros cantantes de diversa credibilidad jazzística, aunque todos ellos marcados por un denominador común: son de esos artistas de los que solía hablar maravillas nuestra tía abuela al volver de sus vacaciones en la meca del juego. Para colmo, el humorista Rich Little ha llevado a cabo una parodia devastadora en la que imita a varios famosos que se jactan de sus proezas sexuales mientras una *big band* toca «Fly Me to the Moon» en segundo plano. Little hace un alto de vez en cuando para animar a los músicos («¡Eso es, Count, dale fuerte!»), y no se me ocurre ninguna canción mejor para un número cómico de ese tipo. El tono hiperbólico de la letra —¿de veras nos hace falta saber cómo es el amor en Júpiter y Marte?— contribuye al efecto burlesco.

Como resultado, parece que esta composición arranca interpretaciones cursis o prosaicas hasta de los artistas más sobrios. Wes Montgomery tuvo que vérselas con un arreglo barroco de lo más relamido en su disco *Road Song*, de 1968, pero lo superó a base de frases de guitarra potentes y aceradas. Mucho peor les fue a Nat King Cole y George Shearing en su colaboración de 1961, donde se batieron a la desesperada contra la sección de cuerda, pero la tremenda inferioridad numérica les hizo morder el polvo. Y es que esta canción casi pide a gritos la parodia o incluso el escarnio, y su pasado indeleble siempre invitará a los músicos de *jazz* a tomar el camino de la deconstrucción.

Ahora bien, también es posible tocarla sin ironía alguna, simplemente dejando que la canción se acomode en un *groove* bien empastado —ya sea en compás de 3/4 o de 4/4—, algo que suele darse con bastante naturalidad cuando los músicos se animan a tocarla encima de un escenario. Escúchense, como ejemplo, tres interpretaciones particularmente notables de la época del programa espacial Apolo: la versión que grabó Roy Haynes con Rahsaan Roland Kirk, en 1962; la del trío de Vince Guaraldi, de 1964; y la fogosa relectura de Hampton Hawes, de 1965.

VERSIONES RECOMENDADAS

Peggy Lee (grabada con el título de «In Other Words»), extraída de *Pretty Eyes*, Hollywood, 15 y 18 de febrero de 1960 · Roy Haynes (con Tommy Flanagan y Rahsaan Roland Kirk), extraída de *Out of the Afternoon*, Englewood Cliffs (New Jersey), 16 de mayo de 1962 · Frank Sinatra y Count Basie, extraída de *It Might as Well Be Swing*, Los Ángeles, 9 de junio de 1964 · Vince Guaraldi, extraída de *Jazz Impressions of a Boy Named Charlie Brown*, San Francisco, 1964 · Hampton Hawes, extraída de *Here and Now*, Los Ángeles, 12 de mayo de 1965 · Wes Montgomery, extraída de *Road Song*, Englewood Cliffs (New Jersey), 7 de mayo de 1968 · Ray Brown (con Benny Carter), extraída de *Some of My Best Friends Are... Sax Players*,

Nueva York (20 a 22 de noviembre) y Los Ángeles (13 de febrero de 1996) · Diana Krall, extraída de *Live in Paris*, grabado en directo en el Olympia de París, noviembre y diciembre de 2001 · Joey DeFrancesco, extraída de *Snapshot*, grabado en directo en el Kerr Cultural Center de Scottsdale (Arizona), 5 de marzo de 2009.

Footprints

Compuesta por Wayne Shorter

«Footprints» fue una pieza básica del repertorio de Miles Davis en los meses previos a su tránsito de la música acústica a la eléctrica. Durante esta fase tan turbulenta para el mundo del *jazz*, Davis se sentía obligado a abrir nuevas sendas pero no estaba dispuesto a pasarse al bando del *free jazz*, cuyos adeptos conmocionaban a la sazón el mundillo con su repudio de la tonalidad, la segmentación del compás, la improvisación basada en escalas y casi todas las estructuras de referencia del arte jazzístico. En este contexto, Davis aspiraba a establecer otras reglas que le permitiesen descubrir nuevos espacios creativos en el límite mismo de las estructuras convencionales, pero sin llegar a quebrantarlas.

El trompetista recurría cada vez con más frecuencia a las composiciones oblicuas y distendidas de Wayne Shorter, el saxofonista del influyente quinteto que formó Miles a mediados de la década de 1960. Aunque estas piezas se mantenían en un terreno más o menos conocido —se adherían al formato de canción y, en su mayoría, se apoyaban en progresiones armónicas más o menos habituales—, podían sonar más *free* de lo que realmente eran: el grupo se afanaba en subvertir y ocultar las estructuras subyacentes, y estas solían pasarles inadvertidas a los oyentes menos duchos. En muchos sentidos, las «huellas» (*footprints*) que los músicos de Miles dejaron en estas canciones, unas piezas que exploraban los límites entre el formalismo y la libertad, marcaron el camino que escogerían muchos intérpretes avanzados de la generación siguiente, que solían decantarse por la audacia sin incurrir en la anarquía musical pura y dura.

La canción de Shorter guarda un parecido superficial con «All Blues», un tema muy conocido de *Kind of Blue*, el alabado álbum que Davis publicó en 1959. Las dos composiciones se basan en una progresión de *blues* pero están adaptadas a una métrica poco habitual: en el caso de «All Blues» tenemos doce compases de 6/8 cada uno, mientras que «Footprints», en las partituras más divulgadas, consta de veinticuatro compases de 3/4. El número total de pulsos es el mismo en ambos casos, pero la tonalidad menor de «Footprints» confiere un aire más tétrico al conjunto, mientras que el *vamp* de piano de «All Blues», ese motivo pertinaz que ancla toda la pieza en un *groove* tan placentero, no aparece por ninguna parte en la composición de Shorter, mucho más sinuosa.

La versión de Miles es más rápida que la que grabó Shorter para su disco *Adam's Apple*, publicado por Blue Note en 1966, que es donde apareció por primera vez «Footprints». Pero aún más rápida es la revisión de la pieza que llevó a cabo el propio Shorter treinta y cinco años después, con ocasión de un concierto grabado en el festival de *jazz* de Vitoria, donde el saxofonista reformuló algunas de sus

composiciones más antiguas en compañía del pianista Danilo Pérez, el batería Brian Blades (ninguno de los cuales habían nacido cuando Shorter grabó la primera versión de «Footprints») y el bajista John Patitucci. Los jóvenes acompañantes del saxofonista también imprimen a la pieza un sabor rítmico muy diferente, llegando a insinuar matices afrocubanos que las grabaciones de la década de 1960 no mostraban en ningún momento.

Esta ductilidad es precisamente el motivo por el que «Footprints» atrajo tanto a Davis en la época en que se compuso. La canción, más que la mayoría de clásicos del *jazz*, invita a la reconceptualización radical. Quienes busquen ejemplos aún más extremos los encontrarán en la versión de Blay Ambolley, de 2001, que mezcla el *hard bop* con el estilo *highlife* de su Ghana natal, o en la réplica eléctrica de corte zappaesco que ofrecen Anthony Jackson y Yiorgos Fakanas en su álbum *Interspirit*, de 2009.

VERSIONES RECOMENDADAS

Wayne Shorter (con Herbie Hancock), extraída de *Adam's Apple*, Englewood Cliffs (New Jersey), 24 de febrero de 1966 · Miles Davis (con Wayne Shorter y Herbie Hancock), extraída de *Miles Smiles*, Nueva York, 25 de octubre de 1966 · Pat Martino, extraída de *The Visit*, Nueva York, 24 de marzo de 1972 · David Liebman (con Randy Brecker y Richie Beirach), extraída de *Pendulum*, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 4 y 5 de febrero de 1978 · Ahmad Jamal, extraída de *Digital Works*, Dallas, agosto de 1985 · Wayne Shorter (con Danilo Pérez), extraída de *Footprints Live!*, grabado en directo en el festival de *jazz* de Vitoria, 20 de julio de 2001 · Blay Ambolley, extraída de *AfriKan JaaZZ*, Ghana, Los Ángeles y Brooklyn, 2001 · Anthony Jackson y Yiorgos Fakanas, extraída de *Interspirit*, Atenas y Woodland Hills (California), noviembre de 2008 y agosto de 2009.

G

Gee, Baby, Ain't I Good to You?

Compuesta por Don Redman, con letra de Andy Razaf

«Gee, Baby, Ain't I Good to You?» data de los primeros días de la Gran Depresión — la canción se grabó una semana antes del desastre bursátil de 1929—, una época en que el gusto del público, quizá por un fenómeno de negación en masa, empezó a inclinarse hacia las composiciones que cantaban a los buenos tiempos y al despilfarro pecuniario. Entre los éxitos más incongruentes de ese periodo se encuentran «Happy Days Are Here Again» [Vuelven los buenos tiempos], «We're in the Money» [Estamos forrados] y «Life is Just a Bowl of Cherries» [Todo va a las mil maravillas]. La letra que escribió Andy Razaf para «Gee, Baby, Ain't I Good to You» —con su lista de regalos de compromiso: un Cadillac, un abrigo de pieles y un anillo de diamantes— se avenía muy bien con el espíritu de una época en la que las canciones de éxito hacían las veces de pozo de los deseos crematísticos.

El compositor Don Redman, en la grabación original, ofrece una conmovedora interpretación vocal, más cercana al recitado que al canto, y su partitura, que bebe de la sensibilidad del *blues* aunque, en realidad, se atiene al formato de canción de treinta y dos compases con una progresión armónica bastante compleja, es igual de emotiva. A tenor de estas premisas, cualquiera habría vaticinado un porvenir brillante a la canción, pero pasaría más de una década antes de que otra estrella del *jazz* la llevase al estudio. La grabación de Chu Berry, publicada en 1941, sirve de número vocal para Hot Lips [Labios calientes] Page, un dinámico trompetista que causaba sensación por aquellos años (cinco días después, Page grabaría «Blues in the Night», canción que llegaría al top diez). Sería, no obstante, otro vocalista quien convirtiese la composición de Rodman en un clásico del *jazz*: en noviembre de 1943, Nat King Cole grabó una interpretación muy comedida que al año siguiente llegaría al número uno de las listas de *rhythm and blues* e inspiraría un sinfín de versiones por parte de artistas de *jazz*, *rhythm and blues* y *pop*.

Count Basie nunca adquirió legalmente la propiedad de la canción, pero de mediados de la década de 1940 en adelante muchos aficionados probablemente dieron por hecho que «Gee, Baby, Ain't It Good to You?» procedía de Kansas City, habida cuenta de la estrecha relación que mantuvieron con la pieza varios miembros de la orquesta de Basie. En 1944, el Conde se hizo acompañar por el cantante Jimmy Rushing en una versión para un «disco de la victoria», así como en sendas grabaciones para la radio del ejército estadounidense y la Guardia Nacional de los Estados Unidos. Rushing mantendría la canción en su repertorio durante el resto de su carrera. Basie también siguió teniéndola entre sus favoritas y, tras la marcha de Rushing, «Gee, Baby, Ain't I Good to You?» pasaría a servir de número vocal para Joe Williams, O. C. Smith, Mary Stallings y otros cantantes. Los solistas de viento de

la orquesta, por su parte, también le cogieron gusto a la composición de Redman, no en vano algunas de las interpretaciones más características de la pieza se encuentran en álbumes grabados por Buddy Tate, Harry «Sweets» [Dulces] Edison, Joe Newman y otros instrumentistas que velaron sus armas en la banda de Basie.

Más adelante, algunos músicos de inclinaciones más innovadoras —Dizzy Gillespie, Art Blakey, Paul Bley— recurrirían de vez en cuando a esta canción, pero lo más habitual sería encontrársela en el repertorio de artistas de gustos más tradicionales, en particular de los adeptos a las piezas ambientales con dejo de *blues*. La canción está especialmente indicada para movimientos algo más rápidos que la balada, pero sin llegar al *tempo* medio. Aunque muchos artistas flaquean en esa cota tan particular, que no tolera ni el contoneo del *swing* ni el ensimismamiento parsimonioso, recomiendo dos excepciones impresionantes: la interpretación que Cassandra Wilson incluyó en su álbum *Blue Skies* y la versión de Hank Crawford y Jimmy McGriff, recogida en el disco *On the Blue Side*.

VERSIONES RECOMENDADAS

McKinney's Cotton Pickers (con Don Redman), Nueva York, 5 de noviembre de 1929 · Chu Berry (con Hot Lips Page), Nueva York, 28 de agosto de 1941 · Nat King Cole, Los Ángeles, 30 de noviembre de 1943 · Count Basie (con Jimmy Rushing), Nueva York, 27 de mayo de 1944 · Joe Newman, extraída de *I Feel Like a Newman*, Nueva York, septiembre de 1955 · Kenny Burrell, extraída de *Midnight Blue*, Englewood Cliffs (New Jersey), 8 de enero de 1963 · Harry «Sweets» Edison y Oscar Peterson, extraída de *Oscar Peterson & Harry Edison*, Los Ángeles, 21 de diciembre de 1974 · Cassandra Wilson, extraída de *Blue Skies*, Nueva York, febrero de 1988 · Hank Crawford y Jimmy McGriff, extraída de *On the Blue Side*, Englewood Cliffs (New Jersey), 4 y 9 de abril de 1989.

Georgia on My Mind

Compuesta por Hoagy Carmichael, con letra de Stuart Gorrell

Fue el saxofonista Frankie Trumbauer quien animó a Hoagy Carmichael a componer esta pieza. «¿Por qué no compones una canción que se titule “Georgia”?^[25] —le sugirió un día—. Las canciones sobre el Sur siempre dan buenos resultados». Para espolearlo, Trumbauer le propuso incluso el primer verso: “Deberías empezar así: ‘Georgia, Georgia...’”, a lo que el compositor respondió con sarcasmo: “Gracias, es una ayuda inestimable”.

Carmichael, sin embargo, aprovechó ese empujón y al cabo de pocos días tuvo lista una tonada, para cuya letra contó con la ayuda de su compañero de habitación, Stu Gorrell. El nombre de Gorrell, que llegaría a vicepresidente del Chase Bank, no quedó inscrito en el registro oficial como coautor de la pieza, pero Carmichael le enviaría regularmente cheques con su porcentaje de los derechos de autor. El futuro banquero nunca volvería a tener escaños con el mundo de la música, salvo cuando sugiriese a su amigo el título de «Star Dust»; pero debe de ser el diletante más extraordinario de la historia de la música popular: sólo metió baza en dos canciones, pero estamos hablando de dos de los éxitos más arrolladores del siglo.

«Georgia on My Mind» es una canción maravillosa, aunque en este caso no exista ninguna relación tangible con el estado sureño. Trumbauer era de Illinois y Carmichael, de Indiana (al igual que Gorrell). La canción se compuso en el barrio neoyorquino de Queens y, en la primera grabación, Carmichael se hizo acompañar por el cornetista Bix Beiderbecke, natural de Iowa. Afortunadamente, Ray Charles, que había nacido en Albany (Georgia) exactamente noventa días antes de que se registrasen los derechos de «Georgia on My Mind», terminaría interviniendo en el asunto para aportar verdadero color local. Su versión de la pieza no sonaría en la radio hasta pasados treinta años, pero llegaría al número uno de las listas, y a día de hoy sigue siendo la interpretación más conocida del clásico de Hoagy Carmichael.

Para entonces los músicos de *jazz* ya habían hurgado a conciencia en la canción. Antes de que la grabación original cumpliera un año y medio, «Georgia on My Mind» había conocido las versiones de Louis Armstrong, Coleman Hawkins (con los Mound City Blowers), Mildred Bailey y el hombre que lo desencadenó todo, Frankie Trumbauer. Más entrada la década aparecerían las interpretaciones de Fats Waller, Django Reinhardt y Ethel Waters, pero «Georgia on My Mind» recibiría un nuevo impulso con el auge de la era del *swing*, cuando toda una constelación de artistas de *big band* la llevó al estudio, entre ellos Artie Shaw, Glenn Miller, la Casa Loma Orchestra y Gene Krupa, cuya versión, cantada por Anita O’Day, se coló entre los veinte primeros de las listas en junio de 1941.

«Georgia on My Mind» sigue siendo una de las composiciones favoritas de los

músicos de *jazz*. Aunque la canción no caló tan hondo entre los instrumentistas de *bebop* ni de la escuela *cool* como entre la generación de las grandes orquestas, los músicos de *soul jazz* y *funk* no tardaron en cubrir el hueco. Los saxofonistas con marcada querencia por el *blues*, gente como Eddie Harris, David «Fathead» [Cabezón] Newman, Plas Johnson, siempre han encontrado inspiración en la secuencia de acordes que ideó Carmichael.

Aunque fueron los músicos de *jazz* quienes dieron el primer empujón a «Georgia on My Mind», lo cierto es que luego no se vieron capaces de aguantar el tirón. Los mayores éxitos en la historia de este clásico los han firmado Ray Charles, Willie Nelson, Jerry Lee Lewis y Michael Bolton; y artistas de géneros tan diversos como James Brown, Coldplay o Dean Martin también han interpretado la pieza. Cuando la revista *Rolling Stone* publicó en 2003 la lista de las mejores canciones de todos los tiempos, «Georgia on My Mind» apareció situada en el puesto número cuarenta y cuatro, la posición más alta de todos los temas de *jazz* incluidos en la lista (aunque uno se pregunta cuántos de los lectores de la revista habrían oído alguna versión jazzística de la canción).

El atractivo de «Georgia on My Mind» radica en su carácter nostálgico y atemporal; casi podríamos pensar que la canción data del siglo XIX, o, tal vez, que no tiene un compositor propiamente dicho; que es una más de esas misteriosas composiciones que lucen, por toda autoría, el marbete de «tradicional», como si hubiese surgido por generación espontánea en los campos de Georgia. Acaso lo más sorprendente sea que la misma persona que compuso la melodía de «Stardust», enrevesada y moderna hasta lo arrogante, fue también el creador de este lamento melancólico, tan imbuido de elementos propios del *blues* y los espirituales.

VERSIONES RECOMENDADAS

Hoagy Carmichael (con Bix Beiderbecke), Nueva York, 15 de septiembre de 1930 · Mound City Blue Blowers (con Coleman Hawkins), Nueva York, 30 de junio de 1931 · Louis Armstrong, Chicago, 5 de noviembre de 1931 · Gene Krupa (con Anita O'Day), Nueva York, 12 de marzo de 1941 · Ray Charles, extraída de *The Genius Hits the Road*, Nueva York, 25 de marzo de 1960 · Clark Terry, extraída de *Clark After Dark*, Londres, 9 a 12 de septiembre de 1977 · Gerry Mulligan, extraída de *Dream a Little Dream*, Nueva York, 14 a 29 de abril de 1944 · Eddie Harris (con Jacky Terrasson), extraída de *Freedom Jazz Dance*, Nueva York, 18 de junio de 1994 · David «Fathead» Newman, extraída de *I Remember Brother Ray*, Englewood Cliffs (New Jersey), 14 de agosto de 2004 · John Scofield, extraída de *That's What I Say: John Scofield Plays the Music of Ray Charles*, Nueva York, diciembre de 2004.

Ghost of a Chance

Compuesta por Victor Young, con letra de Ned Washington y Bing Crosby

Como muchos de los compositores que gravitaron en torno a Hollywood durante las décadas de 1930 y 1940, Victor Young ostentaba un ilustre pedigrí europeo, pues había estudiado en el conservatorio de Varsovia y tocado el violín en la filarmónica de la capital polaca. A diferencia de los demás, sin embargo, Young había nacido en Chicago, y si se trasladó a Polonia, a vivir con un abuelo, fue únicamente porque a los diez años de edad se quedó huérfano. Al finalizar la Gran Guerra, cuando volvió a Estados Unidos, Young ya era un consumado intérprete clásico, pero en su nuevo lugar de residencia dejaría huella en el mundo de la música comercial, donde se ganó la vida como violinista, arreglista, director artístico de sellos discográficos, director de programas de radio y, en última instancia, compositor de canciones y bandas sonoras de cierto prestigio. Young obtuvo veintidós nominaciones al Oscar, pero no ganó ninguno en toda su carrera; su única estatuilla fue póstuma, concedida cuatro meses después de su muerte, por la banda sonora de *La vuelta al mundo en ochenta días*.

El título completo de esta canción es «I Don't Stand a Ghost of a Chance», pero todos los músicos de *jazz* usan la fórmula abreviada «Ghost of a Chance». Bing Crosby dio a conocer la canción al público estadounidense con su grabación de 1932, una versión más bramada que entonada con soltura (da la impresión de que Crosby habría estado más cómodo si la partitura se hubiese transportado a una tonalidad algo más aguda). Pero el resultado es extrañamente penetrante, y el público acogió de buen grado la sinceridad de la interpretación, hasta el punto de que la canción se colocó entre los diez primeros puestos de las listas.

La melodía progresa con eficacia a partir de una apertura concisa y compacta — durante toda la primera mitad del tema principal la melodía no excede los límites de una tercera menor—, antes de alcanzar la nota más aguda en el sexto compás, coincidiendo con la palabra «ghost» del título, tras lo cual desciende una octava entera para cerrar con el *turnaround*. El efecto es de una languidez melancólica, contrarrestada por el optimismo momentáneo de las cuatro frases ascendentes del puente. Otros clásicos resultan más espectaculares, pero pocos engarzan con tal maestría la cadencia emocional de la letra con el desarrollo de la línea melódica.

En la década de 1930 fueron pocos los artistas de *jazz* que prestaron atención a la pieza de Young, y cuando por fin repararon en ella, el responsable no fue un cantante sino un instrumentista. La versión del saxofonista Chu Berry, grabada con el grupo de Cab Calloway en 1940, suscitó el interés de otros instrumentistas de viento y contiene uno de los solos de saxofón tenor más influyentes de la época. Esta grabación, como

ocurre con la de «Body and Soul» que registró pocos meses antes Coleman Hawkins, es un número de saxofón de principio a fin —Calloway, el director de la orquesta, ni siquiera participa en el arreglo—, pues Berry, que manipula la melodía casi desde el mismo arranque, monopoliza todo el asunto hasta la coda. El saxofonista moriría en un accidente de coche al año siguiente, con apenas treinta y tres años, y esta interpretación es el punto de partida idóneo para quienes se pregunten por qué en los debates sobre los grandes saxofonistas tenores de la época suele ponerse a la altura de Coleman Hawkins, Lester Young y Ben Webster.

A mediados de esa década, otros saxofonistas grabaron versiones de «Ghost of a Chance», entre ellos Lester Young, Dexter Gordon, Illinois Jacquet y Charlie Ventura. La letra de Ned Washington y Bing Crosby es simple pero resultona, y en las décadas siguientes serían muchas las cantantes de tronío (Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Diana Krall) que adoptasen la composición de Young, una pieza particularmente agradecida con los vocalistas que valoran la sutilidad y la medida. Sin menoscabo de lo anterior, los verdaderos incondicionales de «Ghost of a Chance» han sido los saxofonistas, muchos de los cuales han mantenido la balada en su repertorio durante decenios. Arnett Cobb, Eddie «Lockjaw» Davis, Zoot Sims, Lew Tabackin, Lee Konitz y otros han registrado la canción en múltiples ocasiones. Aunque sigue sin ser tan famosa como «Body and Soul», sobre todo entre el gran público, esta canción continúa sirviendo de piedra de toque para evaluar las facultades de los músicos de viento, tanto en relación a sus coetáneos como frente a los solistas más insignes del pasado.

VERSIONES RECOMENDADAS

Bing Crosby, Nueva York, 14 de octubre de 1932 · Chu Berry (con la orquesta de Cab Calloway), Chicago, 27 de junio de 1940 · Lester Young (con Count Basie), Nueva York, 1 de mayo de 1944 · Charlie Ventura, Los Ángeles, 1 de marzo de 1945 · Clifford Brown y Max Roach, extraída de *Brown and Roach, Incorporated*, Los Ángeles, 3 de agosto de 1954 · Billie Holiday, extraída de *Music for Torching*, Los Ángeles, 23 de agosto de 1955 · Thelonious Monk, extraída de *Thelonious Himself*, Nueva York, 5 de abril de 1957 · Arnett Cobb (con Bobby Timmons), extraída de *Movin' Right Along*, Nueva York, 17 de febrero de 1960 · Lennie Tristano, extraída de *Concert in Copenhagen*, grabado en el auditorio de los jardines de Tivoli, Copenhagen, 31 de octubre de 1965 · Yusef Lateef, extraída de *The Golden Flute*, Nueva York, 15 y 16 de junio de 1966 · Diana Krall, extraída de *Love Scenes*, Nueva York, 1997 · Joe Lovano (con Dave Holland y Elvin Jones), extraída de *Trio Fascination*, Nueva York, 16 y 17 de septiembre de 1997.

Giant Steps

Compuesta por John Coltrane

«Giant Steps», canción que John Coltrane grabó por primera vez en 1959 para el álbum homónimo que publicó con el sello Atlantic, no tardó en hacerse famosa en los cenáculos jazzísticos, aunque más como carrera de obstáculos que como material selecto para *jam sessions*. El mismo papel de criba había desempeñado «Cherokee» entre los músicos de *bebop* de comienzos de la década de 1940, una pieza que servía para descartar a los novatos que no estaban en condiciones de responder a las exigencias del *jazz* moderno. Podríamos decir que «Giant Steps» es un «Cherokee» con anabolizantes.

A decir verdad, «Giant Steps» no era tan revolucionaria como algunas de las propuestas más vanguardistas de aquella época. La canción de Coltrane permanecía en un compás de 4/4, se atenía a una estructura de dieciséis compases y se circunscribía a los márgenes convencionales de la tonalidad. En cuanto a la progresión armónica, el saxofonista se sirvió de muchos elementos que otros músicos habían usado con anterioridad (fíjese el lector en el puente de «Have You Met Miss Jones?», el clásico que compuso Richard Rodgers en 1937, y detectará un precedente fundamental). Sin embargo, ejecutada en el tiempo brioso de Coltrane, y con la adición de un puñado de ingeniosos giros armónicos de su cosecha, esta gincana musical representaba todo un reto para cualquier solista de finales de la década de 1960 que no estuviese lo bastante preparado.

Coltrane, desde luego, lo estaba (aunque su pianista en aquella grabación primigenia, Tommy Flanagan, suena un poco desconcertado; pero no seamos injustos con él: en la década de 1980 firmó varias grabaciones de «Giant Steps» y demostró que para entonces ya se la sabía al dedillo). El titán del saxo, por su parte, puso en práctica algunos patrones improvisatorios muy prácticos que había ideado de antemano, entre los que destaca una frase repetida que se apoya en las cuatro primeras notas de la escala pentatónica. El solo de Coltrane recurre una y otra vez a este motivo, y un estudio detenido de la improvisación revela un cierto componente memorístico. Pero el efecto del conjunto es impresionante, puede que hasta un poco perturbador. A mi modo de ver, «Giant Steps» no es tanto una canción cuanto un ejercicio que Coltrane desarrolló como parte del riguroso adiestramiento musical que se impuso; ejercicio que una vez dominado se quitó de encima: aunque se trata de una de sus composiciones más célebres, el saxofonista rara vez volvió a interpretarla en lo sucesivo (no se ha publicado ninguna versión suya de «Giant Steps» posterior a las de 1959, aunque existe una cinta inédita con una interpretación registrada en 1960).

El mundo del *jazz*, sin embargo, no se olvidaría de «Giant Steps». Todo músico de *jazz* que se precie debería aprender a tocarla y dominarla, no sólo porque podrían

pedírsela en el próximo concierto, sino simplemente por las enseñanzas tan iluminadoras que transmite. El primero en versionarla fue el pianista Jaki Byard, cuya interpretación de 1961, que pasa de la ejecución solista al trío, revela algunos trucos originales de su invención. Por entonces era raro escoger esta pieza: «Giant Steps» no se convertiría en una canción frecuentada por los músicos de *jazz* hasta la década de 1970, cuando empezó a aparecer en una amplia gama de proyectos de estudio entre los que destacan álbumes de James Moody, Tete Montoliu, Phineas Newborn y Woody Herman. Toots Thielemans, por su parte, demostró que es posible improvisar solos por encima de esa secuencia de acordes con una armónica cromática: señal, tal vez, de que la innovación radical de 1959 por fin había sido domeñada y absorbida por la corriente dominante. A mediados de 1970, cuando Dick Wellstood empezó a tocar «Giant Steps» como número de piano *stride* y Rahsaan Roland Kirk le puso letra, el proceso de asimilación parecía completo.

La canción, sin embargo, nunca encajará del todo en una fórmula para todos los públicos, y algunos artistas más recientes han tratado de rescatar los orígenes rupturistas de «Giant Steps». El World Saxophone Quartet, en su arreglo de 1993, convirtió la pieza en una batalla campal. Pocos años después, Anthony Braxton mostró lo que sucede cuando un saxofón y una guitarra tocan sendos solos en «Giant Steps» al mismo tiempo. Leroy Jenkins, por su parte, demostró que esta composición podía inspirar una interpretación de vanguardia al violín solista. En general, el estudio de Coltrane ha envejecido bien. Aún hoy, cualquier músico que pretenda incluir «Giant Steps» en su programa tendrá que practicar un rato en el cuarto de ensayo antes de acometerla en el escenario, y no preveo que esta exigencia vaya a atenuarse a corto plazo.

VERSIONES RECOMENDADAS

John Coltrane, extraída de *Giant Steps*, Nueva York, 5 de mayo de 1959 · Jaki Byard, extraída de *Here's Jaki*, Nueva York, 14 de marzo de 1961 · Woody Herman, extraída de *Giant Steps*, Nueva York, 9 al 12 de abril de 1973 · Toots Thielemans, extraída de *Captured Alive*, Sea Cliff (Nueva York), 16 de septiembre de 1974 · Rahsaan Roland Kirk, extraída de *Return of the 5000 Lb. Man*, Nueva York, 1976 · World Saxophon Quartet, extraída de *Moving Right Along*, Nueva York, 18 y 19 de octubre de 1993 · Kenny Garrett, extraída de *Pursuance: The Music of John Coltrane*, Nueva York, 1996 · Pat Metheny, extraída de *Trio Live*, localidad no especificada, 1999 y 2000 · Anthony Braxton, extraída de *23 Standards*, Bruselas, 22 de febrero de 2003.

Garota de Ipanema (The Girl from Ipanema)

Compuesta por Antonio Carlos Jobim, con letra de Vinicius de Moraes (letra en inglés de Norman Gimbel)

Esta canción todavía no se ha recuperado de su éxito fulgurante. Tras apoderarse de las ondas en el verano de 1964, «La chica de Ipanema» no tardó en oírse en los establecimientos más casposos: la canción sonaba en los salones de boda de las asociaciones de veteranos del ejército, en los bares hawaianos más horteras de las ciudades del interior y, en definitiva, en cualquier lugar donde se juntase la gente menos enrollada para actividades de ocio insulso y reprimido. Las películas cómicas no tardaron en explotar este «carrocismo» agudo, de ahí que «La chica de Ipanema» suene como música de ascensor en *Los Blues Brothers*, en la sala de espera de un dentista en *Buscando a Nemo* y de fondo sonoro mientras Kim Basinger seduce al pobre Dana Carvey en *El mundo de Wayne 2*. A estas alturas, todo hijo de vecino, desde los Monty Python a los *Simpsons*, se ha mofado de ella, y cuesta recordar la época en que la canción de marras, con cuyo balanceo el mundo entero se llenaba de gracia, no era un tópico desgastado.

A raíz del éxito de la pieza, Heloísa Pinheiro haría carrera de su relación con la tonada, exprimiéndola para toda clase de fines, desde presentar programas de televisión hasta fundar una cadena de *boutiques* (con el nombre, faltaría más, de *Garota de Ipanema*). En 1962, esta adolescente carioca solía pasar caminando por delante del bar Veloso, situado a una manzana de la playa de Ipanema, en Río de Janeiro. La chica, vestida unas veces con el uniforme escolar y otras con un bikini, llamó la atención del compositor Antonio Carlos Jobim, cliente habitual del Veloso. Jobim ya era bastante conocido en su tierra —por aquel entonces su canción «Desafinado» estaba a punto de triunfar en Estados Unidos— y andaba trabajando con Vinicius de Moraes en una comedia musical. Cuando Moraes acudió al Veloso, Jobim se aseguró de que su amigo viese a la garbosa damisela, y la pareja no tardó en tener lista una alegre pieza de *bossa nova* inspirada en los paseos playeros de la joven.

La leyenda se ha exagerado un tanto con los años. Pese a lo que pueda haber oído el lector, los compositores no garrapatearon la canción en una servilleta mientras miraban a las chicas que pasaban por delante del Veloso. Jobim, en realidad, compuso la música en su casa de la calle Barão da Torre, mientras Moraes escribía la letra en Petrópolis, a una hora de coche hacia el norte. El título original ni siquiera mencionaba Ipanema —era simplemente «Menina que passa»—; pero no sería ese el único cambio que sufriría la canción antes de convertirse en un éxito. Cuando Stan Getz propuso que Astrud Gilberto cantase en el disco la letra en inglés, tanto Jobim como el marido de Astrud, João, el vocalista designado para la sesión de grabación,

se opusieron. Al fin y al cabo, Astrud no era una cantante profesional y, con el debido respeto, su interpretación de la traducción que había hecho Norman Gimbel no haría olvidar a Sarah ni a Ella.

Sin embargo, la ejecución de la letra, en un estilo espontáneo y coloquial, combinada con el ligero deje brasileño de la vocalista, cautivó al público y ayudó a catapultar la canción hacia los primeros puestos de las listas en una época en que la mayoría ya daba por hecho que la *bossa nova* se había pasado de moda. En cuestión de semanas empezaron a proliferar las versiones y, con el tiempo, hasta los músicos de *jazz* más insospechados la añadieron a sus repertorios: Louis Armstrong, Earl Hines, Benny Goodman, Count Basie y otros artistas que, por mucha tendencia que hubiesen marcado en su día, mal podían otorgar a una canción de mediados de los sesenta el aval necesario para que el público la considerase música «guay». Los verdaderos estragos, con todo, se cometieron fuera del mundo del *jazz*: los jadeos de la versión de Eartha Kitt, los arreglos de hilo musical hortera que firmó Jackie Gleason y el sinfín de versiones de karaoke, un invento para el que esta canción, ay, se presta de maravilla.

En última instancia, el mismísimo Getz decidió retirar «The Girl of Ipanema» de su temario y rara era la ocasión en que la interpretaba en vivo, convirtiéndose así en una anomalía mayúscula: el artista que no toca su mayor éxito en sus conciertos. Lo entiendo perfectamente. A lo mejor, si se declarase una moratoria de veinte años en las interpretaciones en público, «La chica de Ipanema» podría recobrar parte de su frescura original, y no me extrañaría que en un futuro lejano la canción llegase incluso a triunfar de nuevo en las listas. Hasta entonces, recomiendo a los aficionados al *jazz* interesados en las mejores interpretaciones que tengan mucho cuidado con lo que compran, pues el mercado está plagado de versiones mediocres.

Una forma de evitarse riesgos es empezar por el tratamiento irreverente que Archie Shepp aplicó a la canción en 1965, la versión en solitario de João Gilberto en la edición de 1985 del festival de *jazz* de Montreux y la interpretación que abre el álbum *Sings Jobim* de Eliane Elias, publicado en 1997. Jobim, aunque solía interpretar sus canciones con gusto, no es tan fiable en esta ocasión; yo que el lector me ahorraría las versiones incluidas en sus trabajos *The Composer of Desafinado Plays* (1963), *Tide* (1970) y *Terra Brasilis* (1976). Un punto de partida mucho más recomendable es la revisión, menos conocida, que ofreció en un directo de 1981 en Belo Horizonte, y su dúo con Frank Sinatra ante las cámaras de la televisión estadounidense, de 1967.

VERSIONES RECOMENDADAS

Stan Getz (con João Gilberto y Astrud Gilberto), extraída de *Getz/Gilberto*, Nueva York, 18 y 19 de marzo de 1963 · Oscar Peterson, extraída de *We Get Requests*, Nueva York, 19 de octubre de 1964 · Archie Shepp (con Ted Curson y Marion

Brown), extraída de *Fire Music*, Nueva York, 16 de febrero de 1965 · Frank Sinatra (con Antonio Carlos Jobim), extraída del programa especial de la NBC *A Man and His Music + Ella + Jobim*, grabado del 1 al 3 de octubre de 1967 en Burbank (California), emitido el 13 de noviembre de 1967 · Zoot Sims (con arreglos de Bill Holman), extraída de *Hawthorne Nights*, Nueva York, 23 de marzo de 1973 · Antonio Carlos Jobim, extraída de *Live at Minas*, grabado en el Palacio das Artes de Belo Horizonte (Brasil), 15 de marzo de 1981 · João Gilberto, extraída de *Live in Montreux*, grabado en directo en el festival de jazz de Montreux (Suiza) 18 de julio de 1985 · Eliane Elias (con Michael Brecker), extraída de *Sings Jobim*, Nueva York, 1997 · Diane Krall (grabada con el título de «The Boy from Ipanema»), extraída de *Quiet Nights*, Hollywood, ¿2008-2009? · Pat Metheny, extraída de *What's It All About*, Nueva York, febrero de 2011.

God Bless the Child

Compuesta por Billie Holiday y Arthur Herzog Jr.

A finales de 1940, la Sociedad Estadounidense de Compositores, Autores y Editores (ASCAP, por sus siglas en inglés) se declaró en huelga con el fin de obtener mayor remuneración de las emisoras de radio. El resultado fue que casi todos los principales compositores del momento se vieron excluidos de las ondas y, durante los diez meses siguientes, la industria musical las pasó moradas para adaptarse a esa restricción. A la ASCAP le salió el tiro por la culata: en octubre de 1941, cuando llegó a un acuerdo con las cadenas radiofónicas, la organización se vio obligada a aceptar unos honorarios más reducidos; aparte de que el envite había fortalecido en grado sumo a su máxima competidora, la Broadcast Music Incorporated, O BMI.

Esta situación, sin embargo, brindó oportunidades a los compositores que no estaban afiliados a la ASCAP. Arthur Herzog aprovechó la suya al abordar a Billie Holiday para proponerle que compusieran una canción juntos. «Una noche me encontré a Holiday, que acababa de salir de trabajar^[26], y le dije: mira, tengo esta idea y quiero que me des una de esas expresiones sureñas anticuadas que podemos convertir en una canción». La cantante, en un primer momento, se quedó en blanco, pero enseguida se arrancó con una anécdota —la historia de cómo, en cierta ocasión, le pidió dinero prestado a su madre; o viceversa, según nos basemos en el testimonio de Herzog o de Holiday— durante la cual musitó: “Que Dios bendiga al niño” (*God bless the child*). El compositor le preguntó qué significaba esa expresión y Billie dijo: “Es lo que siempre se decía cuando tu madre tenía dinero, tu padre tenía dinero, tu hermana y tu prima tenían dinero, pero tú no tenías ni un centavo: que Dios bendiga al niño que tenga su propio dinero”.

Herzog, sin mucho esfuerzo, transformó estas ideas en una canción y ofreció a Holiday la mitad de los derechos de autor si accedía a grabarla. Así lo hizo la cantante en mayo de 1941, y el resultado fue exactamente el que había previsto Herzog. Las radios emitieron la canción con frecuencia, y Holiday, cuando la huelga de la ASCAP ya tocaba a su fin, consiguió uno de los últimos éxitos radiofónicos de su carrera. Esta versión de «God Bless the Child» se incluiría en el Salón de la Fama del Grammy treinta y cinco años después de su publicación.

Para tratarse de una canción con un pedigrí tan poco prometedor, obra de dos compositores insospechados que intentaron burlar al sistema, «God Bless the Child» dio unos resultados sorprendentes. Por cada pieza que habla de estrecheces económicas hay mil canciones de amor, y en las raras ocasiones en que los compositores tocan el delicado asunto del dinero, lo habitual es que adopten un tono irónico y evasivo. La sinceridad descarnada y los matices aparentemente biográficos de «God Bless the Child» la distinguen, pues, de la típica canción pop o jazz. Holiday

ya se había desmarcado de las demás divas de la época de las *big bands* al abordar temas controvertidos y de corte social en sus canciones —sobre todo en «Strange Fruit», publicada dos años antes—, y esta nueva pieza consolidó su fama de artista que escarbaba en cuestiones por las que otros cantantes pasaban de puntillas.

Aunque la música no tiene tanta mordiente como la letra —la melodía es demasiado repetitiva para mi gusto—, la composición admite reconfiguraciones y puestas al día. En manos del músico adecuado, «God Bless the Child» puede ser un vehículo eficaz, inclusive como pieza instrumental. Por lo general, no obstante, la canción debe su longevidad al dramatismo que encierra su interpretación vocal.

Pocos músicos de *jazz* recrearon esta canción mientras Holiday aún vivía, probablemente porque les parecía un testimonio demasiado personal: más que una canción, era una declaración de principios. Una excepción notable fue la del trombonista J. J. Johnson, que en marzo de 1959, pocas semanas antes de la muerte de Lady Day, llevó a cabo una sobrecogedora lectura de «God Bless the Child» en clave de balada para su álbum *Really Livin'*. La canción captó más adeptos a comienzos de la década de 1960, algunos de ellos sorprendentes. En 1961, Eric Dolphy la interpretó en solitario al clarinete bajo en un concierto celebrado en el Five Spot; Sonny Rollins la incluyó en *The Bridge*, el elepé que grabó, tras su amago de retiro, con el guitarrista Jim Hall; y Eddie Harris sonó mucho en la radio en otoño de ese año gracias a la versión de «God Bless the Child» con la que trató de reeditar el enorme éxito que había cosechado pocos meses antes con el tema principal de la película *Exodus*. La pieza también tuvo una amplia trayectoria fuera del mundo del *jazz*, no en vano figura en discos de Sam Cooke, Aretha Franklin, Harry Belafonte y Stevie Wonder.

Para ser una canción que trata temas tan espinosos como la pobreza, las rencillas familiares y Dios, sorprende lo bien que funciona en propuestas comerciales. No sé si el lector habrá oído hablar de la resistencia que encontró Brian Wilson en 1966, cuando le aconsejaron que cambiase el título a su canción «God Only Knows» [Sabe Dios]. Según la opinión tradicional, las canciones cuyo título aludía a la divinidad estaban abocadas al fracaso, salvo que uno fuese Kate Smith cantando «Dios bendiga a América». Lo cierto, sin embargo, es que la referencia divina no perjudicó a Wilson, ni impidió que la pieza de Holiday y Herzog figurase en discos muy pulidos. Creed Taylor despliega uno de sus melosos arreglos orquestales en el único disco que grabó Kenny Burrell con el sello CTI, titulado precisamente *God Bless the Child*, pero las emotivas frases del guitarrista consiguen alzarse sobre las oleadas de violines sensibleros. Diana Ross escogió «God Bless the Child» para la cara B de su sencillo «Good Morning Heartache», de gran éxito, y ambas piezas cobraron renovados bríos gracias a su inclusión en la banda sonora de *Lady Sings the Blues* (1972), la laureada película biográfica que protagonizó Ross en el papel de Holiday. Por otro lado, la adaptación de «God Bless the Child» que llevó a cabo Blood, Sweat and Tears para su elepé homónimo, con el que obtendrían un doble disco de platino, constituye uno

de los contados casos en que un grupo de fusión con inclinaciones roqueras de aquella época logró insuflar aire fresco a una canción de *jazz* tan añeja. Ni siquiera los publicistas se han resistido a los encantos de la pieza: Volkswagen ha usado la grabación de Holiday para vender coches. Pero el caso más extremo de comercialización de «God Bless the Child» es el del videojuego BioShock, que incluye un repelente remix de la canción de Lady Day a cargo de Moby y Oscar the Punk.

VERSIONES RECOMENDADAS

Billie Holiday (con Eddie Heywood), Nueva York, 9 de mayo de 1941 · J. J. Johnson (con Nat Adderley), extraída de *Really Livin'*, Nueva York, 19 de marzo de 1959 · Carmen McRae, extraída de *Sings Lover Man and Other Billie Holiday Classics*, Nueva York, 29 de junio de 1961 · Eric Dolphy, extraída de *Here and There*, grabado en directo en el Five Spot de Nueva York, 16 de julio de 1961 · Julie London, extraída de *For the Night People*, Los Ángeles, 1966 · Blood, Sweet and Tears, extraída de *Blood, Sweat and Tears*, Nueva York, 1968 · Kenny Burrell, extraída de *God Bless the Child*, Nueva York, abril y mayo de 1971 · Keith Jarrett (con the Standards Trio), extraída de *Standards, Vol. 1*, Nueva York, enero de 1983 · Lester Bowie, extraída de *Serious Fun*, Brooklyn, 4 al 6 de abril de 1989 · Etta Jones, extraída de *Sings Lady Day*, Nueva York, 21 de junio de 2001.

Gone with the Wind

Compuesta por Allie Wrubel, con letra de Herb Magidson

No, esta canción de 1937 no sonaba en *Gone with the Wind* (1939) [*Lo que el viento se llevó*], la película más taquillera de la época. Pero sí se aprovechó del tremendo entusiasmo generado por la novela de Margaret Mitchell, de 1936, que sirvió de inspiración al filme y de la que en cuestión de unos pocos meses se vendieron un millón de ejemplares (pese a lo depauperado de la economía estadounidense y a los tres dólares que costaba cada ejemplar, un precio sin precedentes en una época en la que el salario normal era cinco dólares al día).

La fama del libro de Mitchell repercutió en la canción, que en julio de 1937 llegó al número uno de las listas en la versión de la orquesta de Horace Heidt y pocas semanas después también se colocaría entre los veinte primeros puestos gracias a sendas grabaciones de Guy Lombardo y Claude Thornhill (esta última con una interpretación vocal plena de matices a cargo de Maxine Sullivan). En noviembre de ese año, el pianista Art Tatum grabó una versión sin acompañamiento, pero a partir de ahí la canción desaparecería del repertorio jazzístico durante casi una década. Ni siquiera la celeberrima película, estrenada dos años después, serviría para resucitar la canción homónima.

A decir verdad, la composición de Wrubel-Magidson no habría encajado muy bien en la película: su tono jovial y desenfadado es más apropiado para un club nocturno que para acompañar escenas de la guerra de Secesión estadounidense. Que nadie se equivoque: no se trata de una canción de época. Con su cadencia II-V-I — que se repite en los primeros cuatro compases y, transportada una tercera mayor más arriba, vuelve a sonar en los cuatro siguientes—, y su concisa línea melódica, «Gone with the Wind» plasmaba una sensibilidad modernista y depurada que estaría fuera de lugar junto a Rhatt Butler o Escarlata O'Hara, y que desde luego no habría casado tan bien con la epopeya como la magistral banda sonora de Max Steiner.

Durante la Segunda Guerra Mundial fue como si a la canción también se la hubiese llevado el viento. Pero su inclusión entre las grabaciones que llevaron a cabo los ganadores de la encuesta de *jazz* a nivel nacional que realizó la revista *Esquire* en 1946 sirvió para rescatarla del olvido. El encargado de recrearla fue el saxofonista alto Johnny Hodges, que abordó la pieza a un *tempo* más lento y con un enfoque más reflexivo de los empleados por Thornhill o Tatum. Otro tanto haría Mel Tormé en las versiones que grabó por esa época, y es que la pieza parecía haberse reencarnado en forma de balada intimista y evocadora.

En la década siguiente, sin embargo, el *tempo* se aceleraría de forma considerable. Cuando Stan Getz grabó «Gone with the Wind» en 1950, el saxofonista todavía se atuvo a la pauta romántica marcada por Hodges en su versión de 1946;

pero cuando tres años después abordase la misma canción en compañía de Chet Baker, la pieza ya habría recobrado su carácter original de tema alegre de tiempo medio. Otras interpretaciones célebres registradas en esa década —la de Clifford Brown, de 1954; la de Jackie McLean, de 1956; la de Dave Brubeck, de 1959— son aún más rápidas y categóricas.

En épocas más recientes, la canción ha conservado esta personalidad extrovertida y suele tocarse a un ritmo ágil, sin apenas florituras ni adornos. «Gone with the Wind» ya no suena en los escenarios tanto como hace unas pocas décadas, y no son muchos los asistentes a los conciertos que la reconocen cuando se toca en el escenario. Así y todo, la canción, que fragua con facilidad en un *groove* muy sólido, no tiene por qué sonar anticuada y todavía puede servir de material interesante para una *jam session* o una actuación en directo.

VERSIONES RECOMENDADAS

Claude Thornhill (con Maxine Sullivan), Nueva York, 14 de 1937 · Art Tatum, Nueva York, 29 de noviembre de 1937 · Esquire All-American Award Winners (con Johnny Hodges), Nueva York, 11 de enero de 1946 · Mel Tormé, Hollywood, 15 de noviembre de 1947 · Chet Baker y Stan Getz, grabado en directo en el Haig de Los Ángeles, 12 de junio de 1953 · Clifford Brown (con Zoot Sims), extraída de *Jazz Immortal*, Los Ángeles, 12 de agosto de 1954 · Jackie McLean, extraída de *McLean's Scene*, Hackensack (New Jersey), 14 de diciembre de 1956 · Dave Brubeck (con Paul Desmond), extraída de *Gone with the Wind*, Hollywood, 22 de abril de 1959 · Wes Montgomery (con Tommy Flanagan), extraída de *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery*, Nueva York, 26 de enero de 1960 · Bill Evans (con Eddie Gómez), extraída de *Eloquence*, Berkeley (California), 7 al 10 de noviembre de 1976 · Charles McPherson (con Steve Kuhn), extraída de *But Beautiful*, Nueva York, 24 y 25 de julio de 2003.

Good Morning Heartache

Compuesta por Irene Higginbotham y Dan Fisher, con letra de Ervin Drake

Esta canción exquisita, grabada por primera vez por Billie Holiday en 1946 (aunque sería Diana Ross quien la aupase a las listas de éxitos en 1973), es mucho más famosa que su compositora, Irene Higginbotham (1919-1988). Teniendo en cuenta las contadas mujeres que, en la primera mitad del siglo xx, lograron dejar huella en un mundo tan predominantemente masculino como el de la composición musical, y la exclusión casi total que padecían las mujeres afroamericanas en ese ámbito, lo lógico sería que Higginbotham hubiese adquirido cierta fama en virtud simplemente de su condición anómala. Sin embargo, es tan poco lo que se escribió sobre la compositora durante su vida que más adelante se la confundiría con Irene Kitchings, la esposa del pianista Teddy Wilson, y hubieron de pasar años antes de que alguien investigase el asunto a fondo y demostrase que se trataba de dos mujeres distintas.

Seguimos sin saber prácticamente nada de Higginbotham. Es posible que también compusiera canciones bajo el seudónimo de Glenn Gibson; parece ser que Joe Davis, un ejecutivo de la industria discográfica que publicó algunas obras de Higginbotham, usaba ese nombre para cobrar derechos de autor por las canciones de otros, e incluso lo utilizó para firmar piezas de dominio público. Por otro lado, el parentesco de la compositora con el trombonista de *jazz* tradicional J. C. Higginbotham, su tío, también está confirmado por una serie de personas. Pero poco más se conoce de ella. En cualquier caso, está claro que Higginbotham, a cuyo nombre hay registradas casi cincuenta canciones en la ASCAP, era una compositora avezada, por pocas que sean las obras que hoy se recuerdan de ella.

Billie Holiday adoptó «Good Morning Heartache» en la posguerra de la segunda contienda mundial, una etapa en la que la cantante solía ver atenuada su raigambre jazzística en las grabaciones: los músicos de esas sesiones no estaban a la altura de sus acompañantes de las décadas de 1930 o 1950, y su repertorio tendía hacia las *torch songs*. Pocos años después, Holiday centraría su atención en temas de *jazz* de probada categoría, pero durante esa década de 1940 se empeñó en encontrar material nuevo, una búsqueda que tenía mucho de lotería y en la que los errores terminaron siendo más que los aciertos. Después de «Lover Man», que triunfó en las ondas en mayo de 1945, la cantante ya no volvería a cosechar otro éxito en un género ajeno al *jazz*. Con todo, «Good Morning Heartache», registrada siete meses después, es una de las mejores canciones de Holiday, y los amantes del *jazz* están en todo su derecho de lamentar que Diana Ross vendiese más discos con la imitación de Holiday que llevó a cabo en la película *Lady Sings the Blues* que la propia Lady Day.

No cabe duda de que los músicos de *jazz* también prestaban atención a

Hollywood, en vista de la frecuencia con que «Good Morning Heartache» empezó a aparecer en sus discos y recitales a raíz del éxito del largometraje de Diana Ross. Si a finales de la década de 1960 no se registró prácticamente ninguna versión, sólo en 1973 la canción figuraría en sesiones de estudio de Kenny Burrell, Lou Donaldson, Sonny Rollins y Hank Crawford, y Ella Fitzgerald la interpretaría en el festival de jazz de Newport. En las últimas décadas, la canción ha conservado su sitio en el repertorio jazzístico; los homenajes a Billie Holiday, tanto en forma de disco como de concierto, suelen incluirla, y las ventajas que ofrece de suyo a la hora de improvisar le garantizan una buena acogida entre los músicos.

Como tantas de las canciones que llevan el sello de Holiday, «Good Morning Heartache» ejerce un atractivo imperecedero entre los vocalistas, y buena parte de esta fascinación se debe a la letra. Personalmente, lo que más me conmueve es el inesperado verso final, un giro prosaico y coloquial que por algún extraño motivo también resulta poético. Pero los solistas de viento también pueden sacarle mucho jugo a esta composición, de ahí que sea tan habitual en los temarios de los saxofonistas como en los de los cantantes. Entre el sinfín de interpretaciones que se han hecho de «Good Morning Heartache» al saxo tenor, recomiendo la de Joe Henderson en formación de grupo, de 1975; la soberbia adaptación que grabó en directo George Coleman, en 1987; el dúo de Houston Person con el bajista Ron Carter, de 1989; y la versión de trío de Paul Motian, con Joe Lovano y Bill Frisell, de 1995.

VERSIONES RECOMENDADAS

Billie Holiday, Nueva York, 22 de enero de 1946 · Carmen McRae, extraída de *Torchy!*, Nueva York, 29 de diciembre de 1955 · Billie Holiday, extraída de *Lady Sings the Blues*, Nueva York, 6 y 7 de junio de 1956 · Diana Ross, extraída de la banda sonora de *Lady Sings the Blues*, Hollywood, 1972 · Joe Henderson, extraída de *Black Narcissus*, Berkeley (California), abril de 1975 · George Coleman, extraída de *At Yoshi's*, grabado en directo en el Yoshi's de Oakland, agosto de 1987 · Houston Person y Ron Carter, extraída de *Something in Common*, Englewood Cliffs (New Jersey), 23 de febrero de 1989 · McCoy Tyner, extraída de *Infinity*, Englewood Cliffs (New Jersey), 14 de abril de 1995 · Paul Motian (con Joe Lovano y Bill Frisell), extraída de *Sound of Love*, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 7 al 10 de junio de 1995.

Goodbye Pork Pie Hat

Compuesta por Charles Mingus

En los círculos jazzísticos, el año 1959 está rodeado de cierta aureola mística, no en vano muchas de las obras maestras más afamadas del género se produjeron en esos doce meses. Sin embargo, a la hora de repasar los acontecimientos fundamentales de ese año, hasta los aficionados más eruditos tienden a olvidarse de la muerte de Lester Young, el ícono del saxofón tenor, que falleció el 15 de marzo de 1959 a la edad de 49 años. Charles Mingus quedó muy impresionado por la pérdida, y la noche en que se enteró de la noticia rindió un homenaje musical al difunto durante un concierto que ofreció en el Half Note de Nueva York. El resultado, un *blues* en modo menor, fue el germen de «Goodbye Pork Pie Hat» (título que alude al proverbial sombrero de Young).

En lugar de entregar partituras a los músicos, Mingus solía obligarlos a aprender sus composiciones de oído, y aunque los instrumentistas suelen refunfuñar ante esta imposición, «Goodbye Pork Pie Hat» demuestra que el método surte efecto. La secuencia armónica de esta estructura de doce compases no guarda ningún parecido con la típica progresión del *blues*, pero el improvisador que ataque esta pieza con una escala menor de *blues* en mente lo tendrá más fácil para moverse por los acordes que quien trate de adaptarse a la escala implícita de cada uno de ellos. El resultado es mágico: una composición que suena marcadamente vanguardista y a la vez tradicional en grado sumo.

Dos meses después de la muerte de Young, Mingus grabó «Goodbye Pork Pie Hat» para un álbum fundamental: *Mingus Ah Um*. La pieza terminaría siendo una de las creaciones más famosas del contrabajista... pero no de inmediato. Hasta la década de 1970 apenas aparecieron versiones, y fue probablemente la inclusión de la partitura en *The Real Book*, con esa progresión armónica tan atípica, lo que motivó que la canción se incorporase al canon. Sorprende la popularidad que conquistó la pieza entre los guitarristas de la época, cuando en la grabación original de Mingus no figura ninguna guitarra: John McLaughlin la grabó en 1970, Ralph Towner firmó una interpretación memorable con Gary Burton en 1974, y el propio Mingus volvió a registrarla en 1977, con los guitarristas Larry Coryell y Philip Catherine, para su disco *Three or Four Shades of Blue*.

De este último álbum se vendieron cincuenta mil copias en apenas unos meses, todo un éxito comercial para lo que acostumbraba a vender Mingus; pero «Goodbye Pork Pie Hat» tuvo una repercusión aún mayor gracias a las versiones que grabarían artistas de *pop-rock*, primero Jeff Beck, que incluyó la canción en su elepé *Wired*, de 1976, y, tres años después, Joni Mitchell, que la interpretó en su álbum *Mingus*, de 1979. Mitchell, además, le puso letra a la pieza, convirtiendo lo que en su origen fue

un tributo a un difunto saxofonista en una loa a Mingus. Y de la misma forma que la grabación original se publicó al poco de morir Lester Young, la reinterpretación de Mitchell apareció unos meses después de la muerte de Mingus, acaecida en enero de 1979.

VERSIONES RECOMENDADAS

Charles Mingus, extraída de *Mingus Ah Um*, Nueva York, 12 de mayo de 1959 · John McLaughlin, extraída de *My Goals Beyond*, Nueva York, 1970 · Ralph Towner y Gary Burton, extraída de *Matchbook*, Luisburgo (Alemania), 26 y 27 de julio de 1974 · Rahsaan Roland Kirk, extraída de *Return of the 5000 Lb. Man*, Nueva York, 1976 · Jeff Beck, extraída de *Wired*, Londres, 1976 · Charles Mingus, extraída de *Three or Four Shades of Blues*, Nueva York, 9 de marzo de 1977 · Joni Mitchell, extraída de *Mingus*, Hollywood, primavera de 1979 · Gil Evans y Steve Lacy, extraída de *Paris Blues*, París, 30 de noviembre y 1 de diciembre de 1987 · Oliver Lake, extraída de *Kinda' Up*, Paramus (New Jersey), agosto de 1999 · Paul Motian, extraída de *Garden of Eden*, Nueva York, noviembre de 2004.

Groovin' High

Compuesta por Dizzy Gillespie

John Birks Gillespie, el artista posteriormente conocido como Dizzy, asistió de niño a una matiné de cine y quedó fascinado por una película de acción en la que el actor y especialista Yakima Canutt protagonizaba toda clase de heroicidades. Pero aún más duradera, según recordaría años después, fue la impresión que le causó la banda sonora. La canción que escuchó ese día, «Whispering», interpretada por Paul Whiteman había sido un bombazo en 1920, vendiendo dos millones de copias y permaneciendo once semanas en el número uno de las listas. Un cuarto de siglo después del éxito de Whiteman, Gillespie usaría la progresión armónica de «Whispering» en «Groovin' High», composición que se convertiría en un célebre himno *bebop*.

Pese a la fama de «rey del *jazz*» que tenía Whiteman en la década de 1920, el componente jazzístico de «Whispering» es insignificante: el solo corre por cuenta del «chiflo marinero-trombón-silbato», un instrumento que, hoy por hoy, sigue sin aparecer en las encuestas de las revistas especializadas de *jazz*, y la banda toca como si ensayase para tocar en un desfile, no en un club nocturno. Pero Gillespie cogió la estructura subyacente y el movimiento armónico, y transformó «Whispering» en un modelo para el nuevo sonido del *jazz* moderno de mediados de la década de 1940. La cadencia entrecortada de la melodía, que parece avanzar a tirones, cautiva al oyente con una alternancia entre frases cortas y construcciones más largas de cuño *bop*, ricas en cromatismo y jalonadas de saltos interválicos.

El cantante Billy Eckstine afirmaría años después que Dizzy compuso «Groovin' High» en la época en que militaba en su orquesta. Las primeras grabaciones, sin embargo, se realizaron con pequeñas formaciones de *bop*. Gillespie registró la canción por primera vez el 9 de febrero de 1945, con el acompañamiento de Dexter Gordon en la sección melódica, pero el sello Guild no publicó la grabación de inmediato, de ahí que la primera versión de «Groovin' High» que salió al mercado fue la que el propio Gillespie grabaría con Charlie Parker más entrado ese mismo mes. Una diferencia importante entre una y otra es que en la segunda el trompetista decidió usar sordina. El solo de trompeta de la primera versión tiene más calidad, pero la presencia de Parker hace que la segunda también sea imprescindible. Eckstine nunca grabó «Groovin' High», pero hay que reconocer a Gerald Wilson el mérito de haber vislumbrado casi en el acto las posibilidades que ofrecía la traducción de esta pieza al idioma de las *big bands*: menos de un año después de la primera publicación, Wilson ya había adaptado «Groovin' High» para su orquesta de la costa oeste.

Gillespie haría de esta composición una de sus canciones insignia. De esta predilección habla el hecho de que, en 1982, cuando lo invitaron a tocar en la Casa

Blanca como parte de una gala de *jazz*, el trompetista se decantase por «Groovin' High» (interpretada junto a Stan Getz). No obstante, otros músicos que trabajaron con Gillespie a lo largo de su carrera profesaron casi tanta lealtad por «Groovin' High» como el autor de la pieza. Charlie Parker firmó más de dos docenas de versiones, aunque muchas de ellas están muy mal grabadas y, en el caso de las registradas por Dean Benedetti, el documentalista por excelencia de Bird, no pasan de simples fragmentos de solos separados del resto de la actuación. Milt Jackson, el vibrafonista que empezó a sobresalir a raíz de su participación en la banda de Gillespie, también grabaría «Groovin' High» en varias ocasiones, entre ellas una interpretación memorable con Cannonball Adderley, registrada en 1958. Las recreaciones de otro antiguo colaborador de Gillespie, James Moody, también merecen la pena; recomiendo, en particular, la que ofreció en 1995 durante el recital que celebró en el Blue Note con motivo de su cumpleaños, donde el saxofonista, acompañado de Arturo Sandoval y Mulgrew Miller, juguetea un buen rato con «Groovin' High».

VERSIONES RECOMENDADAS

Dizzy Gillespie (con Dexter Gordon), Nueva York, 9 de febrero de 1945 · Dizzy Gillespie (con Charlie Parker), Nueva York, 28 de febrero de 1945 · Gerald Wilson, Los Ángeles, 10 de diciembre de 1945 · Cannonball Adderley y Milt Jackson, extraída de *Things Are Getting Better*, Nueva York, 28 de octubre de 1958 · Booker Ervin (con Carmell Jones), extraída de *Groovin' High*, Englewood Cliffs (New Jersey), 30 de junio de 1964 · James Moody (con Arturo Sandoval y Mulgrew Miller), extraída de *Moody's Party*, grabado en directo en el Blue Note, Nueva York, 23 al 26 de marzo de 1995 · Keith Jarrett (con el Standards Trio), extraída de *Whisper Not*, grabado en directo en el Palais des Congrès, París, 5 de julio de 1999 · Jon Irabagon, extraída de *Outright!*, Brooklyn, 2 de marzo de 2007.

H

Have you Met Miss Jones?

Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Lorenz Hart

Richard Rodgers se jactaba de que *I'd Rather Be Right*, estrenado en 1937, había sido «el musical más ansiosamente esperado de todos los tiempos»^[27]. Pero lo que realmente despertó el interés del público y motivó que se batiese el record de ventas de billetes por adelantado fue la sátira política que prometía la obra, protagonizada por George M. Cohan en el papel del presidente Franklin Delano Roosevelt. George S. Kaufman, coautor del libreto junto a Moss Hart, llegó a vanagloriarse ante el compositor de que, en aquel musical, el guion era más importante que las canciones.

Aunque *I'd Rather Be Right* tuvo un éxito moderado y permanecería ocho meses en cartel, el público y la crítica quedaron entusiasmados más que nada por la recreación de Roosevelt que llevaba a cabo Cohan. Por lo que respecta a las canciones, sólo una sobreviviría al espectáculo y se haría famosa. «Have You Met Miss Jones?» apareció brevemente en el repertorio de un puñado de grupos de *swing*, pero no se afianzaría en los escenarios hasta pasada la Segunda Guerra Mundial. En 1947, George Shearing grabó una versión muy admirada en la que el pianista despliega una agresividad de tintes *bop* que sorprenderá a los aficionados que sólo conozcan su faceta más seria: la fórmula de acordes en bloque con la que dos años después triunfaría entre el público generalista. La canción vería confirmadas sus credenciales vanguardistas tres años después merced a una etérea interpretación a cargo del innovador trío de Red Norvo, con Charles Mingus y el guitarrista Tal Farlow, y en 1953 las versiones de Stan Getz y Art Tatum le otorgarían el beneplácito definitivo. En los dieciocho meses siguientes a la publicación del disco de Tatum se registraron más versiones jazzísticas de «Have You Met Miss Jones?» que en los dieciocho años anteriores.

Ahora bien, la verdadera apoteosis de la canción de Rodgers y Hart tendría lugar al final de esa década, cuando John Coltrane empezase a usar los acordes del puente en otras composiciones, en especial como parte de la estructura de su célebre pieza «Giant Steps». Esta secuencia utiliza una serie de acordes en progresión II-V para bajar una tercera mayor cada dos compases, lo que se traduce en una incertidumbre cada vez mayor en cuanto a la situación de la tónica. En el contexto de «Have You Met Miss Jones?», la progresión armónica no suena radicalmente novedosa; pero cuando se dilata más allá de un puente de ocho compases, puede tener un efecto desasosegante y perturbador. Steve Kuhn, que colaboró brevemente con Coltrane en esa época^[28], recuerda haber mencionado al saxofonista la semejanza entre «Giant Steps» y «Have You Met Miss Jones?», pero la respuesta de Trane no le dejó claro si había imitado la pieza de Rodgers y Hart a sabiendas.

Ni que decir tiene que las armonías ingeniosas también son susceptibles de

rearmonización. Recomiendo al lector interesado en un tratamiento particularmente intrépido de una canción antigua que escuche cómo acicala George Coleman a «la señorita Jones» en un disco de 1998 titulado *I Could Write a Book*. Dado que Coleman fue saxofonista de Miles Davis antes y después, respectivamente, de dos titanes del instrumento como Wayne Shorter y John Coltrane, los críticos e historiadores tienden a pasarlo por alto; pero es uno de los músicos más duchos de su generación en materia de modulación armónica y sustitución de acordes, como queda de relieve en esta reconfiguración de un viejo estándar.

En el nuevo milenio, por extraño que parezca, el público volvería a prestar atención a esta pieza gracias a otra señorita Jones: el cantante Robbie Williams interpretó la canción para la banda sonora de la película *El diario de Bridget Jones*, de 2001. En esta ocasión, la composición fue objeto de un tratamiento decididamente retro, mediante unos arreglos de *big band* clásica, repletos de tópicos repescados de la era del *swing*. Cuesta entender el proceso mediante el cual una canción que sigue cautivando a los músicos de *jazz* más avanzados gracias a su sonoridad modernista se convierte en un ejercicio de nostalgia ñoña entre el gran público.

VERSIONES RECOMENDADAS

Benny Goodman (con Teddy Wilson y Gene Krupa), extraída de una emisión del programa de radio *Camel Caravan*, Nueva York, 7 de diciembre de 1937 · George Shearing, Nueva York, 3 de febrero de 1947 · Red Norvo (con Charles Mingus y Tal Farlow), Chicago, 13 de octubre de 1950 · Stan Getz (con Bob Brookmeyer), extraída de *The Artistry of Stan Getz*, Nueva York, 16 de mayo de 1953 · Art Tatum, extraída de *The Art Tatum Sólo Masterpieces, Vol. 1*, Los Ángeles, 29 de diciembre de 1953 · McCoy Tyner, extraída de *Reaching Fourth*, Englewood Cliffs (New Jersey), 14 de noviembre de 1962 · Ahmad Jamal, extraída de *At the Top: Poinciana Revisited*, grabado en directo en el Village Gate de Nueva York, 1969 · Joe Pass, extraída de *Virtuoso*, Los Ángeles, noviembre de 1973 · George Coleman, extraída de *I Could Write a Book*, Nueva York, 8 y 9 de 1998 · Ethan Iverson, extraída de *Deconstruction Zone (Standards)*, Paramus (New Jersey), 4 y 5 de abril de 1998.

Here's That Rainy Day

Compuesta por Jimmy Van Heusen, con letra de Johnny Burke

Se suponía que el libreto de *Carnival in Flanders*, un musical de 1953 financiado principalmente por Bing Crosby, iba a componerlo Harold Arlen, pero este se desentendió del proyecto, lo que permitió que Jimmy Van Heusen se encargase del asunto. El musical fue un fracaso estrepitoso y se suspendió al cabo de seis funciones, pero sirvió para que la actriz Dolores Gray ganase un premio Tony (la única vez que se ha galardonado a un intérprete de un espectáculo tan efímero). Hoy en día se recuerda el musical por la pieza que cantaba Gray, el estándar «Here's That Rainy Day».

La verdad es que la canción es más apreciada entre los músicos que entre el público. El movimiento armónico de los primeros compases, una progresión tremendamente innovadora que sirve de inspiración a la improvisación melódica, es más indicado para una pieza de intención artística que para un éxito pop. Van Heusen compondría temas de más éxito que este, pero si se sondease a los solistas de *jazz* para dilucidar cuál es su canción favorita del catálogo del compositor, es posible que eligiesen «Here's That Rainy Day». Admiro en particular el hecho de que el compositor despliegue su sorprendente secuencia armónica sin recurrir a los acordes dominantes más que de manera esporádica, dando así una pátina impresionista a todo el conjunto.

Con todo, durante la década de 1950, la canción era prácticamente desconocida entre los músicos de *jazz* y sólo adquirió notoriedad cuando Frank Sinatra la llevó al estudio. Ningún creador recibió tanto apoyo de Sinatra como Van Heusen, de quien el cantante llegaría a grabar ochenta y cinco composiciones. El compositor señaló en cierta ocasión que se merecía cobrar un porcentaje más alto de los derechos de autor, habida cuenta de la infinidad de horas que había pasado confraternizando con Sinatra para convencerlo de que grabase sus muchas canciones. Y los dos colegas siguen alternando juntos, pues Van Heusen está enterrado en el panteón familiar de los Sinatra, en Cathedral City (California). El cantante resucitó «Here's That Rainy Day» para su disco *No One Cares*, de 1959, y también incluyó la canción en *The Frank Sinatra Timex Show: An Afternoon with Frank Sinatra*, un álbum en directo publicado a finales de ese mismo año. El vocalista, cuya debilidad por la pieza no remitiría con el paso del tiempo, volvería a recurrir a ella en 1973 para otro especial televisivo, *Ol' Blue Eyes is Back*, y seguiría tocándola años después.

En la década de 1960, la composición de Van Heusen fue integrándose poco a poco en el repertorio canónico del *jazz*. Buena parte de su atractivo se debía sin duda a su versatilidad. En su primera etapa, «Here's That Rainy Day» se vio absorbida por la corriente de la *bossa nova* y fue objeto de un tratamiento brasileño por parte de

Wes Montgomery, Sérgio Mendes y otros artistas, con la sorprendente excepción de Stan Getz, que pese a recrear la canción durante la fase culminante de su idilio con la *bossa nova*, prefirió abordarla con un moroso *tempo* de *swing*. Más adelante, «Here's That Rainy Day» serviría de soporte para los espectaculares tratamientos en forma de balada de Freddie Hubbard y Bill Evans. En cambio, Richard «Groove» Holmes la convirtió en una pieza *funky* de medio *tempo*, Dick Hyman transformó el estándar de Van Heusen en una pieza de piano *stride*, y Philly Joe Jones la tocaría a todo trapo con un estilo tirando a *bop*. Todos estos planteamientos dan buenos resultados y sacan a relucir facetas diferentes de la composición.

Más moldeable si cabe que el contexto rítmico es, quizá, la estructura armónica. Pocas piezas de *jazz* se prestan mejor a la rearmonización que «Here's That Rainy Day», y siempre he disfrutado de lo lindo retocando en un sentido u otro la secuencia de acordes original, enfrascado por completo en el vasto espectro de atmósferas y tonalidades emocionales a que puede dar cabida esta canción. Un buen ejemplo de este aspecto de la canción de Van Heusen es la interpretación que grabó Denny Zeitlin con su trío en 1967, y la versión a dúo de Martial Solal y Dave Douglas, de 2005.

VERSIONES RECOMENDADAS

Frank Sinatra, extraída de *No One Cares*, Los Ángeles, 25 de marzo de 1959 · Wes Montgomery, extraída de *Bumpin'*, Englewood Cliffs (New Jersey), 16 de marzo de 1965 · Denny Zeitlin, extraída de *Zeitgeist*, Hollywood, 18 de marzo de 1967 · Bill Evans, extraída de *Alone*, Nueva York, septiembre y octubre de 1968 · Gary Burton y Stéphane Grappelli, extraída de *Paris Encounter*, París, 4 de noviembre de 1969 · Freddie Hubbard, extraída de *Straight Life*, 16 de noviembre de 1970 · Dorothy Donegan, extraída de *Makin' Whoopee*, París, 16 de marzo de 1979 · Michel Petrucciani, extraída de *Pianism*, Nueva York, 20 de diciembre de 1985 · Martial Solal y Dave Douglas, extraída de *Rue de Seine*, París, 6 y 7 de julio de 2005.

Honeysuckle Rose

Compuesta por Fats Waller, con letra de Andy Razaf

Se cuentan anécdotas de que Fats Waller se sacaba canciones de la manga en cualquier lugar, en un taxi, en el estudio de grabación, en la oficina de la discográfica, pues le bastaban unos pocos minutos para completar una composición. Aun suponiendo que estas historietas estén algo adornadas, el registro histórico pone de manifiesto el desinterés que mostraba el maestro por esas creaciones una vez compuestas: las vendía a precio de saldo, o peor aún, se le olvidaban. «¿Cómo que no te acuerdas de la melodía?»^[29] —parece ser que le preguntó enfurecido Andy Razaf cuando llevó al pianista la letra que acababa de escribir para «Honeysuckle Rose»—. «¡Pero hombre de Dios! Menos mal que yo sí me acuerdo». Waller no le había dado ninguna importancia a la canción, una pieza de claqué para la revista *Load of Coal*, estrenada en 1929 en el Connie's Inn de Harlem. Simplemente se había sentado al piano y le había esbozado unas pocas notas a Razaf antes de salir corriendo para llegar a otra cita.

Poco después del estreno del musical, Paul Whiteman incluyó la canción en su programa de radio *Old Gold Show*, aunque a última hora decidió tocarla el doble de rápido con lo cual la versión, cantada por Mildred Bailey, resultó muy poco inspirada. Entre los presentes se hallaba Harry Link, productor discográfico y colaborador ocasional de Waller, que tiempo después se quejaría de que aquella chapuza retrasó quince años la difusión de la pieza. La historia, sin embargo, nos muestra otra realidad, y es que numerosos grupos de *jazz* adoptaron «Honeysuckle Rose» durante la década de 1930: los Cotton Pickers de McKinney la registraron en 1930, Frankie Trumbauer en 1931 y Fletcher Henderson en 1932, todos ellos adelantándose a la primera grabación del propio Fats Waller, que hasta 1934 no llevaría la canción al estudio. La versión de Henderson fue un éxito, como también lo sería la de Waller. Una *jam session* grabada en 1937, para la que el compositor se hizo acompañar por Tommy Dorsey y Bunny Berigan, tampoco se vendió mal. Red Norvo, en otra sesión de grabación colectiva de 1935, versiona «Honeysuckle Rose» en fructífera colaboración con Teddy Wilson, Chu Berry, Bunny Berigan y Gene Krupa, y al año siguiente, Mildred Bailey, a la sazón esposa de Norvo, competiría con su marido grabando su propio 78 R.P.M.

En la década de 1940, «Honeysuckle Rose» cobró un nuevo impulso gracias a Hollywood. La canción de Waller sirve de número de canto y baile para Betty Grable en la película *Tin Pan Alley*, de 1940, cuyo guion provocaría la ira de Razaf al atribuir la autoría de la pieza a un excéntrico compositor blanco que cumple condena en la cárcel y compone «Honeysuckle Rose» con su armónica. Waller no hizo ni caso al enfado de su letrista: toda publicidad, afirmó, era bienvenida. Los aficionados al

jazz recibieron con mayor agrado la inclusión de la canción en una película de 1943 titulada *Thousands Cheer [El desfile de las estrellas]*, donde aparece interpretada por la cantante Lena Horne, con el acompañamiento de la orquesta de Benny Carter.

Más decisiva si cabe fue la influencia de Charlie Parker a la hora de garantizar la vigencia de la canción de Waller entre los músicos de *jazz* más jóvenes de la época. Una grabación informal que muestra a Bird practicando la secuencia armónica de «Honeysuckle Rose» y «Body and Soul» nos ofrece el primer atisbo de las técnicas con las que el saxofonista revolucionaría el mundo del *jazz* poco después. No se sabe a ciencia cierta cuándo se registró ese ensayo: unos afirman que es de 1937 y otros que de 1940; pero parece que las líneas melódicas de Parker aluden a un tema de Chu Berry y Roy Eldridge que data de 1938, así como a la melodía de «I Thought about You», la canción de Jimmy Van Heusen, de 1939, lo que indicaría que la grabación se registró a finales de la década. La interpretación propiamente dicha es portentosa y revela tanto la marcada influencia de Lester Young como las nuevas ideas melódicas que por entonces andaba desarrollando Parker. Uno de los primeros indicios del derrotero que, a la postre, tomaría esa labor incipiente puede escucharse en las grabaciones de noviembre de 1940 que llevó a cabo el joven saxofonista con el grupo de Jay McShann en Wichita (Kansas). Una de las piezas registradas es, de nuevo, «Honeysuckle Rose», donde el solo de Parker, lleno a rebosar de frases modernistas, refleja una actividad tan frenética que se diría que el saxofonista sufría por no disponer más que de un *chorus* de treinta y dos compases para exponer todas sus ideas musicales. Unos años después, Bird usaría los acordes de «Honeysuckle Rose» para apuntalar el tema principal de su canción «Scrapple from the Apple», una de las composiciones que tocaba con más frecuencia.

Durante la década de 1930 y 1940, la pieza de Waller logró salvar las barreras estilísticas que parcelan el mundo del *jazz*. Más o menos por la época en que Parker registraba sus grabaciones caseras de «Honeysuckle Rose», Lester Young y George Coleman plasmaron en disco sus respectivas versiones, Jerry Roll Morton grabó la canción con un grupo de Baltimore, Benny Goodman interpretó la pieza (según el arreglo de Fletcher Henderson) con su banda de *swing* y Louis Jordan, acompañado de sus Tympany Five, aplicó un cierto barniz de *rhythm and blues* a la canción de Waller. Este también siguió grabando y tocando «Honeysuckle Rose» en una amplia gama de formatos. Según el crítico Dan Morgenstern, Waller^[30] «debió de tocar esta canción todos los días laborables de su vida». Desde luego acabó teniendo mejor concepto de ella que cuando la veía como una cancioncilla de usar y tirar que había que despachar a toda prisa para cumplir con un plazo de entrega imperioso.

En las décadas siguientes, «Honeysuckle Rose» aparecería con menos frecuencia en el repertorio de los músicos de *jazz* moderno (pues si alguna vez recurrían a esa secuencia de acordes, solían preferir la pauta de la parkeriana «Scrapple from the Apple»), aunque Thelonious Monk ofreció una actualización refrescante en 1956, y lo propio hicieron Bill Evans y Bob Brookmeyer con su interpretación a dos pianos

de 1959. Pero lo más habitual en los últimos tiempos, por desgracia, es que la composición que en su día produjo tantas grabaciones de primera fila sea objeto de versiones calcadas. En las últimas décadas del siglo xx, las interpretaciones más conocidas de «Honeysuckle Rose» corrieron a cargo de artistas de más de setenta y ochenta años —Lionel Hampton, Stéphane Grappelli, Benny Carter, etc.— cuyas primeras versiones de la pieza databan de antes de la Segunda Guerra Mundial. Ni siquiera los músicos jóvenes que se animan a interpretar el clásico de Waller se desvían de las sendas abiertas por esos maestros del pasado. De vez en cuando, algún intérprete ambicioso fuerza los límites de «Honeysuckle Rose» —escúchense, por ejemplo, las dos tomas que incluyó Uri Caine en su álbum *Blue Wail*, de 1997—; pero, en la mayoría de los casos, esta canción otrora maleable se ha vuelto más rígida e inflexible de la cuenta.

VERSIONES RECOMENDADAS

McKinney's Cotton Pickers, Nueva York, 3 de febrero de 1930 · Fletcher Henderson (con Coleman Hawkins), Nueva York, 9 de noviembre de 1932 · Fats Waller, Nueva York, 7 de noviembre de 1934 · Red Norvo (con Chu Berry y Teddy Wilson), Nueva York, 21 de enero de 1935 · Mildred Bailey, Nueva York, 6 de diciembre de 1935 · Count Basie (con Lester Young), Nueva York, 21 de enero de 1937 · Fats Waller, Tommy Dorsey, Bunny Berigan y otros, Nueva York, 31 de marzo de 1937 · Fats Waller, Nueva York, 9 de abril de 1937 · Coleman Hawkins, París, 28 de abril de 1937 · Charlie Parker, Kansas City, ¿1939? · Jay McShann (con Charlie Parker), Wichita (Kansas), 30 de noviembre de 1940 · Thelonious Monk, extraída de *The Unique*, Hackensack (New Jersey), 3 de abril de 1956 · Bill Evans y Bob Brookmeyer, extraída de *The Ivory Hunters*, Nueva York, 12 de marzo de 1959 · Mary Lou Williams, extraída de *Sólo Recital*, grabado en directo en el festival de jazz de Montreux, Suiza, 16 de julio de 1978 · Stéphane Grappelli, extraída de *Vintage 1981*, San Francisco, julio de 1981 · George Shearing, extraída de *In Dixieland*, Nueva York, febrero de 1989 · Uri Caine (dos tomas, «Honeysuckle #1» y «Honeysuckle #2»), extraída de *Blue Wail*, Nueva York, 1 y 2 de diciembre de 1997.

Hot House

Compuesta por Tadd Dameron

Casi todos los aficionados al *jazz* poseen al menos un puñado de discos de Dizzy Gillespie, aunque por lo general se trate de los álbumes que el trompetista grabó a la mitad y al final de su carrera con el productor Norman Granz. En cambio, las obras que Gillespie registró de joven se oyen mucho menos: máxime hoy en día, pues muchos melómanos tienden a evitar la música grabada antes de la introducción de la alta fidelidad. Esas interpretaciones vigorosas de la década de 1940, sin embargo, redefinieron el papel del trompetista en el *jazz* moderno y deberían ser el punto de partida de cualquier estudio de la obra de Gillespie. Además, las canciones de su primera época presentan la ventaja añadida de incluir, en muchos casos, al saxofonista alto Charlie Parker en el cénit de su carrera.

Así lo reconocía el propio Gillespie. Años después, reflexionando sobre su colaboración con Parker, señalaría: “Nadie tocó jamás con tanta intimidad^[31] como nosotros dos en aquellos viejos temas, ‘Groovin’ High’, ‘Shaw Nuff’ y ‘Hot House’”. André Hoider iría aún más lejos. A propósito de la sesión de estudio que dio lugar a esa última pieza, el crítico francés afirmó con entusiasmo: “Estoy convencido de que la historia del *jazz* recordará^[32] como una fecha fundamental ese día de mayo de 1945 en que cinco músicos negros grabaron ‘Hot House’ y ‘Salt Peanuts’”. El vaticinio es insólito pero no injusto: esas interpretaciones merecen un reconocimiento de ese calibre, por más que en el nuevo milenio rara vez se les dispense, dada la inexorable erosión histórica que hace de todo avance modernista una escaramuza de retaguardia cuando se contempla *a posteriori*.

Gillespie convirtió «Hot House» en un clásico del *bop* muy imitado, hasta el punto de que tengo la impresión de que muchos aficionados creen que la canción la compuso el trompetista. La autoría, sin embargo, corresponde a Tadd Dameron, que superpuso una melodía nueva y sinuosa a los acordes de «What Is This Thing Called Love?», la conocida composición de Cole Porter. El compositor nunca grabó su pieza en una sesión de estudio (aunque en una grabación privada hecha en el Birdland, en 1950, puede escucharse tocar «Hot House» con un acompañamiento de postín); pero ayudó a Gillespie a difundirla, pues en 1947 compuso un arreglo para la orquesta del trompetista. Dizzy y Bird, por su parte, solían recurrir a la canción en los conciertos que daban juntos, no en vano puede escucharse en las grabaciones de su concierto de 1945 en el Town Hall y en el de 1953 en el Massey Hall de Toronto, así como en una filmación muy poco conocida de 1952.

Otros músicos de vanguardia de la época no tardaron en seguir la pista de estos colosos del *bop*. John Coltrane, que en 1946 registró «Hot House» en un estudio de Hawai, donde estaba destacado con la marina estadounidense, fue el primer músico

de viento que grabó «Hot House» después de Parker y Gillespie, y no es de extrañar que la pieza atrajese a un saxofonista que estaba llamado a revolucionar el panorama del género unos pocos años más tarde. Una grabación en vivo de 1947 nos muestra a Wardell Gray, Howard McGhee y Sonny Criss dando un buen repaso a «Hot House» en el Civic Auditorium de Pasadena (California), una prueba de que los dogmas del *bebop* se propagaban ya por la costa oeste estadounidense. Antes de finalizar la década, Max Roach, James Moody y otros músicos llevarían la canción a diversos estudios europeos. Ni los críticos de *jazz* escapaban al magnetismo de la pieza: «Hot House» figura en una sesión de 1948 que, al parecer, dirigió el citado Hoider, y unos pocos años después se publicó una versión firmada por el periodista Leonard Feather; ninguno de los críticos contribuyó una sola nota a esas grabaciones, pero estaban encantados de asociar su nombre a una obra tan rompedora como aquella.

Aunque son muchas las partituras de *bop* que aprovechaban el armazón de piezas más antiguas, «Hot House» es uno de los ejemplos más conseguidos. Admiro en particular el giro inesperado que se produce en el noveno compás, cuando Dameron, en lugar de la repetición del primer tema que prevé el oyente, inserta una melodía nueva y vibrante. Toda la partitura está bañada en cromatismo, y las alteraciones de los acordes hacia extensiones más agudas no se limitan a meras notas de paso. Los aficionados al *jazz*, e incluso otros músicos, debieron de sentir cierta inquietud en aquel lejano 1945 al escuchar una melodía cuyas frases terminaban en quintas y novenas bemoles.

Aunque «Hot House» ya no es una canción que vaya a abanderar ninguna revolución musical, aún es capaz de resultar emocionante. Recomiendo tres tratamientos subyugadores de finales del siglo xx: la interpretación de la Electric Bebop Band de Paul Motian, con Joshua Redman y Kurt Rosenwinkel, de 1992; la versión de Anthony Braxton, que arrasa con la progresión armónica, de 1993; y el mano a mano de Arturo Sandoval y Michael Brecker en *Hot House*, el álbum de 1997 que le valió un Grammy al virtuoso instrumentista cubano.

VERSIONES RECOMENDADAS

Dizzy Gillespie (con Charlie Parker), Nueva York, 11 de mayo de 1945 · Miles Davis, Tadd Dameron y otros (en ocasiones publicada con el título de «Miles' Midnight Breakaway»), grabada en directo en el Birdland de Nueva York, 20 de junio de 1950 · Charlie Parker, Dizzy Gillespie y otros, extraída de *Jazz at Massey Hall*, grabado en directo en el Massey Hall de Toronto, 15 de mayo de 1953 · Eric Dolphy, extraída de *The Berlin Concerts*, grabado en directo en el Jazz-Saloon de Berlín, 30 de agosto de 1961 · Charles McPherson (con Barry Harris), extraída de *Bebop Revisited*, Englewood Cliffs (New Jersey), 20 de noviembre de 1964 · Paul Motian (con Joshua Redman y Kurt Rosenwinkel), extraída de *Paul Motian and the*

Electric Bebop Band, Nueva York, abril de 1992 · Anthony Braxton, extraída de *Charlie Parker Project 1993*, grabado en directo en el Rote Fabrik de Zúrich, 21 de octubre de 1993 · Arturo Sandoval (con Michael Brecker), extraída de *Hot House*, Florida, 1997.

How Deep Is the Ocean?

Compuesta por Irving Berlin

Irving Berlin volvió a utilizar parte de la letra de sus canciones más antiguas en la composición de «How Deep Is the Ocean?», pero el resultado final es todo menos un refrito. De hecho, se trata de una de sus piezas más complejas y refinadas, tanto por los estudiados símiles de la letra como por la minuciosa construcción de los acordes, que emprenden un largo viaje antes de resolverse en la tónica. La melodía también está construida con astucia, pues se guarda los efectos más grandilocuentes y las notas más agudas para las últimas frases.

Irving Berlin se hallaba en pleno bache, tanto financiero como anímico, cuando compuso esta canción. La muerte de su hijo pequeño, Irving Berlin Junior, en la Navidad de 1928, lo sorprendió en un periodo de estancamiento creativo. Al año siguiente, el compositor perdió millones de dólares en el cataclismo bursátil que marcó el comienzo de la Gran Depresión. Tanto la industria de Tin Pan Alley como la de Broadway acusaron la recesión económica, pero ni siquiera en circunstancias más propicias habría logrado Berlin hacerse un hueco en los nuevos musicales, más basados en la trama, que seguían la pauta marcada por Jerome Kern y Oscar Hammerstein con la obra *Show Boat*, de 1927. El compositor puso la mira en Hollywood, pero la meca del cine le dispensó una fría acogida: cuatro de las cinco canciones que compuso para la película *Reaching for the Moon*, de 1930, quedaron fuera del montaje definitivo. Berlin, presa de la desesperación y venciendo las reservas que le generaba un medio que, a su modo de ver, regalaba música a cambio de nada y emitía una canción prometedora sin cesar durante un par de semanas hasta que perdía todo sabor y el público la rechazaba, acudió a la radio.

Así fue como «How Deep Is the Ocean?», huérfana de un musical o película que le diesen impulso, se estrenó en las ondas en 1932. Y la canción, echando por tierra el escepticismo de su creador, no sólo dio pie a cuatro versiones de éxito ese mismo año —entre ellas la de Paul Whiteman, que fue la más vendida—, sino que conservaría todo su atractivo más de una década después: en 1945, Benny Goodman se colocó entre los veinte primeros puestos de las listas con una versión de «How Deep Is the Ocean?» cantada por Peggy Lee, y al año siguiente Hollywood repararía por fin en la pieza y la incluiría en la película *Blue Skies [Cielo azul]*, cuyo protagonista, Bing Crosby, era también el encargado de interpretarla.

Los músicos de jazz sin duda prestaron oídos a estas versiones, pero la lectura de «How Deep Is the Ocean?» que Coleman Hawkins grabó en 1943 bien pudo resultar igual de influyente a la hora de animar a otros improvisadores a abordar la composición. Hawkins señalaría años después que esa interpretación era una de sus favoritas y se manifestaría sorprendido de que nunca hubiese cosechado el éxito

comercial que alcanzó su versión de «Body and Soul». No obstante, el impacto acumulado de las interpretaciones de Hawkins, Goodman y Crosby garantizó que, en la segunda mitad de la década, la canción de Berlin fuese ya una pieza básica del repertorio jazzístico.

A finales de la década de 1940 y comienzos de la siguiente, «How Deep Is the Ocean?» conoció las versiones de Charlie Parker, Miles Davis, Nat King Cole, Billie Holiday, Stan Getz, Artie Shaw y otras estrellas de *jazz* de la época. En una grabación tan curiosa como fascinante de 1956 podemos escuchar a John Coltrane acompañado de otros tres saxos tenores —Al Cohn, Zoot Sims y Hank Mobley— sometiendo la canción a un tratamiento de balada de quince minutos de duración. Las primeras versiones de la composición de Berlin optan en su mayoría por este mismo enfoque difuminado y reflexivo, pero con los años se aprecia una aceleración paulatina del *tempo*. Billie Holiday, en su versión de 1954, la aborda con un talante festivo y descarado, y algunas de las revisiones más interesantes que se grabaron en décadas posteriores, como las de Wynton Marsalis con el grupo de Art Blakey y la de Kenny Barron con Roy Haynes, sirven la canción envuelta en un *swing* más agresivo. En el extremo opuesto, el pianista Fred Hersch ofrece una interpretación conmovedora y ralentizada hasta la languidez en *Night and the Music*, un elepé sumamente recomendable de 2006.

VERSIONES RECOMENDADAS

Paul Whiteman, Nueva York, 26 de septiembre de 1932 · Benny Goodman (con Peggy Lee), Nueva York, 8 de octubre de 1941 · Coleman Hawkins, Nueva York, 8 de diciembre de 1943 · Nat King Cole, Los Ángeles, 25 de abril de 1946 · Charlie Parker, Nueva York, 17 de diciembre de 1947 · Billie Holiday, extraída de *Recital by Billie Holiday*, Nueva York, 14 de abril de 1954 · John Coltrane, Al Cohn, Zoot Sims y Hank Mobley, extraída de *Tenor Conclave*, Hackensack (New Jersey), 7 de septiembre de 1956 · Art Blakey (con Wynton Marsalis), extraída de *Straight Ahead*, grabado en directo en el Keystone Korner de San Francisco, junio de 1981 · Chet Baker y Paul Bley, extraída de *Diane*, Copenhague, 27 de febrero de 1985 · Roy Haynes (con Kenny Barron), extraída de *Love Letters*, Nueva York, 23 y 24 de mayo de 2002 · Fred Hersch, extraída de *Night and the Music*, Pipersville (Pensilvania), 4 y 5 de diciembre de 2006.

How High the Moon

Compuesta por Morgan Lewis, con letra de Nancy Hamilton

Esta canción se convirtió en un famoso himno *bebop* a comienzos de la década de 1940. Está claro que a los músicos de esa corriente les gustaba más la secuencia de acordes que la melodía, y cuando Charlie Parker compuso su canción «Ornithology», también muy frecuentada, conservó la primera y desechó la segunda. He oído a bastantes instrumentistas de *jazz* tocar «How High the Moon» intercalando en sus solos la primera frase de «Ornithology», pero recomiendo no refundir estos dos clásicos, pues ya es un recurso muy manido. Recuerdo una velada en la que un solista citó la melodía de Parker en demasía, y unos cuantos músicos que asistían al concierto, hartos de lo predecible del motivo, empezaron a corear la frase de marras, no porque les gustase, sino para indicar que la secuencia de notas les parecía más sobada de la cuenta.

La canción, que tuvo su origen en *Two for the Show*, un musical de Broadway estrenado en 1940, fue el único estándar de *jazz* que compuso Morgan Lewis —un creador versátil capaz de coreografiar números de baile y componer canciones— con la ayuda de Nancy Hamilton, una letrista más conocida por sus juegos de palabras ingeniosos que por la sutileza de su poesía. Personalmente, la canción no me resulta convincente como declaración de amor; el esquema tan riguroso al que se ciñen armonía y melodía va en detrimento de la pasión. Dicho lo cual, entiendo que la pieza atraiga a los improvisadores, aunque más como una suerte de rompecabezas que deben resolver, que como vector de catarsis emocionales.

El primero que supo ver el potencial jazzístico de «How High the Moon» fue Benny Goodman, cuya interpretación de la pieza, cantada por Helen Forrest, fue la primera versión de éxito. Stan Kenton también situó la canción en las listas con su adaptación de julio de 1948, basada en un arreglo de Neal Hefti que propiciaba el lucimiento de la vocalista June Christy y ofrecía medio *chorus* a Art Pepper para que dibujase un solo. Pero el mayor éxito de todos lo cosecharon Les Paul y Mary Ford con un *swing* de mucho nervio grabado en *over-dub* —una maravilla de la técnica gracias a la cual Ford pudo cantar en armonía con su propia voz—, que conquistó un público enorme y permaneció nueve semanas en el número uno. Años después, esta versión de «How High the Moon» ingresaría en el Salón de la Fama del Grammy.

Los músicos de *bebop* no lograron igualar las ventas de estas grabaciones, pero terminaron definiendo la forma de tocar esta canción que adoptarían las generaciones posteriores. Puede que en su momento el compositor de «How High the Moon» la concibiese como una balada, y que los líderes de grupos de *swing* la acogiesen de buen grado como número vocal; pero la canción estaba destinada a convertirse en carne de *jam session*, en campo de batalla para solistas en liza y en pasarela de

virtuosismo ostentoso. El guitarrista Charlie Christian, que formaba parte de la banda de Goodman cuando este consiguió su éxito con «How High the Moon», fue probablemente la pieza clave, el artista que sacó la canción de los salones de baile para introducirla en las sesiones nocturnas de Harlem donde los músicos de *bebop* aquilataban su vocabulario. En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, prácticamente todos los adalides de la nueva ola del *jazz* de los años cuarenta grabaron la canción (o alguna variante basada en la misma armonía).

Ahora bien, quien más hizo por estampar sus credenciales de posesión en «How High the Moon» fue Ella Fitzgerald. Más de quince grabaciones dan testimonio de su fascinación imperecedera por la canción, de la que solía servirse para desarrollar sus improvisaciones de estilo *scat*. Teniendo en cuenta la cantidad de veces que Ella interpretó la pieza, podemos perdonar al jurado que en 2002 decidió incluir su versión de «How High the Moon» en el Salón de la Fama del Grammy (donde ya figuraba la de Les Paul y Mary Ford) que no aclarase a los aficionados de qué versión en concreto se trataba. Los jueces, no se sabe por qué, citaron 1960 como el año de la interpretación homenajeada —refiriéndose, sin duda, a la versión incluida en el álbum *Ella in Berlin*—, pero también mencionaron al sello Decca (la discográfica para la cual la vocalista había grabado la canción en 1947, pero no en 1960). Para mayor confusión, unas semanas antes de la sesión con Decca, Ella ofreció una versión extraordinaria de «How High the Moon» en un concierto grabado en el Carnegie Hall, y esta interpretación, menos conocida, que nos muestra a la cantante intercambiando fraseos con Dizzy Gillespie, bien podría ser la más importante de todas en términos históricos, pues representa el momento simbólico (y quizá concreto) en el que los músicos de *bop* cedieron «How High the Moon» a la Gran Dama de la Canción.

Al año siguiente, en el mismo escenario, Duke Ellington también tocó la pieza de Lewis y Hamilton, pero el contraste con la interpretación de Gillespie y Fitzgerald no podría ser más marcado. El Duque, para este concierto de altos vuelos, invitó a Ben Webster a unirse al grupo, y Webster demostró que un saxofonista podía forzar esta canción al límite sin tomar nada prestado del vocabulario del *jazz* moderno. Desde entonces, los aficionados han sido testigos de alguna que otra tentativa de robarles la canción a los instrumentistas *bebop* y a los vocalistas de estilo *scat*; John Coltrane, por ejemplo, compuso una pieza («Satellite») más o menos basada en «How High the Moon», en la que el saxofonista trató de remozar el movimiento armónico y recrear otro tipo de atmósfera. La cantante y compositora Abbey Lincoln también le dio una buena sacudida con su versión en compás de 6/8 y la adaptación de la letra, en la que mezcló inglés y francés. Por lo general, sin embargo, la composición se ha resistido a los retoques y sigue siendo prácticamente lo mismo que era en la década de 1940: un número de exhibicionismo para enardecer a los aficionados con fraseos vertiginosos.

VERSIONES RECOMENDADAS

Benny Goodman, Nueva York, 7 de febrero de 1940 · Dizzy Gillespie (con Ella Fitzgerald), grabada en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 29 de septiembre de 1947 · Stan Kenton (con June Christy y Art Pepper), Nueva York, 21 de diciembre de 1947 · Duke Ellington (con Ben Webster), grabada en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 13 de noviembre de 1948 · Erroll Garner, Nueva York, 7 de octubre de 1950 · Les Paul y Mary Ford, Nueva York, 4 de enero de 1951 · Sonny Stitt (con Barry Harris), extraída de *Burnin'*, Chicago, 1 de agosto de 1958 · Ella Fitzgerald, extraída de *Ella in Berlin*, grabado en directo en el Deutschlandhalle de Berlín, 13 de febrero de 1960 · Joe Pass, extraída de *Virtuoso*, Los Ángeles, 28 de agosto de 1973 · Abbey Lincoln (con Clark Terry y Jackie McLean), extraída de *The World is Falling Down*, Nueva York, 21 al 27 de febrero de 1990 · Ray Brown (con Joe Lovano), extraída de *Some of My Best Friends Are... Sax Players*, Nueva York (20 al 22 de noviembre de 1995) y Los Ángeles (13 de febrero de 1996).

How Insensitive (Insensatez)

Compuesta por Antonio Carlos Jobim, con letra de Vinicius de Moraes (letra en inglés de Norman Gimbel)

Quienes duden de las raíces clásicas de la formación musical de Antonio Carlos Jobim no tienen más que comparar el movimiento armónico y melódico de «Insensatez» con el del prelude en Mi menor de Chopin. Las semejanzas son tan pronunciadas que algunos músicos han llegado a refundir las dos composiciones en una sola pieza que integra casi a la perfección dos partituras compuestas con más de un siglo de diferencia. Como ejemplos ilustrativos, recomiendo escuchar la interpretación de Chopin-Jobim que llevó a cabo el guitarrista Laurindo Almeida para el elepé en directo *The L. A. Four Scores*, de 1974, o el arreglo de piano de George Shearing incluido en *Grand Piano*, su álbum de 1985. Como dice Almeida al presentar la homogénea amalgama a la platea: «Copiar de uno es plagio; pero copiar de más de uno es investigación».

Jobim sin duda se inspiró en más de un predecesor, y tanto la concepción rítmica como el tono emocional de «Insensatez» exhiben una sensibilidad intrínsecamente brasileña que poco tiene que ver con las raíces polacas de Chopin. Esos dos elementos, más personales, le imprimen un carácter tan marcado a la canción que la inmensa mayoría de versiones de «Insensatez» se ajusta rigurosamente al planteamiento que aplicaba el propio compositor al ejecutar su pieza. Una excepción insólita es la de Ahmad Jamal, cuya interpretación torrencial de «Insensatez» no es típica ni del pianista ni de la canción. Algún que otro músico ha intentado transformar esta pieza en marco de improvisaciones de alta velocidad, pero por lo general con menos tino que Jamal.

La traducción inglesa de la letra encaja bien en la melodía, aunque el título, «How Insensitive» [Qué insensible], no es un traslado fiel del original. La música propiamente dicha es de una sutileza deliciosa y da fe de la pericia de Jobim a la hora de manufacturar canciones que suenan espontáneas, casi fruto del azar, cuando en realidad son todo lo contrario. El registro melódico no sobrepasa en ningún momento la octava, y ninguna de las frases se aleja más de una tercera de su punto de partida. Este recato rara vez produce canciones de éxito, pero las creaciones de Jobim compensan mediante profundidad sus posibles carencias en materia de boato. Casi podría decirse que esta música es más una ensoñación que una pieza concebida para sonar en las ondas.

Y aun así, «Insensatez» es una de las obras más queridas y versionadas de Jobim, como demuestra el insólito abanico de artistas que le han hincado el diente (entre los que figuran los Monkees, Iggy Pop, Liberace, William Shatner, Olivia Newton-John, Lionel Hampton y Fifth Dimension). A decir verdad, muchas de las versiones

resultan casi insoportables. Si la interpretación es demasiado informal, el resultado es la típica memez de pianista de coctelería; si se toca con más vigor del debido, o con demasiada grandilocuencia, la canción pierde su enjundia emocional. Lo mejor, en mi opinión, es aplicar una especie de método Stanislavski para evocar recuerdos personales intensos y canalizarlos hacia la interpretación. Como versiones particularmente logradas remito al lector a las grabaciones de Diana Krall, de João Gilberto y del propio compositor, en su dúo de 1994 con Pat Metheny.

VERSIONES RECOMENDADAS

João Gilberto, extraída de *The Legendary João Gilberto*, Río de Janeiro, 2 de agosto de 1961 · Stan Getz (con Antonio Carlos Jobim), extraída de *Jazz Samba Encore*, Nueva York, 8 de febrero de 1963 · Wes Montgomery, extraída de *Tequila*, Englewood Cliffs (New Jersey), 17 de marzo de 1966 · Toshiko Akiyoshi (con Lew Tabackin y Kenny Dorham), extraída de *Toshiko at Top of the Gate*, grabado en directo en el Top of the Gate de Nueva York, 30 de julio de 1968 · Ahmad Jamal, extraída de *At the Top: Poinciana Revisited*, grabado en directo en el Village Gate de Nueva York, 1969 · Laurindo Almeida (con los L. A. Four), extraída de *The L. A. Four Scores*, grabado en directo en el Concord Pavilion de Concord (California), 27 de julio de 1974 · George Shearing, extraída de *Grand Piano*, San Francisco, mayo de 1985 · Antonio Carlos Jobim y Pat Metheny, extraída de *Carnegie Hall Salutes the Jazz Masters*, grabado en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 6 de abril de 1994 · Diana Krall, extraída de *From This Moment On*, Los Ángeles, primavera de 2006.

How Long Has This Been Going On?

Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin

El problema que se les plantea a los músicos de *jazz* a la hora de tocar canciones populares de la década de 1920 es que en la actualidad casi todas suenan anticuadas. Esta característica las hace válidas para interpretaciones expresamente retro, pero también un tanto impermeables a planteamientos originales y enfoques musicales innovadores. Cuando se actualizan canciones como, pongamos, «Sweet Georgia Brown», o «Ain't She Sweet», o «Little Orphan Annie», el resultado puede dejar un regusto a posmodernismo chirriante, algo capaz de estropear, o ridiculizar, la canción. En términos darvinianos, muchas de estas composiciones, en su día modernas, no poseen la suficiente capacidad de adaptación para sobrevivir en el ecosistema del *jazz* actual.

Pero entonces pienso en «How Long Has This Been Going On?» y me quedo pasmado ante una pieza que se amolda de maravilla a una sensibilidad contemporánea. La letra de Ira Gershwin podría servir perfectamente de base para una canción pop o tema principal de una película actual; los acordes inspiran una placentera sensación de amplitud y desahogo poco habitual en aquella época de maximalismo armónico, y la melodía resulta enternecedora sin recurrir al sonsonete que se hizo tan popular durante la era del *jazz* de la década de 1920. Quienes conozcan la pieza por la versión que Ray Charles grabó en 1977 podrían pensar que se compuso ex profeso para él. O si el lector escucha la interpretación de «How Long Has This Been Going On?» que firmó Brad Mehldau en su concierto de 2000 en el Village Vanguard, podría llegar a convencerse de que se trata de una audaz composición pianística nacida en el nuevo milenio.

No tiene nada de extraño que un público más nutrido redescubra esta canción cada cierto tiempo. Los hermanos Gershwin la estrenaron en un musical de 1927 titulado *Funny Face*. La acogida no fue muy prometedora —la canción se eliminó del espectáculo al cabo de dos semanas— pero el primer resurgimiento tuvo lugar poco después cuando Flo Ziegfeld escogió «How Long Has This Been Going On?» para *Rosalie*, una obra de gran éxito estrenada en 1928. Peggy Lee alcanzó un cierto éxito con la canción en su época de vocalista de Benny Goodman, cuya orquesta grabó la canción unos pocos días antes del ataque a Pearl Harbor. Y el paso del tiempo apenas ha restado atractivo a la composición de los Gershwin. En 2006, una vieja cinta de archivo de Ray Charles cantando «How Long Has This Been Going On?» se refundió con una grabación nueva de temas de acompañamiento a cargo de la «banda fantasma» de Count Basie. El hecho de que ni Basie ni Charles pudiesen promocionar el lanzamiento por no hallarse ya entre nosotros no impidió que la canción alcanzase el mayor honor que hoy en día puede concedérsele a un disco, a saber, colocarlo a la

venta en el mostrador de las cafeterías Starbucks. No hace falta decir más.

VERSIONES RECOMENDADAS

Benny Goodman (con Peggy Lee), Nueva York, 13 de noviembre de 1941 · Chet Baker, extraída de *It Could Happen to You*, Nueva York, agosto de 1958 · Carmen McRae, extraída de *Book of Ballads*, Nueva York, 1 y 2 de diciembre de 1958 · Ella Fitzgerald, extraída de *Ella Fitzgerald Sings the George and Ira Gershwin Songbook*, Los Ángeles, enero a marzo de 1959 · Ben Webster, extraída de *Ben and Sweets*, Nueva York, 7 de junio de 1962 · Ray Charles, extraída de *True to Life*, Los Ángeles, 1977 · Sarah Vaughan (con Oscar Peterson y Joe Pass), extraída de *How Long Has This Been Going On?*, Hollywood, 25 de abril de 1978 · Diane Schuur (con Stan Getz), extraída de *Timeless*, Hollywood, 12 de octubre de 1986 · Brad Mehldau, extraída de *Progression: Art of the Trio, Volume 5*, grabado en directo en el Village Vanguard, Nueva York, 22 al 24 de septiembre de 2000.

I

I Can't Get Started

Compuesta por Vernon Duke, con letra de Ira Gershwin

Del auténtico crisol de culturas que era la industria musical de Tin Pan Alley habla el hecho de que esta canción celeberrima fuese obra de Vladimir Dukelski, un bielorruso que había estudiado en el conservatorio de Kiev, e Israel Gershovitz, un letrista cuyos padres se habían conocido en San Petersburgo. Estos dos creadores son más conocidos como Vernon Duke e Ira Gershwin, y quienes busquen indicios de la nostalgia que ambos pudiesen sentir por su tierra natal no encontrarán ni uno solo en este canto a la vida estadounidense moderna, actualizado a más no poder.

Bueno, tal vez sea más apropiado decir que la letra sonaba actualizada en aquella época, dadas sus alusiones al desastre bursátil de 1929 y a conflictos bélicos en España. La ingeniosa premisa del texto es que, en cada una de las exposiciones del tema A de ocho compases, se enumera una serie de grandes logros —como dar la vuelta al mundo en avión o rebajar el par del campo de golf— antes de rematar la estrofa con la frase «pero contigo no tengo nada que hacer», en lo que constituye uno de los ejemplos más famosos de «canciones-lista» de la primera mitad del siglo xx. (Curiosamente, otra «canción-lista» con una progresión armónica parecida, «These Foolish Things», también obtuvo gran resonancia por esa misma época).

La personalidad de esta canción, no obstante, ha cambiado con el paso de los años, y la letra, tan oportuna en la década de 1930, hoy resulta pintoresca y demodé. Así y todo, funciona bastante bien en concierto, aunque la atmósfera que solía evocar sea tan distinta. Los versos también son susceptibles de actualización, como han hecho muchos cantantes a lo largo de los años. Todavía no he oído a nadie aludir a Twitter o su iPhone en una letra modernizada de «I Can't Get Started», pero no veo ningún inconveniente. La música, por su parte, se abre con un encadenamiento de acordes que con el tiempo se convertiría en un lugar común del *rhythm and blues* y el *rock* primitivo, pero que sin duda sonaba mucho más fresco en los años previos a la Segunda Guerra Mundial. La verdadera joya es el puente, con ese retorno constante a la misma nota (un La 440) mientras la armonía cambia de sabor con cada repetición.

Aunque el introductor de la canción en Broadway fue Bob Hope —gracias a lo cual recibió el espaldarazo necesario para conseguir un contrato cinematográfico, según contaría el propio actor años después—, la pieza debe su fama a Bunny Berigan, cuya versión de 1937 obtuvo un éxito sorprendente. Berigan fue un trompetista sensacional que, de haber vivido más tiempo —murió a los treinta y tres años, con la salud maltrecha por el alcoholismo crónico—, hoy sería más famoso. Desde luego, es uno de los mejores solistas de su generación, y en «I Can't Get Started» luce su contundencia con desparpajo. No obstante, puede que la interpretación vocal de Berigan, aunque menos impresionante que la instrumental,

contribuyese en mayor medida si cabe al éxito de la grabación, y es que el estilo coloquial del recitado se aviene muy bien con la letra. Esta versión de «I Can't Get Started» ingresó en el Salón de la Fama del Grammy en 1975 y ha formado parte de la banda sonora de varias películas, entre ellas *Chinatown* y *Save the Tiger* [*Salvad al tigre*].

Más conocida entre los aficionados de hoy es sin duda la grabación que publicó Billie Holiday al año siguiente, digna de reseña tanto por mostrar a una Lady Day más traviesa de lo normal —ya entonces jugueteaba con la letra de Ira Gershwin— como por la aportación de Lester Young. El saxofonista no ejecuta más que una breve introducción y un solo de dieciséis compases, pero a la hora de sacar partido a interludios tan breves no se me ocurre ningún improvisador más diestro que el Young de esa época.

La canción ha tenido una vida bastante agitada, mucho más de lo que cabría esperar de una composición que nació como número cómico para un humorista. A comienzos de 1945, Dizzy Gillespie la juzgó lo bastante afin al *bop* para incluirla en la primera sesión que dirigió en un estudio, y la versión resultante contiene una serie de filigranas modernistas, entre ellas un pasaje que más adelante se incorporaría al arreglo canónico de «'Round Midnight». Al año siguiente, Lennie Tristano, que también se estrenaba en el campo de las grabaciones comerciales, ofreció una interpretación soberbia que Gunther Schuller ha parangonado con las de Louis Armstrong en «West End Blues» y Duke Ellington en «Cotton Tail» (una comparación osada, desde luego; aunque la de Tristano figura, sin lugar a dudas, entre las interpretaciones pianísticas más innovadoras de la época). Pocos años después, Paul Bley también repasaría esta pieza en su debut discográfico como líder.

Charles Mingus, que estuvo presente como músico de acompañamiento en la sesión de Bley, registró más de media docena de versiones de la composición de Duke; y quienes sólo tengan a este artista por contrabajista, líder de banda y compositor, que escuchen la interpretación de «I Can't Get Started» que grabó en 1963 para el sello Impulse y sabrán lo que era capaz de hacer como solista de piano. Mejor aún, no obstante, es su versión de 1959 con el saxofonista John Handy, para la que Mingus echó mano de un movimiento armónico de cuatro acordes por compás —una progresión que ya había esbozado Dizzy Gillespie con sus líneas melódicas en 1945 y que se haría más explícita en las versiones de «I Can't Get Started» que el trompetista llevó a cabo con su *big band* en 1948—, y muchos de los músicos de *jazz* que hoy se las ven con esta pieza siguen decantándose por esa secuencia.

VERSIONES RECOMENDADAS

Bunny Berigan, Nueva York, 7 de agosto de 1937 · Billie Holiday (con Lester Young), Nueva York, 15 de septiembre de 1938 · Lester Young (con Nat King Cole y Red Callender), Los Ángeles, 15 de julio de 1942 · Dizzy Gillespie, Nueva York, 9

de enero de 1945 · Lennie Tristano, Nueva York, 8 de octubre de 1946 · Paul Bley (con Charles Mingus y Art Blakey), extraída de *Introducing Paul Bley*, 30 de noviembre de 1953 · Sonny Rollins, extraída de *A Night at the Village Vanguard*, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 3 de noviembre de 1957 · Charles Mingus (con John Handy), extraída de *Jazz Portraits: Mingus in Wonderland*, grabado en directo en la Nonagon Art Gallery de Nueva York, 16 de enero de 1959 · Stan Getz (con Kenny Barron), extraída de *Anniversary*, grabado en directo en el Jazzhus Montmartre de Copenhague, 1987 · Hamiet Bluiett (con Ted Dunbar), extraída de *Ballads and Blues*, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 20 de febrero de 1994 · Joe Lovano (con Tom Harrell), extraída de *Live at the Village Vanguard*, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 12 de marzo de 1994.

I Can't Give You Anything but Love

Compuesta por Jimmy McHugh, con letra de Dorothy Fields

En las primeras décadas del siglo xx se representaron en Broadway unas cuantas revistas musicales afroamericanas de gran éxito entre las que cabe citar *In Dahomey* (1903), *Abyssinia* (1906), *Bandana Land* (1908) y *Shuffle Along* (1921). Pero la que más tiempo permaneció en cartel fue *The Blackbirds of 1928*, gracias, entre otras cosas, a la popularidad de esta canción, interpretada por Adelaide Hall, y a los sedosos pasos de danza de Bill «Bojangles» Robinson, que desplegaba el peculiar número del baile en la escalera que años después enseñaría a Shirley Temple en una célebre escena cinematográfica.

Sólo en 1928 grabaron la canción más de una docena de conjuntos, entre ellos los de Duke Ellington, Paul Whiteman y Red Nichols; pero la más influyente de todas estas interpretaciones jazzísticas de primera hora la registraría Louis Armstrong al año siguiente. Se trata, en efecto, de un logro interpretativo de primera magnitud. La trompeta asordinada de Armstrong tan sólo se detiene en la melodía durante los escasos compases iniciales, como acusando recibo de la partitura antes de que empiece la juerga de verdad. Su interpretación vocal tuvo que ser una revelación para los cantantes de entonces, habida cuenta de las libertades que se toma con la melodía y de lo mucho que se aleja del típico fraseo rítmico de la música popular. Cuando en 1932 Ethel Waters grabase «I Can't Give You Anything but Love» con la banda de Ellington, la solista calcaría la interpretación de Satchmo nota por nota y hasta imitaría el timbre de su voz. Muchos otros vocalistas sin duda memorizaron también esta versión.

Existe cierto debate en torno a la autoría de la pieza. En 1929, Fats Waller le contó a un periodista que había vendido una composición que había tenido un gran éxito en un musical importante. Varios años después, Gladys Redman acudió al hospital a ver a Andy Razaf, un letrista que había colaborado asiduamente con Waller, y durante la conversación, cuando la viuda de Don Redman le pidió que le cantase su letra favorita de cuantas había escrito, el convaleciente la sorprendió entonando «I Can't Give You Anything but Love». El testimonio no pasa de ser un indicio, suficiente para suscitar interrogantes pero no para zanjarlos. La canción, desde luego, guarda cierta semejanza estilística con las mejores obras de Waller.

«I Can't Give You Anything but Love» se tocó mucho durante la era del *swing*, pero no ganó demasiados partidarios entre los músicos más innovadores de la siguiente generación. Existe una grabación *amateur* de «I Can't Give You Anything but Love», registrada en 1941 en el Minton's Playhouse, en la que el pianista, según se dice, es Thelonious Monk; pero el arreglo es muy rancio y nada indica que haya un gigante del *jazz* moderno sentado al piano. Monk, por lo demás, nunca volvió a

grabar la pieza. Dos años más tarde, otra grabación informal realizada en la habitación 305 del Hotel Savoy de Chicago captó a Charlie Parker tocando este estándar, pero el saxofonista también se olvidaría de la composición en lo sucesivo. Ni Dizzy Gillespie, ni Miles Davis, ni John Coltrane, ni Bud Powell, ni Lennie Tristano, ni toda una pléyade de vanguardistas de mitad del siglo xx registraron esta canción.

En las contadas ocasiones en que un músico de *jazz* moderno se dignó interpretarla, como haría Sonny Stitt en la sesión que grabó con Oscar Peterson en 1959, lo más probable es que el planteamiento fuese más festivo que modernista. Lo mismo puede decirse de la estrafalaria versión que registró Stefano Bollani en 1997, rayana en la parodia. Pero el no va más de las interpretaciones juguetonas es el duelo de *scat* que libraron Ella Fitzgerald y Clark Terry en 1974, donde el segundo exhibe su característico número de *mumbles* (balbuceos), una joya que merecía ser mucho más conocida.

Si bien es cierto que el tono dicharachero y añejo de la pieza hace difícil que pueda inspirar interpretaciones de estilo *bop*, *hard bop*, fusión o vanguardista, la canción posee una ventaja fundamental y es que al público le gusta. Los artistas más identificados con este clásico han sido por lo general aquellos dotados de un agudo instinto comercial, desde Louis Armstrong a Diana Krall, músicos capaces de apreciar la valía de la pieza para los directos. Pese a estos precedentes, las versiones más características de los últimos tiempos han corrido a cargo de grupos de *jazz* tradicional o de artistas ajenos al género, y tengo la impresión de que hoy por hoy existen más probabilidades de oír «I Can't Give You Anything but Love» en Preservation Hall, el auditorio de Nueva Orleans encargado de preservar el legado histórico del *jazz*, que en el Village Vanguard de Nueva York. No obstante, como excepción instructiva, recomiendo escuchar el tratamiento de piano solista que en 2007 grabó Martial Solal en ese último escenario, una actualización inusitada de un estándar que por regla general suele lucir un aspecto retro.

VERSIONES RECOMENDADAS

Louis Armstrong, Nueva York, 5 de marzo de 1929 · Ethel Waters (con la orquesta de Duke Ellington), Nueva York, 22 de diciembre de 1932 · Teddy Wilson (con Billie Holiday), Nueva York, 19 de noviembre de 1936 · Benny Goodman (con un arreglo de Fletcher Henderson), Hollywood, 6 de septiembre de 1937 · Sonny Stitt (con Oscar Peterson), extraída de *Sonny Stitt Sits In With the Oscar Peterson Trio*, París, 18 de mayo de 1959 · Ella Fitzgerald (con Clark Terry), extraída de *Fine and Mellow*, Los Ángeles, 8 de enero de 1974 · Stefano Bollani, extraída de *Mambo Italiano*, Livorno, 24 de junio y 15 de septiembre de 1997 · Diana Krall, extraída de *When I look in Your Eyes*, Nueva York, 1998 · Martial Solal, extraída de *Martial Solal Live at*

the Village Vanguard: I Can't Give You Anything but Love, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 12 de octubre de 2007.

I Cover the Waterfront

Compuesta por Johnny Green, con letra de Edward Heyman

El libro que inspiró esta canción, *I Cover the Waterfront [Cubro la costa]*, un superventas de 1932, lo escribió un reportero de prensa llamado Max Miller que se dedicaba literalmente a eso, a cubrir los muelles de California en busca de escándalos y primicias. Por lo que fuera, el letrista Edward Heyman cogió esa frase y le cambió el significado para adaptarla a una balada de amor, cuyo protagonista frecuenta los muelles en busca de amor, no de noticias de primera plana. Quizá no sea el título más difícil de convertir en canción de éxito —a mi juicio, la palma en este sentido se la lleva Paul McCartney por alcanzar un disco de oro a partir de una frase tan poco prometedora como «Live and Let Die» [Vive y deja morir]— pero, desde luego, poco le falta. Por desgracia, cuando la canción se incluyó en la película homónima de 1933, sólo se escogió la parte instrumental, dejando fuera toda la magia de la letra.

Dicho lo cual, la melodía se defiende muy bien sola, aunque no haya un vocalista al timón. Admiro sobre todo la alternancia entre registros graves y agudos de las frases del puente, casi como si se tratase de una antífona compuesta para dos cantantes. En el espacio de siete compases, Green inserta nada menos que cuatro saltos de octava, tres descendentes y uno ascendente. El resultado es impresionante, y la única pega que le pongo es que tenga lugar en mitad de la estructura y no al final, que es donde uno espera que los compositores exhiban sus piruetas más espectaculares.

La canción fue un éxito en la versión original de Joe Haymes y Eddy Duchin, y también puede oírse en la filmación de un concierto de 1933 que Louis Armstrong ofreció en Copenhague (un documento importante no sólo por la música, sino por lo que revela del comportamiento escénico del artista en una fase temprana de su carrera). La canción salió del circuito a finales de la década de 1930, pero en 1941, Artie Shaw, que a la sazón se hallaba en el apogeo de su carrera —parece ser que en esa época el clarinetista y director de orquesta cobraba diez mil dólares a la semana en el Strand, cuando el salario medio de los estadounidenses no llegaba al dólar por hora—, llevó «I Cover the Waterfront» al estudio, y pocos meses después, Billie Holiday, antigua vocalista de Shaw, recreaba la pieza en una sesión con la banda de Teddy Wilson.

Holiday hizo más que a ningún otro artista por consolidar esta composición en el repertorio jazzístico, y volvería a grabarla varias veces más. Los aficionados al *jazz* deberían buscar la versión que ofreció en el Philharmonic Auditorium de Los Ángeles, en 1945, con un acompañamiento poco habitual en su carrera, la orquesta de Duke Ellington. A raíz de la interpretación de Holiday, muchos cantantes de *jazz* y *cabaret* abordarían la canción en años posteriores, aunque la pieza seguiría suscitando

el interés de los instrumentalistas.

De todas las relecturas de «I Cover the Waterfront», la más extraña sin excepción nos llega de la mano de John Lee Hooker. Este músico de *blues* solía pelearse con los productores discográficos porque quería grabar baladas pop. Los productores se mostraban reacios, y con buen motivo; si al interpretar un *blues* de doce compases, Hooker podía terminar tocando trece en el primer *chorus* y catorce y medio en el segundo, ¿cómo iba a enfrentarse a una canción de treinta y dos compases sin provocar un accidente? El caso es que Hooker se salió con la suya y ofreció una versión de «I Cover the Waterfront» tan alejada y distinta del original que bien hizo la discográfica en presentar a Hooker como compositor de la pieza. La versión es un cambio surrealista con respecto a lo que normalmente se entiende por *jazz*, pero aun así recomiendo al lector que la escuche (aunque sólo sea para ver si es capaz de identificar la composición original que se oculta en la espesura).

VERSIONES RECOMENDADAS

Louis Armstrong, Copenhague, 21 al 23 de octubre de 1933 · Artie Shaw, Hollywood, 23 de enero de 1941 · Billie Holiday, Nueva York, 7 de agosto de 1941 · Billie Holiday (con Duke Ellington), grabado en directo en el Philharmonic Auditorium de Los Ángeles, 17 de enero de 1945 · Lester Young (con Nat King Cole y Buddy Rich), Los Ángeles, marzo a abril de 1946 · Art Tatum, Los Ángeles, 13 de julio de 1949 · Jackie McLean (con Mal Waldron), extraída de *A Long Drink of the Blues*, Hackensack (New Jersey), 15 de febrero de 1957 · Henry «Red» Allen (con Coleman Hawkins), extraída de *World on a String*, Nueva York, 27 de marzo de 1957 · John Lee Hooker (grabada con el título de «The Waterfront»), extraída de *The Real Folk Blues*, Chicago, 1966 · Don Byron (con Jason Moran y Jack DeJohnette), extraída de *Ivey-Divey*, Shokan (Nueva York), 23 y 24 de mayo de 2004.

I Didn't Know What Time It Was

Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Lorenz Hart

En otoño de 1939, Benny Goodman y Artie Shaw, esos dos grandes rivales de la era del *swing*, grabaron sendas versiones de esta canción con escasos días de diferencia. La de Goodman, cantada con suma elegancia por Louise Tobin, se colocó entre los diez primeros de las listas, mientras que la de Shaw se valía de la voz de Helen Forrest para complementar las frases de clarinete del líder. El siguiente en grabarla fue Jimmy Dorsey, que recurrió al vocalista Bob Eberly y también obtuvo un cierto éxito.

Tras este fugaz episodio de actividad febril, los músicos de *jazz* se olvidaron en su mayoría de la canción y no volverían a recrearla hasta pasada una década. En 1949, George Shearing registró «I Didn't Know What Time It Was» con su célebre quinteto, y pocos meses después Charlie Parker la publicaría como parte del proyecto comercial que desarrolló con una orquesta de cuerda. Estos precedentes, qué duda cabe, animaron a otros músicos de *jazz* moderno a incorporar la pieza a sus repertorios; pero la decisión de unos prebostes de Hollywood de incluirla en un éxito de taquilla de 1957 titulado *Pal Joey*, donde la interpretaba Frank Sinatra, hizo aún más por revivir la canción y asegurar su notoriedad entre el gran público.

Me fascina la construcción de la melodía, con esas frases que arrancan en las notas más agudas y descienden a un registro intermedio y grave. Se ve que Richard Rodgers se empeñó en subvertir la fórmula al uso entre los compositores de canciones de éxito, quienes por regla general van aumentando el dramatismo hasta culminar en las notas altas, como dando por hecho que los oyentes prefieren terminar en el ático que en el sótano. En este caso, sin embargo, el constante movimiento descendente de la melodía liga a la perfección con la letra, que habla de un amor surgido en plena confusión mental, casi en medio de una depresión. En las contadas ocasiones en que la melodía retorna a la cima, Hart empareja las notas más agudas con palabras evocadoras como «espléndido» o «cálido», decisión que realza el efecto bipolar de la canción.

Antes de enterarme de que Lorenz Hart se hallaba en plena batalla con sus demonios personales mientras compuso la música de *Too Many Girls*, el musical de 1939 del que salió «I Didn't Know What Time It Was», la letra ya me resultaba más conmovedora de lo normal. Por aquel entonces, el alcoholismo del letrista, que cuatro años después le provocaría la muerte, estaba cada vez más descontrolado y se hacía más evidente para quienes trabajaban con él. Hart «era un dolor de cabeza — escribiría años después Rodgers—; no había forma humana de encontrarlo cuando lo necesitábamos^[33], y en aquella ocasión lo necesitábamos desesperadamente». Teniendo en cuenta que la letra alude a la sensación de perder la noción del tiempo, la

fecha y el lugar, me cuesta escuchar esta canción sin pensar en esas tribulaciones de fondo.

La canción se adapta a una amplia horquilla de estilos interpretativos. Cuando Art Blakey la versionó a mediados de la década de 1960, la pieza sirvió de plataforma para una coda penetrante de intención coltraniana. Betty Carter solía tocar «I Didn't Know What Time It Was» en sus conciertos, deconstruyéndola hasta convertirla en una pieza casi de vanguardia. Cuando el grupo Sphere la recreó en la década de 1980, el estándar de Rodgers y Hart quedó convertido en un tema chispeante con un *groove* irresistible. Y en 1996, Brad Mehldau, con su creativa interpretación en trío y compás de 5/4, demostró que el público también podía perder la noción del tiempo.

VERSIONES RECOMENDADAS

Artie Shaw, Nueva York, 9 de noviembre de 1939 · Charlie Parker (con cuerdas), Nueva York, 30 de noviembre de 1949 · Peggy Lee, extraída de *Black Coffee*, Nueva York, 30 de abril de 1953 · Stan Getz y Gerry Mulligan, extraída de *Getz Meets Mulligan*, Los Ángeles, 12 de octubre de 1957 · Art Blakey (con Wayne Shorter), extraída de *Ugetsu*, grabado en directo en Birdland, Nueva York, 16 de junio de 1963 · Betty Carter, extraída de *Betty Carter at the Village Vanguard*, grabado en el Village Vanguard de Nueva York, 16 de mayo de 1970 · Cassandra Wilson, extraída de *Blue Skies*, Nueva York, 4 y 5 de 1988 · Sphere (con Kenny Barron y Charlie Rouse), extraída de *Bird Songs*, Englewood Cliffs (New Jersey), 12 de marzo de 1988 · Chick Corea, extraída de *Expressions*, Los Ángeles, 1994 · Brad Mehldau, extraída de *The Art of the Trio, Vol. 1*, Los Ángeles, 4 y 5 de septiembre de 1996.

I Fall in Love Too Easily

Compuesta por Jule Styne, con letra de Sammy Cahn

Esta canción dispuso de una plataforma de lanzamiento casi ideal. «I Fall in Love Too Easily» sonó por primera vez en una gran producción de Hollywood, *Anchors Aweigh* [*Levando anclas*], interpretada en pantalla por una de las estrellas del reparto, Frank Sinatra. El largometraje, la segunda cinta más taquillera de las que ese año estrenó la Metro-Goldwyn-Mayer, obtendría la nominación a mejor película, y esta composición también estuvo entre las nominadas a mejor canción (aunque a la postre el Oscar se lo llevaría otra canción destinada a consagrarse en el canon jazzístico: «It Might as Well Be Spring», de *State Fair*). Georgie Stoll, el director musical de *Anchors Aweigh*, ganaría, eso sí, el Oscar a la mejor partitura original. (La estatuilla de Stoll volvería a ser noticia en 2001, cuando se subastó en Butterfields. La casa de subasta confiaba en rematarla por una cantidad entre diez mil y veinte mil dólares, pero la puja se calentó y la estatuilla terminó vendiéndose en 156 875 dólares. El actor Kevin Spacey revelaría posteriormente que había sido él quien adquirió el trofeo con el fin de devolverlo a la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas).

Eugenie Baird, acompañado por Mel Tormé y sus Mel-Tones, obtuvo un éxito moderado con la canción en otoño de 1945, pero pocos artistas siguieron su ejemplo: durante casi una década no se registró prácticamente ni una sola versión jazzística de esta pieza. Habría que esperar a febrero de 1954 para que Chet Baker, en una sesión de estudio celebrada en Los Ángeles, bordase una de sus interpretaciones vocales más sutiles y famosas con «I Fall in Love Too Easily», aunque mal haría el lector en pasar por alto el solo de trompeta. Me dijo en cierta ocasión Richard Bock, el productor de ese disco, que, a su juicio, algunos de los momentos más inspirados de la carrera trompetística de Baker tuvieron lugar en esa sesión, y eso que los arreglos en principio se habían concebido para realzar la faceta canora del artista; pero algo hubo en el lirismo del contexto y en el reto que suponía acompañar con la trompeta su propia y mesurada interpretación vocal que sacó a la luz una vertiente particularmente tierna e introspectiva del músico.

Esta canción, en efecto, se diría idónea para los músicos más introvertidos. La delicada letra de Sammy Cahn contribuye a esa impresión: estamos ante una balada de amor cantada por alguien que no tiene a quien cantársela. La melodía de Jule Styne, por su parte, presenta un cariz afable y pensativo. Huelga decir que no es la típica pieza que se entona a grito pelado para que la oigan en la última fila, sino de esas que uno se canta a sí mismo, o a la botella medio vacía que tiene delante. En *Anchors Weigh*, Sinatra la interpreta encima de un escenario desierto, en el Hollywood Bowl, y la canción, sin los vítores del auditorio, resulta aún más impactante. Las mejores versiones reproducen ese mismo efecto, como demuestran

las que grabaron Bill Evans, Lenny Breau y Miles Davis.

Davis mantuvo la canción en su repertorio hasta bien entrada su etapa de fusión, mucho después de haber abandonado casi todos los estándares. Admiro sobre todo su versión de 1963, con Victor Feldman al piano, pero también resulta fascinante escuchar al trompetista en la Philharmonie de Berlín, en 1969, o en el Filmore West de San Francisco en 1970, repasando la misma balada sombría al abrigo de una sección rítmica eléctrica en una interpretación breve como un suspiro. Pocas versiones posteriores han forzado el original hasta ese punto. En 1981, cuando Herbie Hancock reunió a la sección rítmica del segundo gran quinteto de Miles Davis y contrató a Wynton Marsalis, que a la sazón contaba diecinueve años, para liderar el grupo, los músicos decidieron tocar esta canción sin instrumentos eléctricos ni modificaciones en la partitura: señal, una de tantas, de que la «era de la fusión» tocaba a su fin. Con todo, la composición de Styne, merced a su naturaleza espaciosa y despejada, se presta a tratamientos minimalistas o casi de tipo *ambient*. Un ejemplo magistral de lo primero es la versión que firmó Patricia Barber en 2000; para lo segundo, recomiendo escuchar la reinterpretación de Claudia Acuña, grabada un año después.

VERSIONES RECOMENDADAS

Frank Sinatra, Nueva York, 1 de diciembre de 1944 · Chet Baker, extraída de *Chet Baker Sings*, Los Ángeles, 15 de febrero de 1954 · Bill Evans, extraída de *Moon Beams*, Nueva York, 5 de junio de 1962 · Miles Davis, extraída de *Seven Steps to Heaven*, Los Ángeles, 16 de abril de 1963 · Jaki Byard, extraída de *On the Spot*, Nueva York, 16 de febrero de 1967 · Miles Davis (con Chick Corea), extraída de *Live in Berlin 1969*, grabado en el Philharmonie de Berlín, 7 de noviembre de 1969 · Lenny Breau, extraída de *The Complete Living Room Tapes*, Maine, ¿1978-1979? · Herbie Hancock (con Wynton Marsalis), extraída de *Herbie Hancock Quartet*, Tokio, 28 de julio de 1981 · Ralph Towner, extraída de *Open Letter*, Oslo, julio de 1991 y febrero de 1992 · Patricia Barber, extraída de *Nightclub*, Chicago, 15 al 19 de mayo de 2000 · Claudia Acuña, extraída de *Rhythms of Life*, Nueva York, 3 al 5 de octubre de 2001 · Joris Roelofs, extraída de *Introducing Joris Roelofs*, Brooklyn, 7 al 9 de septiembre de 2007.

I Got It Bad (and That Ain't Good)

Compuesta por Duke Ellington, con letra de Paul Francis Webster

Basta fijarse en el enorme intervalo del primer compás, un salto de más de una octava, para darse cuenta de que esta preciosa melodía, como tantas de las baladas de Duke Ellington, se compuso sin la asesoría de un cantante. A primera vista, esta composición podría parecer más indicada como prelude de piano que como número vocal de éxito; pero Ellington, dicho sea en su honor, alumbró una pieza capaz de desempeñar ambos cometidos.

La canción data del periodo más fecundo de la carrera del Duque, esos meses previos al ataque de Pearl Harbor en los que Ellington, además de liderar la mejor formación de su banda, componer y grabar sin desmayo, aparecer en películas y tocar como músico de acompañamiento en sesiones de grabación para los pequeños grupos que dirigían los miembros de su orquesta, aún tuvo tiempo de componer partituras para *Jump for Joy*, un musical con todas las de la ley que se estrenó en el Mayan Theater de Los Ángeles en el verano de 1941. Ellington tenía muchas esperanzas depositadas en ese espectáculo, del que afirmaba que era lo más moderno que jamás hizo su banda (tanto que en el programa de la función se incluía un glosario de jerga); pero se llevó un chasco, pues nunca llegó a estrenarse en Broadway.

Pero si *Jump for Joy* no satisfizo las ambiciones de su compositor y se suspendió al cabo de tres meses, al menos una canción de éxito sobrevivió al desastre. «I Got It Bad (and That Ain't Good)», una de las tres piezas que Ellington compuso para el musical la noche antes de llegar a Los Ángeles, se convertiría en uno de los títulos inmortales de su creador y en una de las composiciones más solicitadas del repertorio de la orquesta. Antes de la noche del estreno, Ellington ya había registrado la pieza para el sello Victor en una sesión celebrada en Hollywood, y aunque la interpretación vocal, tanto en el estudio como en el escenario del Mayan Theater, corrió de cuenta de Irie Anderson, Johnny Hodges acapara toda la atención con una breve obertura y un pequeño interludio en los que su saxo alto deslumbra sin hacer mucho más que exponer la melodía. Asimismo, preste mucha atención el lector al arreglo de viento que sustenta el fraseo de Hodges, cálido y seductor aunque difícil de percibir si se escucha de pasada: la enésima demostración de que algunas de las creaciones más inspiradas del Duque tienen lugar «detrás» del solista.

Era inevitable que otros músicos echasen el lazo a una canción de tanta envergadura. No había pasado ni un mes desde que Ellington la llevase por primera vez al estudio cuando Ella Fitzgerald registró «I Got It Bad (and That Ain't Good)» en una sesión celebrada en un estudio de Los Ángeles, y por esa misma época Earl Hines, Stan Kenton, Jimmy Dorsey y Bunny Berigan, entre otros, añadieron la canción al repertorio de sus bandas. En noviembre, Benny Goodman logró cierto

éxito con su versión de la pieza, para la que contó con la interpretación de Peggy Lee y un arreglo de Eddie Sauter, mientras que la grabación de Ellington se colocó entre los veinte primeros de las listas a comienzos de 1942.

Algunas canciones de Ellington se veían lastradas por unas letras que no estaban a la altura, pero Paul Webster, que más adelante compondría muchos éxitos y obtendría la friolera de dieciséis nominaciones al Oscar, escribió un texto que enlaza bien con el espíritu de la melodía del Duque. No obstante, prefiero las versiones instrumentales de esta canción, sobre todo las que incluyen al inestimable Hodges. Para escuchar al saxofonista interpretando la composición en calidad de líder de banda basta acudir al álbum que grabó para Verve en 1961 con el título de *Soloist*, donde se colocó al frente de la orquesta de Ellington sin la presencia de este, que estuvo sustituido al piano por Billy Strayhorn.

Si he de recurrir a una interpretación vocal, elegiría la de Nina Simone, de 1963, o la que dos años antes grabaron al alimón Louis Armstrong y el compositor. Permítaseme señalar que Armstrong, en la parte cantada, hace caso omiso del enorme salto interválico del comienzo y modifica la melodía para adaptarla a su estilo vocal. Sí, el compositor está allí mismo, pero en lugar de armar un escándalo, se limita (como todo buen duque) a aplicar la máxima de «nobleza obliga».

VERSIONES RECOMENDADAS

Duke Ellington (con Johnny Hodges e Ivie Anderson), Hollywood, 26 de junio de 1941 · Benny Goodman (con Peggy Lee), Nueva York, 2 de octubre de 1941 · Earl Hines (con Billy Eckstine), Chicago, 28 de octubre de 1941 · Benny Carter, extraída de *Cosmopolite*, Nueva York, 18 de septiembre de 1952 · Stan Kenton (con Frank Rosolino), extraída de *Portraits on Standards*, Chicago, 8 de julio de 1953 · Thelonious Monk, extraída de *Thelonious Monk Plays the Music of Duke Ellington*, Hackensack (New Jersey), 27 de julio de 1955 · Louis Armstrong y Duke Ellington, extraída de *The Great Summit*, Nueva York, 3 de abril de 1961 · Nina Simone, extraída de *Nina Simone Sings Ellington*, Nueva York, 1963 · Kenny Burrell, extraída de *Stormy Monday Blues*, Berkeley (California), 18 al 20 de junio de 1974 · Adam Makowicz, extraída de *Adam*, Nueva York, 1977 · Keith Jarrett, extraída de *The Melody at Night, with You*, New Jersey, 1998.

I Got Rhythm

Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin

He aquí a la reina de todas las canciones de *jazz*. «I Got Rhythm» es la eterna favorita de los participantes en *jam sessions*, una pieza consagrada y curtida en mil batallas. Los estilos y las tendencias van y vienen, pero esta canción nunca pasa de moda. Su estructura y progresión armónica son, de hecho, tan conocidas que los músicos ni siquiera tienen que llamarla por su nombre completo: el líder de la banda se limita a decir: «Rhythm changes» [los acordes de ‘Rhythm’] y marca un *tempo*, que suele ser el más rápido de la velada.

Hay que reconocerle a George Gershwin el mérito de haber dejado una huella tan profunda en el acervo jazzístico. ¿O no? Un examen más minucioso nos revela que esta canción se alejó hace mucho tiempo de la concepción original de Gershwin. Hoy en día casi nadie toca «Rhythm changes» con la melodía primigenia de «I Got Rhythm», que se sustituye por cualquiera de las numerosas variantes que se han convertido en estándares por derecho propio, obra de Duke Ellington, Lester Young, Charlie Parker, Thelonious Monk y otros. La estructura inicial de Gershwin también ha sufrido transformaciones: los músicos de *jazz* encontraban demasiado engorrosa la coda y hace mucho que la eliminaron de sus versiones. Hasta los mismísimos acordes —los *changes* a los que alude el sobrenombre de «Rhythm changes»— se modifican y renuevan tan a menudo que estos últimos vestigios de la canción de 1930 apenas si guardan un ligero parecido con lo que urdieron George e Ira.

La canción tuvo su origen en *Girl Crazy*, un musical de 1930 del que también surgieron los futuros clásicos «Embraceable You» y «But Not for Me». La encargada de cantarla en el espectáculo era Ethel Merman, quien además de debutar en Broadway vio cómo la interpretación que ofreció la noche del estreno la catapultaba al estrellato (la ovación fue de tal envergadura que la vocalista tuvo que cantar un bis tras otro). «He oído a personas sinceras, e incluso inteligentes^[34], afirmar que aquel estreno de ‘I Got Rhythm’ supuso ‘un momento estelar en la historia del teatro’»: así de ufana se mostraría Merman años después en su autobiografía, titulada *Who Could Ask for Anything More*, frase extraída precisamente de la letra de esta canción.

La melodía de Gershwin, con sus frases breves y entrecortadas que evitan comenzar en el primer pulso del compás, debió de suponer todo un desafío para el ingenio creativo de su hermano Ira, pero el letrista respondió con una serie de impactantes versos de cuatro sílabas. Y los músicos de *jazz* quedaron cautivados desde el primer momento, sobre todo por lo idóneo de la progresión armónica para la improvisación. Louis Armstrong, en su exitosa versión de 1931, prescinde por completo de la parte cantada —algo insólito en aquella fase de su carrera— y jalea a sus músicos durante los siete solos que les consiente. Dos años después, Clarence

Hutchenride se marcó un admiradísimo sólo de saxofón barítono de sesenta y ocho compases en la versión de «I Got Rhythm» que registró la Casa Loma Orchestra: una nueva demostración de que los músicos de *jazz* valoraban esta canción no tanto por lo que Gershwin compuso como por lo que la pieza les permitía crear de forma espontánea sobre el escenario.

Red Nichols y Ethel Waters también obtuvieron sendos éxitos con «I Got Rhythm» en estos primeros meses, pero después de 1931 la canción no volvería a entrar en las listas hasta 1967, cuando los Happenings, un grupo de Paterson (New Jersey), lograron un éxito sorprendente con una adaptación pop de la canción de los Gershwin. Pero la devoción de los músicos de *jazz* se mantuvo intacta y «I Got Rhythm» surgía inevitablemente tocasen donde tocasen, pues encajaba con idéntica naturalidad en un salón de baile y en un club nocturno; en una *jam session* y en un ensayo casero; en una sala de conciertos o en una gira internacional. Cuando en 1938 Benny Goodman ofreció su histórico recital en el Carnegie Hall, su cuarteto —que integraban, además del clarinetista, Teddy Wilson, Lionel Hampton y Gene Krupa— brindó al enardecido público una versión trepidante de «I Got Rhythm»; pero la misma canción no tardaría en convertirse en un fijo de las sesiones nocturnas del Minton's Playhouse y el Monroe's Uptown House, los locales de Harlem donde se forjó el nuevo estilo del *bebop*.

«I Got Rhythm» se hizo célebre sobre todo en los encuentros rutilantes donde las luminarias del *jazz* confraternizaban y entraban en liza. La formación de los Metronome All Stars que grabó la canción en 1942 también incluía a Goodman, aunque en esta ocasión el clarinetista estaba arropado por Count Basie, Benny Carter, Charlie Barnet, Cootie Williams y J. C. Higginbotham. Más impresionante si cabe fue el plantel de músicos que se juntaron para tocar «I Got Rhythm» en el Esquire All Star, un concierto de 1944 en el que participaron, entre otros colosos, Louis Armstrong, Art Tatum, Roy Eldridge, Jack Teagarden, Barney Bigard y Red Norvo. Un concierto no menos digno de mención, el Jazz at the Philharmonic, celebrado el 22 de abril de 1946 en el Embassy Theatre de Los Ángeles, propició el encuentro histórico de Coleman Hawkins, Lester Young y Charlie Parker, de nuevo con «I Got Rhythm» en el programa. Quienes desdeñan el trabajo de Young posterior a la Segunda Guerra Mundial por considerarlo de poca calidad no tienen más que escucharlo en este escenario, donde el saxofonista se impone a sus célebres contendientes con un solo lleno de garra que el público vitorea frase por frase mientras Young recorre su último *chorus* como una locomotora.

Por desgracia, la secuencia de acordes se hizo tan famosa que acabó eclipsando a la composición propiamente dicha. En el momento de escribir estas líneas tengo delante de mí seis *fake books* distintos, y ninguno incluye «I Got Rhythm», aunque cualquier otro estándar imaginable figura cuando menos en una de estas recopilaciones de partituras. Seguro que los antólogos opinaron que ya había tantas canciones «rhythm» en esas páginas que no hacía falta incluir la original. En la época

posterior al *bop*, como cabe deducir de esta exclusión, el estándar de Gershwin fue poco a poco desapareciendo del repertorio de los músicos más jóvenes e innovadores, pese a que la progresión armónica de la pieza se erigía a la sazón en el emblema del mismísimo espíritu jazzístico. Los músicos más veteranos y sus epígonos siguieron tocando «I Got Rhythm» de forma más o menos parecida a la versión original — Stéphane Grappelli grabó como mínimo una versión por decenio desde la década de 1930 hasta la de 1990—, pero en los últimos años son cada vez más escasas las variaciones novedosas y sorprendentes, por más que los músicos sigan exhibiendo una creatividad inagotable a la hora de modificar la progresión subyacente e improvisar a cuenta de la proverbial secuencia armónica.

VERSIONES RECOMENDADAS

George Gershwin (noticiario cinematográfico), grabada en directo en el Manhattan Theatre (actual Ed Sullivan Theatre), Nueva York, agosto de 1931 · Louis Armstrong, Chicago 6 de noviembre de 1931 · Casa Loma Orchestra (con Clarence Hutchenrider), Nueva York, 30 de diciembre de 1933 · Benny Goodman Quartet, grabado en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 16 de enero de 1938 · Metronome All Stars (con Count Basie, Benny Goodman, Benny Carter y otros), Nueva York, 16 de enero de 1942 · Esquire All Stars (con Louis Armstrong, Art Tatum, Roy Eldridge y otros), grabada en directo en el Metropolitan Opera House de Nueva York, 18 de enero de 1944 · Jazz at the Philharmonic (con Coleman Hawkins, Lester Young y Charlie Parker), grabado en directo en el Embassy Auditorium de Los Ángeles, 22 de abril de 1946 · Willie «The Lion» Smith, grabada en directo en el Tonhalle de Zúrich, 15 de diciembre de 1949 · Stéphane Grappelli y McCoy Tyner, extraída de *One on One*, Nueva York, 18 de abril de 1990 · Eric Reed, extraída de *Pure Imagination*, Nueva York, 28 y 29 de julio de 1997.

I Hear a Rhapsody

Compuesta por George Fragos, Jack Baker y Dick Gasparre

Tres artistas distintos, Charlie Barnet, Jimmy Dorsey y Dinah Shore, lograron colocar sendas grabaciones de «I Hear Rhapsody» entre los diez primeros puestos de las listas de éxitos de 1941. Bob Carroll, el vocalista de la versión de Barnet, es una figura prácticamente olvidada hoy día, pero Mel Tormé calificó su interpretación de «clásica [...] una lectura viril ejecutada con gran calidez»^[35]. Es más probable que los aficionados contemporáneos conozcan la versión que en febrero del año siguiente registró Frank Sinatra con la banda de Tommy Dorsey, pero en lugar de esta grabación de estudio, recomiendo al lector la interpretación que Sinatra y Dorsey ofrecieron en el programa de radio *Fame and Fortune* el mes anterior.

La canción recibió un segundo espaldarazo una década después. Frank Sinatra obtuvo un éxito moderado con una nueva versión de «I Hear a Rhapsody», y la composición también aparecería en dos películas. El director Fritz Lang la incluyó en *Clash by Night [Encuentro en la noche]*, un largometraje de 1952 protagonizado por Barbara Stanwyck (y con Marilyn Monroe en uno de sus primeros papeles de importancia), que presentaba la canción en la interpretación de Tony Martin. «I Hear Rhapsody» suena también en *Casa Mañana*, una película musical de 1951 dirigida por Jean Yarbrough, que cuenta la historia de un hombre que compra un club nocturno con la esperanza de convertir a su novia en una estrella de la canción.

«I Hear a Rhapsody» empezó siendo una balada lenta y evocadora, pero poco a poco se transformó en una pieza para improvisaciones a toda máquina. Las primeras versiones suelen ser introspectivas y sutiles: de la década de 1940 a mediados de la siguiente, la mayoría de interpretaciones jazzísticas —obra de Erroll Garner, George Shearing y Zoot Sims, entre otros— se atiene a un *tempo* medio-lento. Dave Brubeck, en cambio, ofreció una versión más rápida al frente de su octeto, y Jackie McLean pasó de un *tempo rubato* a uno medio-rápido en mitad de su interpretación de 1957. John Coltrane, que grabó la canción dos meses y medio después de McLean, fue aún más determinante a la hora de convertir «I Hear a Rhapsody» en un tema rápido y expansivo.

Desde entonces, casi todos los músicos de *jazz* han seguido el ejemplo de Trane. De vez en cuando retoña el lado más romántico de la canción, como en el dueto de Bill Evans y Jim Hall, de 1962; aunque hay que señalar que tanto Evans como Hall grabarían versiones más rápidas en una etapa posterior de sus carreras. Por lo general, suelo preferir los primeros trabajos de Evans, pero en este caso doy mi aprobación a la relectura de «I Hear a Rhapsody» que sirvió al público en la edición de 1970 del festival de *jazz* de Montreux, donde el pianista adopta una actitud estridente, casi *funky*, que raras veces aflora en sus grabaciones.

Las décadas siguientes serían testigo de un sinnúmero de interpretaciones de alto voltaje. Keith Jarrett publicó dos versiones distintas de «I Hear a Rhapsody», ambas con su Standards Trio, y la composición se ha convertido poco menos que en la canción insignia del pianista Enrico Pieranunzi, que ha incluido varias versiones diferentes en sus álbumes. También merecen la pena las grabaciones de Chick Corea, Tom Harrell y Lee Konitz (con Michel Petrucciani). Menos conocida pero también sobresaliente es la interpretación que en 2009 registró en directo el trío de Peter Erskine, donde puede apreciarse la pericia de Alan Pasqua, un pianista más conocido por haber compuesto la sintonía del telediario nocturno de la CBS y tocar en conciertos de Bob Dylan, pero que en esta ocasión defiende con contundencia su faceta jazzística.

VERSIONES RECOMENDADAS

Charlie Barnet (con Bob Carroll), Nueva York, 14 de octubre de 1940 · Jimmy Dorsey (con Bob Eberly), Nueva York, 9 de diciembre de 1940 · Duke Ellington (con Herb Jeffries y Ben Webster), Hollywood, 15 de enero de 1941 · Tommy Dorsey (con Frank Sinatra), extraída del programa radiofónico de la NBC *Fame and Fortune*, Nueva York, 30 de enero de 1941 · Jackie McLean, extraída de *Makin' the Changes*, Hackensack (New Jersey), 15 de febrero de 1957 · John Coltrane (con Red Garland), extraída de *Lush Life*, Hackensack (New Jersey), 31 de mayo de 1957 · Bill Evans, extraída de *Montreux II*, grabado en directo en el festival de jazz de Montreux (Suiza), 19 de junio de 1970 · Lee Konitz y Michel Petrucciani, extraída de *Toot Sweet*, grabado en directo en el Centre Musical Bosendorfer de París, 25 de mayo de 1982 · Chick Corea (con Miroslav Vitous y Roy Haynes), extraída de *Trio Music: Live in Europe*, grabado en directo en Willisau, Suiza o Reutlingen, Alemania, septiembre de 1984 · Keith Jarrett (con Gary Peacock y Jack DeJohnette), extraída de *Standards in Norway*, grabado en directo en el Konserthus de Oslo, 7 de octubre de 1989 · Dado Moroni y Tom Harrell, extraída de *Humanity*, Milán, 6 de abril de 2007 · Peter Erskine (con Alan Pasqua), extraída de *The Interlochen Concert*, grabado en directo en el Corson Auditorium de Interlochen (Michigan), 8 de abril de 2009.

I Let a Song Go Out of My Heart

Compuesta por Duke Ellington, con letra de Irving Mills, Henry Nemo y John Redmond

En la primavera de 1938, Duke Ellington llegó al número uno de las listas de éxito con «I Let a Song Go Out of My Heart», y otros músicos de *jazz* no se lo pensaron dos veces antes de publicar sus versiones. La misma semana que la canción de Ellington coronó las listas, Benny Goodman y Red Norvo registraron sendas interpretaciones, y otro tanto hizo Hot Lips Page a la semana siguiente: tres grabaciones que se colocaron entre los diez primeros de las listas de éxito. En mayo, Jimmy Dorsey registró «I Let a Song Go Out of My Heart», y Conne Boswell hizo lo propio un mes después en una versión que sonó en la radio durante todo el verano. Por esa misma época, la canción también sonó en las ondas gracias a las interpretaciones de Count Basie, Cab Calloway, Paul Whiteman y Charlie Barnet.

La primera versión de Ellington era un instrumental basado en el *riff* que su saxofonista Johnny Hodges dibujaba por detrás de la melodía de «Once in a While». Irving Mills, el representante de Ellington, escribió la letra con ayuda de Henry Nemo, quien afirmaba que los versos le habían venido a la mente mientras estaba sentado en el retrete, como a Enderby, el poeta de las novelas de Anthony Burgess. Cuando a finales de marzo Johnny Hodges grabase la canción al frente de un pequeño grupo formado por Ellington al piano y otros miembros de la orquesta del Duque, sería la cantante Mary McHugh quien se hiciese cargo de la interpretación vocal. El siguiente fue Benny Goodman, que usó la canción para promocionar a Martha Tilton, su vocalista estrella, mientras Dorsey, por su parte, presentaba a la cantante June Richmond, y Norvo se apoyaba en el considerable talento de su esposa, Mildred Bailey.

No me extraña la popularidad de esta composición, sobre todo en la era del *swing*, habida cuenta de lo bien que se adapta tanto a los locales de baile como a la sala de conciertos. La melodía, ya en la primera frase, contiene un gancho muy pegadizo, con esa síncopa en la palabra «*song*» y el tresillo de inconfundible sabor jazzístico que abre el segundo compás. Como hemos dicho, parece ser que Ellington compuso la pieza a partir de una idea de Hodges, pero tengo para mí que la audaz modulación del puente no se la sugirió nadie, pues es uno de esos toques extravagantes que empleaba el compositor para salpimentar hasta sus obras más comerciales.

En la década de 1940 apenas se grabaron versiones, pero Ellington siguió presentando la canción con regularidad en conciertos y retransmisiones radiofónicas, por lo general dentro del popurrí de grandes éxitos con el que contentaba a los aficionados que le pedían las piezas más conocidas. La canción encontró un público nuevo a mediados de la década de 1950, merced a las interpretaciones de Dizzy

Gillespie y Stan Getz (en su álbum conjunto *Diz and Getz*, de 1953), Thelonious Monk (en su disco *Thelonious Monk Plays Duke Ellington*, de 1955) y la plétora de grabaciones publicadas por músicos jóvenes y veteranos, de estilo *hot* o *cool*, de la costa este o de la oeste. Y gracias por lo general a los homenajes de toda índole que se han tributado a su compositor, «I Let a Song Go Out of My Heart» ha conservado su popularidad en los últimos años.

VERSIONES RECOMENDADAS

Duke Ellington, Nueva York, 3 de marzo de 1938 · Johnny Hodges (con Mary McHugh), Nueva York, 28 de marzo de 1938 · Red Norvo (con Mildred Bailey), Nueva York, 19 de abril de 1938 · Benny Goodman (con Martha Tilton), Nueva York, 22 de abril, de 1938 · Hot Lips Page, Nueva York, 27 de abril de 1938 · Dizzy Gillespie y Stan Getz, extraída de *Diz and Getz*, Los Ángeles, 9 de diciembre de 1953 · Thelonious Monk, extraída de *Thelonious Monk Plays Duke Ellington*, Hackensack (New Jersey), 27 de julio de 1955 · Johnny Hodges, extraída de *Blue Rabbit*, Nueva York, 15 de mayo de 1963 · Toshiko Akiyoshi, extraída de *Dedications-1*, Los Ángeles, 19 al 21 de julio, de 1976 · Andy Bey, extraída de *Ballads, Blues and Bey*, Nueva York, 19 y 20 de mayo de 1995.

I Love You

Compuesta por Cole Porter

En 1944, Bing Crosby llegó a lo más alto de las listas con seis canciones distintas, plusmarca que se mantendría vigente durante veinte años, hasta que cuatro muchachos de Liverpool la igualasen. Uno de los éxitos de Crosby en ese año devastado por la contienda mundial fue «I Love You», la canción que compuso Cole Porter para el musical de Broadway *Mexican Hayride*. Cuando Hollywood llevó a cabo la adaptación cinematográfica del espectáculo (protagonizada por Abott y Costello), «I Love You», en una decisión extraña, quedó excluida de la banda sonora. Puede que al dúo cómico no le agradase esta canción de amor, pero este desaire quedó compensado con creces por las interpretaciones que en lo sucesivo ofrecería una pléyade de artistas tan distintos como Frank Sinatra, John Coltrane o Johnny Mathis.

La letra, con esa ristra de tópicos descarados —una cháchara trasnochada sobre pájaros, narcisos y auroras— y sin una sola de las expresiones ingeniosas que caracterizaban a su autor, no es de las mejores de Porter. Parece ser que la canción surgió de una apuesta que hizo el compositor con su amigo Monty Woolley cuando este lo retó a escribir una canción de entidad a partir de una frase tan sobada como la del título. La letra tiene un trasfondo casi satírico, de ahí que la canción pueda interpretarse en clave irónica, aunque no es este el tratamiento que se le ha dado normalmente en los círculos jazzísticos. Los músicos de *jazz* más bien han adoptado «I Love You» por los drásticos saltos interválicos de la melodía y la sutil modulación del puente, dos ingredientes que conservan el suficiente tirón para que la pieza siga formando parte del repertorio del *jazz* más de sesenta años después de que se compusiera.

Esta composición se ve sometida con frecuencia al «tratamiento latino», un método muy poco científico que viene a ser el equivalente jazzístico de la cirugía plástica de baratillo. Unas veces la pieza queda mejor; pero otras, puede que tantas como las primeras, el resultado es una desfiguración inesperada. Sospecho que el motivo por el cual los músicos de *jazz* se decantan con tanta frecuencia por aplicar un ritmo propulsor a esta partitura son las numerosas notas sostenidas que Cole Porter insertó en la melodía, empezando por el primer compás y continuando a lo largo de toda la canción. La melodía por sí sola no consigue dotar de *swing* a la canción —es más: genera una sensación de estatismo— y una forma de compensarlo es «latinizar» el conjunto.

Ahora bien, ¿a qué precio? La oportunidad de escuchar a una joven Sarah Vaughan y a Billy Eckstine interpretando a dúo esta canción en 1949 es un auténtico lujo: lástima que encargasen un arreglo tan rancio para la ocasión. La suya podría

haber sido una de las versiones definitivas de «I Love You», y, a fuer de justos, si se elimina el cansino acompañamiento de chachachá, la interpretación vocal es exquisita. Ni el mismísimo Coltrane se abstiene de coquetear con un ritmo latino, aunque sólo como señuelo, pues durante la mayor parte de su versión se ciñe a un *swing* normal y corriente en 4/4. Lo mismo hicieron Jackie McLean y Art Pepper.

Un arreglo latino más eficaz es el de Ahmad Jamal, cuyo piano sobrevuela la percusión en la relectura de «I Love You» que grabó en 1994. Y los interesados en revisiones poderosas que desbordan los cauces tradicionales, que no se pierdan la adaptación que Bennie Wallace incluyó en su álbum *The Old Songs*, de 1993, ni la versión en trío de Mike Stern, con John Patitucci y Jack DeJohnette, recogida en un elepé de 1997 titulado *Give and Take*. Ninguna de estas interpretaciones trata de anular los espacios abiertos que Cole Porter introdujo en su canción, sino que los aprovechan para crear una sonoridad ingrávida y evanescente muy conseguida.

Un apunte final: no hay que confundir esta canción con el «I Love You» de Harry Archer y Harlan Thompson, una pieza que también ha versionado algún que otro músico de *jazz* (entre otros, Coleman Hawkins y Django Reinhardt) y cuya autoría suele atribuirse por error a Cole Porter. Más fácil lo tiene el lector para evitar la canción «I Love You» de Vanilla Ice, pues, que yo sepa, jamás se ha atribuido a Porter y no se ha incluido en ningún disco de *jazz* (ni se incluirá, con un poco de suerte).

VERSIONES RECOMENDADAS

Bing Crosby, Los Ángeles, 11 de febrero de 1944 · Sarah Vaughan y Billy Eckstine, Nueva York, 22 de diciembre de 1949 · John Coltrane, extraída de *Lush Life*, Hackensack (New Jersey), 16 de agosto de 1957 · Jackie McLean, extraída de *Swing, Swang, Swingin'*, Englewood Cliffs (New Jersey), 20 de octubre de 1959 · Art Pepper, extraída de *Intensity*, Los Ángeles, 23 y 25 de noviembre de 1960 · Bernie Wallace, extraída de *The Old Songs*, 18 al 20 de enero de 1993 · Ahmad Jamal, extraída de *Big Byrd: The Essence Part 2*, París, 30 y 31 de octubre de 1994 · Mike Stern (con John Patitucci y Jack DeJohnette), extraída de *Give and Take*, Nueva York, 1997.

I Mean You

Compuesta por Thelonious Monk y Coleman Hawkins

En 1946, Coleman Hawkins reunió una formación impresionante de músicos de *bebop* para la primera grabación de «I Mean You», la pieza de Thelonious Monk. Aquel grupo de avanzada incluía entre otros a Fats Navarro, J. J. Johnson y Max Roach. Llama la atención, sin embargo, la ausencia del compositor, pese a que ya había colaborado con Hawkins. Del piano se hizo cargo Hank Jones y, si bien el teclista, como correspondía a la ocasión, toca imbuido de un espíritu «monkiano», lo cierto es que se echa en falta al auténtico Monk. Al compositor y pianista debió de complacerle que Hawkins enarbolase esta pieza modernista, pero otro tanto debió de escocerle que lo ninguneasen para la sesión de estudio. Más consternado si cabe debió de sentirse a leer la letra pequeña del lanzamiento: aunque en la solicitud de inscripción en el registro constaba el nombre de Monk como único creador de la pieza, la «galleta» del disco de 78 R.P.M. incluía a Hawkins como coautor.

La frase del título, «I Mean You» [Me refiero a ti], es perfectamente inteligible, algo raro en el repertorio de Monk. El carácter enfático de la melodía, realzado por los acentos que coloca la sección rítmica en las partes débiles del compás durante la exposición del tema principal, da como resultado la música perfecta para la frase del título. Y mucho antes de que le pusieran letra a la canción, es muy posible que Monk, al tocar las tres últimas notas de la melodía, ya oyera en su cabeza las palabras «I Mean You». La progresión armónica, a diferencia de la que cabe encontrar en muchos pentagramas de *jazz* de aquella época, es completamente original y refuerza el talante inconformista de la pieza. La introducción, que algunos *fake books*, por desgracia, omiten en sus transcripciones, es de lo más sorprendente: empieza en una nota y un acorde situados un tono por debajo de la tónica, regresa en forma de coda y también sirve de interludio entre solos, alterando periódicamente la sensación de centro tonal.

Habría de transcurrir más de un año y medio desde la grabación de Hawkins antes de que Monk llevase la canción al estudio para registrarla por su cuenta. El pianista se hizo acompañar por el vibrafonista Milt Jackson, que había estado presente en la sesión de Hawkins pero no había tocado en «I Mean You». En esta ocasión, Jackson gozó de un amplio margen para ejecutar sus solos, y la yuxtaposición de sus frases ágiles de intención *bop* a los acordes inconexos e interrupciones de Monk constituye todo un estudio en contrastes. Es una interpretación peliaguda, y Monk parece más nervioso de lo habitual, pero una atractiva atmósfera de jolgorio impregna todo el conjunto. Aunque nadie catalogaría la obra de este compositor como «música de guateque», este tema en concreto no estaría fuera de lugar en alguna fiesta surrealista, atronando en los altavoces justo cuando la juerga se sale de madre.

Como solía hacer con las composiciones de su autoría, Monk siguió tocando y grabando «I Mean You» con regularidad, erigiéndose en fiel paladín de la pieza mucho antes de que esta se incorporase al repertorio consensuado del género. Así, podemos escucharlo tocar «I Mean You» en su sesión de 1957 con los Jazz Messengers de Art Blakey, y tres meses después volvería a echar mano de ella para su proyecto con Gerry Mulligan. Una interpretación inquietante con John Coltrane, grabada por un aficionado en el Five Spot y después publicada por el sello Blue Note, nos muestra al grupo explayándose durante casi catorce minutos a propósito de esta canción y rayando a un nivel muy alto.

Fueron pocos los músicos que grabaron la pieza hasta finales de la década de 1970 y comienzos de la siguiente, época en que varios artistas de renombre le dieron el visto bueno. La versión que grabó McCoy Tyner con Ron Carter y Tony Williams para su disco *Supertrios*, de 1977, se escuchó y admiró mucho en su día. La Griffith Park Collection, un grupo de intérpretes de primera fila entre los que se contaban Chick Corea, Freddie Hubbard y Joe Henderson, también defendió el tema con convicción unos años después. Tuve la suerte de estar presente la noche que grabaron el disco en directo *The Griffith Park Collection 2* y puedo dar fe del entusiasmo del público.

Desde entonces, «I Mean You» permanece firmemente arraigada en el repertorio de los grupos de jazz. Y con razón. La canción, más que la mayoría de títulos de Monk, responde bien a un enorme abanico de enfoques interpretativos, muchos de los cuales distan considerablemente del que adoptaba el propio compositor. La pieza se amolda a la *jam session* de toda la vida (Cedar Walton), a efusiones líricas (Esbjörn Svensson) o a un ritmo latino (Ray Barreto), entre otras muchas perspectivas posibles.

VERSIONES RECOMENDADAS

Coleman Hawkins, Nueva York, diciembre de 1946 · Thelonious Monk (con Milt Jackson), Nueva York, 2 de julio de 1948 · Thelonious Monk (con John Coltrane), extraída de *Live at the Five: Discovery!*, grabado en directo en el Five Spot de Nueva York, 11 de septiembre de 1958 · McCoy Tyner (con Ron Carter y Tony Williams), extraída de *Supertrios*, Berkeley (California), 9 y 10 de abril de 1977 · The Griffith Park Collection (con Chick Corea, Joe Henderson y Freddie Hubbard), en *The Griffith Park Collection 2*, grabado en directo en el Circle Star Theatre de San Carlos (California), 3 de abril de 1982 · Cedar Walton, extraída de *Manhattan Afternoon*, Nueva York, 26 de diciembre de 1992 · Esbjörn Svensson, extraída de *Plays Monk*, Estocolmo, enero de 1996 · Ray Barreto, extraída de *Portraits in Jazz and Clave*, 6 al 14 de marzo de 1999 · D. D. Johnson, extraída de *So Far*, Montreal, 8 y 9 de mayo de 1999.

I Only Have Eyes for You

Compuesta por Harry Warren, con letra de Al Dubin

En materia de resistencia y capacidad de adaptación, pocos estándares de *jazz* pueden compararse con esta pieza, que ha llegado al top veinte con más de media docena de artistas en cuatro décadas distintas. «I Only Have Eyes for You» nació en 1934 como número vocal para Dick Powell en *Dames*, una película musical de Busby Berkeley, donde la canción sonaba una y otra vez (el momento más memorable tal vez sea la estrambótica secuencia en la que un ejército de bailarines cubiertos con máscaras de la actriz Ruby Keeler ejecutan su coreografía al compás de «I Only Have Eyes for You»).

La canción se convirtió, casi de inmediato, en pieza básica del repertorio de las llamadas bandas *sweet*, y deparó sendos éxitos a Ben Selvin —el prolífico director de orquestas *society*, que entró en el *Libro de los récords Guinness* por haber publicado la friolera de trece mil grabaciones (calculando por lo bajo) con más de dos docenas de seudónimos— y al famoso pianista Eddy Selvin. Cuarenta años después, Art Garfunkel escogió la misma canción para demostrar que podía lograr un éxito sin Paul Simon, y llegó a lo más alto de la lista británica de sencillos y de la clasificación de *Billboard*, en la categoría de música adulta contemporánea.

Con todo, me da la impresión de que la versión más famosa sigue siendo el sencillo de *duduá* que grabaron los Flamingos y que obtuvo un cierto éxito en el verano de 1959. Esta interpretación nunca superó el puesto undécimo de la lista de *Billboard*, pero se convirtió en un ingrediente imprescindible para las emisoras que radian «clásicos del ayer», apareció en varias películas y series de televisión (como *American Graffiti* y *Buffy, la cazavampiros*), y terminó ocupando un lugar (el 157) en la lista de las «Quinientas mejores canciones de todos los tiempos» que publicó la revista *Rolling Stone* en 2004.

Todas estas versiones tienen sus virtudes —me gusta sobre todo la atmósfera de club nocturno que evoca la adaptación de los Flamingos—, pero también presentan un denominador común, y es que no acusan prácticamente ninguna influencia jazzística. La única estrella del *jazz* que grabó «I Only Have Eyes for You» antes del final de la Segunda Guerra Mundial fue Coleman Hawkins, que la llevó al estudio en 1935 y en 1944. La primera grabación es una lectura bastante floja con un grupo holandés, pero la segunda es una interpretación excepcional con un ritmo de *swing* medio-rápido, en la que destacan las aportaciones del trompetista Roy Eldridge y el pianista Teddy Wilson, así como el prolongado sólo de Hawkins, un dechado de pericia armónica. Sospecho que esta grabación fue clave para que otros músicos de inclinaciones jazzísticas fuesen poco a poco aceptando la canción durante los años siguientes, como demuestran las versiones de Glenn Miller, Billy Eckstine, Peggy

Lee, Boyd Raeburn, George Shearing y otros.

A decir verdad, puede que esta ausencia de un linaje jazzístico esclarecido haya brindado a los músicos más margen de maniobra a la hora de recrear la canción. Porque, caramba, cuando alguien del público te pide «I Only Have Eyes for You», uno no sabe si debería tocarla en 6/8 como los Flamingos, en un 4/4 parsimonioso como Garfunkel, o en el insinuante compás binario de los Lettermen (cuya grabación de la pieza se colocó entre los diez primeros de las listas en 1966). O tal vez hay que imprimirle *swing*, como Coleman Hawkins, o tratarla como una balada, al estilo Peggy Lee. La canción, en consecuencia, ha inspirado más versiones heterodoxas de lo normal. Ni siquiera las primeras interpretaciones que llevaron a cabo las *big bands* se resistían a romper moldes: escúchese, por ejemplo, la partitura de Georgy Handy para la orquesta de Boyd Raeburn, o la locura de arreglo que respalda la ejecución vocal de Billy Eckstine, ambas de comienzos de 1946, o el uso que hace Artie Shaw de escalas étnicas exóticas en su grabación de 1949, que suena como si alguien le hubiese hecho llegar algunos discos de Coltrane a través de una máquina del tiempo.

Algunos artistas modernos hacen un guiño a los precursores (como Lester Bowie, que evoca con su sección de metales el *duduá* de los Flamingos), pero otras versiones parecen completamente autónomas, sin origen ni precedente. Si el lector tiene interés en descubrir dos interpretaciones de especial interés (y de corte muy dispar), que escuche la que grabó Bobby Hutcherson en 1998, con Kenny Garrett en la sección de vientos y Geri Allen, Christian McBride y Al Foster en la sección rítmica, y acto seguido la compare con la actualización de estilo «neopop electrónico» que llevó a cabo Jamie Cullum en su álbum *Catching Tales*, de 2005.

VERSIONES RECOMENDADAS

Coleman Hawkins (con Roy Eldridge y Teddy Wilson), Nueva York, 31 de enero de 1944 · Billy Eckstine, Nueva York, 3 de enero de 1946 · Boyd Raeburn, Hollywood, 5 de febrero de 1946 · Artie Shaw, Nueva York, 1 de diciembre de 1949 · Friedrich Gulda, extraída de *Ineffable*, Nueva York, 12 de enero de 1965 · Lester Bowie, extraída de *I Only Have Eyes for You*, Ludwigsburg, Alemania, febrero de 1985 · Bobby Hutcherson (con Kenny Garrett), extraída de *Skyline*, Nueva York, 3 al 5 de agosto de 1998 · Jamie Cullum, extraída de *Catching Tales*, Londres, ¿2004-2005?

I Remember Clifford

Compuesta por Benny Golson

La muerte de Clifford Brown en un accidente de automóvil que se produjo una lluviosa noche de junio de 1956 en una autopista de Pensilvania privó al mundo del *jazz* del que para muchos era el mejor trompetista de su generación. Brown apenas contaba a la sazón veinticinco años pero ya había firmado una obra impresionante, caracterizada por la cálidez de su timbre, la nitidez de su ejecución y su ingenio melódico. La pérdida resultó más trágica si cabe por lo inesperado: otros músicos de *jazz* habían muerto a una edad temprana debido al abuso de estupefacientes y la vida disipada, pero Brown evitaba las drogas, rara vez bebía y su vida familiar era de lo más estable. De hecho, el fatídico accidente tuvo lugar en el segundo aniversario de su matrimonio con LaRue Anderson (que ese día precisamente cumplía veintidós años).

Benny Golson era un amigo íntimo de Brown que había sido testigo directo del impresionante talento del trompetista en la época en que ambos militaban en el grupo de Lionel Hampton. Mientras Brown se erigía en el trompetista señero del incipiente estilo *hard bop*, Golson se labraba un nombre como uno de los compositores más destacados de la corriente. A la muerte del trompetista, Golson se empeñó en rendirle un homenaje musical. El compositor declaró años después que sufrió lo indecible para componer cada nota y que hubieron de transcurrir varias semanas hasta completar una canción que no sólo fuese un tributo en condiciones, sino que, mejor aún, captase en cierta medida la personalidad musical de su difunto colega.

La introducción de seis compases que abre «I Remember Clifford» ya podría servir de base para una canción, pero no es más que un señuelo que arranca con cierta ambigüedad tónica antes de resolverse en el Mi bemol mayor que vertebró el tema principal. Esta apertura regresa posteriormente en forma de coda, pero también marca el tono de la melodía en virtud de unos intervalos espaciosos y de las constantes variaciones de la cadencia armónica, que unas veces cambia de un compás a otro, otras veces registra dos cambios por compás, y otras cambia en cada pulso. Hay que reconocerle a Golson el mérito de haber alcanzado un equilibrio tan difícil de conseguir como el de crear una pieza de *jazz* que, vista en conjunto, resulta coherente, pero que al mismo tiempo suena como si la hubiese improvisado un solista de primera fila, como el propio Brown.

«I Remember Clifford» ingresó de forma casi instantánea en el repertorio estándar. Golson concibió la canción como número para trompeta (razón por la cual él mismo tardó un tiempo en animarse a tocarla) y los trompetistas fueron los primeros en adoptarla. Tres grabaciones efectuadas en 1957 nos muestran a Donald Byrd, Lee Morgan y Dizzy Gillespie, respectivamente, rindiendo tributo a su

malogrado colega por mediación de la balada de Golson. Más avanzado ese mismo año, Dinah Washington (que había grabado canciones con Brown cuando ambos estuvieron vinculados al sello EmArcy) incluyó en su disco *The Queen!* una adaptación vocal de «I Remember Clifford», con letra de Jon Hendricks, y por esa misma época, Carmen McRae y Kenny Dorham también publicaron interpretaciones vocales.

Durante los años siguientes, otros antiguos colegas de Brown registraron la pieza. En 1959, Quincy Jones, que había formado parte de la sección de trompeta de la orquesta de Lionel Hampton al lado de Brown, llevó al estudio un arreglo para *big band* de la composición de Golson. Art Farmer, otro miembro de la misma sección de Hampton, registraría la canción en numerosas ocasiones; su versión más conocida, la que grabó en 1960 con su grupo de *hard bop*, the Jazztet, nos muestra a Farmer junto al propio Golson. Sonny Rollins, que había tocado con Brown en el combo que el trompetista lideraba con el batería Max Roach, firmó una interpretación penetrante, casi vanguardista, de «I Remember Clifford» para *Now's the Time*, el álbum que grabó en 1964 con Thad Jones para el sello RCA; el incisivo planteamiento constituye una rareza ya que casi todos los músicos abordan la canción con reverencia y procuran emular el enfoque que acaso habría adoptado el propio Brown. El contraste entre Jones, que trata de subrayar el lirismo de la pieza, y la actitud descarnada y deconstructiva de Rollins hace de esta lectura de «I Remember Clifford» una de las más heterodoxas, y hechizantes, que pueden escucharse.

La composición llegó a la cima de su popularidad a comienzos de la década de 1960, cuando un amplio abanico de estilistas, muchos de los cuales apenas si guardaban relación con Brown o con Golson, presentaron esta canción en concierto o la llevaron al estudio. El pianista Bud Powell la incorporó a su repertorio, aunque sospecho que tal vez la usase para tributar un homenaje íntimo a su hermano Richie, que falleció en el mismo accidente de coche que segó la vida del trompetista. Stan Getz, que había tocado «I Remember Clifford» por primera vez en la década de 1950, la interpretaría de nuevo a comienzos del decenio siguiente, la resucitaría en los primeros años setenta para el grupo que formó con Chick Corea, y volvería a grabarla poco antes de morir en un dúo con el pianista Kenny Barron. Durante ese periodo también recrearon la partitura artistas como Oscar Peterson, el Modern Jazz Quartet y Woody Herman.

Aunque hoy en día la canción no goza de tanta popularidad entre los músicos de *jazz*, sí continúa tocándose en directo con la suficiente frecuencia para resultar de aprendizaje obligatorio para todo joven instrumentista con aspiraciones. Unos cuantos artistas que nacieron demasiado tarde para haber visto a Brown tocar en persona han llevado a cabo interpretaciones memorables de «I Remember Clifford» que en mi opinión habrían complacido al trompetista. Destaco en particular las versiones de Roy Hargrove, de 1991, y la de Arturo Sandoval, de 1992.

VERSIONES RECOMENDADAS

Donald Byrd y Gigi Gryce, extraída de *Jazz Lab*, Nueva York, 13 de marzo de 1957 · Lee Morgan, extraída de *Lee Morgan Vol. 3*, Hackensack (New Jersey), 24 de marzo de 1957 · Dizzy Gillespie, extraída de *Dizzy Gillespie at Newport*, grabado en directo en el festival de jazz de Newport (Rhode Island), 6 de julio de 1957 · Dinah Washington, extraída de *The Queen!*, Nueva York, 4 de octubre de 1957 · Quincy Jones, extraída de *The Birth of a Band!*, Nueva York, 27 y 28 de mayo de 1959 · Art Farmer, extraída de *Meet the Jazztet*, Nueva York, 6 al 10 de febrero de 1960 · Sonny Rollins (con Thad Jones), extraída de *Now's the Time*, Nueva York, 20 de enero de 1964 · Andrew Hill, extraída de *Mosaic Select 23: Andrew Hill Sólo*, Berkeley (California), 30 de agosto de 1978 · Freddie Hubbard (con Art Blakey), extraída de *Super Live*, grabado en directo en la sala Nakano Sun Plaza de Tokio, 2 de febrero de 1984 · Keith Jarrett (con el Standards Trio), extraída de *Still Live*, grabado en directo en la sala filarmónica del Gasteig de Múnich, 13 de julio de 1986 · Stan Getz y Kenny Barron, extraída de *People Time*, grabado en directo en el Jazzhus Montmartre de Copenhague, 3 al 6 de marzo de 1991 · Roy Hargrove, extraída de *The Tokyo Sessions*, Tokio, 4 y 5 de diciembre de 1991 · Arturo Sandoval, extraída de *I Remember Clifford*, Nueva York, 1992.

I Should Care

Compuesta por Axel Stordahl, Paul Weston y Sammy Cahn

Esta canción pop plantea un caso muy curioso de represión emocional. La letra expresa una serie de sentimientos paradójicos que difieren diametralmente de su significado real y desgrana unos cuantos conceptos románticos hasta llegar a la última frase, donde por fin, después de tanta insensibilidad, se permite que aflore un resquicio de amor verdadero: «Debería importarme [*I should care*]... ¡y me importa!». El conjunto, no obstante, resulta coherente, y pone de manifiesto el poder del pensamiento confuso. Por mi parte, cada vez que me siento al piano para tocar esta canción por puro deleite personal, cosa frecuente, descubro que tengo que cantar la letra para que la experiencia me resulte plenamente satisfactoria.

La canción está construida con mucha maña. Entre los compases sexto y duodécimo, toda la melodía está comprimida en cuatro notas de la escala, una limitación radical de la tesitura que acentúa el carácter reflexivo de la pieza. La composición, en este pasaje, recrea el ambiente de un susurro; o de un soliloquio, quizá, sin arabescos innecesarios. Después, al llegar a las últimas frases, el registro se amplía, como remedando el despliegue emocional de los sentimientos expresados.

No me extraña en absoluto que Frank Sinatra grabase «I Should Care», una canción que el público ya conocía gracias a la interpretación que hacía el antiguo jefe de Sinatra, Tommy Dorsey, en la película *Thrill of a Romance* [*Juego de pasiones*]. Ese proceso tan peculiar que ilustra la letra, la aceptación y a la vez negación de un compromiso emocional, era una especialidad de La Voz. «I Shoud Care» exige exactamente ese virtuosismo sentimental, y Sinatra se vio recompensado cuando su versión se colocó entre los diez primeros puestos de las listas en 1945. Lo que sí me extraña es que el cantante no volviese a cantar esta canción en una fase posterior de su carrera, pues no se me ocurre ninguna pieza que encajase mejor con su personalidad escénica. Me habría encantado ver cómo la habría enfocado en la etapa intermedia de su carrera, o en su última época.

Tuvo que ser otro estilista consumado quien ofreciese la versión canónica de «I Should Care». La exposición ensimismada que llevó a cabo Thelonious Monk para su álbum *Thelonious Monk*, publicado por Riverside, es mi ejemplo favorito de Monk en solitario, una interpretación que no por prescindir de la improvisación y limitarse a enunciar la melodía —aunque con tantas pausas, titubeos y amagos que el pianista tarda más de tres minutos en completar treinta y dos compases— resulta menos impresionante. Siete años después, Monk grabaría una lectura muy parecida de «I Should Care», en esta ocasión para el elepé *Sólo Monk*, editado por Columbia, una versión que, si bien no eclipsa la anterior, está apenas un escalón por debajo de el espléndido precedente.

Esta canción parece inspirar interpretaciones inesperadas. McCoy Tyner, un músico que suele aplicar tratamientos de alto octanaje a cualquier canción, adopta un tono muy sutil y melancólico en la versión que grabó a piano sólo en 1991. En cambio, Bill Evans, de quien cabría esperar que tocara «I Should Care» en clave de balada emotiva, la transforma en una pieza musculosa de inclinación *bop*. Bud Powell, otro pianista que, en buena lógica, debería haberla convertido en un tema de *bebop*, apostó por un planteamiento mucho más delicado en su célebre versión de 1947, y posteriormente optaría por interpretar «I Should Care» como número vocal. «Siempre elige canciones que tienen mucho que ver con su vida^[36] —declaró Jackie McLean a propósito de Powell—, como “I Should Care”. Y no la anuncia ni nada por el estilo. Agarra el micrófono y se pone a cantarla en una voz muy baja. Le pega mucho».

VERSIONES RECOMENDADAS

Frank Sinatra, Hollywood, 6 de marzo de 1945 · Bud Powell, Nueva York, 10 de enero de 1947 · Hank Mobley (con Kenny Dorham), extraída de *Mobley's 2nd Message*, Hackensack (New Jersey), 27 de julio de 1956 · Thelonious Monk, extraída de *Thelonious Himself*, Nueva York, 5 de abril de 1957 · Thelonious Monk, extraída de *Sólo Monk*, Los Ángeles, 31 de octubre de 1964 · Bill Evans, extraída de *Bill Evans at Town Hall*, grabado en Town Hall (Nueva York), 21 de febrero de 1966 · John Abercrombie y John Scofield, extraída de *Solar*, Menlo Park (California), mayo de 1982 · McCoy Tyner, extraída de *Soliloquy*, Nueva York, 20 de febrero de 1991.

I Surrender, Dear

Compuesta por Harry Berris, con letra de Gordon Clifford

«Estábamos en el Cocoanut Grove^[37] —recordaría años después Bing Crosby—, cuando Berris escribió su gran canción, “I Surrender, Dear”. Las *big bands* solían tocar los temas en un *tempo* constante, pero nuestra grabación tenía cambios de movimiento y modulaciones y toques vocales en varios pasajes, algo que contribuyó en gran medida a la popularidad de la canción. Semana tras semana, la gente nos la pedía; no teníamos más remedio que cantarla varias veces por noche». La canción permaneció diez semanas en las listas de éxitos y fue uno de los motivos por los que William Paley, de la CBS, contrató a Crosby para un programa de radio de difusión nacional.

La versión que Crosby grabó en 1931, con el respaldo de la orquesta de Gus Arnheim y un arreglo deslumbrante de Jimmie Greer, introduce el primer cambio de *tempo* a los diez segundos de iniciada la canción y registra otras tres alteraciones drásticas del pulso antes de que comience la parte vocal, a los sesenta segundos exactos. Durante los dos minutos siguientes, Crosby se las ve con un acompañamiento que toca todos los palos, desde el ritmo latino a la música de carnaval, en un intento casi posmodernista de reconfigurar lo que sobre el papel no es más que una balada sentimental. Se hace raro que las versiones actuales de esta canción, en líneas generales, asuman menos riesgos que la original de Crosby.

Pocas semanas después, Louis Armstrong también grabó «I Surrender, Dear», aunque su versión mantiene el mismo tiempo de principio a fin y ni mucho menos cuenta con un arreglo tan creativo como la obra maestra de Greer. La grabación, no obstante, tuvo buena acogida merced fundamentalmente a la heterodoxa interpretación vocal de Armstrong, que en varios pasajes parece a punto de prescindir de la semántica al uso para prorrumpir en sílabas ininteligibles de estilo *scat*. Se adivina la influencia de Crosby, pero el efecto es más parecido al de un Joe Cocker que emulase a Ray Charles o un Keith Richards que tratase de aprender de Robert Johnson; el resultado final es tan distinto del original que «imitar» no es el verbo apropiado. Armstrong jamás merecerá el calificativo de *crooner*, ni siquiera cuando canta con tanta dulzura y suavidad como en esta ocasión.

Merece la pena escuchar la versión que Red Norvo grabó en 1934 con una banda integrada, entre otros, por Teddy Wilson, Artie Shaw y Charlie Barnet. Tanto Shaw como Benny Goodman, su rival, también añadieron la canción al repertorio de sus orquestas de *swing*, aunque la mejor de todas las versiones premodernas de esta composición es la que Coleman Hawkins registró en 1940 con los Chocolate Dandies, cuando el saxofonista se hallaba en el apogeo de su fama gracias a «Body and Soul». La interpretación de Hawkins es menos intrincada en términos armónicos

que la del famoso precedente, pero el desarrollo temático de los motivos melódicos resulta impresionante. La versión se beneficia del magnífico sólo de trompeta de Roy Eldridge y de un acompañamiento de piano tan inesperado como eficaz de Benny Carter, un músico más conocido por su labor de saxo o trompeta que en esta ocasión exhibe otra vertiente de su talento.

La sesión de estudio de Lennie Tristano para el sello Keynote, de 1946, produjo tres tomas distintas de «I Surrender, Dear», y entre todas las interpretaciones de estándares de *jazz* grabadas ese año cuesta encontrar una más vanguardista que la suya. No obstante, quien más hizo por consolidar esta pieza en el repertorio de los músicos más progresistas fue Thelonious Monk, aunque su predilección por la pieza tal vez naciese en la época en que el pianista tocaba en la banda de Hawkins. Se dice que la versión en solitario que Monk registró en 1956 para el sello Riverside fue fruto de la respuesta espontánea del pianista a la sugerencia que le hizo el productor, Orrin Keepnews, de tocar algo sin acompañamiento para aprovechar unos pocos minutos que les sobraban del tiempo que habían contratado en el estudio. La toma resultante es probablemente la versión de «I Surrender, Dear» más conocida entre los pianistas de *jazz* contemporáneos.

El propio Monk retomaría la canción ocho años más tarde, cuando registrase una versión más sucinta pero igual de peculiar para *Sólo Monk*, el elepé que publicó con Columbia. Sin embargo, de todas las interpretaciones del pianista, la más atractiva quizá sea la que nunca tendremos oportunidad de escuchar, una versión de media hora que, al parecer, registró Jerry Newman en una de las sesiones celebradas durante la década de 1940 en Minton's, el club de Harlem donde, a decir de la mayoría, nació el *bebop*. Monk estaba tan encantado con esta grabación *amateur* de «I Surrender, Dear» que la gastó de tanto reproducirla una y otra vez durante los descansos entre pase y pase. Cuando Newman empezó por fin a publicar música de su archivo personal consideró que esta grabación estaba demasiado deteriorada para sacarla a la luz. Así y todo, los incondicionales de Monk se mostraron ansiosos, y con razón, por escuchar una muestra de la primera etapa del pianista que él mismo encontraba tan fascinante.

Pese a la influencia de Monk, esta canción desprende un aroma anticuado que le ha restado atractivo a ojos de los intérpretes de nueva hornada. Aunque la pieza es posterior a la era del *jazz*, encaja tan bien en esa época que suele usarse para recrear la atmósfera de la década de 1920; la mismísima Madonna se sirvió de la canción para realzar su pose retro en la película *Bloodhounds on Broadway* (1989) [*Noches de Broadway*]. La interpretación de la cantante es atractiva en términos visuales, pero el fraseo es un tanto precario. Sea como fuere, prefiero mil veces a Bing que a «la ambición rubia», cuya versión, comparada con la que Crosby grabó casi más de medio siglo antes, resulta apolillada.

VERSIONES RECOMENDADAS

Bing Crosby (con la orquesta de Gus Arnheim), Los Ángeles, 19 de enero de 1931 · Louis Armstrong, Chicago, 20 de abril de 1931 · Red Norvo, Nueva York, 26 de septiembre de 1934 · Benny Goodman (con Charlie Christian), Los Ángeles, 10 de abril de 1940 · Coleman Hawkins (con los Chocolate Dandies), Nueva York, 25 de mayo de 1940 · Lennie Tristano, Nueva York, 8 de octubre de 1946 · Thelonious Monk, extraída de *Brilliant Corners*, Nueva York, 7 de diciembre de 1956 · Paul Gonsalves (con Wynton Kelly), extraída de *Gettin' Together*, Nueva York, 20 de diciembre de 1960 · Thelonious Monk, extraída de *Sólo Monk*, Los Ángeles, 31 de octubre de 1964 · Buddy Tate (con Tete Montoliú), extraída de *Tate a Tete*, grabado en directo en La Fontaine de Copenhague, 23 de septiembre de 1975 · Paul Bley, extraída de *Reality Check*, Copenhague, 24 de octubre de 1994.

I Thought about You

Compuesta por Jimmy Van Heusen, con letra de Johnny Mercer

El arte, efectivamente, imita a la vida. La letra de «I Thought about You» se le ocurrió a Johnny Mercer mientras cavilaba insomne en un largo viaje en tren. Y la letra resultó versar sobre una persona que cavila insomne en un largo viaje en tren. La precisión de las imágenes —y esta canción está cuajada de ellas: automóviles aparcados, la luna y las estrellas, sombras, la persiana de la ventanilla del vagón, un arroyo serpenteante, la visión constante de las vías, etc.— da fe de lo personal de la experiencia. Pero Mercer, tan diestro con las palabras como siempre, convierte esta retahíla de detalles en una de sus canciones de amor más sentidas.

Mildred Bailey, cuya grabación de 1939 con la banda de Benny Goodman sirvió para presentar esta canción a muchos oyentes, ofrece una interpretación juguetona que quizá descoloque a los aficionados que sólo han escuchado la pieza en forma de balada lenta y taciturna. Bob Crosby grabó la canción tres días después con un enfoque igual de desenfadado. En la década de 1940 fueron pocos los artistas que recurrieron a «I Thought about You», pero las grabaciones de Tommy Dorsey, Nellie Lutcher y otros músicos que han llegado a nuestros días confirman que los líderes de las bandas se empeñaban en tocarla como un tema de *swing* orientado al baile.

La canción regresó al repertorio jazzístico a mediados de la década de 1950, pero en esta ocasión en forma de canción de amor melancólica. La versión que Billie Holiday grabó en 1954, con el piano de Bobby Tucker por todo acompañamiento, se convertiría en modelo de este nuevo enfoque, que es el que encontramos en las lecturas de Dinah Washington, Ella Fitzgerald y otros solistas del periodo. Frank Sinatra insiste en una concepción más optimista, pero es que el astro de Hoboken había cantado con Dorsey en 1940, cuando la canción formaba parte del repertorio de los Pied Pipers, y en la versión que dieciséis años después incluyó en su álbum *Songs for Swingin' Lovers* se mantiene fiel al espíritu vacilón y despreocupado con el que la interpretaban en aquella época.

Ahora bien, el verdadero certificado de balada de fuste, capaz de servir de piedra angular de un concierto en un auditorio o en un club nocturno, se lo otorgaría, más que ningún otro artista, Miles Davis. Aunque admiro en particular la versión de estudio que el trompetista registró en 1961 para su álbum *Someday My Prince Will Come*, las seis grabaciones en directo que llevó a cabo durante los años siguientes también dan fe de la devoción que sentía Davis por «I Thought about You» y de su capacidad de dejar al público petrificado con sus diversas interpretaciones. Sospecho que Davis llegó a la canción a través de Holiday, dada la semejanza de ambos tratamientos en cuanto al tono emocional, una disposición que, en líneas generales, también cabe apreciar en versiones posteriores de notable factura, como la

colaboración de Kenny Burrell y Coleman Hawkins, de 1962, y la que firmó Stan Getz para su disco *Voyage*, de 1986, con Kenny Barron como puntal de la sección rítmica.

Los instrumentistas de generaciones más recientes suelen abordar la canción con una actitud más distendida, como demuestran las lecturas de Brandford Marsalis y Uri Caine, que guardan cierto parecido con la concepción de la pieza que se manejaba en 1939. Rara vez escucho una versión de «I Thought about You» que me sorprenda con un planteamiento radicalmente distinto, pero pongo una buena nota al difunto Bob Berg, un saxofonista capaz de crear una cadencia y una textura ambiental completamente nuevas en la reformulación de la pieza que grabó para su disco *In the Shadows*, de 1990.

VERSIONES RECOMENDADAS

Benny Goodman (con Mildred Bailey), Nueva York, 20 de octubre de 1939 · Billie Holiday (con Bobby Tucker), extraída de *Recital by Billie Holiday*, Los Ángeles, 3 de septiembre de 1954 · Frank Sinatra, extraída de *Songs for Swingin' Lovers*, Los Ángeles, 9 de enero de 1956 · Miles Davis, extraída de *Someday My Prince Will Come*, Nueva York, 21 de marzo de 1961 · Kenny Burrell (con Coleman Hawkins), extraída de *Bluesy Burrell*, Englewood Cliffs (New Jersey), 14 de septiembre de 1962 · Stan Getz (con Kenny Barron), extraída de *Voyage*, Menlo Park (California), 9 de marzo de 1986 · Brandford Marsalis (con Kenny Kirkland), extraída de *Random Abstract*, Tokio, 12 y 13 de agosto de 1987 · Bob Berg, extraída de *In the Shadows*, Nueva York, 1990 · Uri Caine, extraída de *Live at the Village Vanguard*, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 23 al 25 de mayo de 2003.

I Want to Be Happy

Compuesta por Vincent Youmans, con letra de Irving Caesar

De la misma manera que la mayoría de letristas escribe canciones de amor y cortejo como churros, Irving Caesar escribía letras sobre la felicidad. En su obra, además de esta pieza memorable, figuran composiciones como «Sometimes I'm Happy», «Help Yourself to Happiness», «I'm Healthy 'Cause I'm Happy» y una canción titulada, sin más, «Happy». Y antes de que el lector ponga en duda esa creencia popular de que una disposición optimista es buena para la salud, permítame informarle que el bueno y robusto de Caesar murió con ciento y un años.

En este caso concreto, la letra es bastante simple —muchos de los versos recuerdan al típico ejercicio de mentalización positiva que hacen algunos mientras se duchan por la mañana— y la melodía de Vincent Youmans tampoco es mucho más sofisticada. Pero la canción posee una especie de ímpetu obsesivo y una melodía que termina por atrincherarse en un rincón inexpugnable del córtex cerebral. «I Want to Be Happy» apareció por primera vez en un musical de 1925 titulado *No, no, nanette*, y estoy seguro que muchos de los espectadores tardaron meses en sacársela de la cabeza.

La canción no contiene ningún elemento intrínsecamente jazzístico ni bluesístico, y las versiones de Vincent López y Jan Garber, que en 1925 llegaron al número dos y cinco de las listas, respectivamente, tampoco hacían presagiar que la composición fuese a convertirse en un estándar de *jazz*. Pero si al tocar la canción se le imprime un aire binario al pulso, es posible comunicar cierto impulso sincopado a la línea melódica. La composición, además, es fácil de tocar casi con cualquier instrumento, con lo cual la banda puede atacarla a toda velocidad sin demasiadas complicaciones. Así lo hizo Red Nichols en su versión de 1930, que llegó a situarse entre los veinte primeros de las listas y puso de manifiesto que «I Want to Be Happy» era terreno abonado para despliegues de *swing* frenético.

Glenn Miller, a la sazón miembro de la orquesta de Nichols, tomó buena nota, y cuando a finales de esa década montó su propia banda, con la que triunfaría por todo lo alto, se llevó consigo «I Want to Be Happy» para aderezarla con un tórrido arregloailable. Miller publicó la canción como cara B de «In the Mood», uno de los mayores éxitos de gramola de la época. Otro buen ejemplo de las posibilidades que ofrecía la canción para el *swing* es la interpretación imaginativa que facturó Chick Webb en 1937, donde la parte vocal corre a cuenta de una jovencísima Ella Fitzgerald, recién salida de la adolescencia.

La canción admite improvisaciones a partir de su secuencia armónica, pero también se presta a una gran variedad de enfoques, desde los homenajes respetuosos con la tradición a la parodia más irreverente. O todo a la vez, como hizo Don Byron

en la magnífica versión que llevó a cabo con el pianista Jason Moran y el batería Jack DeJohnette para su disco *Ivey-Divey*, de 2004. En esta ocasión, Byron emula y al mismo tiempo caricaturiza la interpretación de la misma pieza que grabó Lester Young con una instrumentación parecida en 1946.

VERSIONES RECOMENDADAS

Red Nichols (con Jack Teagarden), Nueva York, 14 de febrero de 1930 · Chick Webb (con Ella Fitzgerald), Nueva York, 17 de diciembre de 1937 · Glenn Miller, Nueva York, 1 de agosto de 1939 · Roy Eldridge, Nueva York, 24 de enero de 1944 · Lester Young (con Nat King Cole y Buddy Rich), Los Ángeles, marzo y abril de 1946 · Jo Jones, extraída de *The Main Man*, Nueva York, 29 y 30 de noviembre de 1976 · Don Byron (con Jason Moran y Jack DeJohnette), extraída de *Ivey-Divey*, Shokan (Nueva York), 23 y 24 de mayo de 2004.

If You Could See Me Now

Compuesta por Tadd Dameron, con letra de Carl Sigman

Los compositores de *jazz* moderno de la década de 1940 añadieron docenas de estándares al repertorio jazzístico, pero estas composiciones eran en su inmensa mayoría canciones de ritmo vivo para improvisar sin miramientos. Cuando los músicos de *bebop* más destacados querían incluir una pieza lenta en sus conciertos lo más habitual era que cogiesen una canción pop famosa, o al menos su secuencia de acordes; y en la mayoría de los casos se decantaban por las mismas que ya habían atraído a sus antecesores de la era del *swing*.

«If You Could See Me Now», en cambio, es una balada de *jazz* moderno totalmente original, cuyo compositor no robó nada de las canciones más populares del momento, aunque sí recicló una frase inconfundible de un tema rápido de *bop*, la coda a medio *tempo* de «Groovin' High», una canción de Dizzy Gillespie que se grabó por primera vez en 1945. No obstante, a pesar de este vínculo y de que Dameron hundía sus raíces en las corrientes jazzísticas más novedosas del momento, «If You Could See Me Now» no tiene nada de experimental ni de vanguardista. Si el lector escucha la primera grabación de la pieza, interpretada por la vocalista Sarah Vaughan al amparo de una orquesta reclutada por Dameron, ya desde la introducción —que combina una melodiosa sección de cuerda con el cálido timbre de trompeta de Freddie Webster— podrá apreciar que el compositor tenía la mira puesta en el gran público. Este propósito también se haría evidente seis años más tarde, cuando Dameron retomase la canción en su álbum *The Magic Date*, publicado por el sello Riverside. En esta ocasión, el compositor lideró un grupo repleto de estrellas del *jazz*, pero en lugar de invitarlas a tocar un solo en «If You Could See Me Now», optó por respaldar a la vocalista Barbara Winfield con un arreglo de regusto pop.

La canción, por lo visto, se compuso pensando en Sarah Vaughan. La autoría de la letra se atribuye a Carl Sigman, cuyo nombre figura también en la solicitud de registro de los derechos de autor que se tramitó en junio de 1946. Dameron, sin embargo, en una conversación con Ira Gitler, afirmó que el texto también era suyo. Paul Combs, el biógrafo de Dameron, sospecha que el primer borrador de la letra lo escribió el compositor, sólo que en la discográfica debieron de pensar que la cosa mejoraría con las aportaciones de un profesional. El resultado final, desde luego, está muy conseguido y no le va a la zaga a las canciones pop mejor acabadas de la época.

Bill Evans, el pianista que acompañaba a Winfield en la grabación de Dameron, llevó la canción al estudio al mes siguiente para incluirla en el disco que grabó con el sello Riverside. Evans ya había registrado «If You Could See Me Now» con Chet Baker en 1958, pero a partir de esa sesión para Riverside mantendría el título en el temario de su trío. Baker, por su parte, profesaba tanta lealtad como el pianista a la

composición de Dameron y legó a la posteridad más de media docena de versiones de la pieza.

Recomiendo asimismo prestar atención al magnífico, y poco conocido, tratamiento que aplicó Cal Tjader a «If You Could See Me Now» en su disco *Breathe Easy*, de 1977, mi álbum favorito del vibrafonista, donde también participaron Hank Jones, Shelly Manne y Allen Smith, trompetista del que, por desgracia, existen pocas grabaciones. Otra joya es *Smokin' at the Half Note*, un elepé de 1965 que permite escuchar a Wes Montgomery en directo con una sección rítmica integrada por antiguos alumnos de Miles Davis (Wynton Kelly, Paul Chambers y Jimmy Cobb). Pat Metheny ha declarado que el solo de Montgomery^[38] en esa versión de «If You Could See Me Now» es su solo de guitarra favorito de todos los tiempos, pero el tema entero es de escucha obligada para quienes no lo conozcan.

VERSIONES RECOMENDADAS

Sarah Vaughan (con Tadd Dameron), Nueva York, 7 de mayo de 1946 · Chet Baker, extraída de *Chet: The Lyrical Trumpet of Chet Baker*, Nueva York, 30 de diciembre de 1958 · Tadd Dameron, extraída de *The Magic Touch*, Nueva York, 16 de abril de 1962 · Bill Evans, extraída de *Moon Beams*, Nueva York, 17 de mayo de 1962 · Wes Montgomery y Wynton Kelly, extraída de *Smokin' at the Half Note*, grabado en directo en el Half Note de Nueva York, 24 de junio de 1965 · Cal Tjader, extraída de *Breathe Easy*, Berkeley (California), 14 y 15 de septiembre de 1977 · Tom Harrell y Jacky Terrasson, extraída de *Moon and Sand*, Capbreton, Francia, 5 y 6 de diciembre de 1991 · Dianne Reeves, extraída de *The Calling*, Burbank (California), 9 y 11 de septiembre de 2000.

I'll Remember April

Compuesta por Gene de Paul, con letra de Patricia Johnston y Don Raye

Cuando era muy pequeño vi varias veces en televisión *Ride 'Em Cowboy [Galopa, muchacho]*, la película de Abbot y Costello, pero no recuerdo «I'll Remember April», una canción que, por increíble que parezca, sonó por primera vez en ese largometraje de Dick Foran. Diez años después, sin embargo, volví a toparme con «I'll Remember April», esta vez en la versión que abre *Concert by the Sea*, álbum histórico del pianista Erroll Garner; y, efectivamente, en esta segunda ocasión, me dejó una huella imborrable.

Sigo sin entender por qué hay tan pocos pianistas en la actualidad que conozcan a Erroll Garner. Estoy convencido de que un músico joven podría forjarse un estilo irresistible basándose en sus trucos y técnicas, y sonaría diferente de los demás, pues no parece que haya nadie más explotando este filón tan fecundo. La versión de Garner de «I'll Remember April» es un buen ejemplo, trufada como está de muchos de los elementos que distinguían al pianista: introducciones esotéricas, casi místicas, que camuflan la canción; cambios dinámicos radicales en lugares inesperados; acordes con la mano izquierda utilizados como golpes de percusión; y esa forma tan peculiar de infundir *swing* a unas frases que suenan mucho más risueñas y jubilosas de lo que normalmente se entiende por *jazz* moderno. Como diría mi tía: «¿Qué no te gusta?».

Esta canción se adapta a toda clase de *tempos*. Los instrumentalistas suelen tocarla con un pulso medio-rápido, o, en ocasiones, a toda mecha (escúchense las versiones de Cannonball Adderley o de Stan Getz, que usan la pieza como soporte de improvisaciones a ritmo de *swing* intenso). Los vocalistas, en cambio, tienden a ralentizarla. Carmen McRae la aborda en un tiempo medio-lento; Frank Sinatra, en su versión de 1961, se mueve casi en el terreno de la balada; y Johnny Hartman la repasa a cámara lenta en un elepé de 1956 titulado *Songs from the Heart*.

Unos cuantos músicos se han especializado en esta canción —Lee Konitz nos ha regalado versiones en seis décadas distintas—, y no me extraña. La progresión armónica se despliega sin ninguna prisa, pero lo dilatado de la estructura —cuarenta y ocho compases en lugar de los doce o treinta y dos que suele presentar la mayoría de estándares— permite ciertas modulaciones audaces en el puente y confiere a toda la pieza una especie de empaque, de solemnidad incluso, de la que puede sacar provecho el solista avisado.

VERSIONES RECOMENDADAS

Richard Twardzik, extraída de *Russ Freeman/Richard Twardzik: Trio*, Hackensack (New Jersey), 27 de octubre de 1954 · Stan Getz (con Bob Brookmeyer), extraída de *Stan Getz at the Shrine*, grabado en directo en el Shrine Auditorium de Los Ángeles, 8 de noviembre de 1954 · Carmen McRae, extraída de *By Special Request*, Nueva York, 16 de junio de 1955 · Erroll Garner, extraída de *Concert by the Sea*, grabado en directo en el Sunset Auditorium de Carmel (California), 19 de septiembre de 1955 · Johnny Hartman, extraída de *Songs from the Heart*, Nueva York, octubre de 1955 · Cannonball Adderley, extraída de *Cannonball Enroute*, Nueva York, 6 de marzo de 1957 · Sonny Stitt y Oscar Peterson, extraída de *Sonny Stitt Sits In with the Oscar Peterson Trio*, París, 18 de mayo de 1959 · Lee Konitz, extraída de *Motion*, Nueva York, 24 de agosto de 1961 · Frank Sinatra, extraída de *Point of No Return*, Los Ángeles, 12 de septiembre de 1961 · Cedar Walton, extraída de *Naima*, grabado en directo en el Boomer's de Nueva York, 4 de enero de 1973 · Keith Jarrett (con el Standards Trio), extraída de *Tokyo '96*, grabado en directo en la sala Orchard de Tokio, 30 de marzo de 1996 · Joe Lovano y Toots Thielemans [grabado con el título de «On April (I'll Remember April)»], extraída de *Flights of Fancy: Trio Fascinations, Edition 2*, Nueva York, 15 de junio de 2000 · Cyrus Chestnut y Eric Reed, extraída de *Plenty Swing, Plenty Soul*, grabado en el Dizzy's Club Coca-Cola de Nueva York, 7 de marzo de 2009.

I'm in the Mood for Love

Compuesta por Jimmy McHugh, con letra de Dorothy Fields

Tengo la sospecha de que los compositores Jimmy McHugh y Dorothy Fields trataron de reproducir la misma actitud de «I Can't Give You Anything but Love», su éxito de 1927, con otra canción romántica en forma de declaración en primera persona. McHugh también había obtenido buenos resultados con «I Can't Believe That You're in Love with Me», una canción de 1926 compuesta a dúo con Clarence Gaskill, luego ya se había jugado su carrera apostando a títulos demasiado largos para las etiquetas de las gramolas. Pero, una y otra vez, el compositor lograba triunfar contra todo pronóstico.

En esta ocasión, sin embargo, las circunstancias eran mucho menos propicias para triunfar en las listas. La era del *jazz* había concluido y había llegado la Gran Depresión. Y el lugar destacado que se concedió a la nueva canción en *The Pinch Singer*, un cortometraje de La Pandilla donde el actor de nueve años Carl Switzer, alias «Alfalfa», la cantaba muy desafinado, no fue precisamente de tanta ayuda como la que habría supuesto la inclusión de la canción en una revista de Broadway.

Los músicos, así y todo, acudieron en auxilio de «I'm in the Mood for Love». La melodía es diatónica en su mayor parte, de ahí que llamen tanto la atención las tres infracciones de la escala mayor tónica. La canción, salvo por unos pocos detalles —el cromatismo del quinto compás y la segunda mitad del puente—, podría ser una composición para piano de salón decimonónica; pero bastaron esas diestras pinceladas para atraer a los músicos de *jazz*. La versión que Louis Armstrong registró para el sello Decca en 1935 es la más conocida de las primeras relecturas jazzísticas de «I'm in the Mood for Love», e incluye una interpretación vocal que se atiene a la melodía de la partitura (algo raro en Satchmo) y un magnífico sólo de trompeta con el consabido clímax en los sobreagudos. La canción, sin embargo, no empezó a aparecer con regularidad en el repertorio de las bandas de *jazz* hasta comienzos de la década de 1940, cuando Erroll Garner, Nat King Cole y otros artistas comenzaron a tocarla. En 1945, Billy Eckstine logró colocarse entre los veinte primeros puestos de las listas con su grabación de la pieza de McHugh y Fields.

El momento más importante de la historia de esta canción en su faceta de estándar de *jazz* sobrevino de la manera más inesperada. En 1949, durante una grabación realizada en un estudio sueco, el saxofonista James Moody cogió prestado un saxofón alto y se descolgó con una improvisación apabullante sobre la secuencia de acordes de «I'm in the Mood for Love». Esta variación del tema original se alejaba tanto de la melodía que compuso McHugh que ni los aficionados de oído más fino habrían reconocido el nexa, y la mayoría no habría vaticinado sino el futuro más sombrío para esta grabación de un músico expatriado y poco conocido. Eddie Jefferson, sin

embargo, puso letra al solo de Moody, y en el verano de 1952 el cantante King Pleasure irrumpió en las listas de *rhythm and blues* con su interpretación de esta versión de «I'm in the Mood for Love», desde entonces rebautizada «Moody's Mood for Love». Este abolengo tan enrevesado confundió incluso a los responsables del Salón de la Fama de los Grammy, pues en 2001, cuando homenajearon esa grabación de King Pleasure, se la atribuyeron a James Moody, que ni siquiera tomó parte en ella.

Desde entonces, la canción ha llevado una doble vida en el mundo del *jazz*. La mayoría de versiones se mantiene fiel al original de McHugh y Fields, pero una minoría considerable sigue los pasos de James Moody. Eddie Jefferson hizo de la segunda versión su tema insignia, y cuando George Benson decidió incluir esta pieza en *Give Me the Night*, el elepé que publicó durante su reinado como monarca absoluto del *jazz* suave para todos los públicos, apostó por modernizar la variante de King Pleasure con un arreglo contemporáneo. Por otro lado, en 2006, cuando Elliott Yamin interpretó este título en el concurso televisivo *American Idol*, también se decantó por la versión de King Pleasure, aunque Paula Abdul, que formaba parte del jurado, la tomó por una creación de Stevie Wonder. La cantante alabó la elección —«Es una de las canciones más difíciles de cantar», señaló—, pero su colega Simon Sowell no se anduvo por las ramas: «Es imposible ganar un concurso como este con una canción como esa»; y aconsejó a Yamin que la próxima vez escogiese algo más apropiado.

VERSIONES RECOMENDADAS

Louis Armstrong, Nueva York, 3 de octubre de 1935 · Billy Eckstine, Nueva York, octubre de 1945 · James Moody, Estocolmo, 12 de octubre de 1949 · Erroll Garner, Nueva York, 11 de enero de 1951 · King Pleasure (grabada con el título de «Moody's Mood for Love»), Nueva York, 19 de febrero de 1952 · Louis Prima y Keely Smith, extraída de *The Wildest Show at Tahoe*, grabado en directo en el Harrah's Club de Lake Tahoe (California), 26 de julio de 1957 · Eddie Jefferson (grabada con el título de «Moody's Mood for Love»), extraída de *The Main Man*, Nueva York, 9 de octubre de 1977 · George Benson (grabada con el título de «Moody's Mood»), extraída de *Give Me the Night*, Hollywood, ¿1980? · Terence Blanchard, extraída de *Let's Get Lost*, Nueva York, enero y febrero de 2001.

Impressions

Compuesta por John Coltrane

Esta canción tan sencilla, una pieza modal con un solo cambio armónico (el ascenso de un semitono en el puente), presenta una genealogía de lo más enmarañada. Según la explicación más difundida, «Impressions» es una variación de «So What», el tema de Miles Davis que el trompetista incluyó en su álbum *Kind of Blue*, de 1959. Coltrane participó en la grabación de ese disco, y su «Impressions», que se publicó dos años y medio después, presenta la misma estructura y entramado armónico que el celeberrimo estándar de Davis. Lo que ocurre es que «So What» está en deuda, a su vez, con «Pavanne», una canción de Ahmad Jamal grabada en 1955. Y en esta pieza puede oírse al guitarrista Ray Crawford exponer la línea melódica que Coltrane utilizaría en «Impressions». Ahora bien, «Pavanne» está inspirada en una obra aún más antigua: la *American Symphonette número 2* de Morton Gould, una composición de 1939 cuyo interludio es casi idéntico al de la canción de Coltrane.

A tenor de estos antecedentes podríamos decir que «Impressions», más que imitar a «So What», lo orilla para remontarse hasta una fórmula aún más antigua de la revolución modal que sacudió al mundo del *jazz*. Además, Coltrane concebía la improvisación modal de un modo muy diferente a Davis. El trompetista abogaba por acotar la gama de notas empleadas en la improvisación a aquellas que perteneciesen al modo subyacente; en otras palabras, a la escala dórica de Re en la sección A de «So What», y a la escala dórica de Mi bemol en la sección B. Coltrane, en cambio, adoptaría un concepto más amplio de la improvisación modal, superponiendo una gran variedad de escalas y nociones melódicas a las armonías estáticas. Por encima de todo, la atmósfera que impregna las improvisaciones de estos dos músicos es radicalmente distinta en uno y otro caso: si *Kind of Blue* se deleita en la pureza y austeridad de una música purgada de excesos que regresa a los principios más elementales, el «Impressions» de Coltrane, en sus múltiples encarnaciones, nos muestra al saxofonista tenor regodeándose en la construcción de superestructuras de suma complejidad a partir de las bases más simples, y empeñado en llevar la pieza hasta sus límites tonales... y más allá.

Coltrane grabó su primera versión de «Impressions» en noviembre de 1961, durante el concierto que ofreció con su banda en el Village Vanguard de Nueva York, y siguió tocándola en vivo hasta mediada la década. Merece la pena escuchar estas versiones posteriores, pero quiero destacar en particular una filmación de 1961, muy fácil de encontrar en Internet, que muestra a Coltrane y Eric Dolphy tocando «Impressions» en un programa de la televisión alemana presentado por Joachim-Ernst Berendt. A medida que Coltrane evolucionaba, también lo hacía «Impressions»; la famosa grabación del Village Vanguard, pese a su vitalidad desbordante, resulta

modosa al lado, por ejemplo, de la versión de veinte minutos que ofreció el cuarteto en la edición de 1965 del festival de *jazz* de Antibes, donde el saxo de Trane vomita toda la fraseología poliédrica y dislocada del *free jazz* de la época.

«Impressions» ha conservado esa herencia hasta nuestros días. Por regla general no es una canción que se toque con sutileza ni medida; lo normal es ejecutarla con intensidad y, a menudo, en interpretaciones muy prolongadas. Aunque suele utilizarse como vitrina de virtuosismo saxofónico, la partitura es bastante accesible para los principiantes, dualidad esta que entraña sus peligros por cuanto algunos músicos bisoños, deseosos de emular a las grandes figuras que definieron la pieza, pueden verse inducidos a intentar heroicidades para las que no están facultados. En estos casos me gusta citar a Edgar Wind, el historiador de arte, quien en cierta ocasión afirmó que «la mediocridad que se pretende intensa resulta particularmente repulsiva»^[39].

He escuchado tantas versiones recargadas de «Impressions» que cuando me la encuentro en la lista de canciones de un cedé, mi primera reacción es de escepticismo. No obstante, en manos de un grupo de talla mundial, la pieza sigue siendo capaz de emocionar y deleitar. Pocas interpretaciones están a la altura de las que nos dejó el propio Coltrane, pero hay un puñado que resiste bien la comparación. En 1987, Wayne Shorter y Dave Liebman, en un concierto celebrado en Tokio y publicado tanto en cedé como en vídeo, libraron un encarnizado combate de saxos sopranos con el respaldo de un competente Jack DeJohnette a las baquetas. El mismo batería acompaña a Chick Corea y Anthony Braxton en una interpretación emocionante de «Impressions» que se registró seis años antes en un festival de *jazz* celebrado en Woodstock (Nueva York). Por último, McCoy Tyner, tanto en su álbum *Trident*, grabado con Ron Carter y Elvin Jones en 1975, y en *Infinity*, su colaboración de 1995 con Michael Brecker, retoma la canción que tantas veces tocara con Coltrane a comienzos de la década de 1960.

VERSIONES RECOMENDADAS

John Coltrane, extraída de *Impressions*, grabada en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 3 de noviembre de 1961 · John Coltrane (con Eric Dolphy), vídeo de una retransmisión televisiva, Baden-Baden, Alemania, 24 de noviembre de 1961 · Wes Montgomery (con Wynton Kelly), extraída de *Complete Live at the Half Note*, grabado en directo en el Half Note de Nueva York, 24 de junio de 1965 · McCoy Tyner (con Elvin Jones y Ron Carter), extraída de *Trident*, Berkeley (California), 18 y 19 de febrero de 1975 · Anthony Braxton y Chick Corea, extraída de *The Song Is You*, grabado en directo en el festival de *jazz* de Woodstock (Nueva York), 9 de septiembre de 1981 · Dave Liebman y Wayne Shorter, extraída de *A Tribute to John Coltrane: Live under the Sky*, grabado en directo en el teatro Yomiuri de Tokio, 26 de

julio de 1987 · Art Ensemble of Chicago, extraída de *Dreaming of the Masters Suite*, Brooklyn, enero y marzo de 1990 · Gary Bartz (con Kenny Barron), extraída de *There Goes the Neighborhood!*, grabado en directo en el Birdland de Nueva York, 11 y 12 de noviembre de 1990 · McCoy Tyner (con Michael Brecker), extraída de *Infinity*, Englewood Cliffs (New Jersey), 13 de abril de 1995.

In a Mellow Tone

Compuesta por Duke Ellington, con letra de Milt Gabler

Las grandes figuras del *jazz* moderno, como se ha dicho en repetidas ocasiones a lo largo de estas páginas, solían copiar las secuencias de acordes de las canciones de pop de otros músicos para usarlas en sus composiciones «originales». Esta práctica, sin embargo, no nació con ellos, pues ni siquiera Duke Ellington, el compositor más eminente de la generación anterior, se resistía a birlar una progresión armónica particularmente atractiva para introducirla en sus creaciones. Unos años antes de que Ellington compusiese «In a Mellow Tone», el también compositor Percy Grainger, en un encuentro famoso que tuvo lugar en la universidad de Nueva York, ensalzó a su colega comparándolo con Delius y Bach. Sin embargo, cuando el Duque se vio necesitado de unos acordes alegres para animar esta pieza, dejó en la estantería *El clave bien temperado* y en su lugar echó mano de «Rose Room», una canción de 1917 obra de Art Hickman y Harry Williams.

Ellington ya había grabado «Rose Room» en 1932 y había desempeñado un papel decisivo en la consolidación de la pieza como estándar de *jazz*. Ocho años después, cogió la progresión subyacente y le injertó una melodía nueva para dar a luz «In a Mellow Tone». Durante la confección añadió numerosos ingredientes de su cosecha —fíjese el lector, por ejemplo, en las respuestas enardecidas de los saxos al solo de trompeta de Cootie Williams, que le recordarán al fervor de unos fieles hincados de hinojos ante un predicador exultante— para obtener una pieza extraordinaria en un año marcado por muchas obras maestras de Ellington.

Dada la producción tan abundante que Ellington firmó en aquella época, hasta las canciones de primer orden corrían el riesgo de pasar inadvertidas. Ningún otro líder de banda publicó una versión de «In a Mellow Tone» hasta octubre de 1943, cuando Red Norvo la incluyó en un «disco de la victoria». El siguiente fue Charlie Barnet, un viejo admirador del Duque, que versionó la pieza con un arreglo de Andy Gibson. Norvo volvería a interpretar «In a Mellow Tone» en un recital que se grabó al año siguiente en el Town Hall de Nueva York; pero habría de transcurrir otra década antes de que la canción empezase a aparecer con frecuencia en discos de *jazz*.

A partir de la mitad de la década de 1950, unas cuantas grabaciones de envergadura demostraron que la canción daba buenos resultados en manos de una formación escueta; destacan entre ellas el enérgico devaneo que publicó Erroll Garner en 1954, la interpretación que ofreció Buck Clayton con un acompañamiento estelar en la edición de 1956 del festival de *jazz* de Newport, y la lectura que grabó Clark Terry, con un grupo integrado por músicos de Ellington, para su álbum *Duke with a Difference*, de 1957. Este mismo año, Coleman Hawkins, que había tocado en la sesión de Clayton, echó mano de «In a Mellow Tone» para el disco que grabó con

Verve, y en 1959 participó como músico de acompañamiento en la versión clásica que registró Ben Webster para el mismo sello. Esta grabación, una *jam session* muy relajada de veinte minutos de duración, es mi versión favorita del estándar de Ellington.

Ese mismo año, Eric Dolphy registró «In a Mellow Tone» como miembro del grupo de Chico Hamilton, pero por lo visto el productor Richard Bock consideró que el planteamiento de Dolphy era demasiado arriesgado para el público de la época, y la grabación permaneció inédita durante muchas décadas (a excepción de una versión modificada que salió al mercado dentro de una recopilación de *samplers* destinada a los *disc-jockeys*). Aparte de Dolphy, fueron pocos los músicos jóvenes de tendencia innovadora que adoptaron la canción por aquella época; «In a Mellow Tone» figuraba más que nada en los repertorios de los veteranos de la era del *swing* y de su corte de imitadores. Aun cuando fuesen artistas de mentalidad más moderna quienes la recreasen, gente como Charles Mingus, Rahsaan Roland Kirk, McCoy Tyner, Art Pepper y unos cuantos más, la canción tendía a sacarles el lado más tradicional de su estilo interpretativo. Cuando Pepper, hacia el final de sus días, decidió volver a tocar el clarinete después de muchos años dedicado al saxo, una de las canciones que grabó fue «In a Mellow Tone»; casi como si el regreso a un instrumento capital de la era del *swing* exigiese una pieza marcada por el sonido de aquella época.

No es otra la herencia que la canción ha conservado hasta nuestros días. La partitura casi obliga al solista a adaptarse a la personalidad intrínseca de la pieza, y los improvisadores han de actuar con mano firme para desviarse de la ruta marcada. «In a Mellow Tone», como el propio título indica [En un tono apacible], no provocará terremotos en el escenario pero, pese a las muchas décadas transcurridas desde su creación, todavía puede confiarse en ella para bañar cualquier actuación en una lánguida atmósfera de *swing*.

VERSIONES RECOMENDADAS

Duke Ellington, Chicago, 5 de septiembre de 1940 · Red Norvo, Nueva York, 28 de octubre de 1943 · Charlie Barnett, Nueva York, 23 y 24 de febrero de 1944 · Erroll Garner, extraída de *Contrasts*, Chicago, 27 de julio de 1954 · Buck Clayton (con Coleman Hawkins), extraída de *At Newport*, grabado en directo en el festival de jazz de Newport (Rhode Island), 6 de julio de 1956 · Clark Terry, extraída de *Duke with a Difference*, Nueva York, 6 de septiembre de 1957 · Coleman Hawkins, extraída de *The Genius of Coleman Hawkins*, Los Ángeles, 16 de octubre de 1957 · Chico Hamilton (con Eric Dolphy), extraída de *The Original Ellington Suite*, Los Ángeles, 22 de agosto de 1958 · Ben Webster (con Coleman Hawkins y Roy Eldridge), extraída de *Ben Webster and Associates*, Nueva York, 9 de abril de 1959 · Louis Armstrong y Duke Ellington, extraída de *The Great Summit*, Nueva York, 3 de abril de 1961 · Art Pepper y George Cables, extraída de *Goin' Home*, Berkeley

(California), 11 y 12 de mayo de 1982 · Bob Wilber y Dick Hyman, extraída de *A Perfect Match*, Nueva York, 1 y 2 de agosto de 1997.

In a Sentimental Mood

Compuesta por Duke Ellington, con letra de Irving Mills y Manny Kurtz

Como ocurre con tantas composiciones de Ellington, no es nada fácil localizar las fuentes originales de las que bebe esta canción. Según algunos historiadores, el Duque compuso la pieza a partir del material que le suministró Otto Hardwick, un saxofonista que participó en la primera grabación de «In a Sentimental Mood». Esta versión, sin embargo, contradice la pintoresca anécdota que contaba el propio compositor sobre un concierto ofrecido a altas horas de la noche en Durham (Carolina del Norte), en el transcurso del cual habría estallado una pelea entre dos mujeres del público. Afirmaba Ellington que compuso «In a Sentimental Mood» en el acto para amansar a las contendientes, que se plantaron a un lado y otro del pianista mientras este confeccionaba su relajante balada.

Las letras también suscitan dudas. «¿Quién es, si se me permite la pregunta, Manny Kurtz?^[40] —escribió Alec Wilder—. A estas alturas ya nos consta la omnipresencia de Irving Mills en los créditos de las canciones de Ellington, pero ¿contaba en esa época con un colaborador? No entiendo nada. Está claro que el letrista es el señor Kurtz». El nombre de Kurtz figura en unas doscientas cincuenta canciones, aunque ninguna de ellas tan longeva como el estándar de Ellington. Wilder, no obstante, añade a continuación que el letrista no tuvo uno de sus mejores días: “La letra no está muy conseguida que digamos”. Sí, Ellington merecía algo mejor que esa retahíla de tópicos sobados, pero la melodía nos arrastra sin remedio, y el pastiche de imágenes poéticas de baratillo no ha impedido que muchos cantantes incorporasen “In a Sentimental Mood” a sus repertorios.

Edmund Anderson, amigo de Ellington, refiere una conversación con el compositor que nos da otro punto de vista sobre la canción:

Un día le pregunté cuál de sus composiciones le parecía la típica canción negra^[41]. Se lo pensó unos segundos y me contestó: ‘In a Sentimental Mood’. Protesté un poco: le dije que me parecía una canción muy blanca y refinada, y que la gente solía sorprenderse cuando se enteraba de que era suya. ‘Ah —replicó— eso es porque tú no sabes lo que es ser negro’.

«In a Sentimental Mood» arranca con una sencilla escala pentatónica y no revela su naturaleza jazzística hasta el cuarto compás, momento en el que una nota de *blues* le da un toque melancólico al conjunto. Mediado el puente, Ellington introduce más elementos modernistas, aderezando la melodía con un puñado de notas alteradas. A esas alturas, lo que empezó siendo una elegía lastimera de raíz muy tradicional exhibe ya todos los atributos de una balada de *jazz* del siglo xx. La canción debe buena parte de su atractivo a este contraste entre los diversos elementos que la

componen, como si se tratase de la fusión entre un espiritual añejo y una pieza culta para concierto.

La versión más famosa, y con razón, de «In a Sentimental Mood» fue fruto del arriesgado tándem que formaron Duke Ellington y John Coltrane en 1962. Este emparejamiento transgeneracional tenía muchas papeletas para ser un fiasco, o, cuando menos, deparar un resultado bastante manido. Coltrane, sin embargo, se adaptó perfectamente a la música, y Ellington procuró dar un aire distinto a sus clásicos más conocidos, apostando por una delicadeza y una fragilidad que rara vez mostraba al frente de su orquesta. El disco fue un éxito de crítica y público, aunque el testimonio más significativo quizá sea el de Johnny Hodges, viejo compañero de fatigas de Ellington (y antiguo jefe de Coltrane), que señaló: «Fíjate que conozco esta canción desde hace tiempo^[42], pero creo que la interpretación de Coltrane es la más bonita que he oído en mi vida».

VERSIONES RECOMENDADAS

Duke Ellington, 30 de abril de 1935 · Duke Ellington, extraída de *Piano Reflections*, Hollywood, 14 de abril de 1953 · Sonny Rollins y el Modern Jazz Quartet, extraída de *Sonny Rollins with the Modern Jazz Quartet*, Nueva York, 7 de octubre de 1953 · Art Tatum y Roy Eldridge, extraída de *The Tatum Group Masterpieces, Vol. 2*, Los Ángeles, 23 y 29 de marzo de 1955 · Duke Ellington y John Coltrane, extraída de *Duke Ellington y John Coltrane*, Nueva York, 26 de septiembre de 1962 · Nancy Wilson (con Hank Jones), extraída de *But Beautiful*, Los Ángeles, 6 de noviembre de 1969 · McCoy Tyner, extraída de *Atlantis*, grabado en directo en el Keystone Korner de San Francisco, 31 de agosto de 1974 · Abdullah Ibrahim y Buddy Tate, extraída de *Buddy Tate Meets Dollar Brand*, Nueva York, 25 de agosto de 1977 · Chris Potter (con Kenny Werner), extraída de *Concentric Circles*, Nueva York, 17 y 20 de diciembre de 1993.

In Your Own Sweet Way

Compuesta por Dave Brubeck

«In Your Own Sweet Way» [A tu aire] es un título que también podría servir de guía para los intérpretes de la pieza. Según el compositor, se trata de una canción que «los músicos pueden adaptar a su gusto»; es decir, que pueden tocarla a su aire. «Un *disc-jockey* me mandó una cinta con treinta y dos versiones de la canción^[43] —contó en su día Brubeck—, y otro coleccionista me aseguró que poseía más de cincuenta versiones». De hecho, puede que Brubeck subestimase el impacto de su composición, pues en realidad son más de trescientas las interpretaciones grabadas por músicos de *jazz*.

Tan decisivo como el de Brubeck fue el papel de Miles Davis a la hora de convertir «In Your Own Sweet Way» en un estándar de *jazz*. En 1956, el trompetista grabó dos versiones de la canción, la primera en marzo, con Sonny Rollins en la sección de vientos, y la segunda en mayo, con John Coltrane en calidad de saxofonista del quinteto. Miles también es el responsable de una aportación muy creativa a la composición original, al rematar el tema principal con un Mi natural en lugar del Fa previsto por Brubeck. Esta «quinta bemol» de Davis, que confiere un sesgo excéntrico al conjunto, se haría presente en la mayoría de las versiones posteriores de otros artistas, lo que da una idea del concurso decisivo del trompetista en la difusión de esta pieza.

Brubeck compuso «In Your Own Sweet Way» a comienzos de la década de 1950 en respuesta a las quejas del saxofonista de su cuarteto, Paul Desmond, en cuya opinión el grupo tocaba demasiados estándares y necesitaba encontrar a un compositor que les surtiese de material inédito. «Debes de estar de guasa —respondió Brubeck—; yo soy compositor^[44]. Te escribo dos piezas originales en media hora»; y ni corto ni perezoso procedió a componer “In Your Own Sweet Way” y “The Waltz” en esa fracción de tiempo, con lo cual ganó la discusión y de paso alumbró un futuro clásico del *jazz*. Bastante más tiempo tardaría Brubeck en grabar la pieza, pero en 1956 empezó a trastear con un magnetófono Ampex que había instalado en su casa de Oakland Hills, y el resultado fue un álbum “casero”, *Brubeck Plays Brubeck*, en el que incluyó una interpretación a piano sólo de “In Your Own Way”.

Aunque a finales de la década de 1950 sólo se grabaron unas pocas versiones, la canción adquirió más relieve a comienzos del decenio siguiente, cuando varios artistas de renombre, como Stan Getz, Bill Evans, Wes Montgomery, McCoy Tyner y Chet Baker, la llevaron al estudio. A finales de los sesenta y comienzos de los setenta se abrió un breve lapso durante el que no se publicó ninguna versión, pero la canción volvió a los escenarios mediada esa última década merced a Bill Evans, que la tocaría con frecuencia en sus conciertos, y del propio Brubeck, que en 1974 resucitó «In

Your Own Sweet Way» para un álbum de postín que grabó con Anthony Braxton y Lee Konitz.

El compositor, en esta colaboración insólita, lleva a cabo la demostración más convincente de la versatilidad intrínseca de su pieza. En esta interpretación se produce un curioso intercambio de papeles: Brubeck parece empeñado en demostrar que es un músico lo bastante radical para tocar con Braxton, y Braxton procura dejar claro que es lo bastante tradicional para tocar con Brubeck. El resultado es un consorcio estimulante entre dos artistas que tenían mucho más en común de lo que sobre el papel habría imaginado el aficionado medio.

La canción ha tenido muchos partidarios famosos en las últimas décadas, sobre todo entre los pianistas. Destaco en particular la dilatada interpretación en trío, de casi dieciocho minutos de duración, con la que se abre el disco séxtuple que grabó en vivo el Standards Trio de Keith Jarrett en el Blue Note de Nueva York en junio de 1994. Menos frecuentes son las versiones vocales, aunque Iola Brubeck escribió una letra más que digna para la canción de su marido.

VERSIONES RECOMENDADAS

Miles Davis (con Sonny Rollins), extraída de *Collector's Item*, Hackensack (New Jersey), 16 de marzo de 1956 · Dave Brubeck, extraída de *Brubeck Plays Brubeck*, Oakland, 18 de abril de 1956 · Miles Davis (con John Coltrane), extraída de *Workin'*, Hackensack (New Jersey), 11 de mayo de 1956 · Wes Montgomery (con Tommy Flanagan), extraída de *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery*, Nueva York, 28 de enero de 1960 · Bill Evans, extraída de *How My Heart Sings!*, Nueva York, 5 de junio de 1962 · Dave Brubeck (con Anthony Braxton), extraída de *All the Things We Are*, Nueva York, 3 de octubre de 1974 · Alan Broadbent y Gary Foster, extraída de *Alan Broadbent/Gary Foster*, grabado en directo en el Maybeck Recital Hall de Berkeley (California), 14 de marzo de 1993 · Keith Jarrett (con Gary Peacock y Jack DeJohnette), extraída de *At the Blue Note: The Complete Recordings*, grabado en directo en el Blue Note de Nueva York, 3 de junio de 1994.

Indiana

Compuesta por James F. Hanley, con letra de Ballard MacDonald

James Hanley nació, efectivamente, en «Indiana», lo cual no deja de ser una rareza en la música estadounidense, un ámbito en el que las canciones suelen ostentar las genealogías más engañosas. Pensemos, por ejemplo, en Stephen Foster, natural del norte del país, que se especializó en canciones sureñas (no, Foster no tenía una vieja mansión en Kentucky ni se acercó jamás al río Swanee). Recordemos esas dos canciones navideñas de gran éxito, «The Christmas Song» y «White Christmas», obra de compositores judeoestadounidenses, Mel Tormé y Irving Berlin respectivamente, el segundo de los cuales también nos dio «Easter Parade» [Desfile de Pascua]. Reflexionemos sobre la incongruencia de los medios de comunicación, que no sólo aclamaron a un blanco como «rey del *jazz*», sino que además tuvieron la insolencia de escoger a uno que se apellidaba «Whiteman». Pensemos en «Georgia on My Mind», una canción que en realidad compusieron dos señores de Indiana, precisamente. No es de extrañar, pues, que todo esto tuviese lugar en el mismo país que construyó su himno nacional a partir de una canción inglesa de borrachera y donde los colegiales cantan «Dios salve a la reina» como tonada patriótica estadounidense, con la letra «My Country 'Tis of Thee» injertada en la melodía. Ah, qué maravilla vivir en un país donde todo puede convertirse en lo contrario.

De modo que seré el primero en celebrar que James Hanley fuese un nativo de Indiana de pura cepa. Lamento informar al lector, eso sí, que su letrista, Ballard McDonald, nació en Portland (Oregón), un detalle que no le impidió poner letra a canciones como «Beautiful Ohio», «On the Mississippi», «She is the Sunshine of Virginia», o la pieza que nos ocupa, cuyo título completo es «Back Home in Indiana». Esta composición no es la canción oficial del estado de marras, honor que corresponde a «On the Banks of the Wabash», una pieza compuesta por Paul Dresser (natural de Terre Haute [Indiana]: ¡un aplauso, por favor!) y publicada en 1897; pero «Back Home in Indiana» se inspiró lo bastante en esta canción anterior como para provocar acusaciones de plagio. Para complicar aún más todo este embrollo relativo a la propiedad intelectual, el novelista Theodore Dreiser, hermano menor de Paul Dresser, pretendía haber escrito parte de la letra de «On the Banks of the Wabash». Comoquiera que por aquel entonces la protección jurídica de los derechos de autor se hallaba aún en mantillas, estas disputas nunca se zanjaron en los tribunales.

En la lucha por introducirse en el cancionero clásico del *jazz*, «Back Home in Indiana» partía con ventaja. En 1917, una interpretación a cargo de la Original Dixieland Jazz Band apareció en uno de los primeros discos de *jazz* de la historia. La grabación se vendió considerablemente, como también fue el caso de la versión que ese mismo año publicó la Conway's Band, una elegante banda militar de estilo Sousa

que cultivaba el *ragtime* y diversos subgéneros comerciales de música de baile. Durante la década siguiente, sin embargo, pese a que las demás canciones de la Original Dixieland se imitaban por doquier, «Indiana» se vio ninguneada por la mayoría de orquestas de *jazz*. Más adelante, Louis Armstrong abriría muchos de sus conciertos con esta pieza, pero hasta la década de 1950 no la convertiría en una de sus canciones insignia. Aunque la Original Dixieland Jazz Band se vanagloriaba de proceder de Nueva Orleans, ninguna de las demás figuras musicales de la ciudad llevaría la canción a un estudio antes de la Segunda Guerra Mundial.

En cambio, los músicos blancos de las escenas jazzísticas de Chicago y Nueva York se erigirían en paladines entusiastas de la pieza. Eddie Condon rescató «Indiana» para una grabación de 1928, y al año siguiente la *big band* de Red Nichols, un conjunto que anticipó en muchos sentidos la música *swing* de la década siguiente, registraría una versión muy célebre en la que tomaron parte dos futuros astros del género: Glenn Miller, que aporta los arreglos, y Benny Goodman, cuyo vehemente sólo refleja hasta qué punto había estudiado a fondo el estilo de Frank Teschemacher, el clarinetista de la versión de Condon.

Pocos años después, la Casa Loma Orchestra, Benny Goodman, Harry James y otros decidieron que esta canción de 1917 sonaba lo bastante actualizada para agradar a los bailarines de la era del *swing*. Los grupos pequeños, poco a poco, también empezaron a entrever las posibilidades que ofrecía la pieza. La fogosa interpretación que Chu Berry grabó en 1937 fue la primera de una serie de versiones a cargo de saxofonistas de primera fila. Lester Young registró «Indiana» con Nat King Cole en 1942 y con Count Basie en 1944, y las dos versiones merecen la pena. Más sorprendente, quizá, es el hecho de que los músicos de *jazz* moderno también le cogiesen gusto a la composición de Hanley, y es que la canción aparece en varias grabaciones informales realizadas en Minton's a comienzos de la década de 1940, cuando el establecimiento se convirtió en fragua del incipiente movimiento *bebop*. La interpretación del trío de Bud Powell, de 1957, muestra al influyente pianista en la cúspide de su creatividad. Existen también varias grabaciones de Charlie Parker tocando «Indiana» en directo, aunque el saxofonista es más conocido por haber usado la secuencia armónica de la canción en su pieza «Donna Lee». Tengo la impresión de que muchos músicos de mi generación aprendieron esta progresión con «Donna Lee» y sólo después se remontaron a la fuente original.

En la década de 1940 y comienzos de la siguiente, conforme resurgía el interés por el *jazz* tradicional, los veteranos del estilo Nueva Orleans trataron de reivindicar la propiedad de esta canción después de haberla desdeñado durante décadas. Armstrong no fue el único que la encajó en su repertorio: lo mismo hicieron Sidney Bechet, Bunk Johnson, Mutt Carey y otros; pero a esas alturas «Indiana» ya se había difundido a lo largo y ancho del país. Las *big bands* y las orquestas de *jazz* tradicional de la escuela de Chicago siguieron tocándola en sus conciertos, y estrellas del *cool* como Stan Getz o del *hard bop* como Clifford Brown también encontraron

inspiración en el estándar. Jimmy Smith, Richard «Groove» Holmes y otros recurrieron a la canción para desplegar toda la artillería de sus órganos Hammond B-3 (y puede que este sea mi tratamiento predilecto de la pieza). El único contingente del *jazz* que se ha resistido a adoptar «Indiana» ha sido el de los vocalistas, que nunca han mostrado mucho entusiasmo por la canción (salvo cuando actúan en Indianápolis). Calculo que nueve de cada diez versiones jazzísticas de esta composición son instrumentales.

En un momento dado, alguien le colgó a «Indiana» la etiqueta de canción desfasada. Se dice que el saxofonista Zoot Sims, cuando vio el alunizaje del Apolo xi, exclamó: «¡Caray! ¿Has visto eso? ¡Y yo todavía tocando ‘Indiana’!». (Pero tocándola bien: escúchese su versión de 1973, con el violinista Joe Venuti). Hoy en día, «Indiana» puede figurar en el temario de casi cualquier tipo de grupo de *jazz*, aunque quienes más insisten en tocarla son las bandas tradicionalistas. De vez en cuando aparece una reinterpretación sorprendente que revela dimensiones hasta entonces desconocidas de la pieza —escúchese, por ejemplo, la oblicua adaptación que firmó Greg Osby en 1999—; pero casi todas las versiones actuales son bastante previsibles y no muy distintas en espíritu de lo que la Original Dixieland Jazz Band presentó en aquel lejano año de 1917.

VERSIONES RECOMENDADAS

Original Dixieland Jazz Band, Nueva York, 31 de mayo de 1917 · Eddie Condon (con Frank Teschemacher y Gene Krupa), Nueva York, 28 de julio de 1928 · Red Nichols (con Benny Goodman y arreglos de Glenn Miller), Nueva York, 18 de abril de 1929 · Casa Loma Orchestra, Nueva York, 13 de junio de 1932 · Chu Berry (con Hot Lips Page), Nueva York, 23 de marzo de 1937 · Lester Young (con Nat King Cole), Los Ángeles, 15 de julio de 1942 · Lester Young (con Count Basie), Nueva York, 1 de mayo de 1944 · Bud Powell, Nueva York, 10 de enero de 1947 · Louis Armstrong, extraída de *An Evening with Louis Armstrong at Pasadena Civic Auditorium*, grabado en directo en el Civic Auditorium de Pasadena (California), 30 de enero de 1951 · Richard «Groove» Holmes, extraída de *On Basie’s Bandstand*, Nueva York, 22 de abril de 1966 · Joe Venuti y Zoot Sims, extraída de *Joe and Zoot*, Nueva York, 27 de septiembre de 1973 · Dick Wellstood (con Kenny Davern), extraída de *The Blue Three at Hanratty’s*, grabado en directo en el Hanratty’s de Nueva York, 1981 · Greg Osby, extraída de *The Invisible Hand*, Brooklyn, 9 de septiembre de 1999.

Invitation

Compuesta por Bronislau Kaper, con letra de Paul Francis Webster

Hoy en día, pocos aficionados al *jazz* reconocerán el nombre de Bronislaw Kaper, compositor polaco que empezó a trabajar en la Metro-Goldwyn-Mayer en 1935, uno más de la larga lista de europeos que se exiliaron a Hollywood cuando Hitler llegó al poder. Puede que otros compositores más famosos tengan una estrella dedicada en el Paseo de la Fama de Hollywood Boulevard (donde uno puede ver inmortalizados a Elmer Bernstein, Max Steiner y Alfred Newman, mas no a Kaper); pero ninguna de estas eminencias ejerció una influencia tan decisiva en el idioma del *jazz* como el polaco. Además de «Invitation», Kaper también compuso «On Green Dolphin Street» y «All God's Chillun Got Rhythm», piezas todas ellas que generaron más interés entre los músicos de *jazz* que entre el público en general.

«Invitation» es un ejemplo del curioso proceso de «selección natural» que ha definido el repertorio jazzístico. Poca gente prestó atención a esta pieza cuando apareció por primera vez (en la película *Life of Her Own*, de 1950, protagonizada por Lana Turner, un fracaso de taquilla que ni la espléndida banda sonora pudo remediar). La canción, no obstante, dispondría de una segunda oportunidad dos años más tarde, cuando sonase como tema principal en la película *Invitation*, un melodrama que cuenta la historia de un hombre rico que contrata a un individuo para que se case con su hija, enferma terminal; pero tampoco esta película sirvió para grabar la melodía en la mente de los compradores de discos (aunque, pocos meses después, Kaper saborearía por fin las mieles del éxito con «Hi-Lili, Hi-Lo», una composición prácticamente olvidada hoy día, lo cual es injusto ya que se trata de un vals delicioso).

«Invitation» ha sobrevivido tan sólo porque los músicos de *jazz* han disfrutado tocándola. Es probable que la canción fuese demasiado compleja para el público profano de 1952, y, desde luego, excede con creces lo que hoy pasa por música popular. A lo largo de su estructura de cuarenta y ocho compases, «Invitation» emplea todas y cada una de las doce notas de la escala como nota fundamental de un acorde al menos en una ocasión, y las armonías están repletas de tensiones^[45].

Como dice Hesh, el antiguo productor discográfico metido a asesor de la mafia en *Los Soprano*: «Un éxito es un éxito; y esto, amigo mío... no lo es».

Así y todo, «Invitation» se incorporó al repertorio jazzístico poco después de su estreno casi en forma de pieza de música ligera. No creo que a muchos aficionados al *jazz* les merezca la pena buscar las primeras grabaciones de esta canción, obra de Les Brown y de George Washington (con sección de cuerda), aunque el primero merece un reconocimiento por mantener la canción en el repertorio de su banda durante toda la década de 1950 y promocionarla antes de que otros músicos de *jazz* descubriesen

sus virtudes. En cambio, casi todo el mérito de haberle infundido nervio a «Invitation» se lo apuntan los saxofonistas. No me extraña que John Coltrane le echase el guante para dedicarle una interpretación perturbadora en *Standard Coltrane*, el álbum que grabó en 1958 para el sello Prestige: en esa fase de su carrera, el saxofonista se deleitaba tocando canciones con progresiones armónicas intrincadas, y la composición de Kaper le venía como anillo al dedo. Después de Trane, algunos de los saxofonistas más destacados de la época, como Stan Getz, John Henderson, Wayne Shorter (con los Jazz Messengers de Art Blakey) y Dexter Gordon, también se las vieron con «Invitation».

La canción suele interpretarse en un tiempo medio con pinceladas sombrías de *hard bop*, pero admite diversos enfoques interpretativos. Tom Harrell, en su primer álbum al frente de una banda, se tomó «Invitation» como pretexto para una sesión de improvisación acelerada y sin dobleces. Patricia Barber ha transformado la pieza en una *torch song* apropiada para cenas a la luz de las velas, y Jaco Pastorius, en la versión para *big band* que grabó en 1982, la planteó como un himno del *jazz* de fusión. No, nuestros amigos y colegas ajenos al mundillo siguen sin ser capaces de identificar la canción, y tampoco la oiremos en los múltiples discos de estrellas del *rock* convertidas en cantantes de *cabaret* que se publican todos los años; pero «Invitation» conserva el suficiente atractivo para seguir interesando a los músicos de *jazz*, y no hay visos de que esta situación vaya a variar a medio plazo.

VERSIONES RECOMENDADAS

John Coltrane, extraída de *Standard Coltrane*, Hackensack (New Jersey), 11 de julio de 1958 · Art Blakey (con Wayne Shorter), extraída de *Impulse!*, Nueva York, 14 de junio de 1961 · Joe Henderson, extraída de *Tetragon*, Nueva York, 16 de mayo de 1968 · Bill Evans (con Eddie Gómez), extraída de *Intuition*, Berkeley (California), 7 al 10 de noviembre de 1974 · Tom Harrell (con Bob Berg), extraída de *Aurora*, Nueva York, 24 de junio de 1976 · Jack Wilson, extraída de *Innovations*, Los Ángeles, 15 al 16 de agosto de 1977 · Jaco Pastorius, extraída de *Aurex Jazz Festival '82: Twins I*, grabado en directo en el Budokan de Tokio, 1 de septiembre de 1982 · Patricia Barber, extraída de *Nightclub*, Chicago, 15 al 19 de mayo de 2000 · Roy Hargrove, extraída de *Nothing Serious*, Los Ángeles, otoño de 2005.

It Could Happen to You

Compuesta por Jimmy Van Heusen, con letra de Johnny Burke

Jimmy Van Heusen era diez o veinte años más joven que los grandes maestros de Tin Pan Alley, panteón en el que figuran George Gershwin, Irving Berlin, Jerome Kern y Cole Porter, de modo que se hallaba en plenitud de facultades en la época en que las canciones pop empezaron a hacerse cada vez más simples. Nadie lo diría, sin embargo, a tenor de su obra, que contiene algunas de las canciones comerciales más complejas del siglo xx. El compositor se las arregló para mantener una fidelidad propia de otros tiempos a la música de hechura exquisita en una época cada vez más hostil a la armonía, principalmente a costa de trabajar para los estudios cinematográficos, que siguieron dando salida a las composiciones maximalistas hasta bien entrada la era del *rock*, y de colaborar con Frank Sinatra, quien grabó la friolera de ochenta y cinco composiciones de Van Heusen, un registro sin igual en la carrera de La Voz.

«It Could Happen to You» tuvo la suerte de aparecer en escena cuando el *jazz* seguía siendo la música popular de Estados Unidos. Seguro que no soy el único que disfruta con el contraste entre el movimiento ascendente de acordes y melodía y la letra, que describe una caída metafórica (en el enamoramiento) mediante traspiés y tropezones literales. No creo que haga falta ser músico para captar, siquiera subliminalmente, esta tensión entre texto y música. La canción, desde luego, ha tenido una buena acogida entre los músicos de *jazz*, aunque el gran público conoce mejor muchas otras tonadas de Van Heusen. Se han grabado más de quinientas versiones jazzísticas de «It Could Happen to You», y Dexter Gordon usó la secuencia de acordes en la famosa pieza «Fried Bananas».

La canción sonó por primera vez en *And the Angels Sing*, largometraje que debe su título a una canción homónima no incluida en la película. (Para mayor confusión, años después se estrenó otro filme titulado *It Could Happen to You*, cuya banda sonora, pese a incluir muchas canciones notables de esa época dorada, no contiene esta obra maestra de Van Heusen). Ese debut cinematográfico desencadenó una oleada de grabaciones: sólo en el verano de 1944 publicarían sus respectivas versiones Bing Crosby, Dinah Shore, Jo Stafford, Bob Chester y Boyd Raeburn (la de Stafford llegaría al número diez de las listas de *Billboard*).

Estas interpretaciones presentan la canción de Van Heusen en forma de balada plácida, y lo propio harían muchas de las versiones jazzísticas anteriores a la implantación del sonido estereofónico, como las de Erroll Garner (1950), J. J. Johnson (1953) y Oscar Peterson (1955). Hoy en día es más habitual tocarla en un tiempo medio o medio-rápido. Miles Davis desempeñó un papel fundamental en esta nueva concepción de la pieza, aunque es probable que él mismo se viese influido por

una versión a 45 R.P.M. de «It Could Happen to You», obra del pianista Ahmad Jamal, que hoy apenas se escucha pero que prefigura el tratamiento que al cabo le aplicaría Miles. Otra prueba de esta influencia la obtenemos al comparar una grabación de 1952 registrada en el Birdland de Nueva York —donde el trompetista toca la canción con lúgubre parsimonia y sin dominar el arte de la balada, con el temple que luciría unos años después— con su famosa versión de 1954. En la segunda, Miles redobla el *tempo* con respecto de la primera y ofrece una interpretación desenvuelta y con un ligero *swing*. Desde entonces, los músicos de *jazz* se han decantado en su mayoría por seguir el ejemplo del trompetista.

Una excepción notable es Sonny Rollins, que no sólo prescindió del ritmo sinuoso, sino de la banda entera. Su versión en solitario de «It Could Happen to You», publicada un año después, es un hito histórico, pues constituye una de las contadas interpretaciones de saxo tenor sin acompañamiento que se grabaron en esa década.

La canción sigue teniendo mucho éxito entre los vocalistas, tanto de *jazz* como de *cabaret*, y casi la mitad de las versiones publicadas en los últimos años han corrido a cargo de cantantes. La interpretación relajada y a contratiempo que registró Diana Krall en 2006 es la más conocida de las versiones vocales del nuevo milenio, pero yo también prestaría atención a las aportaciones de los pianistas, en especial las de Keith Jarrett, de 1996; Chick Corea, de 1998; y Jason Moran, acompañado del saxofonista alto Bunky Green, de 2004.

VERSIONES RECOMENDADAS

Erroll Garner, Nueva York, 28 de junio de 1950 · J. J. Johnson, Nueva York, 22 de junio de 1953 · Miles Davis (con John Coltrane), extraída de *Relaxin' with the Miles Davis Quintet*, Hackensack (New Jersey), 11 de mayo de 1956 · Sonny Rollins (al saxofón solista), extraída de *The Sound of Sonny*, Nueva York, 11 de junio de 1957 · Keith Jarrett (con el Standards Trio), extraída de *Tokyo '96*, grabado en directo en el Orchard Hall de Tokio, 30 de marzo de 1996 · Chick Corea, extraída de *A Week at the Blue Note*, grabado en directo en el Blue Note de Nueva York, del 30 de diciembre de 1997 al 4 de enero de 1998 · Barry Harris, extraída de *Live from New York, Vol. 1*, grabado en directo en el Fat Cat de Nueva York, 16 de marzo de 2004 · Bunky Green (con Jason Moran), extraída de *Another Place*, Brooklyn, 27 y 28 de noviembre de 2004 · Diana Krall, extraída de *From this Moment On*, Los Ángeles, primavera de 2006.

It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)

Compuesta por Duke Ellington, con letra de Irving Mills

El gancho de esta canción radica en la frase pegadiza que le da título, seguida de una andanada de síncopas que en la partitura original de Ellington correspondían a la sección de vientos, pero de las que posteriormente se apropiarían infinidad de vocalistas armadas con las sílabas mágicas: *du-a, du-a, du-a, du-a, du-a, du-a, du-a, du-a*. No, no se trata de Shakespeare precisamente; pero en aquel remoto 1932, cuando aún faltaban varios años para la era del *swing*, el mero uso de utilizar la palabra «*swing*» en el título ya se consideraba vanguardista; y el desparpajo de la grabación de Ellington por fuerza tuvo que resaltar entre todas las canciones de amor y piezas cómicas que coparon las listas de éxitos de aquel año.

Por lo general, la música de las composiciones más famosas de Ellington precedía a la letra, muchas veces en meses o años; pero en el caso de esta canción estoy convencido de que el Duque acopló la melodía a la frase del título, que ya existía. ¿De dónde había salido eso de «Si no tiene *swing* no vale nada»? Puede que Irving Mills, por una vez, se ganase su parte de los derechos de autor con una aportación creativa. David McGee, un crítico que ha investigado la vida de Mills^[46], ha sacado a la luz una anécdota poco conocida que contaba el representante acerca de una actuación bastante irregular que ofreció la orquesta de Ellington en Chicago. Hasta entonces la banda había estado tocando en teatros y de repente se las veía y se las deseaba para adaptarse a unas exigencias distintas como las que planteaba el público de los salones de baile. Mills se presentó en los camerinos y le espetó a Ellington: «Duke, si no tiene *swing* no vale nada. Tenemos que volver al rollo del baile». Según Mills, el embrión de la canción se compuso allí mismo, en el camerino.

La anécdota no se corresponde con otras versiones sobre el origen de la composición. Cootie Williams también se apuntaba el mérito de utilizar la frase del título como latiguillo y, por ende, de haber inspirado la consiguiente canción. Otras fuentes se la atribuyen a Bubber Miley, un trompetista que dejó la banda de Ellington poco antes de grabarse la canción y que moriría de tuberculosis, con veintinueve años de edad, más o menos por la época en que se publicó. Sea cual fuere el verdadero origen, la frase se ha convertido en una advertencia muy repetida entre los músicos de *jazz*.

La primera grabación de «It Don't Mean a Thing», realizada en febrero de 1932, es uno de los mejores trabajos de esa etapa de Ellington. La música combina la viva coloración orquestal de sus arreglos de viento con un ritmo muyailable, pero el compositor aún encuentra espacio para introducir diestros toques modernistas: tras el segundo *chorus*, Ellington reconfigura la armonía en un interludio audaz de veinticuatro compases que amaga con introducir una tonalidad nueva, puede incluso

que otra canción distinta, antes de recaer en los acordes del principio. Otros líderes de banda podían grabar canciones de éxito, o tener contentos a los dueños de los locales de baile, o intentar sonidos nuevos y experimentales... pero ¿quién sino el Duque alcanzaba de un modo tan perfecto esos tres objetivos en la misma pieza?

Al año siguiente, Ellington embarcó a la banda en una gira europea de cincuenta y cinco días, su primera incursión ultramarina, y logró que aumentase el número de creyentes en el poder redentor del *swing*. A raíz de la *tournee*, una de las primeras versiones con sustancia de «It Don't Mean a Thing» surgió en París, donde el violinista Stéphane Grappelli, en una de las primeras sesiones de estudio bajo su dirección, grabó una interpretación muy bullanguera de la pieza con el acompañamiento de Django Reinhardt. Esta versión, mucho más rápida que la del Duque, supuso toda una revelación para aquellos aficionados que dudaban de que un grupo sin batería ni vientos fuese capaz de «tener *swing*».

Tal como solía ocurrir con las canciones de Ellington, las reinterpretaciones más ambiciosas de esta pieza las acometería el propio compositor. Su grabación de 1945 lo trastoca todo ya de entrada al emplear tres vocalistas en contrapunto (como en un canon, al estilo de «Row, Row, Row Your Boat») y apoyarse en una serie de texturas y recursos completamente distintos de los que había empleado en su versión de 1932. En otros casos, Ellington utilizó «It Don't Mean a Thing» como número vocal para solistas masculinos como Al Hibbler, Ray Nance o Tony Watkins, y como vehículo de lucimiento para las cantantes Ella Fitzgerald y Rosemary Clooney.

Esta canción es más reacia a las actualizaciones que la mayoría de obras de Ellington. Las mismas síncopas, que en 1932 sonaban tan elegantes, resultan anticuadas a oídos de los aficionados actuales, y hasta la palabra *swing* tiene unas connotaciones ligeramente demodé. Unos pocos músicos de talante innovador, entre los que destacan Thelonious Monk y Cecil Taylor, han versionado «It Don't Mean a Thing» a lo largo de su carrera, pero mal podría haber casado una canción como esta con el estilo de un Miles Davis o un John Coltrane. No obstante, en un panorama jazzístico como el contemporáneo, dominado por los álbumes de homenaje, las recreaciones históricas y los guiños constantes al pasado, una canción como esta, tan representativa del espíritu de una época pretérita, nunca estará escasa de partidarios ni de tratamientos revisionistas.

VERSIONES RECOMENDADAS

Duke Ellington (con Ivie Anderson), Nueva York, 2 de febrero de 1932 · Stéphane Grappelli (con Django Reinhardt), París, 21 de octubre de 1935 · Duke Ellington, Nueva York, 14 de mayo de 1945 · Thelonious Monk, extraída de *Monk Plays Ellington*, Hackensack (New Jersey), 21 de julio de 1955 · Sidney Bechet y Martial Solal, extraída de *Sidney Bechet-Martial Solal Quartet Featuring Kenny Clarke*, París, 17 de junio de 1957 · Chico Hamilton (con Eric Dolphy), extraída de *The*

Original Ellington Suite, Los Ángeles, 22 de agosto de 1958 · Ella Fitzgerald y Duke Ellington, extraída de *Ella and Duke at the Côte d'Azur*, grabado en directo en el festival de jazz de Antibes, Juan-les-Pins, Francia, 29 de julio de 1966 · Diane Schuur (con Stan Getz), extraída de *Schuur Thing*, Hollywood y Burbank (California), 12 de abril de 1985 · Ricky Ford, extraída de *Hot Brass*, Nueva York, 30 de abril de 1991 · Jessica Williams, extraída de *I Let a Song Go Out of My Heart*, Capitola (California), septiembre y octubre de 2000.

It Might as Well Be Spring

Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Oscar Hammerstein II

State Fair, la película de 1945 que dio origen a esta canción tan célebre, fue el único proyecto de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein que nació directamente como largometraje de Hollywood. Los estudios, no cabe duda, habrían preferido filmar la adaptación cinematográfica de *Oklahoma!*, un musical de éxito arrollador que por entonces aún estaba lejos de alcanzar las 2212 funciones que terminaría totalizando, marca sin precedentes en Broadway. Pero esta obra todavía tardaría una década en llegar a la pantalla, de modo que Rodgers y Hammerstein idearon una alternativa lo más parecida posible —otro musical de tema típicamente estadounidense, esta vez ambientado en Iowa en lugar de Oklahoma— y firmaron un contrato con 20th Century Fox.

Los compositores supeditaron su participación a una condición poco frecuente: que les permitiesen componer las canciones en su casa, al este del país, y no bajo la atenta mirada de los magnates cinematográficos de California. Esta distancia geográfica puede parecer una cuestión trivial, pero a día de hoy sigue influyendo en la forma de tocar «It Might as Well Be Spring». Richard Rodgers había compuesto la canción en un tiempo medio de lo más optimista, pero cuando el director musical de la compañía decidió ralentizar el movimiento para utilizarla como balada, la compañía se limitó a notificárselo al compositor mediante una llamada telefónica. Rodgers, alejado como estaba del lugar de los hechos, se vio incapaz de imponer su voluntad. No obstante, le prometieron que si la canción pinchaba en el preestreno, la escena volvería a rodarse con la canción en un *tempo* más rápido. Los asistentes al preestreno se mostraron entusiasmados con esa versión lenta de «It Might as Well Be Spring», y también el propio Rodgers cuando por fin la escuchó en la pantalla.

En última instancia, *State Fair* sólo ganaría un Oscar... por esta preciosa canción. La melodía, a mi juicio, es la más ambiciosa de Rodgers, y el engarce con la letra de Hammerstein es casi increíble. Este maridaje tan logrado se aprecia sobre todo en el espléndido gancho de la canción, la frase dramática de los compases quinto y sexto, construida a base de saltos interválicos ascendentes que desgranar la triada tónica antes de resolverse en la séptima bemol. Este pasaje, uno de los momentos más inspirados de la historia de la canción popular estadounidense, surte efecto así se cante en conformidad exacta con la partitura o manipulado de diversas formas, pues se presta particularmente bien a rearmonizaciones y otras modificaciones creativas. Con todo, el plato fuerte es la letra de Hammerstein, cuyos versos evocan el mismo vértigo que la espaciosa melodía: «trémulo como una marioneta», «mareado como un niño en un columpio».

Como cabe deducir del cambio de parecer de Rodgers, la canción se amolda bien

a diversos contextos rítmicos y estilos interpretativos. Blosson Dearie la cantó en francés y Astrud Gilberto la transformó en una *bossa* muy comedida que suena como si hubiese brotado directamente de las arenas de Copacabana. Erroll Garner la interpreta en el *tempo* medio y saltarín que Rodgers concibiera en un principio, y Joshua Redman, acompañado de Brad Mehldau, la propulsa a velocidad de vértigo en su álbum *Timeles Tales*, de 1998.

Por cierto, quienes acostumbren a escudriñar las canciones en busca de imprecisiones textuales quizá reparen en que una canción que versa sobre la primavera no pega mucho en una obra ambientada en una feria agrícola, evento que, como bien sabía hasta un neoyorquino como Oscar Hammerstein, suele celebrarse en época de cosecha; o sea: en otoño. El letrista, sin embargo, salió del paso mediante esa construcción verbal que no indicaba que fuese primavera en sentido estricto, sino simplemente que «*might as well be spring*», o sea, que «podría ser primavera». Punto para la poesía, y para el rigor literario.

VERSIONES RECOMENDADAS

Sarah Vaughan, Nueva York, 18 de mayo de 1950 · Clifford Brown, extraída de *The Clifford Brown Quartet in Paris*, París, 15 de octubre de 1953 · Nina Simone, extraída de *The Amazing Nina Simone*, Nueva York, 1959 · Joe Zawinul, extraída de *To You With Love*, Nueva York, septiembre de 1959 · Ike Quebec, extraída de *It Might as Well Be Spring*, Englewood Cliffs (New Jersey), 9 de diciembre de 1961 · Erroll Garner, extraída de *Jazz Icons: Live in '63 and '64* (deuvedé), Bélgica, diciembre de 1963 · Stan Getz (con Astrud Gilberto y Gary Burton), extraída de *Getz Au Go Go*, Nueva York, 22 de mayo de 1964 · Sonny Stitt (con Art Blakey y los Jazz Messengers), extraída de *In Walked Sonny*, Nueva York, 16 de mayo de 1975 · Joshua Redman (con Brad Mehldau), extraída de *Timeles Tales*, Nueva York, ¿1998?

I've Found a New Baby

Compuesta por Spencer Williams y Jack Palmer

A los estadounidenses de los años dorados previos a la Gran Depresión les chiflaban las canciones sobre «*babies*» [«*nenas*»] y los compositores estaban encantados de complacerlos. En la época en que se publicó «I've Found a New Baby» (a veces titulada «I Found a New Baby»), la banda de Jan Garber logró un número uno con «Baby Face», y, en 1925, nada menos que cinco artistas escalaron las listas de éxitos con sendas versiones de «Yes, Sir, That's My Baby». Los propios Spencer Williams y Jack Palmer, compositores de «I've Found a New Baby» (1926), ya habían triunfado dos años antes con «Everybody Loves My Baby».

Spencer Williams, nacido en Nueva Orleans en 1889, necesitó la ayuda de Clarence Williams, nacido en las afueras de la misma ciudad nueve años después, para dar a conocer esta canción a los aficionados al *jazz*. Aunque ningún lazo familiar unía a este par de artistas, es habitual confundirlos por culpa de la semejanza de sus nombres y procedencia, y también por sus colaboraciones esporádicas (por ejemplo, comparten la autoría de la famosa canción «Royal Garden Blues», de 1919). Clarence Williams no participó en la composición de «I've Found a New Baby», pero en enero de 1926 grabó la canción para el sello Okeh. Esa misma semana, Fletcher Henderson registró la pieza de Spencer con sus Dixie Stompers y acompañó a Ethel Waters en una tercera versión.

Desde un primer momento, los músicos de *jazz* optaron por tocar esta pieza a paso ligero y sin florituras, como demuestran las grabaciones de los Chicago Rhythm Kings, los Cotton Pickers de McKinney, Joe Venuti y Sidney Bechet, entre otros artistas. «I've Found a New Baby» captaba a la perfección la efervescencia de la era del *jazz*, pero en 1932, cuando Sidney Bechet y Tommy Ladnier registraron su célebre versión, la manera como solían tocarla las bandas, con ese *umpapa* tan pronunciado, ya debía de sonar trasnochada. Dos años después, sin embargo, los Mills Brothers remodelaron «I've Found a New Baby» y se colocaron entre los veinte primeros puestos de las listas con un tratamiento sobrio y sosegado. En 1941, Charlie Christian, acompañado de Benny Goodman, abundó en esta puesta al día con un solo modernista a más no poder que los guitarristas de las generaciones siguientes estudiarían e imitarían con profusión.

Por esa misma época adoptarían la pieza otros cuantos músicos de *jazz* moderno. A comienzos de 1940 se registraron varias interpretaciones de «I've Found a New Baby» a cargo de Charlie Parker que han sobrevivido hasta hoy, entre las que destacan la que ofreció con la banda de Jay McShann en Wichita y la de septiembre de 1942 con el guitarrista Effergé Ware en Kansas City, donde el saxofonista aprovecha la ocasión para explayarse a capricho a cuenta de la progresión armónica.

En 1938, Kenny Clarke echó mano de la canción para el primer disco que grabó al frente de una banda, y lo mismo hizo Dexter Gordon cinco años más tarde. «I've Found a New Baby» también fue la primera canción que registró Dave Brubeck, una grabación *amateur*, supuestamente de 1942, en la que el pianista exhibe un extraño estilo híbrido, mezcla de *stride* y *bop*, que lleva a uno a preguntarse cuánto *bebop* podía haber escuchado por entonces un veinteañero californiano que se había criado en un rancho.

Pese a estos precedentes, la pieza de Williams y Palmer no tardó en perder su caché vanguardista, y lo normal en lo sucesivo sería encontrarla en los repertorios de las bandas de *swing* o de *jazz* tradicionalista. Dos excepciones notables son un emparejamiento trepidante de Dizzy Gillespie y Roy Eldridge en 1954, y una sesión de Sonny Rollins para el sello Contemporary, de 1958.

Nadie ha profesado tanta lealtad a «I've Found a New Baby» como los músicos de Nueva Orleans y Chicago y sus seguidores. Benny Goodman grabó más de una docena de versiones, al menos una por década desde la de 1930 hasta la de 1980. Sidney Bechet también conservó la canción en su repertorio hasta el final de sus días, y la pieza aparece en los discos de lo más granado del *jazz* tradicionalista posterior a la Segunda Guerra Mundial, artistas como Earl Hines, Kid Ory, Eddie Condon, Art Hodes, Pete Fountain, Ralph Sutton y un largo etcétera.

He ahí el estatus actual de la canción: una pieza de época de muchos octanos. Y aunque quien la aborde sea una joven figura de espíritu rupturista, como hizo Don Byron en su álbum *Ivey-Divey*, de 2004, el planteamiento suele incluir guiños expresos a estilos de más solera; en el caso de Byron, la interpretación está dedicada a Lester Young, quien en 1946 recreó la pieza con un trío parecido de piano, batería y saxo.

VERSIONES RECOMENDADAS

Clarence Williams Blue Five (con Bubber Miley y Eva Taylor), Nueva York, 22 de enero de 1926 · Joe Venuti (con Eddie Lang y Jimmy Dorsey), Nueva York, 12 de noviembre de 1930 · New Orleans Feetwarmers (con Sidney Bechet y Tommy Ladnier), Nueva York, 15 de septiembre de 1932 · The Mill Brothers, Nueva York, 14 de septiembre de 1934 · Stéphane Grappelli (con Django Reinhardt), París, 29 de septiembre de 1937 · Benny Goodman (con Charlie Christian), Nueva York, 15 de enero de 1941 · Paul Whiteman, Los Ángeles, 5 de junio de 1942 · Charlie Parker, Kansas City, 13 de septiembre de 1942 · Lester Young (con Nat King Cole y Buddy Rich), Los Ángeles, marzo y abril de 1946 · Dizzy Gillespie y Roy Eldridge, extraída de *Roy and Diz*, Nueva York, 29 de octubre de 1954 · Sonny Rollins, extraída de *Sonny Rollins and the Contemporary Leaders*, Los Ángeles, 20 a 22 de octubre de 1958 · Don Byron (con Jason Moran y Jack DeJohnette), extraída de *Ivey-Divey*, Shokan (Nueva York), 23 y 24 de mayo de 2004.

J

Joy Spring

Compuesta por Clifford Brown

Ahora que ya ha transcurrido más de medio siglo desde que muriese trágicamente en un accidente de automóvil a la edad de veinticinco años, Clifford Brown ha caído en ese olvido en el que, por desgracia, se hunden muchas figuras del *jazz* que no vivieron lo bastante para registrar discos en estéreo, y es que los aficionados actuales no soportan las grabaciones que no suenen tan limpias y nítidas como si los músicos estuviesen tocando en la misma habitación. La fecha límite es más o menos el año 1957. Si un artista grabó música de calidad en 1958 o 1959, como hicieron Mingus, Miles y Monk, hoy se le prodigarán alabanzas sin cuento; pero si desapareció en 1956, como le pasó a Clifford Brown, correrá el riesgo de convertirse en una simple gota en el océano de la historia de la música.

Sin embargo, los aficionados al *jazz* actuales que aún no conozcan a Brown deben familiarizarse a toda costa con este músico, pues fue el trompetista más impresionante de mitad de la década de 1950. Y para ello no hay mejor punto de partida que «Joy Spring», su composición más famosa y más interpretada. Brown nos dejó dos versiones, y aunque las dos merecen la pena, tengo una leve preferencia por la que grabó con Max Roach en la célebre sesión de estudio de 1954 que tanto hizo por consolidar las directrices del *hard bop*, el nuevo sonido de la época.

El título de la canción le va que ni pintado. La composición de Brown expresa una visión del mundo más risueña y optimista que la de muchos de los músicos de *hard bop* posteriores, que buscaban un sonido más áspero y cortante. Su técnica instrumental realzaba esta sensación positiva: Brown tenía un timbre profundo y hermoso, y ni siquiera en los tiempos más rápidos dejaba de tocar cada nota con nitidez y con lo que mi viejo profesor de filosofía llamaría «intencionalidad»; pero no asépticamente, como les ocurre a muchos virtuosos: el estilo de Brown destaca tanto por su calidez como por su ejecución impecable. La línea melódica de «Joy Spring» propicia ese aire vitalista mediante unas frases que regresan constantemente a notas reales enfáticas y una modulación a un semitono más agudo en la segunda serie de ocho compases, algo a lo que suelen recurrir los arreglistas para que la composición suene más viva y apremiante pero que los grupos de *jazz* moderno rara vez incluyen en sus partituras.

Si los aficionados ocasionales desconocen por lo general los logros de Brown, otros trompetistas han mantenido viva la llama de su recuerdo. Mucho después de su muerte, «Joy Spring» sería objeto de interpretaciones memorables por parte de Freddie Hubbard (acompañado de Harold Land, un saxo tenor que veinticinco años antes había participado en la grabación de Brown), Bobby Shew y Arturo Sandoval. La canción, no obstante, también rinde bien con otros instrumentos, como demostraron

Stan Getz con su relajada versión al saxofón tenor de 1981 y Toots Thielemann con la adaptación impresionante de la estética browniana a la armónica cromática que llevó a cabo en 1973.

VERSIONES RECOMENDADAS

Clifford Brown, extraída de *Jazz Immortal*, Los Ángeles, 12 de julio de 1954 · Clifford Brown (con Max Roach y Harold Land), extraída de *Clifford Brown and Max Roach*, Los Ángeles, 6 de agosto de 1954 · Gil Evans, extraída de *The Complete Pacific Jazz Sessions*, Nueva York, 5 de febrero de 1959 · Toots Thielemans, extraída de *Airegin*, Hilversum, Holanda, 9 de enero de 1973 · Stan Getz, extraída de *The Dolphin*, grabado en directo en el Keystone Korner de San Francisco, 10 de mayo de 1981 · Freddie Hubbard, extraída de *Born to Be Blue*, Hollywood, 14 de diciembre de 1981 · Bobby Shew, extraída de *Metropole Orchestra*, lugar no especificado, 16 de diciembre de 1986 y 24 de noviembre de 1988 · Norma Winstone (con Jimmy Rowles), extraída de *Well Kept Secret*, Los Ángeles, octubre de 1993 · Arturo Sandoval, extraída de *Trumpet Evolution*, Los Ángeles, 20 y 21 de noviembre de 2002.

Just Friends

Compuesta por John Klenner, con letra de Sam M. Lewis

La versión que grabó Russ Columbo en 1932 fue la primera interpretación de esta pieza que conquistó el favor del público, pero el cantante no le sacó mucho partido a este éxito, pues murió poco después víctima de un disparo (posiblemente accidental) a la edad de veintiséis años. La canción propiamente dicha corrió un destino mucho más dichoso. La estructura armónica, un desarrollo sencillo que se basa en una serie de encadenamientos de cadencia II-V, es más moderna que la de la mayoría de canciones populares de la época, y la composición en general se adaptó con facilidad a las necesidades de los músicos de *bebop*. Tan es así que de todas las grabaciones de Charlie Parker, la favorita del propio saxofonista era la versión de «Just Friends» que registró con una orquesta de cuerda (aunque no creo que los aficionados actuales disfruten mucho de la interpretación dado el regusto a música ambiental del arreglo).

La letra es decepcionante. Otras canciones sobre «amigos» (por ejemplo, «A Beautiful Friendship») terminan siendo canciones sobre «amigos con derecho a roce»; pero en este caso, la relación va cuesta abajo desde el primer verso. Sin embargo, la melodía y la secuencia de acordes también emprenden un descenso parecido —prácticamente todas las frases terminan en una nota más grave que la de partida—, y este extraño paralelismo con el significado de la letra sin duda ha contribuido a que la canción haya tenido un éxito tan duradero.

Red McKenzie, un músico hoy olvidado que fue el primero en tocar *jazz* con un peine (sí, han leído bien: un peine), grabó esta canción antes incluso que Columbo. En esta ocasión, por desgracia, McKenzie no se sacó del bolsillo el útil de peluquería y se limitó a aportar una interpretación vocal de lo más almibarada. En vista de estos precedentes no me extraña que fuesen tan pocos los músicos de *jazz* que versionasen «Just Friends» antes de la famosa grabación de Parker. Una excepción fue Sarah Vaughan, que grabó la canción unos pocos meses antes de la sesión de Bird, también con una orquesta de cuerda (¿no influiría esta interpretación en la decisión de Parker de incluir la misma canción en su proyecto de cuerda?).

Una de mis relecturas favoritas es la de Earl Hines, antiguo jefe de Parker, que firmó una improvisación exultante de ocho minutos y medio en la versión a piano sólo de «Just Friends» que grabó en 1977. Lee Konitz tampoco ocultó sus intenciones de apropiarse de la pieza, pues en el espacio de medio siglo ha llegado a grabar cerca de una docena de versiones; recomiendo al lector empezar por la de 1959 en el Half Note, con el pianista Bill Evans. Este disco se mantuvo mucho tiempo en el anonimato y suele pasar inadvertido habida cuenta de los álbumes monumentales que se editaron ese año, pero se ha convertido en una obra de culto y con razón.

Pocos meses después, John Coltrane y Cecil Taylor se juntarían para acometer

una versión muy diferente de «Just Friends». Esta sesión no estuvo a la altura estratosférica de lo que prometía el primer y único encuentro en un estudio de grabación de los dos iconoclastas del saxo. Me habría gustado escucharlos juntos, pongamos, en 1965, cuando Trane mostraba una disposición más vanguardista; aunque si el tándem hubiese tenido lugar en esa fecha, está claro que no habrían escogido una canción como «Just Friends». Taylor encara la pieza de Klenner con más respeto por la tonalidad del que mostraría en otros contextos, mientras que Coltrane se mantiene fiel a su estrategia y no cede un ápice a la concepción de Taylor, más rigurosa.

Menos entusiasmo me provocan las diversas interpretaciones vocales de «Just Friends» que he escuchado a lo largo de los años, pues siempre he pensado que se trata de una canción fundamentalmente destinada a músicos de viento. Con todo, merece la pena reseñar la versión que registró Tony Bennet en 1964, aunque sólo sea por el calibre del grupo que lo acompañaba: Herbie Hancock y Ron Carter (a la sazón miembros del quinteto de Miles Davis), Stan Getz (por entonces en la cumbre de la fama que alcanzó a hombros de la *bossa nova*) y Elvin Jones (que en esa época tocaba en la banda de John Coltrane). Es una pena que este conjunto no grabase las suficientes canciones para completar un disco entero, pero en el recopilatorio *Jazz* de Bennett puede escucharse «Just Friends» y otras pocas joyas interpretadas por esa constelación de astros.

VERSIONES RECOMENDADAS

Red McKenzie, Nueva York, 15 de octubre de 1931 · Sarah Vaughan, Nueva York, 7 de julio de 1949 · Charlie Parker, Nueva York, 30 de noviembre de 1949 · Lee Konitz (con Bill Evans), extraída de *Live at the Half Note*, grabado en directo en el Half Note de Nueva York, febrero y marzo de 1959 · Cecil Taylor (con John Coltrane), extraída de *Coltrane Time*, Nueva York, 13 de octubre de 1959 · Sonny Rollins y Coleman Hawkins, extraída de *Sonny Meets Hawk!*, Nueva York, 18 de julio de 1963 · Tony Bennet (con Stan Getz y Herbie Hancock), extraída de *Jazz*, Nueva York, 25 de mayo de 1964 · Earl Hines, extraída de *Fatha Plays Classics*, Chicago, 22 de septiembre de 1977 · Dizzy Gillespie (con Oscar Peterson, Freddie Hubbard y Clark Terry), extraída de *The Trumpet Summit Meets the Oscar Peterson Big 4*, Hollywood, 10 de marzo de 1980 · Joe Williams (con Supersax), extraída de *In Good Company*, Hollywood, 19 al 21 de enero de 1989.

Just One of Those Things

Compuesta por Cole Porter

Aunque esta canción de Cole Porter, extraída de *Jubilee*, un musical de 1935, terminaría convirtiéndose en una de las piezas emblemáticas del compositor, en la década de 1930 se vio eclipsada por el otro éxito surgido de ese espectáculo, «Beguin the Beguine». Las dos son canciones populares poco convencionales y presentan matices de piezas de música culta. Artie Shaw obtendría al cabo un éxito arrollador con «Beguin the Beguine», pero «Just One of Those Things» me parece un mejor vehículo expresivo para solistas. La composición combina una melodía de evolución lenta con un movimiento armónico subyacente que la impulsa hacia delante, mientras que la letra ofrece una atractiva síntesis de dicción coloquial y poesía sublime.

Según una anécdota muy difundida, Porter estaba bloqueado y no lograba dar con un adjetivo de tres sílabas para la palabra *wings* [alas], pero el arquitecto Ed Tauch le sugirió una hermosa solución: *gossamer* [vaporosas], epíteto que podría servir para calificar la canción entera. La pieza ha gozado de una popularidad merecida entre los vocalistas, como demuestran las versiones de Frank Sinatra, Billie Holiday, Nat King Cole (que la interpretó como instrumental de piano y como número vocal), Sarah Vaughan y Diana Krall. Ella Fitzgerald también nos dejó numerosas grabaciones de «Just One of Those Things», en las que nunca dejó de incluir las dos estrofas iniciales, que rara vez se cantan. Recomiendo al lector, por supuesto, la versión de estudio «canónica» de Fitzgerald; pero sus interpretaciones en directo también merecen la pena, como la que ofreció en Roma el día de su cumpleaños de 1958, y la del famoso concierto de 1960 en Berlín. Si tuviese que escoger una sola, me decantaría por la de Roma.

Sinatra interpretó «Just One of Those Things» en las pantallas y en los escenarios. Su actuación en la película *Young at Heart* [*Siempre tú y yo*] es objeto de alabanza, y con razón; pero una joya menos conocida y que merecería conocerse mejor es la versión que grabó durante su gira australiana de 1959 con una formación pequeña (en la que figuraba Red Norvo), sumamente recomendable para los aficionados que quieran escuchar la faceta más jazzística del vocalista. Más insólita si cabe es la interpretación impetuosa que dos años antes había ofrecido Tony Bennett con otro grupo reducido, durante la mayor parte de la cual el vocalista cuenta por todo acompañamiento con la batería de Art Blakey. ¿Cabe imaginar dos tratamientos más inauditos para esta pareja de artistas?

Pese a las muchas virtudes de la pieza de Porter, los músicos de *jazz* tardaron en cogerle cariño y no la adoptaron hasta mediada la década de 1940. La primera estrella del *jazz* que llevó la canción al estudio fue Coleman Hawkins, en 1944, justo cuando el saxofonista empezaba a renunciar al *swing* en pos de un estilo más moderno. Su

solo de saxofón tenor suena novedoso y atrevido, y se nota que Hawkins disfruta de la progresión armónica, pero el pianista, Teddy Wilson, se ocupa de que la sección rítmica se adhiera a un planteamiento más tradicional. Pocas semanas antes de esta sesión, Hawkins había fichado a Thelonious Monk para su banda, y es una pena que no contase con él para esta grabación.

Algo tiene la canción de Porter que obliga a los músicos a aventurarse en territorio desconocido. Django Reinhardt, en su espléndida versión de 1947, se descuelga con un solo que sorprende por su aroma *bebop*, y tan sólo unas semanas después, Sidney Bechet también improvisó con ahínco a partir de la misma secuencia de acordes. Bud Powell estaba en la cima de su arte cuando grabó una versión demoníaca a piano sólo para Norman Granz. Art Tatum, en la interpretación de trío que registró en 1957 con el mismo productor, suena como si estuviese echando una carrera a Jo Jones, pero el batería aguanta el tipo y mantiene en todo momento un *swing* reposado, coronándose así como uno de los percusionistas más afables que se cruzaron en el camino del virtuoso pianista. Dicho lo cual, Jones no logra contener el *tempo* de Tatum, que se acelera de manera acusada a lo largo de la pieza.

Con todo, mi versión favorita siempre será la brillante travesura que perpetraron Herbie Hancock, Buster Williams y Al Foster en la fiesta de inauguración del Kimball's East de Emeryville, allá por 1989, delante de un público invitado compuesto por eruditos del *jazz*. Esta versión no puede escucharse en ningún disco: ojalá me hubiese llevado una grabadora escondida.

VERSIONES RECOMENDADAS

Coleman Hawkins, Nueva York, 29 de mayo de 1944 · Django Reinhardt, Bruselas, 21 de mayo de 1947 · Sidney Bechet, Nueva York, 31 de julio de 1947 · Bud Powell, Nueva York, febrero de 1951 · Richard Twardzik, extraída de *Russ Freeman/Richard Twardzik: Trio*, Hackensack (New Jersey), 27 de octubre de 1954 · Art Tatum (con Joe Jones y Red Callender), extraída de *The Art Tatum Group Masterpieces, Vol. 6*, Los Ángeles, 27 de enero de 1956 · Tony Bennett (con Art Blakey), extraída de *The Beat of My Heart*, Nueva York, 14 de octubre de 1957 · Tony Scott (con Bill Evans), extraída de *My Kind of Jazz*, Nueva York, noviembre de 1957 · Ella Fitzgerald, extraída de *Ella in Rome: The Birthday Concert*, grabado en el Teatro Sistina, Roma, 25 de abril de 1958 · Cannonball Adderley y Milt Jackson, extraída de *Things Are Getting Better*, Nueva York, 28 de octubre de 1958 · Frank Sinatra (con Red Norvo), extraída de *Live in Australia*, 1959, grabado en directo en el West Melbourne Stadium de Melbourne, 1 de abril de 1959 · Brandford Marsalis, extraída de *Renaissance*, Nueva York o Los Ángeles, 26 al 28 de enero de 1987 · Hank Jones y Frank Wess, extraída de *Hank and Frank*, Nueva York, 29 de noviembre de 2003.

Just You, Just Me

Compuesta por Jesse Greer, con letra de Raymond Klages

«Mira —anuncia el soldado Stagg (Lawrence Gray) a la joven campesina francesa (Marion Davies) en la película musical *Marianne*, de 1929—, como no has tenido muchos momentos gratos en esta guerra, voy cantarte una canción». Y sacando un ukelele no se sabe muy bien de dónde, se arranca con «Just You, Just Me». Davies, por su parte, cierra la puerta en las narices a su pretendiente, pero no tarda en invitarlo a pasar para cantarle a su vez la misma canción, rezumando atractivo sexual pese a sus evidentes esfuerzos por impostar un acento de campesina francesa.

Estoy seguro de que al amante de la actriz, William Randolph Hearst, le encantó la escena, y de que los críticos de las más de dos docenas de periódicos controlados por el magnate no estaban muy por la labor de menospreciar el debut de Davis en el cine sonoro; pero la interpretación no es ni mucho menos de las que catapultan una canción al olimpo de los clásicos del *jazz*. La versión de éxito que por esa misma época grabó Ukelele Ike (Clifford Brown), artista que también actuaba en *Marianne*, es bastante insípida: la típica canción idónea para el hilo musical de un geriátrico. La versión para orquesta *society* de Smith Ballew, publicada el mismo año, es algo más jazzística, merced entre otras cosas a los *breaks* de Jack Purvis, un trompetista influido por Armstrong cuyos turbulentos episodios personales —arrestos, incomparecencias ante la justicia, intentos de suicidio, un periodo de mercenario y, por último, una desaparición misteriosa— le impidieron sacar todo el provecho a un talento considerable. Así y todo, pocos músicos de *jazz* prestaron atención a «Just You, Just Me», y antes de cumplirse un año del estreno de la película, la canción ya había desaparecido de los radares de los improvisadores.

Tres años después, sin embargo, el pianista *stride* Claude Hopkins demostró de forma convincente que la composición de Jesse Greer podía valer como pieza de baile con ritmo de *swing*. Así lo vieron también Artie Shaw y Red Norvo, que grabaron la canción en 1937 y 1938, respectivamente; el arreglo que compuso Eddie Sauter para Norvo está particularmente logrado. Ningún otro director de conjuntos volvería a registrar «Just You, Just Me» en los años previos a la Segunda Guerra Mundial, pero al menos la canción se había librado de su pasado ukelelesco para convertirse en una canción de *jazz* con todas las de la ley.

Poner letra a una composición cuya melodía exige cuatro sílabas acentuadas al final de cada verso no es moco de pavo, pero Raymond Klages lo hizo lo mejor que pudo —*just you, just me... just us, just we, etcétera*—, aunque es probable que un cierto componente de ñoñería haya disuadido a muchos cantantes de *jazz* de añadir la canción a sus repertorios. La idea de encontrar un «lugar acogedor donde cuchichear y hacer manitas» quizá resultase atractiva a oídos de nuestros abuelos, pero está claro

que hoy día no termina de impactar. Los solistas de viento, en cambio, le cogieron gusto a la pieza, o cuando menos a la armonía de fondo, pues «Just You, Just Me» ha sido una presencia habitual en *jam sessions* y sesiones de estudio desde mediados de la década de 1940.

El momento decisivo de la historia de «Just You, Just Me» en tanto estándar de jazz se produjo en diciembre de 1943, cuando Lester Young grabó una versión que llegó al top diez en la categoría de *rhythm and blues*. Más adelante, finalizada la Segunda Guerra Mundial, Young y otros músicos tocarían la canción con asiduidad en los conciertos de Jazz at the Philharmonic, el espectáculo de Norman Granz. Por esa misma época, la pieza también se hizo un hueco en los temarios de Duke Ellington, Louis Armstrong y otros artistas de primera fila.

«Just You, Just Me» ha gozado de más aceptación entre los músicos tradicionalistas y orientados al *swing*; la canción atrae más a los fieles del *lindy hop* que a los del *hard bop*. No obstante, Thelonious Monk le profesó una larga lealtad: la grabó en varias ocasiones, la escogió para demostrar su estilo pianístico en la visita que realizó a la universidad de Columbia en 1954 e incluso utilizó la misma progresión armónica para su canción «Evidence». La interpretación de «Just You, Just Me» que llevó a cabo Monk con Oscar Pettiford y Art Blakey en 1955 es un ejemplo particularmente ilustrativo del enfoque tan peculiar con que afrontaba el pianista la improvisación temática.

VERSIONES RECOMENDADAS

Claude Hopkins, Nueva York, 9 de marzo de 1933 · Artie Shaw, Nueva York, 18 de octubre de 1937 · Red Norvo (con un arreglo de Eddie Sauter), Nueva York, 26 de julio de 1938 · Lester Young, Nueva York, 28 de diciembre de 1943 · Duke Ellington, Hollywood, 26 de agosto de 1946 · Thelonious Monk, extraída de *The Unique*, Hackensack (New Jersey), 17 de marzo de 1956 · Coleman Hawkins (con Bud Powell), extraída de *Hawk in Germany*, grabado en directo en Grugahalle de Essen, Alemania, 2 de abril de 1960 · Ray Charles y Betty Carter, extraída de *Ray Charles and Betty Carter*, Los Ángeles, 14 de junio de 1961 · Abdullah Ibrahim, extraída de *African Dawn*, Luisburgo, Alemania, 7 de junio de 1982 · Ray Brown (con Joshua Redman), extraída de *Some of My Best Friends Are... Sax Players*, Nueva York (20 al 22 de noviembre de 1995) y Los Ángeles (13 de febrero de 1996).

K

King Porter Stomp

Compuesta por Jerry Moll Morton

Jerry Roll Morton, el descarado pianista y contador de anécdotas de Nueva Orleans, figura por derecho propio en cualquier lista de grandes compositores del *jazz*. Y quien dude de ello no tiene más que buscar una copia de las tarjetas de visita que Morton usaba en la década de 1920: justo donde el común de los mortales pondría cosas como «censor jurado de cuentas» o «constructor», la tarjeta de Morton rezaba «Mejor Compositor de Canciones *Hot* del Mundo». Con el tiempo, el pianista se hizo tan famoso por sus bravatas como por su música, pues también pretendía haber inventado el *jazz*, el estilo *scat*, el uso de escobillas para tocar la batería y el concepto moderno del MC, o maestro de ceremonias. No obstante, la frase de la tarjeta coincide con mi punto de vista, y es que ningún artista anterior a Duke Ellington reunió un corpus de composiciones tan impresionante como Jerry Moll Morton.

Y sin embargo, tan sólo una de sus obras, «King Porter Stomp», se convirtió en estándar de *jazz* legítimo. La complejidad de las partituras de Morton no animaba precisamente a interpretarlas. Sus composiciones solían emplear varios temas, incrustados en estructuras de gran longitud más cercanas al *ragtime* que al *jazz* posterior a la década de 1920. Los improvisadores, por lo general, prefieren estructuras cortas, de treinta y dos compases o menos, y Morton rara vez restringía su ambición a unas dimensiones tan modestas. La concepción de «King Porter Stomp» se pone de manifiesto en las interpretaciones del propio compositor. Morton nunca grabó la canción con un grupo liderado por él mismo, y sus interpretaciones en solitario son en gran medida piezas ensayadas de antemano en un estilo anterior al *jazz*. El pianista, de hecho, afirmaba haber compuesto «King Porter Stomp» en 1905 (otras fuentes hablan de 1906 o después): es decir, más de una década antes de las primeras grabaciones de *jazz*, una época en que el oyente medio habría catalogado de «*ragtime*» una pieza de este jaez.

Morton calificaba la canción de «*stomp*» [pisotón], aunque reconocía lo siguiente: «No sé lo que significa el término ‘*stomp*’^[47]. No significa nada en particular; tan sólo que la gente, al oírla, se ponía a patalear». El título de la canción aludía a Porter King, un pianista de Florida. Según explicó Morton al musicólogo Alan Lomax, “Porter King era un caballero de gran cultura que poseía una formación musical muy superior a la mía y que tenía debilidad por mi forma de tocar. Sobre todo le gustaba una composición mía en particular, y por eso la titulé así”.

Pese a tan añejo origen, «King Porter Stomp» no sólo se convirtió en un éxito durante la era del *swing*, sino que, según algunos testimonios, fue incluso su desencadenante. La interpretación que ofreció Benny Goodman en el Palomar Ballroom de Los Ángeles el 21 de agosto de 1935 suele considerarse un auténtico

«Woodstock» para la generación de antes de la Segunda Guerra Mundial: el momento exacto en que una música y un estilo de vida nuevos se convirtieron en una fuerza cultural dominante. Según la versión del propio Goodman, la orquesta había estado tocando las consabidas adaptaciones sobrias y comedidas de canciones populares y el público empezaba a aburrirse, con lo cual decidió jugarse el todo por el todo con algo de más nervio y mandó tocar el arreglo que Fletcher Henderson había compuesto para «King Porter Stomp», una decisión que provocó el clamor entusiasta de la platea. A partir de ahí, Goodman ya no dejó de tocar *hot jazz*, pues se veía que el país entero estaba ansioso por sumarse a esa corriente.

Henderson había grabado la canción por su cuenta siete años antes, en marzo de 1928, y uno se pregunta si en la elección de esta pieza no tendría algo que ver el hecho de que Morton hubiese estado en el mismo estudio un día antes. Una grabación de «King Porter Stomp» aún más antigua, de febrero de 1925, también obra de Henderson, nunca llegó a publicarse (algo tanto más lamentable dada la probabilidad elevada de que Louis Armstrong hubiese tocado un solo en esa sesión). A raíz del éxito de Goodman, la canción se convirtió en componente básico del repertorio de las grandes orquestas de *jazz* de todo el país; Count Basie, Chick Webb, Harry James, Glenn Miller, Jimmy Dorsey y Cab Calloway, entre otros, ofrecieron sus interpretaciones. El comentario de Morton de que la palabra del título hacía alusión al movimiento de pies del público quedó sobradamente corroborado cuando «King Porter Stomp» se convirtió en una de las piezas de baile más famosas de la época.

Después de la década de 1940, la canción dejó de interesar a la mayoría de estrellas de *jazz* y los únicos en versionarla, por lo general, serían los grupos de *swing* nostálgico y las bandas tradicionalistas. De vez en cuando, sin embargo, alguna adaptación modernista —como las de Gil Evans, Sun Ra o el trío Air— demostraba que la canción que tanto gustara a Porter King a comienzos del siglo seguía seduciendo a músicos de tendencias más innovadoras muchas décadas después. Pero me da que a Morton le habría complacido en particular la versión de Wynton Marsalis, de 1999, en la que el trompetista, lejos de intentar actualizar un clásico al nuevo milenio, aplica la fórmula del propio compositor: «mucho ritmo y mucho *swing*». Aunque la campaña de Marsalis en pro de la tradición de Nueva Orleans es de sobra conocida y está ampliamente documentada en disco, esta interpretación es un punto de partida excelente para quienes deseen escuchar un ejemplo redondo de esa reivindicación clasicista.

VERSIONES RECOMENDADAS

King Oliver y Jerry Roll Morton, Chicago, diciembre de 1924 · Fletcher Henderson, Nueva York, 14 de marzo de 1928 · Fletcher Henderson (grabada con el título de «New King Porter Stomp»), Nueva York, 9 de diciembre de 1932 · Benny Goodman, Nueva York, 1 de julio de 1935 · Jelly Roll Morton, Nueva York, 14 de diciembre de

1939 · Gil Evans (con Cannonball Adderley), extraída de *New Bottle Old Wine*, Nueva York, 9 de abril de 1958. · Bob Brookmeyer, extraída de *Stretching Out*, Nueva York, 27 de diciembre de 1958 · Air, extraída de *Air Lore*, Nueva York, 12 de mayo de 1979 · Sun Ra, extraída de *Sunrise in Different Dimensions*, grabado en directo en el Gasthof Mohren de Willisau, Suiza, 24 de febrero de 1980 · Wynton Marsalis, extraída de *Mr. Jelly Lord: Standard Time, Vol. 6*, Nueva York, 12 y 13 de enero de 1999.

L

Lady Bird

Compuesta por Tadd Dameron

Hace unos años, un trombonista se apuntó a una *jam session* en la que yo estaba tocando el piano y, mientras interpretábamos «Lady Bird», cogió el micrófono sin avisar y cantó una letra de su invención. Me impresionó la elegancia de los versos y durante las semanas siguientes estuve tratando de hacerme con una copia del texto, pero a pesar de las promesas repetidas del autor, nunca lo conseguí. Todavía me gustaría echarle el guante.

Dicho lo cual, «Lady Bird» funciona a la perfección como instrumental, aunque en la actualidad se oiga mucho menos que cuando yo velaba mis primeras armas en el mundillo. Los músicos de las nuevas generaciones se toman en serio el legado de, pongamos, un Thelonious Monk, un Charlie Parker o un Dizzy Gillespie, y esta veneración mantendrá viva la obra de esas figuras durante muchas décadas; pero si uno entra en un aula de *jazz* y menciona el nombre de Tadley Ewing Peake Dameron (1917-1965) —Tadd Dameron, para entendernos— lo más probable es que se encuentre con un buen puñado de miradas de incompreensión.

En su día, sin embargo, Dameron estaba considerado uno de los mejores compositores de *jazz* moderno, quizá al mismo nivel que las estrellas del *bebop* en materia de composición y arreglos. A mediados del siglo xx, sus piezas eran ingrediente básico de las *jam sessions* y al menos seis de ellas se hicieron un hueco en el repertorio estándar. A Dizzy Gillespie le gustaba tanto «Hot House» (la grabó más de doce veces) que muchos daban por hecho que era suya, cuando lo cierto es que esa ingeniosa variación de «What Is This Thing Called Love?» era obra de Dameron. Otras canciones famosas de este creador infravalorado son «If You Could See Me Now», «Good Bait», «Our Delight», «The Chase», «The Squirrel», «On a Misty Night» y «Lady Bird».

Esta última, una composición escueta de dieciséis compases, no es tan simple como parece. La melodía, a diferencia de lo que ocurre con muchas piezas *bop*, apenas plantea dificultades al instrumentista primerizo, y hasta una banda de *jazz* de instituto podría aprender a tocarla. Durante muchos años me fié de la típica partitura de los *fake books*, según la cual, las dos frases iniciales de la canción terminan en una quinta bemol —un recurso que Dameron utilizó con buenos resultados en «Hot House» y «Our Delight»—, y me llevé un chasco al enterarme de que la partitura de «Lady Bird» que Dameron adjuntó al registrar la canción no recoge esas notas, sino que concluye las dos frases con una sexta. Así que renuncié a regañadientes a esas quintas bemoles, no sin señalar que muchos músicos ilustres comparten mi preferencia, aunque en última instancia me puede el hecho de que las grabaciones más antiguas demuestran que Dameron prefería la versión que inscribió en el registro.

De todas formas, la miga de la canción es la secuencia de acordes. Dameron introduce un volumen considerable de movimiento armónico en una estructura tan breve, sobre todo merced al ingenioso *turnaround*, con lo cual hasta los músicos profesionales más avezados encuentran incentivos de sobra para improvisar a discreción.

Fats Navarro, el trompetista de la versión de «Lady Bird» que Dameron grabó en 1948, también se ha visto relegado a un olvido injusto. De no haber muerto a los veintiséis años con la salud destrozada por una mezcla de tuberculosis y adicción a la heroína, este músico podría haber pasado a la historia como uno de los instrumentistas de más talento de su generación. En cuanto a timbre y control, desde luego, tal como demuestra en su colaboración con Dameron, no tenía igual. En cambio, el sustituto de Navarro en la banda que Dameron se llevó a Europa unos meses después, el joven Miles Davis, sí estaba llamado a conquistar fama y reconocimiento, aunque en esa fase de su carrera todavía lo eclipsasen los músicos más conocidos. Davis mantendría «Lady Bird» en su repertorio durante casi una década y basaría su canción «Half Nelson» en los acordes de la pieza de Dameron.

Observo que las versiones de esta canción se han hecho menos habituales tras la muerte de Dameron, acaecida en 1965. Los músicos de *jazz* moderno más veteranos siguieron incluyéndola en sus repertorios —escúchense las relecturas de Tommy Flanagan, Hank Jones y Dexter Gordon—, y el batería Philly Joe Jones, en la década de 1980, llegó a formar una banda de homenaje, Dameronia, que ha seguido funcionando de forma esporádica. Estas iniciativas han conseguido mantener vivo el recuerdo del compositor, pero no potenciarlo. Tengo, no obstante, el palpito de que tarde o temprano resurgirá el interés por Dameron, probablemente gracias a la labor de alguna figura joven con sentido de la historia; y cuando eso ocurra, «Lady Bird» tendrá un papel destacado.

VERSIONES RECOMENDADAS

Tadd Dameron (con Fats Navarro), Nueva York, 13 de septiembre de 1948 · Tadd Dameron (con Miles Davis), grabado en directo en la Salle Playel de París, 8 de mayo de 1949 · Bud Powell, extraída de *Piano Interpretations by Bud Powell*, Nueva York, 27 de abril de 1955 · The Jazz Messengers (con Art Blakey y Horace Silver), extraída de *The Jazz Messengers at the Café Bohemia*, Nueva York, 23 de noviembre de 1955 · Dexter Gordon (con James Moody y Barry Harris), extraída de *More Power!*, Nueva York, 2 de abril de 1969 · Hank Jones y Tommy Flanagan, extraída de *Our Delights*, Berkeley (California), 28 de enero de 1978 · Dameronia (con Clifford Jordan), extraída de *Live at the Theatre Boulogne-Billancourt Paris*, grabado en directo en el teatro Boulogne-Billancourt de París, 30 de mayo de 1989.

Lament

Compuesta por J. J. Johnson

Nadie hizo más que J. J. Johnson por legitimar el papel del trombón en el *jazz* moderno. No todos los instrumentos de viento sobrevivieron a la transición desde el *swing* al *bop* que tuvo lugar en el ecuador del siglo xx; el clarinete, por ejemplo, nunca ha recuperado ni de lejos el protagonismo que ejercía en muchas bandas de *jazz* de mediados de la década de 1930 y comienzos de la siguiente. A lo largo del siglo pasado, otros instrumentos —el saxofón melódico en Do, el banjo, la corneta— también tuvieron dificultades para conservar su sitio en el mundo del *jazz*. Bien podría el trombón haber sido otra de estas víctimas y haber quedado relegado a las secciones de viento de las *big bands* o a los conjuntos de estilo Dixieland, de no ser porque Johnson, en un momento crucial, demostró que el instrumento podía adaptarse al estilo ágil y llamativo del nuevo idioma.

Ya desde la escuela secundaria, sin embargo, Johnson también cultivó una faceta de compositor y arreglista, y contribuyó decisivamente a la llamada «tercera corriente», movimiento que en las décadas de 1950 y 1960 pretendió fundir el *jazz* y la música clásica. Sus obras *Poem for Brass*, *Rondeau for Quartet and Orchestra* y *Perceptions* pusieron de manifiesto que este instrumentista consumado también podía forjarse un nombre fuera del escenario. Al final, sin embargo, la composición de Johnson más conocida actualmente es algo mucho menos ambicioso, una balada de treinta y dos compases titulada «Lament».

La primera grabación de Johnson, de 1954, ya da fe del mordiente emocional de la pieza, y pese a la fama de virtuoso que tenía el trombonista, en esta ocasión se condujo con sobriedad, sin exhibicionismos superfluos ni golpes de efecto. Así y todo, haría falta la aportación de otro solista de viento para que «Lament» se consolidase como estándar de *jazz*: tres años después, Miles Davis incluyó la canción en *Miles Ahead*, el fruto de su ilustre proyecto de colaboración con Gil Evans, que hoy por hoy sigue siendo uno de los discos de *jazz* más vendidos del catálogo de Columbia (actualmente propiedad de Sony). Davis y Evans retomarían la pieza en su concierto de 1961 en el Carnegie Hall, también publicado en forma de elepé por el sello Columbia.

Casi todas las versiones posteriores imitan el tratamiento de Davis y ofrecen «Lament» en forma de balada lenta y nostálgica. Pocos músicos han tratado de modernizar o reconfigurar la pieza: una sabia decisión toda vez que la composición rinde mejor si se interpreta con templanza. Yo la veo más como banco de pruebas del compromiso emocional del intérprete que como escaparate donde lucir ocurrencias o ejecutar números circenses, y justamente así se la plantearon los autores de las mejores versiones: Miles Davis, Keith Jarrett, Branford Marsalis y el propio

compositor.

A propósito, recomiendo a los aficionados a esta pieza que tengan cuidado antes de comprar grabaciones de canciones tituladas «Lament», pues existen varias composiciones de *jazz* que se llaman así (se ve que los músicos de *jazz* tienen mucho que lamentar). Chet Baker confundió aún más las cosas al grabar el «Lament» de J. J. Johnson en numerosas ocasiones, así como la pieza «Sometimes I Feel Like a Motherless Child» con el mismo título. Tal vez un tercio de las canciones de *jazz* que se titulan «Lament» —grabadas por Ahmad Jamal, Stan Kenton, Lester Bowie y otros— no guardan, con todas sus virtudes, ninguna relación con la composición de Johnson.

VERSIONES RECOMENDADAS

J. J. Johnson (con Kai Winding), extraída de *Jay & Kai*, Hackensack (New Jersey), 24 de agosto de 1954 · Miles Davis (con Gil Evans), extraída de *Miles Ahead*, Nueva York, 27 de mayo de 1957 · Miles Davis (con Gil Evans), extraída de *Miles Davis at Carnegie Hall*, grabado en directo en el Carnegie Hall, Nueva York, 19 de mayo de 1961 · Milt Jackson (con J. J. Johnson), extraída de *Jackson, Johnson, Brown & Company*, Hollywood, 25 y 26 de mayo de 1983 · Chet Baker y Toots Thielemans, extraída de *Chet & Toots*, grabado en directo en el Södra Teatern, Estocolmo, 26 de febrero de 1985 · Branford Marsalis, extraída de *Renaissance*, Nueva York o Los Ángeles, 26 al 28 de enero de 1987 · Tommy Flanagan, extraída de *Jazz Poet*, Englewood Cliffs (New Jersey), 17 al 19 de enero de 1989 · Keith Jarrett (con el Standards Trio), extraída de *At the Blue Note: The Complete Recordings*, grabado en directo en el Blue Note de Nueva York, 3 de junio de 1994.

Laura

Compuesta por David Raksin, con letra de Johnny Mercer

David Raksin compuso la banda sonora de más de cien películas y también creó piezas para cientos de programas de televisión, pero las primeras notas de «Laura» — una frase chopinesca que evoca una sugerente atmósfera romántica— son mucho más conocidas que el resto de creaciones de su larga carrera. Cole Porter afirmó en cierta ocasión^[48] que «Laura» era la canción que más le gustaría haber escrito.

En mi opinión, gran parte del éxito de la película *Laura*, de 1944, se debió a esta melodía, que suena de fondo cada vez que Mark McPherson, el detective de policía interpretado por Dana Andrews, sueña despierto con la encantadora Laura Hunt (interpretada por Gene Tierney), cuyo asesinato está investigando. McPherson termina enamorándose de la chica, y dado que no ha tenido oportunidad alguna de conocerla, no queda más remedio que atribuir el fenómeno al influjo romántico de la melodía de Raksin. No podría haberse elegido una canción más apropiada para cumplir esta función de hechizo de amor musical.

Faltó poco, sin embargo, para que la canción no llegase a figurar jamás en la película. Ya había terminado el rodaje cuando contrataron a Raksin. La idea inicial de Otto Preminger había sido utilizar «Summertime», de Gershwin, pero no hubo manera de hacerse con los derechos. El director se fijó entonces en «Sophisticated Lady», de Ellington, pero a Raksin no le parecía una pieza apropiada para la banda sonora. El compositor se puso a trabajar en la canción un día después de que lo abandonase su mujer, y algunos han vinculado la intensa carga emocional de la pieza con las circunstancias personales que concurrieron en su creación.

Tanto el gran público como los músicos de *jazz* aceptaron la canción desde el primer momento. En 1945, muchas de las bandas más destacadas de la época incorporaron «Laura» a sus repertorios, como atestiguan las grabaciones de Duke Ellington, Glenn Miller, Woody Herman, Harry James, Gene Krupa, Boyd Raeburn y otros. La versión de Herman, su primer disco para el sello Columbia, tuvo tanto éxito que los ejecutivos de la discográfica retrasaron la publicación de la versión de Harry James (una decisión atinada si damos por cierto el millón de copias que, según algunos, vendió el 78 R.P.M. de Herman). Seis años después, cuando Charlie Parker tomó parte en un concierto de la banda de Herman, el líder mandó tocar «Laura» para lucimiento de su ilustre invitado.

La composición de Raksin sirvió de plataforma idónea para músicos de la corriente *cool* y de la costa oeste. Pocos artistas profesaron mayor lealtad a «Laura» que Dave Brubeck, que la grabó por primera vez con su octeto y después con su trío en la década de 1940, y en 1953 la interpretó en su famoso concierto del College of the Pacific. Cal Tjader, el vibrafonista que participó en la primera de esas dos

grabaciones de Brubeck, también incluyó «Laura» en el disco en vivo que grabó en Carmel en 1959. Gerry Mulligan, por su parte, compuso un arreglo de «Laura» para Claude Thornhill en 1949, y posteriormente la registró en varias ocasiones al frente de sus propias bandas, ratificando así el caché *cool* de la pieza.

La letra de Johnny Mercer se añadió *a posteriori*, en respuesta al éxito que cosechó la versión incluida en la banda sonora de la película; pero a los aficionados actuales les costará creer que hubo un tiempo en que «Laura» era una pieza instrumental. Cuenta Alec Wilder que estaba presente cuando los ejecutivos de la discográfica escucharon la canción por primera vez y afirma que les pareció demasiado compleja para tener éxito, pero que cambiaron de opinión al escuchar los versos de Mercer. Wilder llega al extremo de insinuar que, con una letra menos poética, la canción nunca habría cuajado. No estoy de acuerdo: para mí la clave está en la melodía, de por sí fascinante. Casi todas las versiones jazzísticas de «Laura» han sido instrumentales, si bien es cierto que la letra realza la atmósfera de la composición de Raksin. El propio Mercer solía citar esta canción como ejemplo de encaje perfecto entre la letra y el carácter emocional de la música.

En su modalidad vocal, la canción se concibió pensando en un cantante masculino, pero la versión jazzística más vendida en Amazon.com es una interpretación de Ella Fitzgerald de 1964. No puedo poner ninguna pega al fraseo impecable de Ella ni a su control tonal, pero prefiero la «Laura» que grabó Frank Sinatra en 1947, una interpretación muy sentida pero de una sobriedad difícil de encontrar en las baladas de amor de mediados o finales de la carrera de este cantante. Por último, un placer inconfesable: el cariño nostálgico que siento por la primera versión de «Laura» que oí en mi vida, la parodia de Spike Jones. Esta interpretación disparatada podría haber arruinado el prestigio de una canción de menor entidad — me temo que «Cocktails for Two» nunca se recuperó del tratamiento al que la sometió Jones, igual de insultante—; pero en este caso no hizo sino acrecentar la fama del clásico de Raksin.

VERSIONES RECOMENDADAS

Woody Herman, Nueva York, 19 de febrero de 1945 · Spike Jones, Los Ángeles, 6 de mayo de 1946 · Frank Sinatra, Nueva York, 22 de octubre de 1947 · Charlie Parker (con Woody Herman), grabada en directo en el Municipal Arena de Kansas City (Misuri), 22 de julio de 1951 · Nat King Cole, extraída de *Penthouse Serenade*, Nueva York, 18 de julio de 1952 · Dave Brubeck, extraída de *Jazz at the College of the Pacific*, Stockton (California), 14 de diciembre de 1953 · Coleman Hawkins (con J. J. Johnson), extraída de *The Hawk Flies High*, Nueva York, 12 de marzo de 1957 · Gerry Mulligan (con Bob Brookmeyer), extraída de *Gerry Mulligan Quartets in Concert*, grabado en directo en el Hollywood Bowl, 2 de agosto de 1957 · Cal Tjader (con Paul Horn), extraída de *Monterey Concert*, grabado en directo en el Sunset

Auditorium de Carmel (California), 20 de abril de 1959 · Ella Fitzgerald, extraída de *Ella Fitzgerald Sings the Johnny Mercer Songbook*, Los Ángeles, 20 de octubre de 1964 · Joe Lovano, extraída de *On This Day at the Vanguard*, grabado en directo en el Village Vanguard, Nueva York, 29 de septiembre de 2002 · Patricia Barber, extraída de *Live: A Fortnight in France*, París, Metz y La Rochelle, marzo y abril de 2004.

Lester Leaps In

Compuesta por Lester Young

Lester Young se crio en una ciudad de gran tradición jazzística (Nueva Orleans) y murió en otra (Nueva York) pero en la mente de los aficionados al *jazz* siempre irá asociado al estilo interpretativo de Kansas City, una forma de tocar que el saxofonista contribuyó a definir durante la época en que tocó en la orquesta de Count Basie. Aunque Young no era natural de Kansas City, hizo más que nadie por convertir ese enfoque estilístico en uno de los movimientos más importantes del *jazz* a finales de la década de 1930, y en un trampolín para infinidad de músicos innovadores que surgieron durante los dos decenios siguientes. Las bandas de Kansas City impulsaron el desarrollo del género, pero de la manera menos pretenciosa que cabe imaginar: insistían en un *swing* relajado pero vigoroso en compás de 4/4, y se hicieron célebres con un repertorio que rara vez se alejaba del *blues*, las canciones con frases repetitivas y las composiciones basadas en la secuencia de acordes de «I Got Rhythm».

«Lester Leaps In» combina elementos de las dos últimas, pues superpone una figura melódica saltarina a la trama armónica del estándar de Gershwin. La primera grabación, de septiembre de 1939, muestra a Young en uno de los momentos que definieron su carrera, ofreciendo dos *chorus* completos rematados con un interludio espectacular en *stop-time*^[49] y seguidos de una serie de intercambios de cuatro compases con un Basie tímido y comedido. Recomiendo a quienes busquen la esencia del *swing* de Kansas City que dediquen tiempo a escuchar con atención esta pieza.

Así lo hizo, evidentemente, Charlie Parker, cuyas grabaciones ponen de manifiesto que asimiló cuidadosamente este sólo concreto de Young. El saxofonista nunca llevó «Lester Leaps In» al estudio, pero nos dejó dos interpretaciones en vivo deslumbrantes: la primera, durante un concierto de 1949 celebrado en el Carnegie Hall (donde compartió escenario con el compositor) y la segunda, tres años después, en el Rockland Palace de Nueva York. Esta última adolece de un sonido deficiente, pero incluye uno de los solos más emocionantes (y rápidos) de la última etapa de Parker. La *jam session* del Carnegie Hall también es esclarecedora por cuanto demuestra que esta pieza híbrida servía por igual a los practicantes del *swing* que a los del *bop*, aun cuando las dos tendencias cohabitasen en una misma banda.

«Lester Leaps In» ha conservado su sitio en el repertorio jazzístico, aunque por lo general en forma de soporte para *jam sessions* en *tempo* rápido: el *swing* plácido de Young y sus secuaces de Kansas City se sustituye por una aceleración desaforada en pos de la velocidad punta. Los partidarios más fieles de la canción suelen ser los saxofonistas, que le sacan el máximo partido cuando se enfrentan entre sí. Animo a los aficionados a los combates saxofónicos a que escuchen el duelo que entablaron

Johnny Griffin y Eddie «Lockjaw» Lewis a propósito de «Lester Leaps In» en un concierto de 1984 celebrado en el Montmartre de Copenhague, así como el enfrentamiento que diez años después mantuvieron Houston Pearson y Teddy Edwards en un estudio de New Jersey sobre la misma progresión armónica.

VERSIONES RECOMENDADAS

Count Basie (con Lester Young), Nueva York, 5 de septiembre de 1939 · Jazz at the Philharmonic (con Lester Young, Charlie Parker y Roy Eldridge), grabada en el Carnegie Hall, Nueva York, 18 de septiembre de 1949. · Charlie Parker, grabada en directo en el Rockland Palace, Nueva York, 26 de septiembre de 1952 · Gil Evans (con Cannonball Adderley), extraída de *New Bottle Old Wine*, Nueva York, 9 de abril de 1958 · Illinois Jacquet (con Tommy Flanagan y Kenny Burrell), extraída de *Desert Winds*, Englewood Cliffs (New Jersey), 13 de febrero de 1964 · Johnny Griffin y Eddie «Lockjaw» Lewis, extraída de *Tough Tenors Back Again*, grabado en directo en el Montmartre de Copenhague, 10 de julio de 1984 · Teddy Edwards y Houston Person, extraída de *Horn to Horn*, Englewood Cliffs (New Jersey), 27 de diciembre de 1994 · James Carter (con Henry «Sweets» Edison), extraída de *Conversin' with the Elders*, Nueva York, 2 de octubre de 1995.

Like Someone in Love

Compuesta por Jimmy Van Heusen, con letra de Johnny Burke

Esta canción sonó por primera vez en *Belle of the Yukon [La bella del Yukón]*, una película de 1944 sobre la fiebre del oro en Canadá. Los compositores, Van Heusen y Burke, acababan de ganar un Oscar por «Swinging on a Star», y una de las canciones que compusieron para *Belle of the Yukon*, cómo no, también obtendría una nominación, aunque no fue «Like Someone in Love». El honor recayó en «Sleigh Ride in July», una canción hoy prácticamente olvidada (aunque la estatuilla terminó llevándosela «It Might as Well Be Spring», de Rodgers y Hammerstein).

Bing Crosby grabó «Sleigh Ride in July» con «Like Someone in Love» en la cara B del disco, y consiguió un éxito moderado con ambas canciones a comienzos de 1945, aunque la primera sonó más en la radio. La misma fórmula aplicaron Dinah Shore y Tommy Dorsey, pero sólo entraron en las listas con «Sleigh Ride in July». Burke y Van Heusen contrataron un anuncio para promocionar las canciones en la revista *Billboard* y también dieron prioridad a «Sleigh Ride in July». Por esa misma época se anunció la nominación al Oscar, que no hizo sino reflejar la opinión generalizada: la canción buena era «Sleigh Ride in July»; a «Like Someone in Love» le faltaba pegada y estaba destinada al olvido.

Y así fue, al menos hasta 1953, cuando Frank Sinatra, eterno paladín de la obra de Jimmy Van Heusen, grabó «Like Someone in Love» con un arreglo de Nelson Riddle para su álbum *Songs for Your Lovers*. Tan sólo unas semanas después, el pianista Paul Bley incluyó la canción en su primer disco, *Introducing Paul Bley*, y durante los años siguientes, varias figuras insignes del *jazz* publicaron versiones de la pieza. En 1955, Art Blakey la grabó en directo en el Café Bohemia y cinco años después en una sesión de estudio, con un Lee Morgan que despliega su *swing* por encima del piano de Bobby Timmons, cuyo acompañamiento subraya los pulsos fuertes del compás de un modo tan curioso como efectivo. Bud Powell, en una sesión de 1954 para el sello Verve, registró a trancas y barrancas varias tomas de la pieza, que suenan como si el pianista no tuviese muy clara la progresión armónica (aunque en fechas posteriores interpretaría la canción con más soltura). Chet Baker la presentó como número vocal en 1956, y otro tanto hicieron Ella Fitzgerald y Blossom Dearie en 1957, y Sarah Vaughan en 1958. Por esa época, Coleman Hawkins, Sonny Rollins y Bill Evans también llevaron la canción al estudio.

Más sorprendente fue la adopción de «Like Someone in Love», una canción que sobre el papel era una tierna balada de amor, por parte de los improvisadores más rompedores. Coltrane registró la pieza para su disco de 1957 con Prestige y también al año siguiente, en una sesión que tuvo sus momentos tensos, aunque sugerentes, bajo la dirección del pianista Cecil Taylor (aunque después el disco se reeditase bajo

el nombre del saxofonista). Otra lectura singular es la del trío de Elmo Hope, de 1959, que combina lirismo y disonancia a partes iguales. «Like Someone in Love» también aparece en una versión de veinte minutos grabada en vivo por Eric Dolphy y Booker Little en el Five Spot en 1961. Y quienes hayan olvidado que en su día Dave Brubeck estaba considerado un músico experimental, que escuchen la revisión abrasiva y por momentos politonal del estándar de Van Heusen que llevó a cabo el saxofonista junto a Lee Konitz en 1974.

No me extraña que esta canción terminase conquistando el corazón y la mente de los músicos de *jazz*. La cadencia descendente de la línea de bajo presenta un grato contraste con las zancadas ascendentes de la melodía, tensión que tiene un paralelismo maravilloso en la letra. En esos saltos interválicos, Burke inserta imágenes —estrellas, alas— relacionadas con la altura, mientras en el suelo el pobre amante se «tropieza con todo». Personalmente, no le cambiaría una sola nota ni una sola palabra. Y aunque la secuencia de acordes constituye una armazón idónea para la improvisación, siempre que termino de tocar la melodía me veo tentado a retomarla, prescindiendo de los solos para paladear la destreza compositiva que encierra la partitura.

Esta composición ha inspirado a multitud de músicos de *jazz*, pero hoy por hoy la versión más vendida es la de la cantante islandesa Björk, que incluyó «Like Someone in Love» en *Debut*, un álbum publicado en 1993 que permaneció más de un año en las listas y terminó siendo disco de platino en Estados Unidos. Puede que a algunos aficionados al *jazz* les dé repelús el acompañamiento de arpa, que está unos cuantos escalones por debajo del andamiaje que Cecil Taylor levantó con su piano para John Coltrane en 1958; pero, a veces, las intervenciones de las estrellas del pop internacional motivan que el público se interese por canciones que merecen más atención, y es muy probable que el «efecto Björk» mantenga vigente este estándar durante unas cuantas décadas más.

VERSIONES RECOMENDADAS

Frank Sinatra, extraída de *Songs for Young Lovers*, Los Ángeles, 6 de noviembre de 1953 · Paul Bley (con Charles Mingus y Art Blakey), extraída de *Introducing Paul Bley*, Nueva York, 30 de noviembre de 1953 · Chet Baker, extraída de *The Best of Chet Baker Sings*, Los Ángeles, 30 de julio de 1956 · John Coltrane, extraída de *Lush Life*, Hackensack (New Jersey), 16 de agosto de 1957 · Sonny Rollins, extraída de *Sonny Rollins Plays*, Nueva York, 4 de noviembre de 1957 · Sarah Vaughan, extraída de *After Hours at the London House*, grabado en directo en el London House de Chicago, 7 de marzo de 1958 · Cecil Taylor y John Coltrane, extraída de *Coltrane Time*, Nueva York, 13 de octubre de 1958 · Elmo Hope, extraída de *Elmo Hope Trio*, Los Ángeles, 8 de febrero de 1959 · Art Blakey (con Lee Morgan), extraída de *Like Someone in Love*, Englewood Cliffs (New Jersey), 14 de agosto de 1960 · Eric

Dolphy (con Booker Little), extraída de *Eric Dolphy at the Five Spot*, grabado en directo en el Five Spot de Nueva York, 16 de julio de 1961 · Dave Brubeck (con Lee Konitz), extraída de *All the Things We Are*, Nueva York, 3 de octubre de 1974 · Steve Grossman, extraída de *Way Out East, Vol. 2*, Milán, 24 de julio de 1984 · Art Farmer (con Clifford Jordan), extraída de *Ph. D.*, Nueva York, 3 y 4 de abril de 1989 · Tony Monaco (con Bruce Forman), extraída de *East to West*, Columbus (Ohio), septiembre de 2005.

Limehouse Blues

Compuesta por Philip Braham, con letra de Douglas Furber

No, «Limehouse Blues» no es un *blues* propiamente dicho; para eso le haría falta una estructura de doce compases y una secuencia de acordes propia de ese género. Y tampoco me imagino a uno de los toscos músicos de *blues* de principios de la década de 1920 cantándole a Limehouse, un barrio londinense situado en la margen septentrional del Támesis. A los campos de algodón, sí. A la caña de azúcar y a los siluros, puede. Pero a los hornos de cal (*lime*) del viejo Londres ya sería demasiado.

En realidad, esta canción de Douglas Furber y Philip Braham, compuesta originalmente para *A to Z*, un musical del West End estrenado en 1921, está mucho más cerca del *jazz* que del *blues* y destaca no sólo por tratarse del primer estándar jazzístico de cierta importancia procedente de Gran Bretaña, sino también por ser una de las primeras canciones populares que incorporaron en su construcción melódica un fraseo semejante al *jazz*. Basta compararla con los demás éxitos de la época —como el «My Buddy» que grabó Henry Burr, la versión de «I Dream of Jeannie with the Light Brown Hair» de Lambert Murphy, o el «Second-Hand Rose» de Fanny Brice— para hacerse una idea del cambio de paradigma que por entonces se producía en el mundo de la música.

Los músicos de *jazz* suelen tocar «Limehouse Blues» a paso ligero, pero Ellington, en su grabación de 1931, que llegó a figurar entre los veinte primeros puestos de las listas, aflojó la marcha hasta convertir la canción en un paseo de *tempo* medio que casi podría servir de banda sonora para una película del Oeste, dado el ritmo de trote que decidió imprimirle el Duque. Otras versiones de la época —las de Fletcher Henderson, Joe Haymes, la Casa Loma Orchestra, Bert Ambrose y otros— no se andan con chiquitas y transforman «Limehouse Blues» en un circuito de carreras para purasangres del *jazz*. La última de esas interpretaciones, basada en un arreglo magnífico de Sid Phillips, dejará boquiabiertos a los aficionados que dudasen de que una banda de británicos pudiese tocar un *swing* tan fresco en 1935.

Los franceses no les andaban a la zaga: nueve meses después, el Quintette du Hot Club de France firmó una versión de «Limehouse Blues» llena de nervio. El guitarrista, Django Reinhardt, saca petróleo de un ritmo tan frenético, pero quien acapara toda la atención es su colega Stéphane Grappelli, que ofrece uno de los solos más arrebatadores de los comienzos de su carrera. Con todo, el lugar de honor entre todas estas primeras versiones en clave de *swing* corresponde a Fletcher Henderson, cuya grabación de septiembre de 1934 combina un ritmo irresistible, una labor impresionante por parte de todas las secciones de la orquesta y un arreglo muy atinado de Benny Carter.

«Limehouse Blues» perdió aceptación durante la era del *bebop*, al menos entre los

músicos más jóvenes, pero durante los años siguientes unas cuantas versiones memorables darían fe de que la canción seguía siendo capaz de inspirar interpretaciones de gran calibre. Cannonball Adderley la toca junto a John Coltrane en una sesión poco conocida que tuvo lugar unas pocas semanas antes de que el saxofonista empezase a grabar *Kind of Blue* con Miles Davis: y si este álbum es jazz de cámara ensimismado, aquel es una pelea de saxos pura y dura. Otro duelo de saxofonistas, de 1980, nos muestra a Phil Woods y Lew Tabackin enzarzados en un combate despiadado sobre la misma palestra. Pero la mayor sorpresa se produjo por esa misma época, cuando el vanguardista Sun Ra —un líder de banda que pretendía haber nacido en Saturno— recurrió a «Limehouse Blues» para ofrecer una extraña fantasía atonal de piano intergaláctico antes de dar paso a su orquesta —perdón, a su «Arkestra»— y rendir un delicioso homenaje retro a este incunable del jazz.

VERSIONES RECOMENDADAS

Duke Ellington, Camden (New Jersey), 16 de junio de 1931 · Casa Loma Orchestra, Nueva York, 24 de febrero de 1934 · Fletcher Henderson, Nueva York, 11 de septiembre de 1934 · Bert Ambrose, Londres, 8 de agosto de 1935 · Quintette du Hot Club de France (con Django Reinhardt y Stéphane Grappelli), París, 4 de mayo de 1936 · Sidney Bechet (con Willie «The Lion» Smith), Nueva York, 13 de septiembre de 1941 · Benny Goodman (con Mel Powell), Nueva York, 28 de octubre de 1941 · Sonny Rollins (con Percy Heath y Connie Kay), extraída de *Sonny Rollins and the Big Brass*, grabado en directo en el Music Inn de Lenox (Massachusetts), 3 de agosto de 1958 · Cannonball Adderley (con John Coltrane), extraída de *Cannonball Adderley Quintet in Chicago*, Chicago, 3 de febrero de 1959 · Anita O'Day, extraída de *Mello'day*, Los Ángeles, enero y febrero de 1979 · Sun Ra, extraída de *Sunrise in Different Dimensions*, grabado en directo en el Gasthof Mohren de Willisau, Suiza, 24 de febrero de 1980 · Phil Woods y Lew Tabackin, extraída de *Phil Woods/Lew Tabackin*, Nueva York, 10 de diciembre de 1980 · Charlie Hunter, extraída de *Public Domain*, Brookly, no se indica la fecha (cedé publicado en 2010).

Liza

Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin

Según las crónicas, durante el estreno de *Show Girl*, la revista musical de Flo Ziegfeld donde sonó por primera vez esta canción, Al Jolson se levantó de su butaca de la tercera fila y cantó un estribillo de «Liza» para gran sorpresa de todo el mundo, incluido, por lo visto, el compositor, George Gershwin. Jolson no formaba parte del elenco (aunque su esposa, Ruby Keeler, tenía un papel principal), pero su nombre llegó a estar estrechamente asociado a «Liza», pues no tardó en grabar una versión que se coló entre los diez primeros puestos de las listas. El episodio, tal como se cuenta, parece un número preparado de antemano para una película de Hollywood: y de hecho terminó siéndolo, pues recibió una atención destacada en *The Jolson Story*, la película biográfica del artista, estrenada en 1946.

¿Trató Jolson de eclipsar a su esposa, la cantante encargada de interpretar la canción? ¿Quiso, tal vez, dejar en segundo plano a Nick Lucas, el vocalista que cantaba «Liza» con ella? ¿O es que tenía tal necesidad de ser el centro de atención que no pudo evitar pavonearse de un modo tan descarado? Es muy probable que no fuese por ninguna de esas tres razones. Jolson y Ziegfeld seguramente planearon la jugada con antelación; la concebirían durante los ensayos del musical, a los que el primero acudía con asiduidad, y la ejecutaron con el fin de sacar el máximo provecho publicitario al reciente matrimonio del cantante con la Keeler (que en los carteles figuraba con el nombre de Ruby Keeler Jolson). Esta interpretación de lo sucedido se ve sustanciada por el hecho de que la intervención de Jolson, supuestamente espontánea, se repetiría de forma deliberada: el cantante siguió cantando «Liza» desde el patio de butacas en todas las funciones de *Show Girl* que se representaron en Boston y durante la primera semana de actuaciones en Nueva York. Si Gershwin estaba molesto, lo disimuló de maravilla. Con su canción «Swanee», de 1919, ya había aprendido lo útil que podía ser el apoyo de Jolson para multiplicar los derechos de autor.

El movimiento armónico de «Liza», nítido y conciso, acentuado por las notas reales de la melodía, es a todas luces jazzístico. Gershwin llevaba tiempo flirteando con esta progresión: en una composición breve de 1923, «Sixteen Bars without a Name», que dos años más tarde se transformaría en una pieza de violín titulada «Short Story», ya se aprecian ciertos indicios. Puede que el compositor siguiese retocando la canción que a la postre sería «Liza» mientras trabajaba en *East Is West*, un musical al estilo de *Madame Butterfly* que estaba previsto estrenar a finales de 1927 o comienzos de 1928. Pero el espectáculo resultó demasiado caro para llevarlo a escena, y los hermanos Gershwin, junto con su canción en estado embrionario, pasaron a ocuparse de *Show Girl*, una revista que se montó tan deprisa que Ziegfeld

aconsejó a su compositor estrella que sacase canciones viejas del baúl. «Liza (All the Cloud's Roll Away)» —los músicos de *jazz* rara vez usan el título entero de la canción— sería el único éxito perdurable de este musical de tanto lustre.

Show Girl captó la atención de los aficionados al *jazz* desde un principio, aunque no tanto por «Liza» ni por Jolson como por la participación de la banda de Duke Ellington. Ziegfeld añadió mil quinientos dólares semanales al presupuesto con el fin de sufragar la presencia del Cotton Club en el espectáculo, una decisión trascendental para el fin de la segregación racial en Broadway. La banda no actuaba durante la interpretación de «Liza», y Ellington no grabaría la canción hasta pasados muchos años; pero otros grupos de *jazz* fueron adoptando poco a poco la composición de Gershwin. Art Tatum, que registró «Liza» por primera vez en 1934, llegó incluso a entusiasmar al compositor con una adaptación virtuosista de la pieza. Cuenta Oscar Levant^[50] en *A Smattering of Ignorance*, un libro sincero y perspicaz, que acompañó a Gershwin a un club de California en el que sentaba cátedra Tatum. «Para gran deleite de George —escribe Levant—, Tatum tocó el equivalente a treinta y dos variaciones beethovenianas de su canción 'Liza', tras lo cual, George pidió más».

Los músicos más determinantes a la hora de mantener esta canción en el repertorio jazzístico han sido los pianistas. Al principio, James P. Johnson y Fats Waller la tocaban al estilo *stride* de Harlem. Teddy Wilson también la grabó en múltiples ocasiones y bien pudo ser él quien animase a Benny Goodman a interpretarla con una formación reducida. Posteriormente se haría raro escuchar la canción fuera de los conciertos de bandas de *swing* y orquestas tradicionalistas, pero Thelonious Monk la grabó tanto en formato de trío como de cuarteto, y Herbie Hancock y Chick Corea, durante la cacareada gira estadounidense que emprendieron en 1978, la utilizaron de plato fuerte de su «duelo de pianos».

La canción ha perdido aceptación en los últimos años, y los músicos de *jazz*, cuando recurren a ella, suelen atacarla a toda pastilla. Un ejemplo es la versión fulgurante de Bill Charlap, de 2005. Charlap participa en gran medida de la vieja tradición, iniciada por Tatum y continuada por Corea, Hancock y otros, de tocar «Liza» por diversión y para desplegar toda la pirotecnia; pero esta composición, que en su origen se concibió como canción de amor en tiempo medio, también se adapta a un paso mucho más sosegado, incluso de balada lenta, y hoy en día no le vendría mal un tratamiento que sacase a la luz los matices que pasan inadvertidas cuando el *tempo* se acelera por encima de los doscientos cincuenta pulsos por minuto.

VERSIONES RECOMENDADAS

Art Tatum, Nueva York, 24 de agosto de 1934 · Fletcher Henderson (con Benny Carter), Nueva York, 25 de septiembre de 1934 · Red Norvo, Chicago, 22 de marzo de 1937 · Chick Webb, Nueva York, 3 de mayo de 1938 · James P. Johnson, Nueva

York, mayo de 1945 · Django Reinhardt y Stéphane Grappelli, Londres, 1 de febrero de 1946 · Sonny Stitt, extraída de *Kaleidoscope*, Nueva York, 1 de febrero de 1951 · Thelonious Monk, extraída de *The Unique*, Hackensack (New Jersey), 17 de marzo de 1956 · Chris Connor (con Joe Newman), extraída de *Chris Connor Sings the George Gershwin Almanac of Song*, Nueva York, 1 de febrero de 1957 · Donald Lambert, extraída de *Classics in Stride*, Warren (New Jersey), 1960 · Herbie Hancock y Chick Corea, extraída de *An Evening with Herbie Hancock and Chick Corea in Concert*, grabado en directo en una localidad estadounidense no identificada, febrero de 1978 · Bill Charlap, extraída de *Plays George Gershwin: The American Soul*, Nueva York, 7 de febrero de 2005.

Lonely Woman

Compuesta por Ornette Coleman

Los aficionados a la música experimental que busquen estándares de *free jazz* no tienen mucho donde elegir. Los músicos vanguardistas que surgieron a finales de la década de 1950 y convulsionaron el panorama jazzístico de los dos decenios siguientes encontraron poco sustento en el repertorio existente. Casi todos los ingredientes de estas viejas canciones les parecían anatema: las formas rígidas de treinta y dos compases, las progresiones centradas en la tónica, las barras de compás convencionales, las letras de amor y cortejo. Estos músicos rechazaron de forma casi unánime los estándares al uso y se mostraron indiferentes, cuando no hostiles, a la idea de añadir canciones de su cosecha al repertorio clásico.

Ahora bien, los herejes de una generación suelen convertirse en los santos de la generación siguiente, y en el mundo del *jazz*, el proceso de canonización exige la incorporación de nuevos títulos al temario canónico. Ornette Coleman, el paladín más destacado del *jazz* de vanguardia, se lo puso difícil a los músicos posteriores que quisieran tocar sus canciones, aunque tampoco estamos hablando de obstáculos insuperables. Unas cuantas composiciones suyas se han versionado lo bastante para hacerse un hueco en la periferia del cancionero jazzístico, aunque rara vez se transcriben a partituras accesibles en los *fake books* más divulgados.

«Lonely Woman» es un buen ejemplo. En la grabación original, la batería marca el compás con rigor y el bajo se atiene más o menos a una estructura AABA; pero los músicos de viento, Ornette Coleman y Don Cherry, hacen caso omiso de las barras de compás que los músicos de *jazz* en su mayoría ven como las balizas que jalonan su avance a lo largo de la canción. La canción carece de un encadenamiento de acordes definido —en la grabación no participó ningún instrumento armónico—, pero algunos acordes están implícitos, o al menos no desentonan con la atmósfera de la pieza. Este vaivén entre claridad y ambigüedad tonales añade picante a la composición, y los instrumentistas que abordan esta canción tan heterodoxa son libres de aplicar técnicas improvisatorias basadas en acordes, modales o atonales, según les apetezca.

Denny Zeitlin, por ejemplo, inicia su versión en directo de «Lonely Woman», de 1965, traduciendo al piano las líneas melódicas de saxo y trompeta que tocaron Coleman y Cherry en la grabación original de 1959; pero después, al construir su solo, adopta diversas personalidades armónicas de forma paulatina: personalidades de carácter fundamentalmente pianístico que distan en mayor o menor medida de la concepción inicial del compositor. Cuando la canción la interpretan otros teclistas ortodoxos, como John Lewis, con el Modern Jazz Quartet, en 1962, o Marian McPartland en su disco *Twilight World*, de 2007, aparecen matices más sutiles, y los

impulsos de libertad se contrapesan con un formalismo más acusado. Muy distinto es el enfoque de Branford Marsalis y Kenny Kirkland, que en el disco *Random Abstract*, de 1987, se enfrascan en una exposición arrobada de dieciséis minutos, más rica en romanticismo que en «armolodía»^[51], pero tan eficaz como otras versiones más libres. Y cuando termina de sonar la adaptación de «Lonely Woman» que llevó a cabo John Zorn para su disco *Naked City*, de 1989, la canción parece lista para figurar en la banda sonora de una película de James Bond.

Estas interpretaciones tan variopintas sirven para refutar una queja muy frecuente, a saber: que la música de vanguardia podrá trascender la armonía, pero no es tan capaz de trascender un registro emocional muy limitado; dicho de otro modo, que sólo alcanza a expresar los sentimientos más crudos. En todas estas versiones, «Lonely Woman» conserva un lirismo cautivador que entronca con las atmósferas musicales propias de la tradición popular estadounidense, por más que los métodos empleados sean radicalmente distintos. No menos sorprendente resulta la forma como esta composición subvierte las reglas habituales de improvisación: es muy fácil coger una canción de *jazz* tonal y tocarla desde una perspectiva atonal, pero esta pieza de Coleman es un ejemplo de algo mucho más insólito: un clásico del *jazz* de avanzada que también puede plegarse a la armonía convencional... o transitar por la frontera entre la libertad y la forma.

VERSIONES RECOMENDADAS

Ornette Coleman, extraída de *The Shape of Jazz to Come*, Hollywood, 22 de mayo de 1959 · Modern Jazz Quartet, extraída de *Lonely Woman*, Nueva York, 25 de enero de 1962 · Denny Zeitlin (con Charlie Haden), extraída de *Shining Hour*, grabado en directo en el Trident de Sausalito (California), 22 al 24 de marzo de 1965 · Lester Bowie (con Julius Hemphill), extraída de *Fast Last*, Nueva York, 10 de septiembre de 1974 · Old and New Dreams (con Don Cherry, Dewey Redman, Charlie Haden y Ed Blackwell), extraída de *Old and New Dreams*, Oslo, agosto de 1979 · Branford Marsalis (con Kenny Kirkland), extraída de *Random Abstract*, Tokio, 12 y 13 de agosto de 1987 · John Zorn (con Bill Frisell), extraída de *Naked City*, Nueva York, 1989 · JD Allen, extraída de *In Search of*, Nueva York, agosto de 1989.

Love for Sale

Compuesta por Cole Porter

Muchas canciones han tenido que superar obstáculos ajenos a la música para poder gozar de aceptación y popularidad, pero pocas lo tuvieron tan difícil como «Love for Sale». Durante décadas, las cadenas de radio se negaron a emitir esta letra. La canción, que sonó por primera vez en *The New Yorkers*, un musical de Broadway de 1930, adopta el punto de vista de una prostituta de la época de la ley seca, y el compositor, Cole Porter, no se mordió la lengua al presentar este «amor a la venta: joven y apetitoso». Según Charles Darnton, el crítico del periódico *Evening World*, la canción era «de pésimo gusto», y el *Herald Tribune* la calificó de «indecente».

Porter, poniéndose quizá a la defensiva, afirmaba que, de todas las canciones que compuso, «Love for Sale» era su favorita. «No me entra en la cabeza^[52] —decía—. Uno puede escribir una novela sobre una meretriz, pintar el retrato de una ramera, pero no puede componer una canción sobre una prostituta». Más revelador resulta el hecho de que la indignación del público remitiese cuando los responsables del musical modificaron el libreto para ambientar la canción en Harlem, delante del Cotton Club, y asignaron la interpretación a Elizabeth Welch, una vocalista negra, en lugar de Kathryn Crawford, una cantante blanca.

El líder de banda Fred Waring y la solista Libby Holman cosecharon un cierto éxito con sus respectivas versiones de la canción, a pesar de los problemas derivados del veto radiofónico (a decir verdad, puede que el escándalo que rodeaba a la composición estimulase las ventas). Pero hasta finales de la década de 1940 y comienzos de la siguiente, raro fue el músico de *jazz* que abordó «Love for Sale». Billie Holiday grabó una versión insuperable, y su condición de diva atormentada que, según su propio testimonio, trabajaba de prostituta cuando apareció esta canción, le otorgó una suerte de credibilidad que pocas cantantes querrían discutir. Pese al refrendo de Holiday, los vocalistas evitaron la pieza de Porter durante mucho tiempo. Por aquel entonces, un aficionado al *jazz* tenía más probabilidades de toparse con la canción en las versiones instrumentales de Erroll Garner, Sidney Bechet, Art Tatum o incluso Charlie Parker, que la grabó, poco antes de su muerte, para el disco de homenaje a Cole Porter que publicó con el sello Verve. Y cuando alguna cantante con agallas se enfrentaba a «Love for Sale» —como Ella Fitzgerald, por ejemplo, a la que prácticamente tuvieron que obligar a versionarla para su álbum de canciones de Cole Porter— lo normal es que no llegase al nivel de verosimilitud que alcanzó Holiday en su interpretación de la pieza.

En 1958, Cannonball Adderley grabó una versión bien conocida para su disco *Somethin' Else*, un proyecto fuera de lo común en el que Miles Davis participó como músico de acompañamiento. En esta ocasión, la canción de Porter se convierte en un

alegre tema de *hard bop* y la transformación da un óptimo resultado. Las tornas se invertirían pocos meses después cuando Davis acudiese al estudio con el que posiblemente fue el mejor grupo de su carrera —el mismo plantel de estrellas que grabaría *Kind of Blue*— y mandase tocar «Love for Sale» sin previo aviso. Esta versión, que incluye solos de primera categoría a cargo de todos los vientos y uno de los ejercicios pianísticos más contundentes de la primera etapa de la carrera de Bill Evans, es difícil de superar, aunque no se ha oído mucho, en gran medida porque tardó muchos años en publicarse y quedó fuera de los álbumes más conocidos de Davis. Tan sólo unos pocos años después, sin embargo, Cecil Taylor se tomaría aún más libertades con el estándar de Porter, en una de las contadas ocasiones en que este incisivo pianista de vanguardia se dignó recrear una pieza de Broadway.

En la década de 1960, el tabú que pesaba sobre «Love for Sale» ya se había desvanecido y la canción se afianzó en el repertorio de los músicos de *jazz*. Lo cual no es de extrañar, pues el tema inicial es idóneo para toda clase de *vamps*, desde latinos a *funky*, y el puente brinda un contraste eficaz tanto en términos rítmicos como armónicos. La tensión tonal es evidente desde el inicio: la canción, de tonalidad menor, arranca sin embargo con un acorde mayor, y a lo largo de todo su desarrollo parece dispuesta a decantarse por cualquiera de las dos opciones. Una composición de esta índole ofrece múltiples posibilidades y sobrelleva con idénticas garantías las improvisaciones distendidas y los arreglos más historiados.

VERSIONES RECOMENDADAS

Erroll Garner, Hollywood, 10 de junio de 1947 · Billie Holiday, extraída de *Solitude*, Los Ángeles, ¿mayo de 1952? · Charlie Parker, extraída de *Charlie Parker Plays Cole Porter*, Nueva York, 10 de diciembre de 1954 · Ella Fitzgerald, extraída de *Ella Fitzgerald Sings the Cole Porter Songbook*, Los Ángeles, 8 de febrero de 1956 · Cannonball Adderley (con Miles Davis), extraída de *Somethin' Else*, Hackensack (New Jersey), 9 de marzo de 1958 · Miles Davis, extraída de *Circle in the Round*, Nueva York, 26 de mayo de 1958 · Cecil Taylor, extraída de *Love for Sale*, Nueva York, 15 de abril de 1959 · Eddie Harris (con Cedar Walton), extraída de *The In Sound*, Nueva York, 30 de agosto de 1965 · Buddy Rich (con un arreglo de Pete Myers), extraída de *Big Swing Face*, grabado en directo en el Chez Club de Hollywood, 22 de febrero de 1967 · Wallace Roney (con Ravi Coltrane y Geri Allen), extraída de *Munchin'*, Englewood Cliffs (New Jersey), 6 de junio de 1993 · Jacky Terrasson, extraída de *Alive*, grabado en directo en el Iridium Jazz Club de Nueva York, 14 de junio de 1997.

Lover

Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Lorenz Hart

Jeanette MacDonald estrenó este vals en la película *Love Me Tonight*, de 1932, donde aparece cantandoselo a un caballo... y, sin que ella lo sepa, a Maurice Chevalier, que está escondido. El vals era un estilo sobradamente conocido entre el público de la época, aunque no sería por lo mucho que lo cultivaban las grandes figuras del *jazz* — al menos durante la Gran Depresión—, quienes, además, cuando tocaban «*Lover*», solían cambiarle el compás por un 4/4 acelerado.

Alec Wilder, en su libro *American Popular Song*, manifiesta su perplejidad ante el éxito comercial de esta composición y se pregunta cómo puede resultar atractiva a quienes no son músicos, «cuando no es más que una serie de intervalos^[53] cromáticos que sólo resultan aceptables merced a una secuencia armónica interesante, cuyos acordes, sin embargo, una vez establecida la pauta, se ven venir a la legua». Son términos muy duros, pero estoy de acuerdo. El desarrollo de «*Lover*», tan previsible, parece más indicado para un ejercicio que para un concierto.

El público, sin embargo, ha vivido un largo idilio con esta canción. En 1953, «*Lover*» llegó al número tres de la lista de *Billboard* gracias a la versión enérgica de Peggy Lee. Casi veinte años antes, Paul Whiteman también había alcanzado la tercera posición con esta pieza, aunque con un arreglo muy diferente que acataba el compás de 3/4 original del que luego prescindiría la mayoría de grupos de *jazz*. (Es interesante señalar que Whiteman, cuando volvió a grabar «*Lover*» en 1956, abandonó el compás del vals y optó por el 4/4 en *tempo* rápido, justo cuando otros artistas estaban retomando el 3/4 original).

Antes incluso de que Peggy Lee aumentase la temperatura de «*Lover*», Gene Krupa transformó la canción de Rodgers y Hart en un número de percusión ardiente y apresurado, y su grabación de 1945 es uno de los episodios más inspirados de su etapa pos-Goodman. Stan Kenton, por su parte, insinúa el compás del vals en su introducción en tiempo *rubato*; pero su banda no tarda en meter la directa con otro 4/4 desbocado. El contraste es más marcado si cabe en la versión de Les Paul, que expone una lectura primorosa en clave de vals antes de lanzarse a galope tendido con ritmo de *swing*; pero esta interpretación resulta aún más interesante gracias a las modificaciones que introdujo Paul (grabaciones multipista, reverberación, alteraciones de la velocidad de arrastre de la cinta), que podrían hacer creer a un oyente contemporáneo que el guitarrista, en aquel lejano 1948, ya se había agenciado un sintetizador Moog. Charlie Parker, en la versión de «*Lover*» que registró en 1952, también apuesta por la vía rápida, y el resultado sobresale entre todas las piezas que el saxofonista grabó con orquesta de cuerda como la más visceral y emocionante.

Con semejantes precedentes, ¿qué aportación sorpresiva podía hacer un músico

de jazz? Lo más impactante, tal vez, sería volver a tocar «Lover» como un vals de libro, y así lo hicieron Dave Brubeck, Paul Desmond, Gerry Mulligan y Max Roach a mediados de la década de 1950. El primero, en su álbum *Jazz: Red Hot and Cool*, ofrece una lectura lírica y remansada del estándar que es la antítesis de la fórmula de Krupa-Kenton-Parker-Lee; y Paul Desmond recrea una atmósfera aún más adusta en la versión de «Lover» que grabó con Gerry Mulligan en 1957. La interpretación de Max Roach, de ese mismo año, despliega un intenso *swing* en compás de 3/4 que pocas bandas de la época estaban en condiciones de igualar. En la década siguiente, los vales jazzísticos estarían a la orden del día, pero en 1957 los demás baterías debieron de quedarse boquiabiertos ante la capacidad que exhibía Roach de mantener tamaño ímpetu rítmico mientras tocaba en un compás que muchos aún identificaban con Viena y «El Danubio azul».

No obstante, en el mundo del jazz, la velocidad suele terminar imponiéndose. En décadas más recientes, quienes busquen un «Lover» sereno y contenido se llevarán, por lo general, una decepción. En las versiones de Wynton Marsalis, Tom Harrell, Kenny Garrett, George Coleman y otros, la canción es objeto de tratamientos virtuosistas, y el oyente desavisado podría inferir que la pieza data de la época del *bebop*, no de 1932.

VERSIONES RECOMENDADAS

Paul Whiteman, Nueva York, 4 de abril de 1932 · Gene Krupa, Nueva York, 26 de septiembre de 1945 · Stan Kenton (con Vido Musso y Kai Winding), Hollywood, 31 de marzo de 1947 · Les Paul, Hollywood, 22 de marzo de 1948 · Charlie Parker, extraída de *Charlie Parker with Strings: The Master Takes*, Nueva York, 22 de enero de 1952 · Peggy Lee (con Gordon Jenkins), extraída de *Lover*, Nueva York, 28 de abril de 1952 · Dave Brubeck (con Paul Desmond), extraída de *Jazz: Red, Hot and Cool*, grabado en directo en Basin Street, Nueva York, 23 de julio de 1955 · Max Roach, extraída de *Jazz in 3/4 Time*, Nueva York, 21 de marzo de 1957 · Kenny Garrett (con Mulgrew Miller), extraída de *Introducing Kenny Garrett*, Englewood Cliffs (New Jersey), 28 de diciembre de 1984 · Tom Harrell (con Hal Galper), extraída de *Open Air*, Copenhague, 26 de mayo de 1986 · Wynton Marsalis (con Marcus Roberts), extraída de *Standard Time, Vol. 2: Intimacy Calling*, Nueva York, septiembre de 1987 a agosto de 1990 · Bill Charlap, extraída de *'S Wonderful*, Nueva York, 26 de diciembre de 1998.

Lover, Come Back to Me

Compuesta por Sigmund Romberg, con letra de Oscar Hammerstein II

Pocos compositores de estándares de *jazz* dieron más rodeos antes de dedicarse a la creación musical que Sigmund Romberg. Nacido en 1887 en Nagykanizsa, una pequeña ciudad de lo que hoy es Hungría, Romberg estudió ingeniería en Viena y sirvió en el ejército antes de emigrar a Estados Unidos en 1909. Sus perspectivas en el Nuevo Mundo no se antojaban muy halagüeñas: trabajó en una fábrica de lápices por siete dólares a la semana, antes de conseguir empleo de pianista en un café. Con el tiempo, sin embargo, Romberg formó su propia orquesta, especializada en música de salón de estilo europeo, y sus composiciones terminaron despertando el interés de los hermanos Shubert, unos empresarios teatrales de mucho vuelo que lo ayudaron a lanzar su carrera de compositor de Broadway.

Romberg, que parecía empeñado en destacarse como el menos americanizado de los numerosos emigrantes o hijos de emigrantes que componían música en Broadway, aplicó una fórmula poco convencional: imitar lo que había oído en la Viena de su juventud. Mientras otros asimilaban los sonidos del *jazz* o de Tin Pan Alley, Romberg dirigió su atención a las obras de su paisano Franz Lehár, un compositor famoso por su opereta *La viuda alegre*, y de otras figuras del Viejo Mundo. Esta fórmula tan escasamente jazzística dio un resultado óptimo con la adaptación rombergiana de *Das Dreimäderlhaus*, de Schubert, estrenada en Broadway en 1921 con el título de *Blossom Time*, que llegó a las quinientas noventa y dos funciones, así como con las obras *The Student Prince* (1924), el musical de Broadway que más tiempo permaneció en cartel de toda la década, *The Desert Song* (1926) y *The New Moon* (1928). Con el tiempo, Romberg aprendería a emular con más destreza el estilo compositivo característico de los musicales estadounidenses, pero, paradójicamente, cuanto más se adaptó a las modas contemporáneas más se alejó del éxito.

Son dos las canciones de Romberg que han pasado a la posteridad como estándares de *jazz*: «Softly, as in a Morning Sunrise» y «Lover, Come Back to Me», ambas procedentes de *The New Moon*. Este musical de Broadway permaneció en cartel una buena temporada e inspiró dos adaptaciones cinematográficas que, si bien modificaron notablemente el argumento original, conservaron «Lover, Come Back to Me». No obstante, nadie que escuchase las interpretaciones risueñas e impolutas de Grace Moore, la encargada de cantar la canción en la adaptación de 1930, ambientada en Rusia, o de Jeanette MacDonald, la protagonista de la versión de 1940, habría imaginado jamás que la canción pudiese llegar a cuajar entre los músicos de *jazz*.

En 1929, a raíz del estreno en Broadway, unas pocas bandas de *jazz* grabaron la pieza, que incluso logró un cierto éxito en la versión de Paul Whiteman; pero ahí

quedó todo. «*Lover, Come Back to Me*» no obtendría el favor de los improvisadores hasta 1940, cuando resucitó gracias a la segunda adaptación cinematográfica de *The New Moon*. En esta nueva etapa, sin embargo, tal como atestiguan las grabaciones de Coleman Hawkins (1943), Lester Young (1946) y otros músicos, se optaría mayoritariamente por acelerar el *tempo*, erradicar la condición de lamento por el amante perdido que ostentaba originalmente la canción y convertirla en una pieza de *swing* ligero apta para improvisaciones. Billie Holiday, en la versión que grabó en 1944, se resistió a esta tendencia y ofreció una interpretación de «*Lover, Come Back to Me*» que todavía se mantenía fiel a la letra de Oscar Hammerstein y a sus connotaciones melancólicas; pero cuatro años más tarde, cuando registró la canción con Oscar Peterson y Paul Quinichette, ya había sucumbido al planteamiento rápido y efectista.

La composición de Romberg, en su nuevo formato, podía emplearse para desencadenar batallas muy reñidas entre instrumentistas de viento, como el pulso de alto riesgo que echó Dizzy Gillespie a Stan Getz, en 1956; la versión que enfrentó a John Coltrane con Donald Byrd, en 1958; o el duelo de saxos que, en 1959, libraron Zoot Sims y Al Cohn en el *Half Note*. Al finalizar esa década, la transformación de «*Lover, Come Back to Me*» ya era un hecho. Lo más habitual, desde entonces, ha sido afrontar la pieza como chasis para la improvisación, una simple serie de acordes de la que se sirven los músicos para lucir su virtuosismo y velocidad, o para enzarzarse en combates con los rivales presentes en el escenario.

Por mí, perfecto. Todas estas interpretaciones emocionan por su visceralidad y dan fe de la versatilidad de la canción y del atractivo de su progresión armónica. A quienes no les parece tan perfecto, ni mucho menos, es a los vocalistas. La canción, en su modalidad de *jazz* moderno, suena alegre y rebosante de energía, pero la letra de Hammerstein transmite algo radicalmente distinto. A lo mejor, si alguien escribiese una letra nueva —que en lugar de «Amor, vuelve conmigo», dijese «Amor, vamos a la montaña rusa» o «Amor, pisa a fondo el acelerador»—, los cantantes podrían interpretar esta canción con el mismo brío y entusiasmo que galvaniza a saxofonistas y trompetistas. Mientras tanto, el estándar de Romberg sigue siendo coto privado de los instrumentistas, o de los contadísimos vocalistas que estén dispuestos a ralentizarlo y a resucitar una letra que pierde todo su significado cuando se entona a velocidad supersónica.

VERSIONES RECOMENDADAS

Paul Whiteman, Nueva York, 7 de febrero de 1929 · Andy Kirk, Nueva York, 13 de diciembre de 1937 · Artie Shaw, Nueva York, 17 de enero de 1939 · Coleman Hawkins, Nueva York, 18 de diciembre de 1943 · Billie Holiday (con Eddie Heywood), Nueva York, 8 de abril de 1944 · Lester Young, Los Ángeles, 18 de enero de 1946 · Dizzy Gillespie (con Stan Getz), extraída de *For Musicians Only*, Los

Ángeles, 16 de octubre de 1956 · John Coltrane (con Donald Byrd), extraída de *Black Pearls*, Hackensack (New Jersey), 23 mayo de 1958 · Zoot Sims y Al Cohn, extraída de *Jazz Alive!*, *A Night at the Half Note*, grabado en directo en el Half Note de Nueva York, 6 y 7 de febrero de 1959 · Shelly Manne (con Art Pepper y Bill Watrous), extraída de *Hollywood Jam*, Hollywood, 4 de mayo de 1981 · Makoto Ozone, extraída de *Nature Boys*, Los Ángeles, 4 y 5 de octubre de 1995.

Lover Man

Compuesta por Jimmy Davis, Ram Ramírez y James Sherman

Canciones como esta son flores de un día, éxitos aislados a cargo de intérpretes cuya primera irrupción en las listas es también la última. Jimmy Davis, un soldado estadounidense, le presentó una primera versión de esta pieza a Billie Holiday antes de que lo destinasen a Europa. La cantante no volvió a verlo más, y Davis nunca volvió a tener un éxito comparable (que nadie lo confunda con el Jimmie Davis que figura oficialmente como compositor de «You Are My Sunshine» y que más adelante llegó a ser gobernador de Luisiana). Lo mismo cabe decir del pianista Rogelio Ramírez, alias «Ram», que pese a haber trabajado con un amplio abanico de artistas de *jazz* y *blues* a lo largo de una dilatada carrera profesional, sigue siendo más conocido por su participación en esta partitura. El tercer colaborador, James Sherman, también encontró aquí su pasaporte a la fama, aunque tanto Davis como Ramírez restaron importancia a la contribución de ese pianista y cantante de la era del *swing*.

Billie Holiday, en cambio, fue todo menos una flor de un día, aunque «Lover Man» sería la última de sus grabaciones que sonase con asiduidad en las gramolas y se vendiese bien entre el gran público antes de su muerte. Aunque la canción se había publicado en 1942, Holiday no pudo grabarla hasta 1944 debido a la huelga del sindicato de músicos que asoló la industria del espectáculo durante la Segunda Guerra Mundial. Cuando por fin tuvo ocasión de llevarla al estudio, la cantante insistió en interpretarla con acompañamiento de cuerda en lugar de con la típica formación de *jazz*. El resultado fue una pieza más orientada al pop de lo que uno suele encontrar en los discos de Holiday, aunque la respuesta de los compradores de discos fue entusiasta. Los amantes del *jazz* quizá prefieran las versiones en directo de «Lover Man», menos conocidas, que nos dejó la diva, como las del programa radiofónico *Just Jazz*, de 1949, o sus actuaciones de octubre de 1951 en el Storyville Club de Boston.

Para los aficionados al *jazz* de finales de la década de 1940, cuyas miras eran más amplias, la versión de Sarah Vaughan fue más influyente si cabe que la de Holiday. Pero Vaughan contaba con una ventaja injusta y es que la flanqueaban los dos músicos de *bebop* más destacados del momento: Charlie Parker, que tocó el acompañamiento *obbligato*, y Dizzy Gillespie, que aportó un solo (esta grabación fue el único número vocal de una sesión que también produjo versiones inmejorables de «Salt Peanuts» y «Hot House»). Cuenta el saxofonista y compositor Lennie Niehaus que solía estudiar el «Lover Man» de Vaughan y que usó la línea vocal y la de trompeta en una de sus primeras piezas de *bebop*. El francés Henri Dutilleux, compositor de música clásica, también citó esta grabación cuando le preguntaron qué obras de *jazz* le parecían estimulantes.

Un año después, Charlie Parker registró «*Lover Man*» al frente de su propia banda y la versión resultante es una de las grabaciones de *jazz* más controvertidas de la época. El saxofonista llevaba una temporada bebiendo sin parar y padecía un sinnúmero de dolencias; cuando no conseguía heroína, cosa frecuente, consumía un litro de *whisky* al día, o bebía oporto, o tomaba benzedrina, o cualquier otra sustancia que cayese en sus manos. El día de la grabación, Parker llegó tarde al estudio, demacrado y casi catatónico; un médico que se hallaba presente le diagnosticó un caso agudo de alcoholismo y malnutrición, y le administró seis pastillas de fenobarbital. El productor, Ross Russell, decidió seguir adelante con la sesión, aunque durante la grabación de «*Lover Man*» tuvo que sujetar a Parker por detrás para que no se cayese (y así y todo, como puede apreciar cualquier oyente, Bird se desvía del micrófono). Esa noche, en el hotel, el saxofonista sufrió una crisis nerviosa; la policía se lo llevó detenido, y Parker terminó internado en el sanatorio mental de Camarillo, donde permanecería seis meses. Al enterarse de que habían publicado aquella toma de «*Lover Man*», Bird montó en cólera, y aunque algunos han elogiado la grabación, me resulta penoso escuchar las frases arrastradas y los sonidos angustiosos que brotan del saxofón en esta grabación de infausto recuerdo.

A pesar de este amargo precedente, «*Lover Man*» siguió siendo una de las baladas de saxo más populares. La mayoría de los grandes saxos altos del *bop* y el *posbop*, músicos como Sonny Stitt, Phil Woods, Cannonball Adderley, Art Pepper y Charles McPherson, han abordado la pieza. Entre los partidarios más infatigables de «*Lover Man*» destaca sin duda Lee Konitz, de quien existen más de treinta grabaciones de la canción, aunque yo recomendaría en particular la que registró con Stan Kenton en 1953, mi favorita de todas las interpretaciones baladísticas del saxofonista, que en esta ocasión alcanzó un equilibrio perfecto entre lo emotivo y lo cerebral. Otro encuentro saxofónico memorable es el que nos ofrecen Sonny Rollins y Coleman Hawkins en una versión de «*Lover Man*» más extensa de lo habitual, y si bien las piezas lentas no suelen ser palestras muy propicias para los combates de saxo tenor, en esta ocasión, el toma y daca resulta apasionante.

VERSIONES RECOMENDADAS

Billie Holiday, Nueva York, 4 de octubre de 1944 · Dizzy Gillespie (con Sarah Vaughan), Nueva York, 11 de mayo de 1945 · Charlie Parker, Hollywood, 29 de julio de 1946 · Billie Holiday, grabado en directo en el Billy Berg's de Hollywood, 2 de junio de 1949 · Stan Kenton (con Lee Konitz), extraída de *Sketches on Standards*, Hollywood, 28 de enero de 1953 · Johnny Griffin (con Wynton Kelly), extraída de *Introducing Johnny Griffin*, Hackensack (New Jersey), 17 de abril de 1956 · Sonny Rollins y Coleman Hawkins, extraída de *Sonny Meets Hawk!*, Nueva York, 15 de julio de 1963 · Thelonious Monk, extraída de *The Complete London Collection*, Londres, 15 de noviembre de 1971 · Bill Evans y Stan Getz, extraída de *But*

Beautiful, grabado en el festival de jazz de Middelheim, Amberes, 16 de agosto de 1974 · Jimmy Giuffre, Paul Bley y Steve Swallow, extraída de *Fly Away Little Bird*, Nueva York, 25 de abril de 1992.

Lullaby of Birdland

Compuesta por George Shearing

En 1952, Morris Levy lo tenía todo listo para lanzar un programa de radio que sirviese para promocionar su club nocturno, el *Birdland* de Nueva York, que le iba de maravilla. Lo único que necesitaba era una canción de sintonía que pudiese emitir cada hora en punto. Levy tenía una pieza en mente y le envió la partitura a George Shearing, pero el pianista protestó diciendo que él podía componer algo mucho mejor. Pocos días después, Shearing se sentó a cenar en su casa de Old Tappan (New Jersey) y apenas había dado unos bocados al bistec cuando se levantó de un salto y corrió hacia el piano. La canción entera le había venido en un ramalazo de inspiración, y en cuestión de diez minutos la tenía lista. «Desde ese día —bromearía después el compositor—^[54], he vuelto varias veces al mismo carnicero a preguntarle si no tendría una réplica exacta de aquel bistec».

Levy aceptó la canción de Shearing a condición de que se le hiciese partícipe de los derechos de autor, y, por una vez, puede que el jefe se ganase a pulso su porcentaje. El empresario radió «Lullaby of Birdland» sin descanso y las figuras del *jazz* que actuaban en su club solían tocar la sintonía del programa. Resulta asombroso, de hecho, que la composición de un pianista de *jazz* moderno admitiese las versiones de artistas tan dispares como Duke Ellington (que la mantuvo más de una década en su repertorio), Paul Bley (que le añadió pasajes politonales), Pérez Prado y Lil Hardin Armstrong. La canción se difundió por todo el mundo, y Shearing disfrutaba contando que había una versión francesa cuyo título era una traducción más literal de lo debido del original inglés: «La nana [*lullaby*] del país de los pájaros [*Birdland*]».

Shearing siempre fue un tanto enigmático. Como pianista podía hacer casi cualquier cosa que se le pasase por la cabeza (tal como demuestran las diversas versiones de «Lullaby», en una variedad de estilos apabullante, que grabó a lo largo de su carrera); pero la pregunta sigue siendo: ¿cuál era su verdadera aspiración en términos artísticos? Sus mayores éxitos comerciales los obtuvo con un sonido que se acercaba peligrosamente a la música de ascensor, y hasta en sus mejores piezas se percibe esa elegancia facilona del músico que no está dispuesto a sudar ni una gota. Pero justo cuando uno estaba ya tentado de tacharlo de populista superficial, el hombre se descolgaba con una interpretación de enorme calado que demostraba el nivel que era capaz de alcanzar.

A mi modo de ver, «Lullaby of Birdland» es representativa del Shearing más homogeneizado. «Conception», una pieza menos conocida de su catálogo, no sólo es más interesante en términos compositivos, sino que figura por derecho propio entre las mejores partituras de *jazz* moderno de la época. También prefiero otras de las

creaciones olvidadas del pianista —«How's Trix», «The Fourth Deuce», «Consternation»— a este *jingle* publicitario de un club nocturno. Comparada con esas piezas, mucho más valientes e incisivas, el desarrollo melódico de «Lullaby of Birdland» suena acartonado y formulario.

Dicho lo cual, la canción ha inspirado algunas versiones dignas de nota, como cabría esperar de una pieza tan frecuentada: la relectura de Stan Getz, registrada escasos meses después de la grabación original de Shearing; la versión que Sarah Vaughan grabó con Clifford Brown; y una interpretación desenfadada de Erroll Garner que el propio Shearing eligió como su versión de «Lullaby» favorita.

VERSIONES RECOMENDADAS

George Shearing, Nueva York, 17 de julio de 1952 · Stan Getz, extraída de *The Getz Age*, Nueva York, 19 de diciembre de 1952 · Erroll Garner, extraída de *Erroll Garner at the Piano*, 27 de febrero de 1953 · Ella Fitzgerald, extraída de *Lullabies of Birdland*, Nueva York, 4 de junio de 1954 · Sarah Vaughan (con Clifford Brown y Herbie Mann), extraída de *Sarah Vaughan with Clifford Brown*, 16 de diciembre de 1954 · Duke Ellington, extraída de *Piano in the Background*, Hollywood, 20 de junio de 1960 · Jaki Byard, extraída de *Hi-Fly*, Nueva York, 30 de enero de 1962 · Paul Bley, extraída de *The Nearness of You*, Copenhague, 21 de noviembre de 1988 · Lee Konitz, Brad Mehldau, Charlie Haden y Paul Motian, extraída de *Live at Birdland*, grabado en directo en el Birdland de Nueva York, diciembre de 2009.

Lush Life

Compuesta por Billy Strayhorn

«Lush Life» es una de las baladas más sofisticadas del *jazz*, tanto por su intrincada paleta armónica como por la complejidad de su estructura, o simplemente por la letra, con ese dejo hastiado. La tonalidad misma, Re bemol, era algo inaudito en una partitura de *jazz*, un rasgo que reafirmaba la sensación de que se trataba de una pieza culta, no de una canción pop. Dados estos ingredientes, uno se pregunta si de veras es posible que Billy Strayhorn compusiera «Lush Life» cuando todavía era un adolescente. Algunos amigos suyos recuerdan que ya cantaba partes de la canción *a capella* en 1933, cuando el compositor contaba diecisiete años o, como mucho, dieciocho recién cumplidos. Pese a tan tierna edad, la pieza trasluce una madurez escalofriante desde el elegíaco verso inicial a la nota aguda con que concluye.

En 1936, cuando Strayhorn terminó la composición, el título provisional era «Life is Lonely» [La vida es solitaria], un resumen sucinto y apropiado del mensaje fundamental de la canción. La utilización del adjetivo «gay» en la letra quizá sea significativa, pues Strayhorn, caso insólito en aquella época, era un músico homosexual que no ocultaba sus preferencias. Los eruditos han debatido acerca de las connotaciones del término «gay» durante la Gran Depresión, así como la probabilidad de que Strayhorn hubiese jugado adrede con el doble significado de la palabra: «alegre» y «homosexual». El término aparece de nuevo en su canción «Something to Live For», compuesta en la misma época, y también ahí se presta a interpretaciones ambivalentes. En una canción ya de suyo pródiga en polisemias —ni siquiera el título escapa a la ambigüedad^[55]— se antoja imposible ratificar con rotundidad la hipótesis de que la letra encierra un segundo significado en clave; pero aunque así fuese, me da la sensación de que Strayhorn también estaba convencido de que su canción, en conjunto, seguiría causando impacto aunque el público no captase los juegos de palabras.

La composición en sí tardó demasiado en salir del armario, pues no se interpretó en público hasta 1948, cuando Ellington la incluyó en el programa de su concierto del Carnegie Hall. En esta ocasión, Strayhorn acompañó a la cantante Kay Davis en una versión a dúo; Ellington, no se sabe por qué, al presentar «Lush Life» a los asistentes, dijo que se trataba de una pieza nueva y calificó esa parte del concierto de «ocurrencia de última hora». El público respondió con entusiasmo y Strayhorn desplegó gran pasión durante su breve interludio solista. En lo sucesivo, sin embargo, Ellington rara vez recurriría a la canción y no la incluiría en ninguno de los discos que grabó con la orquesta en pleno.

La canción, desde luego, no es pan comido para un vocalista, pero mal explica este argumento la renuencia de Ellington a interpretar esta joya, una composición

perfecta a mi modo de ver, donde las frases melódicas, la armonía y los sentimientos poéticos escapan a toda convencionalidad y a la vez resultan sublimes. Añádase la tremenda osadía de componer una canción de amor que critica con tanta vehemencia los idilios —hasta un extremo al que no ha llegado ninguna otra canción que yo conozca, de ningún género— pero que al mismo tiempo revela un corazón tan triste y maltrecho. Si me dejasen robar una sola canción del siglo xx y hacerla mía, sin duda alguna me lanzaría a por «Lush Life».

Por suerte, otros músicos tomaron cartas en el asunto y adoptaron una composición que Ellington, por el motivo que fuese, se mostraba tan reacio a promover. En la década de 1940, tan sólo un artista se decidió a dar el paso —Nat King Cole, que interpretó «Lush Life» con gran sensibilidad—; y a comienzos de la década de 1950 el principal valedor de la canción fue alguien tan insospechado como Harry James, el trompetista de la era del *swing*, que grabó hasta cuatro versiones distintas de la balada de Strayhorn. A mediados de esa década, varias vocalistas de primera fila enarbolaron la bandera de «Lush Life», entre las que destacan Carmen McRae (1956), Sarah Vaughan (1956) y Ella Fitzgerald (1957), gracias a lo cual la canción fue poco a poco cobrando rango de estándar y, si bien seguía siendo poco conocida entre el público, empezó a aparecer de manera esporádica en los escenarios.

Estos precedentes parecen nimios al lado del enorme espaldarazo que recibió «Lush Life» de parte de John Coltrane. El saxofonista dejó dos grabaciones de la canción. La primera, procedente de una sesión de 1958, es una interpretación de catorce minutos en la que tanto Coltrane como el trompetista Donald Byrd y el pianista Red Garland tienen sobrada ocasión de tocar sus respectivos solos; pero los oyentes en su mayoría prefieren la versión más corta, de 1963, en la que Coltrane se hizo acompañar por el cantante Johnny Hartman, y juntos ofrecieron una relectura exquisita de la pieza de Strayhorn. Tan es así, que se ha convertido en una de las eternas favoritas de los aficionados al género (en una encuesta realizada en 2011 con el fin de escoger las interpretaciones jazzísticas «por antonomasia», quedó colocada en el puesto trigésimo segundo) y con razón.

La versión de Coltrane y Hartman ensombrece sin remedio todas las interpretaciones de «Lush Life» que se han acometido desde entonces. En algunos casos, la deuda con los dos artistas se reconoce abiertamente —como hace Kurt Elling en su tributo de 2009—; pero aunque no se admita de forma expresa, el influjo se deja sentir en todo momento. Entre las versiones posteriores a la de Coltrane, las más logradas suelen ser las más medidas. Stan Getz, que solía tocar «Lush Life» en sus conciertos, no se sentía obligado a improvisar por encima de la secuencia de acordes y era capaz de cautivar al público con una exposición sencilla y sentida de la melodía. Más austero si cabe se muestra Joe Henderson en su versión de 1991, en la que deja de lado a sus músicos e interpreta la balada de Strayhorn al saxofón tenor sin acompañamiento alguno.

VERSIONES RECOMENDADAS

Billy Strayhorn y Kay Davis, grabada en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 13 de noviembre de 1948 · Nat King Cole, Nueva York, 29 de marzo de 1949 · Carmen McRae, extraída de *Blue Moon*, Nueva York, 29 de marzo de 1956 · John Coltrane (con Donald Byrd), extraída de *Lush Life*, Hackensack (New Jersey), 10 de enero de 1958 · John Coltrane y Johnny Hartman, extraída de *John Coltrane and Johnny Hartman*, Englewood Cliffs (New Jersey), 7 de marzo de 1963 · Stan Getz, extraída de *Captain Marvel*, Nueva York, 3 de marzo de 1972 · Joe Henderson, extraída de *Lush Life: The Music of Billy Strayhorn*, Englewood Cliffs (New Jersey), 3 al 8 de septiembre de 1991 · Kurt Elling, extraída de *Dedicated to You: Kurt Elling Sings the Music of Coltrane and Hartman*, grabado en directo en la Allen Room del Frederick P. Rose Hall de Nueva York, 21 de enero de 2009.

M

Mack the Knife (Mack el Navaja)

Compuesta por Kurt Weill, con letra de Bertolt Brecht (letra en inglés de Marc Blitzstein)

Siempre que oigo esta canción siento una punzada de vergüenza ajena, tal vez por vestigio subliminal de una serie de conciertos lamentables que di con mi trío en un restaurante hace unos años. Todos los sábados, en mitad de la actuación, el cocinero —sí, han leído bien: el cocinero— salía de la cocina y se empeñaba en cantar con nosotros una versión hortera de «Mack el Navaja», exagerando la voz para imitar a Louis Armstrong. Huelga decir que el público se volvía loco y estallaba en vítores y aclamaciones, algo que jamás ocurría cuando ofrecíamos nuestra inteligente amalgama de *hard bop*, *jazz* modal y otros subgéneros arcanos; ¡habráse visto! En numerosas ocasiones, nuestro vocalista de delantal blanco se envalentonaba y exigía que le dejásemos marcarse otra imitación de Louis Armstrong, por lo general una versión de «Sweet Georgia Brown» aderezada con unos versos cuasiobscenos de su cosecha. Cuando terminó nuestro contrato, asesté una puñalada mortal a «Mack el Navaja» y desde entonces no he vuelto a tocarla.

Está claro que no todo el mundo comparte mi aversión. La canción se ha mantenido en el repertorio canónico del *jazz* merced a un sinfín de versiones, que a veces se graban con el título «Moritat», término medieval cuyo simpático significado literal es «asesinato». No obstante, «Mack el Navaja» tardó en encontrar su público fuera de Europa, donde sonó por primera vez en el musical berlinés *Die Dreigroschenoper* (*La ópera de los tres centavos*, de 1928), la adaptación que llevaron a cabo Bertolt Brecht y Kurt Weill de *La ópera del mendigo*, de John Gay, una obra paródica de 1728. La pieza de Brecht y Weill se tradujo a numerosos idiomas y se estrenó en Estados Unidos en 1933, aunque se suspendió al cabo de doce miserables funciones. Veinte años después, sin embargo, un célebre montaje alternativo en el Theater de Lys del Greenwich Village (actual teatro Lucille Lortel) convirtió *La ópera de los tres centavos* y la canción «Mack el Navaja» en un éxito sin precedentes. El musical permaneció en cartel de forma casi ininterrumpida, salvo un breve paréntesis, hasta 1961, totalizando más de dos mil setecientas representaciones. La traducción de Marc Blitzstein (una de las múltiples versiones inglesas que existen de la letra, ocho como mínimo) maquilló las referencias más indecorosas, lo cual permitió que Mack se rehabilitase y triunfase en las gramolas, pero le valió al traductor el mote de «Marc el Navaja», por lo mucho que recortó del texto original.

Los músicos de *jazz* no perdieron ripio. En 1956, Louis Armstrong llegó al número veinte de la lista de *Billboard* con una enérgica interpretación vocal de «Mack el Navaja». Lotte Lenya, esposa de Weill y cantante de prestigio, se hallaba presente en esa sesión en calidad de artista invitada y, si bien su tentativa de careo

jazzístico con Armstrong fue un fracaso y nunca llegó a publicarse, el músico completó la versión por su cuenta y rindió un curioso tributo a la vocalista al incluir el nombre «Lenya» en la lista de conquistas de Mack. Por esa época sonaron en la radio varias interpretaciones instrumentales de la canción, entre ellas los sencillos de Dick Hyman y Les Paul, dos tratamientos que, por increíble que parezca, lograban recrear parte de la atmósfera original de la versión alemana. En 1959, sin embargo, el éxito descomunal del «Mack el Navaja» de Bobby Darin dejó atrás a todos esos precursores, pues permaneció nueve semanas en lo más alto de la lista de sencillos y obtuvo un Grammy.

Al año siguiente, durante una actuación en Berlín, la misma ciudad donde treinta y dos años antes se escuchara por primera vez «Mack el Navaja», Ella Fitzgerald estampó su sello personal en la canción al olvidarse de la letra e inventarse una nueva sobre la marcha. Aunque después Ella ofrecería versiones más pulidas en otros conciertos, el productor Norman Granz decidió publicar esta interpretación tan cautivadora en forma de sencillo, y se vio recompensado con catorce semanas de permanencia en las listas de éxitos y dos premios Grammy, tanto por el disco como por la versión propiamente dicha.

El ritmo de la canción, con su regusto binario, no invita a abordarla desde la perspectiva del jazz moderno, pero esta característica no disuadió a Sonny Rollins de incluir «Moritat» en *Saxophone Colossus*, su famoso disco de 1956. La canción también figura en el primer álbum que grabó Wayne Shorter al frente de su propia banda, en 1959, donde sirve de plataforma eficaz para diversos malabarismos saxofónicos de raíz coltranesca. Pero estas actualizaciones tienden a ser la excepción. Aunque de vez en cuando algún que otro músico rupturista se anima a hincarle el diente, lo normal es que Mack alterne con músicos tradicionalistas, en cuya opinión esta importación alemana no desentona con los temas clásicos de Nueva Orleans y Chicago que componen su repertorio.

VERSIONES RECOMENDADAS

Hans Schindler y la Haller Revue Jazz Orchestra, Berlín, enero de 1929 · Louis Armstrong, extraída de *Satchmo the Great*, Nueva York, 28 de septiembre de 1955 · Dick Hyman, extraída de *The Unforgettable Sound of the Dick Hyman Trio*, Nueva York, ¿1955? · Sonny Rollins (con Tommy Flanagan), extraída de *Saxophone Colossus*, Hackensack (New Jersey), 22 de junio de 1956 · Anita O'Day (con un arreglo de Jimmy Giuffre), extraída de *Cool Heat*, Los Ángeles, 7 de abril de 1959 · Wayne Shorter (con Lee Morgan), extraída de *Introducing Wayne Shorter*, Nueva York, 10 de noviembre de 1959 · Ella Fitzgerald, extraída de *Ella in Berlin*, grabado en directo en el Deutschlandhalle, Berlín, 13 de febrero de 1960 · Kenny Garrett (con Mulgrew Miller), extraída de *African Exchange Student*, Nueva York, 1990 · Arturo Sandoval (con Clark Terry), extraída de *Swingin'*, Nueva York, 6 al 9 de enero de

1996 · Nicholas Payton (con Dr. John), extraída de *Dear Louis*, Nueva York, septiembre y octubre de 2000.

Maiden Voyage

Compuesta por Herbie Hancock

Las crónicas jazzísticas de la turbulenta década de 1960 tienden a destacar a John Coltrane, Miles Davis y Ornette Coleman como las figuras descollantes que impulsaron el desarrollo del género. No menos impresionantes, sin embargo, son los enormes avances creativos que en esa misma década protagonizó Herbie Hancock. Es más, cuesta encontrar otro músico que en un decenio cualquiera de la historia del *jazz* llegase más lejos o abarcase más estilos.

A comienzos de esa década, Hancock se hallaba aún estudiando con el pianista de Chicago Chris Anderson y recibiendo clases en el Grinnell College, y no grabaría su primer álbum, *Takin' Off*, hasta 1962. Pero el título de ese elepé, [*Despegar*], sería de lo más apropiado, pues a partir de ahí fue como si el pianista ascendiese a un nivel superior con cada año que pasaba, no sólo al publicar una serie de discos sensacionales y en constante evolución bajo su propio nombre, sino también por el papel fundamental que desempeñó en la mayoría de trabajos de Miles Davis publicados en esa época, así como por los más de treinta elepés de Blue Note en los que participó como músico de sesión. A lo largo de esa década, Hancock intervino también en otros proyectos memorables para RCA, Columbia, Verve, CTI Y Atlantic. Y todas estas grabaciones tuvieron lugar en medio de constantes giras y actuaciones en directo, tanto al frente de su propia banda como acompañando a otros artistas. A finales de la década, Hancock se pasó al teclado eléctrico y abrazó una fusión vanguardista de *jazz*, *rock* y *funk* que ejercería una influencia enorme a lo largo de los años setenta. El volumen y alcance de toda esta producción musical es apabullante, pero si algo destaca en medio de una obra tan prolífica es la solidez e inventiva de su pianismo, dos virtudes que no dejan de apreciarse ni siquiera en esas sesiones informales en las que la mayoría de instrumentistas profesionales se limita a cumplir el expediente.

Con todo, si tuviese que sintetizar en una sola obra esta etapa de la carrera de Hancock, me decantaría por *Maiden Voyage*, el álbum que grabó para Blue Note justo en el ecuador de la década. La canción que da título al disco nunca sonó tanto en la radio como «Watermelon Man», también obra de Hancock, que llegó a colocarse entre los diez primeros puestos de las listas gracias a la versión de Mongo Santamaría; pero es igual de memorable y mucho menos convencional. La economía de recursos es asombrosa. Basándose tan sólo en cuatro acordes suspendidos y en una melodía compuesta en su mayoría de notas agudas sostenidas, la pieza da la sensación de flotar en el aire sin llegar a resolverse, efecto que se ve contrarrestado por el imperioso motivo rítmico que sirve de anclaje a toda la canción.

Aunque no faltan los precedentes —el uso sistemático de acordes suspendidos era

la marca personal del pianista McCoy Tyner durante esa misma época; y las estructuras despejadas, el sello característico del *jazz* modal desde finales de la década de 1950—, Hancock, en esta ocasión, crea algo inédito, una composición que impone sus propias reglas. Pero como solía hacer en esa época, en la siguiente ocasión en que el pianista entró en el estudio para grabar sus nuevas creaciones, ya había cambiado de registro: una banda sonora para una película de Michelangelo Antonioni (*Blow Up*) y un álbum intrigante (*Speak Like a Child*) grabado con fliscorno, flauta contralto y trombón bajo. Y estos dos proyectos tampoco fueron más que simples estaciones de tránsito en el camino hacia la siguiente novedad de la ajetreada agenda de Hancock.

La grabación original de «Maiden Voyage» es el mejor punto de partida para apreciar esta composición, una versión que no sólo se beneficia de la aportación de Hancock, sino de la presencia de Freddie Hubbard, que firma uno de los solos de trompeta más admirados de su carrera. Hancock grabaría más versiones de esta canción; me gusta particularmente la interpretación en solitario que grabó en Japón a mediados de 1974, aunque, por desgracia, el álbum en el que se publicó, *Dedication*, no salió a la venta en el mercado estadounidense y sigue siendo el disco menos conocido de todos los que el pianista grabó en esa época. También son dignas de mención dos de las primeras versiones de la pieza, obra de Bobby Hutcherson y Denny Zeitlin; pero la adaptación más provocativa del estándar de Hancock se la debemos a Robert Glasper, un pianista que en su álbum *In My Element*, de 2006, refunde «Maiden Voyage» con «Everything Is in Its Right Place», la canción de Radiohead.

VERSIONES RECOMENDADAS

Herbie Hancock, extraída de *Maiden Voyage*, Englewood Cliffs (New Jersey), 17 de marzo de 1965 · Bobby Hutcherson, extraída de *Happenings*, Englewood Cliffs (New Jersey), 8 de febrero de 1966 · Denny Zeitlin, extraída de *Zeitgeist*, Hollywood, 18 de marzo de 1967 · Herbie Hancock, extraída de *Dedication*, Tokio, 29 de julio de 1974 · Leny Andrade (con Fred Hersch), extraída de *Maiden Voyage*, Nueva York, 21 y 22 de diciembre de 1993 · Dianne Reeves y Geri Allen, extraída de *Bob Belder's Shades of Blue*, Nueva York, 7 de diciembre de 1994 · Robert Glasper, extraída de *In My Element*, Nueva York, septiembre y noviembre de 2006.

The Man I Love

Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin

Antes de convertirse en un éxito, esta canción tuvo una historia larga y accidentada. «The Man I Love» sonó por primera vez en un musical de 1924 titulado *Lady Be Good*, donde servía de número vocal para la cantante Adele Astaire, pero al cabo de una semana la eliminaron del espectáculo. Tres años después, los creadores de *Strike Up the Band* repescaron la canción, pero este musical nunca llegó a estrenarse en Nueva York (y cuando el espectáculo se remodeló y resucitó en 1930, la canción ya no formaba parte del libreto). En 1928 se escogió «The Man in Love» para el musical *Rosalie*, de Flo Ziegfeld, pero la canción quedó excluida antes del estreno (y, si hemos de creer a Ira Gershwin, ni siquiera se escuchó en los ensayos antes de que se la cargasen). Llegado a este punto, Max Dreyfus, el agente de los Gershwin, en un gesto desesperado, convenció a los compositores de que redujesen en un tercio su porcentaje de los derechos de autor para animar a los directores de conjuntos musicales a publicar «The Man in Love» en disco.

Esta estrategia agónica surtió efecto y hasta cuatro versiones de la canción —obra de Marion Harris, Sophie Tucker, Fred Rich y Paul Whiteman— llegaron a situarse entre los veinte primeros puestos de las listas de éxitos de 1928. La última grabación cuenta con un arreglo espectacular de Fred Grofé e incluye un interludio de saxo a cargo de Frankie Trumbauer, un saxofonista más conocido por sus colaboraciones con Bix Beiderbecke que en esta ocasión ejecuta uno de los mejores solos de su etapa en la orquesta de Whiteman. La composición también quedaría estrechamente asociada a Helen Morgan, una vocalista especializada en *torch songs* a quien el mismísimo Gershwin atribuiría buena parte del mérito de la popularidad que a la postre conquistaría su pieza; pero, por increíble que parezca, Morgan nunca llevó al estudio su canción insignia.

Casi una década después, Benny Goodman volvió a situar la composición en primer plano, pues su grabación en cuarteto de «The Man I Love» fue un gran éxito en 1937. El músico seguiría interpretando la pieza en diversos contextos durante el resto de su carrera: con un grupo pequeño en el Carnegie Hall (1938); con un arreglo para *big band* de Eddie Sauter (1940); con su banda de inclinaciones *bop* a finales de los años cuarenta; con una orquesta sinfónica en la década de 1950; con varias formaciones improvisadas en las décadas siguientes. No menos influjo ejercería en los círculos jazzísticos la grabación que realizó Coleman Hawkins en 1943, donde podemos escuchar al insigne saxo tenor construir un solo de gran amplitud armónica que figura entre las mejores improvisaciones saxofónicas de la época. En el espacio de los dieciocho meses siguientes se registraron no menos de dos docenas de versiones de «The Man I Love», más que en toda la década previa a la sesión de

Hawkins.

Desde entonces, la canción no ha visto disminuir su popularidad en ningún momento. Aquel desecho que no encontraba acomodo en ningún musical de Broadway terminó convirtiéndose en una de las composiciones más queridas y más grabadas de Gershwin. Según el compositor y musicólogo británico Wilfrid Mellers^[56], «The Man I Love» es «la canción pop más conmovedora de nuestro tiempo». Otros no se han quedado atrás en sus encomios. «He aquí la música de los Estados Unidos^[57] —proclamó Otto Kahn, amigo y mecenas de Gershwin—; pervivirá tanto como un *lied* de Schubert».

A decir verdad, la canción es bastante simple en términos melódicos: muchas de las frases se limitan a subir o bajar un tono o un semitono antes de terminar en una tercera menor, recurso que Gershwin emplea no menos de quince veces en una canción de treinta y dos compases. Sin embargo, la reiteración de este motivo contrasta vivamente con el movimiento constante de la armonía, y este contraste añade un mayor énfasis a la séptima bemol que Gershwin introduce una y otra vez en la melodía vocal, una nota con un inequívoco aire de *blues* que transforma lo que sin duda habría sonado como una canción folclórica del siglo XIX en una elegía magistral de la era del *jazz*.

VERSIONES RECOMENDADAS

Paul Whiteman (con Frank Trumbauer), Nueva York, 16 de mayo de 1928 · Benny Goodman (con Teddy Wilson, Lionel Hampton y Gene Krupa), grabado en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 16 de enero de 1938 · Billie Holiday (con Lester Young), Nueva York, 13 de diciembre de 1939 · Coleman Hawkins, Nueva York, 23 de diciembre de 1943 · Lester Young (con Nat King Cole y Buddy Rich), Los Ángeles, marzo-abril, 1946 · Art Tatum, grabado en directo en el Shrine Auditorium de Los Ángeles, 2 de abril de 1949 · Miles Davis (con Thelonious Monk y Milt Jackson), extraída de *Miles Davis and the Modern Jazz Giants*, Hackensack (New Jersey), 24 de diciembre de 1954 · Art Pepper (con Red Garland), extraída de *Art Pepper Meets the Rhythm Section*, Los Ángeles, 19 de enero de 1957 · Mary Lou Williams, extraída de *Live at the Cookery*, grabado en directo en el Cookery de Nueva York, noviembre de 1975 · Fred Hersch, extraída de *Heartsongs*, Nueva York, 4 y 5 de diciembre de 1989 · Herbie Hancock (con Joni Mitchell y Wayne Shorter), extraída de *Gershwin's World*, Nueva York (marzo y abril de 1998) y Los Ángeles (junio de 1998).

Manhã de Carnaval

Compuesta por Luiz Bonfá, con letra de Antônio Maria (letra en inglés de Carl Signam)

Esta canción aparece en los discos de *jazz* bajo una confusa variedad de títulos. Suele figurar como «Manhã de Carnaval», o como «Morning of the Carnival», la traducción inglesa del original portugués. A finales de la década de 1960, la canción cambió de nombre, «A Day in the Life of a Fool», y, con la letra en inglés que escribió Carl Sigman, obtuvo un éxito moderado en la voz de Jack Jones y generó un sinnúmero de versiones con el nuevo título. Existen, asimismo, numerosas grabaciones con el título de «La canción de *Orfeo Negro*» (aunque he oído a algunas personas usar esta denominación para referirse a la «Samba de Orfeu», otra canción célebre extraída de esa película y obra del mismo compositor). Para mayor desconcierto, en 1972, el cantante de *country* George Jones triunfó con una canción titulada «A Day in the Life of a Fool», que no tiene nada que ver con la pieza de Bonfá y que ningún carioca cantaría jamás ni en público ni en privado.

No me extrañaría que la identidad del compositor también hubiese provocado confusión a lo largo de los años. Muchos aficionados al *jazz* probablemente den por hecho que el autor de la canción es Antonio Carlos Jobim, dada su semejanza en cuanto a estilo y concepción con las *bossa novas* que este dio a luz por esa misma época. No en vano, Jobim también compuso parte de la música de *Orfeo Negro*, la película de 1959 donde sonó por primera vez «Manhã de Carnaval». Pero el creador de esta canción fue su paisano Luiz Bonfá, guitarrista y compositor ocasional, cuya tonada terminó siendo la pieza más famosa de una banda sonora que, pese a los muchos años transcurridos, sigue siendo un superventas mundial.

La canción ya está más que afianzada en el repertorio jazzístico, pero en su momento, los instrumentistas no brasileños tardaron un tiempo en dominar la cadencia de la *bossa nova*, un ritmo que hoy en día es casi un acto reflejo para cualquier músico de *jazz*. En 1963, Vince Guaraldi registró «Manhã de Carnaval» para su álbum *Jazz Impressions of Black Orpheus*, de gran éxito de ventas, pero adoptó un *swing* normal y corriente, apoyado en una línea de bajo de estilo *walking* más propia del *jazz* de la costa oeste que del último grito que llegaba de Río. Pocos meses después, Dizzy Gillespie optó por un ritmo latino genérico en su versión de la canción de Bonfá, y si bien logró imprimírle un compás de baile que la distancia de Guaraldi, su «*bossa nova*» parece salida de uno de esos casinos habaneros que acababa de cerrar Fidel Castro. La interpretación de Stan Getz, grabada tres meses después, presenta una sensibilidad más brasileña e incluye un solo de primera categoría, aunque el arreglo para *big band* resulta sofocante en algunos pasajes.

Estas versiones tienen sus virtudes, pero recomiendo al lector interesado en

escuchar una *bossa* más auténtica de aquella época que busque la interpretación de João Gilberto (1959), o la de Sérgio Mendes (1963), que, si bien terminó incluyéndose en el elepé *Quiet Nights*, por desgracia, salió al mercado cuando ya había remitido la fiebre de la *bossa nova*. En noviembre de 1962, el compositor también presentó su interpretación personal al público estadounidense en un concierto celebrado en el Carnegie Hall que se publicó en disco.

Los músicos de *jazz* terminaron asimilando los matices del estilo y casi todas las versiones de «Manhã de Carnaval» que se grabaron después de 1965 reflejan un buen dominio del idioma, o bien la intención expresa de subvertirlo. Mis favoritas son la grabación en directo de Paul Desmond en el Bourbon Street de Toronto, la colaboración de McCoy Tyner y Freddie Hubbard de 1980, y la desafortunada versión a la guitarra solista que incluyó Tuck Andrews en su disco *Reckless Precision*, de 1990.

VERSIONES RECOMENDADAS

João Gilberto, extraída de *The Legendary João Gilberto*, Río de Janeiro, 2 de julio de 1959 · Vince Guaraldi, extraída de *Jazz Impressions of Black Orpheus*, San Francisco, noviembre de 1961 y febrero de 1962 · Dizzy Gillespie, extraída de *New Wave*, Nueva York, mayo de 1962 · Stan Getz (con arreglo de Gary McFarland), extraída de *Big Band Bossa Nova*, Nueva York, 27 de agosto de 1962 · Luiz Bonfá, extraída de *Bossa Nova at Carnegie Hall*, grabado en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 21 de noviembre de 1962 · Sérgio Mendes, extraída de *Quiet Nights*, Nueva York, 1963 · Paul Desmond (con Ed Bickert), extraída de *Live*, grabado en directo en el Bourbon Street de Toronto, 25 de octubre al 1 de noviembre de 1975 · Art Pepper (con Cal Tjader y Clare Fischer), extraída de *Tokyo Debut*, grabado en directo en la sala Yubin Chobin de Tokio, 5 de abril de 1977 · McCoy Tyner (con Freddie Hubbard), extraída de *4X4*, Englewood Cliffs (New Jersey), 28 de mayo de 1980 · Tuck Andrews, extraída de *Reckless Precision*, Menlo Park (California), 1990.

Mean to Me

Compuesta por Fred E. Ahlert, con letra de Roy Turk

A Billy Holiday le endilgaron muchas canciones mediocres en sus visitas a los estudios de grabación, sobre todo al comienzo de su carrera, pero la cantante tenía tal capacidad de insuflar sinceridad en las letras que le ofrecían —de una emotividad, por lo general, espuria— que prácticamente todas y cada una de las grabaciones que publicó en esa época son dignas de atención. La interpretación de Holiday suele ser el único motivo por el que los oyentes actuales se molestarían en escuchar estas composiciones, y es que, en algunos casos, la cantante cogía una pieza que sin su mediación no habría llegado a ninguna parte y la convertía en un estándar.

«Mean to Me» es un buen ejemplo. Se trata de híbrido extraño, mitad *torch song*, mitad pieza cómica, cuyo principal gancho estriba en el doble significado del término *mean*^[58]. Billie Holiday no fue la primera en cantar esta canción. Los Dorsey Brothers habían participado en varias versiones grabadas en 1929. Annette Hanshaw, en febrero de ese año, interpretó «Mean to Me» a paso ligero, y tres semanas después, Ruth Etting, acompañada por muchos de los mismos músicos, la ralentizó considerablemente y la transformó en una pieza sentimental de salón. La versión de Etting vendió un millón de copias, gracias también a la canción de la cara B, «Button Up Your Overcoat»; pero después del *crash* bursátil de octubre de 1929, la canción cayó en desgracia —el público buscaba canciones más optimistas mientras la economía se desplomaba— y apenas se registraron unas pocas versiones de *jazz* nuevas antes de que Teddy Wilson, en mayo de 1937, decidiese resucitar la tonada de Ahlert y grabarla con su banda como número vocal para Billie Holiday.

La vocalista contaba entonces veintidós años, pero nadie lo diría a tenor de la madurez emocional que aportó a «Mean to Me». La grabación resultante llegó al top diez y se convirtió en la versión canónica de la pieza, y si bien Holiday no la purgó de toda la ñoñería, al menos la sustentó en una expresión más verosímil de desengaño amoroso. La diva contó con el apoyo y acicate de su eterno colaborador, el saxofonista Lester Young, quien, por su parte, una década después, grabaría una versión instrumental exquisita de la misma canción en formación de trío, con Nat King Cole al piano y Buddy Rich a la batería.

«Mean to Me» debe casi toda su fama posterior a las cantantes, pues son ellas quienes de forma periódica han hecho que el público vuelva a reparar en la pieza. Sarah Vaughan, en una de las primeras grabaciones de su carrera, recreó «Mean to Me» con una actitud más firme y enérgica que la de Holiday, dando la impresión de ser una mujer perfectamente capaz de pagar al malvado amante de la letra con la misma moneda. Su tentativa de modernizar la canción contó con el auxilio de una formación de *bebop* de ensueño, integrada entre otros por Dizzy Gillespie, Charlie

Parker y Max Roach. Vaughan volvería a grabar «Mean to Me» en varias ocasiones, entre las que destaca la sesión de 1961 con Count Basie. Al año siguiente, Ella Fitzgerald incluyó «Mean to Me» en *Ella Swings Brightly with Nelson*, el álbum que grabó con el sello Verve y por el que obtuvo un premio Grammy. Pero de todas las versiones posteriores, la más escuchada es sin lugar a dudas la que interpretó Diana Ross en *Lady Sings the Blues*, la película biográfica de Billie Holiday, cuya banda sonora llegó a lo más alto de la lista de álbumes de *Billboard* en abril de 1973 y dio a conocer «Mean to Me» a una nueva generación de aficionados.

La canción sobrevive en nuestros días, aunque no tanto por méritos propios como por su interés histórico o para tributar un homenaje a Billie Holiday. La composición, no obstante, es capaz de inspirar adaptaciones y rejuvenecimientos ingeniosos. A comienzos de la década de 1960, el Modern Jazz Quartet demostró que «Mean to Me» se prestaba a un contrapunto muy imaginativo; y por esa misma época, Betty Carter, en su disco *Modern Sounds*, ofreció una interpretación tan personal y extravagante que por unos instantes uno llega a olvidarse de la eterna presencia de Billie Holiday. También me gusta mucho el arreglo de *hard bop* que Curtis Counce aplicó a esta canción en 1957, una versión que debería conocerse mucho mejor. Estos tratamientos, no obstante, son la excepción, pues hoy por hoy lo que predomina son los enfoques prosaicos de «Mean to Me», hasta el punto de que esta canción de *jazz* bien podría terminar monopolizada por los artistas de *cabaret* y por esos cantantes retrógrados que prefieren evocar el pasado del *jazz* antes que poner al día el legado del género.

VERSIONES RECOMENDADAS

Annette Hanshaw (con Tommy Dorsey y Jimmy Dorsey), Nueva York, 20 de febrero de 1929 · Teddy Wilson (con Billie Holiday y Lester Young), Nueva York, 11 de mayo de 1937 · Sarah Vaughan (con Dizzy Gillespie y Charlie Parker), Nueva York, 25 de mayo de 1945 · Woody Herman (con Bill Harris), grabado en directo en el Carnegie Hall, Nueva York, 25 de marzo de 1946 · Lester Young (con Nat King Cole y Buddy Rich), Los Ángeles, marzo y abril de 1946 · Curtis Counce (con Harold Lance), extraída de *Carl's Blues*, Los Ángeles, 3 de septiembre de 1957 · Betty Carter, extraída de *Modern Sound*, Nueva York, 18 de agosto de 1960 · Count Basie y Sarah Vaughan, extraída de *Count Basie/Sarah Vaughan*, Nueva York, 10 al 12 de enero de 1961 · Ella Fitzgerald (con un arreglo de Nelson Riddle), extraída de *Ella Swings Brightly with Nelson*, Los Ángeles, 13 de noviembre de 1961 · Modern Jazz Quartet, extraída de *The Sheriff*, Nueva York, 16 de mayo de 1963 · Diana Ross, extraída de la banda sonora de *Lady Sings the Blues*, Hollywood, 1972 · Carmen McRae (con Clifford Jordan), extraída de *Any Old Time*, Nueva York, 23 de junio de 1986.

Meditação (Meditation)

Compuesta por Antonio Carlos Jobim, con letra de Newton Mendonça

Esta canción tuvo cierta difusión durante el apogeo de la fiebre de la *bossa nova*, pero nunca llegó a ser un éxito. La versión de Charlie Byrd llegó al número 66 de la lista de sencillos de *Billboard* en marzo de 1963, y la de Pat Boone (con una letra en inglés de Norman Gimbel) se colocó brevemente en el 91 ese mismo mes. Tres años después, la etérea interpretación de Claudine Longet, que cantó la letra en francés (adaptada por Eddy Marnay) y en inglés, no pasó del puesto 98. Stan Getz, que convirtió otras *bossas* en éxitos de ventas, podría haber corrido mejor suerte, pero no se interesó por esta pieza, y eso que grabó muchas otras composiciones de Jobim. Pese a estos comienzos tan poco prometedores, «Meditação» tuvo buena acogida entre los músicos de *jazz* y se ha hecho un hueco en el repertorio estándar.

El título de la canción es atinado. La misma secuencia de acordes posee un carácter equilibrado y tranquilizante. Tras los dos primeros compases, con su relajante tónica en mayor, Jobim desciende un semitono en el siguiente acorde; llegados a ese punto, los aficionados que conozcan las piruetas armónicas de este compositor darán por hecho que está al caer alguna modulación rebuscada, pero en lugar de eso, ¡sorpresa!, el compositor retorna a la misma e hipnótica tónica mayor del comienzo. El efecto general es el de una canción que gira sobre sí misma. La melodía propiamente dicha contribuye a esta impresión meditativa al alternar frases largas y persistentes, basadas en la superdominante (tal vez la nota más relajante de la escala después de las notas reales), con una serie de frases que descienden con delicadeza de semitono en semitono, enunciadas en un ritmo de tres notas por dos pulsos.

El carácter reflexivo de la pieza es tan acusado que los intérpretes tendrán serias dificultades para imponerle otra personalidad. Así pareció entenderlo hasta un músico tan extrovertido y enfático como Oscar Peterson, quien en su recreación de «Meditação» depuró los excesos de su estilo y adoptó una postura a todas luces contemplativa. No menos sobrio es el enfoque con el que Dexter Gordon atacó la composición de Jobim en 1969. A pesar de estos ejemplos, lo normal es que «Meditação» haya arraigado en los repertorios de artistas famosos por su mesura y comedimiento, como ilustran a la perfección las interpretaciones de Paul Desmond, Blossom Dearie y Harry Allen.

VERSIONES RECOMENDADAS

João Gilberto, extraída de *The Legendary João Gilberto*, Río de Janeiro, 28 de marzo

de 1960 · Charlie Byrd, extraída de *Bossa Nova Pelos Passaros*, Nueva York, 5 de octubre de 1962 · Sérgio Mendes, extraída de *Quiet Nights*, Nueva York, 1963 · Oscar Peterson, extraída de *Soul Español*, Chicago, 12 al 14 de diciembre de 1966 · Blossom Dearie, extraída de *Soon It's Gonna Rain*, Londres, finales de 1967 · Dexter Gordon (con Barry Harris), extraída de *More Power!*, Nueva York, 4 de abril de 1969 · Paul Desmond, extraída de *Like Someone in Love*, grabado en directo en Bourbon Street, Toronto, 29 de marzo de 1975 · Ray Brown (con Gene Harris), extraída de *The Red Hot Ray Brown Trio*, grabado en directo en el Blue Note de Nueva York, noviembre y diciembre de 1985 · Harry Allen, extraída de *Eu Não Quero Dançar / I Won't Dance*, Nueva York, 18 y 19 de diciembre de 1997.

Memories of You

Compuesta por Eubie Blake, con letra de Andy Razaf

En 1983, el centésimo cumpleaños de Eubie Blake fue un magno acontecimiento del que dieron parte periódicos y telediarios. Lástima que la fecha no coincidiese con los datos del censo, el pasaporte, el registro de la seguridad social y otros documentos oficiales, según todos los cuales Blake había nacido en 1887, no en 1883. Blake, pues, «solo» vivió hasta la venerable edad de noventa y seis años. Ahora bien, lo que está fuera de toda duda es la importancia capital de su obra para la música estadounidense, por más que el hombre no llegase a cumplir el siglo de vida. En concreto, su canción «Memories of You», que se estrenó en Broadway como parte del musical *Lew Leslie's Blackbirds of 1930*, es un clásico muy querido que ha resistido el paso del tiempo. La canción sigue gozando de aceptación entre los músicos de *stride* y de *swing*, y también se presta a las actualizaciones inteligentes de estilo moderno (escúchese la versión de Monk). Algunos de los contextos en los que ha aparecido la pieza son, desde luego, sorprendentes: por ejemplo, como fondo de un montaje proyectado en la última edición del programa *The Tonight Show* que presentó Johnny Carson; o en la Casa Blanca, durante el concierto que el propio Blake ofreció a Jimmy Carter.

La canción también es destacable por haber introducido un nuevo instrumento en las formaciones de *jazz*. Louis Armstrong estaba grabando «Memories of You» para el sello Okeh cuando reparó en un extraño aparato de metal que había en el estudio, una especie de xilofón modificado cuyas láminas, en lugar de madera, eran de aluminio. La emisora de radio NBC, que emitía desde el mismo estudio, utilizaba aquel vibráfono como cortinilla de identificación de la cadena: «*N-B-C... din, don, din*». Armstrong se volvió hacia Lionel Hampton^[59], el batería de aquella sesión, y le preguntó: «¿Lo sabes tocar?». «Yo era un chaval, rebosaba confianza —recordaría años después Hampton—, y le contesté: ‘Pues claro’». El batería vio que la disposición de las notas era idéntica a la del piano, y tocó una imitación improvisada del famoso sólo de Armstrong en «Cornet Chop Suey». Satchmo se quedó patidifuso. «Venga —dijo—, vamos a grabar con esto». Y la siguiente toma de «Memories of You» fue la primera grabación de una canción de *jazz* en la que suena un vibráfono.

Puede que Benny Goodman hiciese aún más que Armstrong por convertir «Memories of You» en un estándar de *jazz* interpretado por doquier. La Casa Loma Orchestra, el espejo en que se miraba Goodman, ya había demostrado que esta canción podía ser un buen excipiente para el *jazz* de la era del *swing*, y Sonny Durham aportó un solo tan fluido y lleno de confianza que, según un crítico, «se convirtió en dueño y señor de la canción hasta el final de su carrera^[60], de la misma forma que Bunny Berigan se apropió de ‘I Can’t Get Started’». No obstante, sería

difícil superar la formación que Goodman reclutó para su sesión de 1939, donde la improvisación lírica del clarinetista da paso a los gráciles solos de Lionel Hampton (que volvió a imprimir su timbre personal en la pieza) y Charlie Christian, la joven sensación de la guitarra. Goodman retomó esta canción pocas semanas después en el concierto *Spirituals to Swing* que ofreció en el Carnegie Hall, y la mantendría en su repertorio durante el resto de su carrera; su discografía incluye más de dos docenas de versiones de “Memories of You” y sus contribuciones a Eubie Blake en concepto de derechos de autor debieron de totalizar una suma considerable. A mediados de la década de 1950, cuando la canción volvió al primer plano, uno de los responsables fue de nuevo Goodman; “Memories of You” se incluyó en la película biográfica *The Benny Goodman Story*, de 1956, y fue un éxito en la versión de un grupo vocal llamado The Four Coins, que permaneció cuatro meses en la lista de *Billboard* y llegó al puesto vigesimosegundo. La grabación de Goodman con Rosemary Clooney tuvo aún más eco y subió hasta el vigésimo lugar.

Pero para conocer de verdad esta canción hay que escucharla en manos de un pianista señero de estilo tradicional. El propio Eubie Blake la interpretó en unas cuantas ocasiones, no en vano gustaba de cerrar los conciertos con su famosa pieza, y así lo hizo en abril de 1972, rodeado de un elenco rutilante de teclistas, en la New School for Social Research de Nueva York. Art Tatum incluyó «Memories of You» en el álbum a piano sólo que grabó para Norman Granz, y aunque la primera mitad de su interpretación es un ejercicio de barroquismo desmesurado en *rubato*, cuando el pianista se somete por fin a un *tempo* fijo ofrece algunos pasajes espléndidos de *stride* sosegado. Una de mis versiones favoritas de «Memories of You» es la que en 1968 grabó Jaki Byard, un modernista que conocía a fondo la tradición *stride*, en una sesión injustamente olvidada para el sello Prestige, con el acompañamiento de Rahsaan Roland Kirk.

Ahora bien, si de combinar lo tradicional y lo transgresor en una misma interpretación se trata, veo difícil superar a Mingus y a Monk, quienes a finales de la década de 1950 también registraron la canción de Blake. Mingus la recreó en el disco *East Coasting*, al frente de su grupo, y también en *Mingus Plays Piano*, el álbum que grabó al piano solista, un trabajo peculiar y de una calidad sorprendente. Monk, un pianista que se instruyó en el arte del *stride* antes de alejarse del estilo de Harlem, firmó una versión clásica en solitario para un disco publicado por Riverside en 1956. El aval de estos dos artistas, que han ejercido más influencia si cabe después de muertos, es sin duda uno de los motivos principales por los que esta canción tan anticuada sigue mereciendo la atención de los músicos de *jazz* en el nuevo milenio.

VERSIONES RECOMENDADAS

Louis Armstrong, Los Ángeles, 16 de octubre de 1930 · Casa Loma Orchestra, Nueva York, 1 de diciembre de 1937 · Benny Goodman (con Lionel Hampton y Charlie

Christian), Nueva York, 22 de noviembre de 1939 · Art Tatum, extraída de *The Art Tatum Sólo Masterpieces, Vol. 5*, Los Ángeles, 28 de diciembre de 1953 · Benny Goodman (con Rosemary Clooney), extraída de *Date with the King*, Nueva York, 14 de noviembre de 1955 · Thelonious Monk, extraída de *The Unique*, Hackensack (New Jersey), 17 de marzo de 1956 · Charles Mingus, extraída de *East Coasting*, Nueva York, agosto de 1957 · Jaki Byard (con Rahsaan Roland Kirk), extraída de *The Jaki Byard Experience*, Nueva York, 17 de septiembre de 1968 · Eubie Blake, extraída de *Jazz Piano Masters*, grabado en directo en la New School for Social Research de Nueva York, 10 de abril de 1972 · Jessica Williams, extraída de *More for Monk*, Capitola (California), 2002 · Fred Hersch, extraída de *Alone at the Vanguard*, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 5 de diciembre de 2010.

Milestones

Compuesta por Miles Davis

Cabe considerar esta pieza un ejercicio de calentamiento previo a las exploraciones modales de *Kind of Blue*, el álbum que Miles Davis grabaría al año siguiente. «Este fue el primer disco en el que empecé a componer de forma modal^[61] —explicaría Miles más adelante—; y en ‘Milestones’, la canción que da título al elepé, apliqué la fórmula a conciencia. Cuando tocas de esa manera, puedes seguir eternamente. No hay que preocuparse de los acordes [...]. Puedes tomarte más libertades con la melodía. El reto, cuando tocas en estilo modal, es demostrar tu inventiva en términos melódicos».

Por aquella época, Davis había concebido la idea de la improvisación modal tras asistir en Nueva York a una actuación del Ballet Africaine de Guinea. En este espectáculo africano, el frenesí rítmico iba ligado a una base armónica más estática, y el trompetista quedó particularmente impresionado con el uso de la calimba, un instrumento que sólo puede tocarse dentro de un único modo, pues carece de la versatilidad necesaria para ajustarse a las diversas escalas de la música occidental moderna. Donde otros habrían visto una limitación, Miles vio una alternativa liberadora a las fórmulas convencionales de la improvisación, hasta entonces basadas en los acordes. «Me parece —señaló Davis a Nat Hentoff en una entrevista de 1958—, que el *jazz* está empezando a alejarse de las series de acordes convencionales para volver a priorizar la variación melódica por encima de la armónica. Se reducirá el número de acordes^[62], pero las posibilidades a la hora de usarlos serán infinitas».

Con todo, los oyentes primerizos que se acerquen a *Milestones* esperando escuchar un anticipo del tono introspectivo de *Kind of Blue* tal vez se sorprendan de la intensidad y el dinamismo del álbum que Davis grabó en febrero de 1958. Como demuestra la canción que da título a todo el disco, el *jazz* modal no implica necesariamente sacrificar la energía junto con la progresión armónica, una lección que John Coltrane (presente en esta grabación) aplicaría a su cuarteto clásico de la década de 1960.

La conmoción que causó *Kind of Blue* contribuyó sin duda a la popularidad de «Milestones», pues un número cada vez mayor de artistas de *jazz* se decidió a probar la improvisación modal. Bill Evans incluyó la pieza en el influyente álbum que grabó para Village Vanguard en 1961. Unos meses después, Mark Murphy puso letra a «Milestones» en su álbum *Rah*, y al año siguiente Gerald Wilson registró la canción en un arreglo de *big band* con su grupo de Los Ángeles. Otras lecturas notables son la interpretación de Wynton Kelly en el Half Note, de 1965, y la versión en trío de Herbie Hancock, poco conocida, con Ron Carter y Tony Williams, de 1977.

Miles, por su parte, mantuvo esta pieza en su repertorio al menos hasta finales de

la década de 1960, y nunca dejó de redefinir la forma de tocarla. Cualquiera que aspire a captar la esencia y potencial de «Milestones» debería empezar por escuchar las múltiples interpretaciones de su autor. Una grabación de 1963 registrada en Antibes nos muestra a Davis atacando la composición a unos trescientos cuarenta pulsos por minuto, una aceleración considerable respecto de la original, y, en general, forzando la pieza al límite. Al terminar la década, el trompetista volvió a aminorar el *tempo* de «Milestones» pero para entonces ya la había electrificado y «funkificado» con el fin de adaptarla al sonido de fusión que dio en cultivar por esos años.

Nota: Davis ya había compuesto y grabado otra canción titulada «Milestones» en 1947. Esta pieza, que algún que otro músico versionaría con posterioridad (puede escucharse en discos de Joe Henderson, Paul Motian, Booker Little y otros), no es una composición modal, sino un reflejo del idioma *bebop* que Davis trataba de dominar por entonces. De vez en cuando, no obstante, esta homonimia es fuente de equívocos entre los aficionados, y he llegado a encontrarme a un afamado crítico de *jazz* disertando sobre la estructura modal de esta canción, que en realidad se basa en una secuencia de acordes.

VERSIONES RECOMENDADAS

Miles Davis (con John Coltrane y Cannonball Adderley), extraída de *Milestones*, Nueva York, 4 de febrero de 1958 · Bill Evans (con Scott LaFaro y Paul Motian), extraída de *The Complete Village Vanguard Recordings*, 1961, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 25 de junio de 1961 · Miles Davis, extraída de *Miles Davis in Europe*, grabado en directo en el festival de *jazz* de Antibes, 27 de julio de 1963 · Wynton Kelly, extraída de *Complete Live at the Half Note*, Nueva York, 17 de agosto de 1965 · Miles Davis (con Wayne Shorter y Chick Corea), extraída de *Live in Berlin 1969*, grabado el festival de *jazz* de Montreux, Suiza, julio de 1969 · Herbie Hancock (con Ron Carter y Tony Williams), extraída de *Herbie Hancock Trio*, San Francisco, 13 de julio de 1977 · The Candid Jazz Masters (con Claudio Roditi, Donald Harrison, Ricky Ford y Kenny Barron), extraída de *For Miles*, grabado en directo en Birdland, Nueva York, 29 y 30 de noviembre de 1991 · Horace Tapscott y Sonny Simmons, extraída de *Among Friends*, Longwy (Francia), 28 de julio de 1995 · Gerald Wilson, extraída de *New York, New Sound*, Nueva York, 25 y 26 de febrero de 2003.

Misterioso

Compuesta por Thelonious Monk

«Misterioso» fue uno de los primeros *blues* originales de doce compases que grabó Thelonious Monk y también uno de los más insólitos, tanto en términos monkianos como jazzísticos en sentido lato. La melodía de la canción sigue un esquema previsible y se toca con un ritmo constante que acentúa los pulsos fuertes del compás, sin síncopas ni silencios. Hasta entonces, ninguna canción de *jazz* había sonado así, y los antecedentes más obvios son temas clásicos del género *novelty* (como, por ejemplo, *The Syncopated Clock*, de Leroy Anderson, una pieza de 1945) o, si acaso, las escalas y ejercicios que tocan los estudiantes de piano para mejorar la independencia de los dedos. La melodía discurre infatigable arriba y abajo, trazando a porfía su recorrido en una hilera ininterrumpida de ocho notas, cada una de las cuales va seguida de su intervalo de sexta ascendente, bien de mayor o de menor.

Sobra decir que no son los ingredientes jazzísticos más habituales —habrá quien piense, de hecho, que una canción así, diga lo que diga el título, por fuerza ha de sonar más tediosa que misteriosa—; pero al combinar esta pauta melódica con una estructura de *blues* de doce compases y añadiéndole un poco de cromatismo, Monk crea algo surrealista, un ejercicio para piano procedente de un universo alternativo. La canción, como es obvio, impone sus limitaciones a los instrumentistas —quien quiera divertirse que escuche a varios baterías tratando de imprimir *swing* a esta melodía sin síncopas—; pero también los induce a abordar el formato del *blues* desde una perspectiva distinta, a saber: planteándosela no tanto como una progresión genérica sobre la que improvisar frases y *riffs* consabidos, sino más bien como una extensión de la singular sensibilidad personal de Monk.

Como suele ocurrir con las creaciones de Monk, el compositor participó en muchas de las grabaciones imprescindibles de la pieza. La primera versión de «Misterioso» aparece en la sesión que grabó Monk para Blue Note el dos de julio de 1948, donde el pianista se enzarza en un astuto juego del gato y el ratón con el vibrafonista Milt Jackson. Hubo de pasar casi una década para que un músico de *jazz* de renombre registrase una versión de «Misterioso», pero cuando Sonny Rollins lo hizo, en 1957, tomó la insólita decisión de llevarse dos teclistas al estudio, Monk y Horace Silver, que se repartieron las tareas pianísticas y dieron con la forma de llevar a buen puerto este concepto tan inaudito de división del trabajo. Al año siguiente, Monk grabó una versión más despreocupada de «Misterioso», con Johnny Griffin en el Five Spot, y el pianista seguiría recurriendo a la canción en diversos contextos durante el resto de su carrera, inclusive en su última sesión de estudio, celebrada en Londres en 1971.

Esta canción inspira demasiadas versiones reverentes por parte de músicos que no

dudan en aplicar los recursos más característicos de Monk, hasta el punto de que sus interpretaciones parecen calcos ejecutados de memoria. Pero también son posibles las reconfiguraciones radicales, como demuestran las adaptaciones «étnicas» de Tito Puente (en el disco *Special Delivery*, de 1996) y de la Asian-American Orchestra de Anthony Brown (en el álbum *Monk's*, de 2000). Por último, los aficionados al jazz tampoco deberían pasar por alto la adaptación que Ornette Coleman —un músico que no acostumbraba a interpretar piezas de Monk— incluyó en el disco *Naked Lunch*, de 1991. Esta grabación tiene más de fusión de dos sensibilidades distintas que de versión propiamente dicha, pero constituye un ejemplo fascinante de cómo un maestro puede rendir tributo a otro sin dejar de imponer su propia personalidad musical.

VERSIONES RECOMENDADAS

Thelonious Monk (con Milt Jackson), Nueva York, 2 de julio de 1948 · Sonny Rollins (con Thelonious Monk, Horace Silver y J. J. Johnson), extraída de *Sonny Rollins, Vol. 2*, Nueva York, 14 de abril de 1957 · Thelonious Monk (con Johnny Griffin), extraída de *Misterioso*, grabado en directo en el Five Spot de Nueva York, 7 de agosto de 1958 · Carla Bley y Johnny Griffin, extraída de *That's the Way I Feel Now*, Nueva York, 1984 · Ran Blake, extraída de *Epistrophy*, Milán, 19 y 20 de abril de 1991 · Ornette Coleman, extraída de *Naked Lunch*, Londres, 12 al 19 de agosto de 1991 · Tito Puente, extraída de *Special Delivery*, Nueva York, 11 y 12 de junio de 1996 · Anthony Brown's Asian-American Orchestra (con Steve Lacy), extraída de *Monk's Moods*, Berkeley (California), 20 de abril y 28 de agosto de 2000.

Misty

Compuesta por Erroll Garner, con letra de Johnny Burke

Mucha gente ha tenido conocimiento de esta canción en las últimas décadas gracias a la película *Play Misty for Me* (*Escalofrío en la noche*, 1971), de Clint Eastwood (que tuvo que desembolsar veinticinco mil dólares para poder usar la composición de Garroll), y nada me parece más propio, pues tengo la impresión de que la mayoría de músicos de *jazz* sólo toca esta canción cuando se la pide alguien del público, de la misma forma que la película de Eastwood —su debut como director, dicho sea de paso— cuenta la historia de una mujer obsesiva que, entre otras cosas, no para de telefonar a un locutor de radio para pedirle que ponga «Misty». La balada de Garner está bien compuesta, desde luego, y la línea melódica ascendente que desemboca en el puente y que, en el espacio de tres compases, abarca más de una octava, resulta muy espectacular; pero la canción ha padecido demasiadas versiones empalagosas a lo largo de los años, y hoy por hoy ni las grandes figuras del *jazz* lo tienen fácil para devolverle la dignidad perdida.

La grabación original de Garner, de 1954, es demasiado barroca para mi gusto. Este pianista daba lo mejor de sí en los tiempos medios y medio-rápidos, unos movimientos en los que su sentido del *swing* y de la dinámica no tenía parangón; pero a la hora de las baladas solía adoptar un sentimentalismo recargado que apenas deja espacio para el verdadero *jazz*. Composiciones como «Nightwind», «Solitaire» y «Passing Through» son tan tenues y delicadas que uno no puede evitar la sospecha de que Garner las compuso con la esperanza de conquistar a un público ajeno al *jazz* y más próximo al pop. Justo lo que consiguió con «Misty», que se hizo famosa en la versión de Johnny Mathis, de 1959, y llegó al número 12 de la lista de sencillos pop de *Billboard*. Las dos grabaciones, tanto la de Mathis como la de Garner, terminarían ingresando en el Salón de la Fama del Grammy.

«Misty» estuvo a punto de quedar excluida de *Heavenly*, el disco de Mathis, pero el cantante le había garantizado a Garner, a quien conocía desde que tenía trece años, que grabaría la pieza. Los ejecutivos de la discográfica querían sustituirla por una canción de un musical de Broadway, pero Mathis luchó por mantener «Misty», aunque sólo fuese por evitarse el bochorno de incumplir su promesa. El desarrollo de los acontecimientos le dio la razón con creces: «Misty» se convertiría en la canción insignia de Mathis y contribuyó a encumbrar a *Heavenly* en la lista de álbumes de *Billboard*.

Con la letra que escribió Johnny Burke —que fue otro de los que participó de mala gana en este proceso, pues sólo compuso los versos porque le insistió su pianista y transcriptor de partituras, Herb Messick— «Misty» ya se convirtió en un estándar del pop, y los músicos de *jazz* le prestaron atención. Count Basie grabó la canción a

finales de 1959, cuando la versión de Mathis seguía aún en las listas de éxito, y lo propio hizo Ella Fitzgerald unas semanas después en su célebre concierto de Berlín; pero hay que reconocerle a Sarah Vaughan el mérito de haber añadido «Misty» a su repertorio antes incluso de que Mathis publicase su sencillo. La cantante registró la canción en una sesión de 1958 celebrada en París, con un arreglo de Quincy Jones, y en lo sucesivo la interpretaría con frecuencia.

Mis versiones instrumentales favoritas son la interpretación en formación de trío que grabó Ahmad Jamal en 1965, con su trasfondo *funky*; la pachanga de órgano en *tempo* rápido de Richard «Groove» Holmes; y la grabación en directo de Wes Montgomery, con Wynton Kelly al piano, en el Half Note. Entre las grabaciones de épocas más recientes, destaco la del trombonista Steve Turre, de 1999, una versión que únicamente por el uso tan eficaz de la sordina que hace en su solo ya merecería la pena; pero la presencia de Ray Charles como músico de acompañamiento en un disco de *jazz* la hace todavía más atractiva.

En la década de 1970, la película de Eastwood podría haber servido para que «Misty» recuperase parte de la respetabilidad perdida; pero Ray Stevens contrarrestó de sobra esa posibilidad con una versión lamentable de estilo *country* que triunfó en las listas en 1975 (suerte de continuación de su superéxito del año anterior, «The Streak»). Aunque Stevens insistió en que ni él ni sus músicos se reían «de la canción, sino con la canción», el resultado fue una horrerada sin paliativos. El cantante obtuvo un Grammy y dio a los músicos de *jazz* otro motivo para no arrimarse a esta pieza. Pero de poco les sirve, pues entre el público siempre hay alguien que, como la trastornada de la película, les pide que toquen «Misty».

VERSIONES RECOMENDADAS

Erroll Garner, extraída de *Contrasts*, Chicago, 27 de julio de 1954 · Sarah Vaughan (con un arreglo de Quincy Jones), extraída de *Vaughan and Violins*, París 7 de julio de 1958 · Johnny Mathis, extraída de *Heavenly*, Nueva York, abril de 1959 · Count Basie, extraída de *Dance Along with Basie*, Nueva York, 30 y 31 de diciembre de 1959 · Hank Crawford, extraída de *More Soul*, Nueva York, 7 de octubre de 1960 · Wes Montgomery (con Wynton Kelly), extraída de *Complete Live at the Half Note*, grabado en directo en el Half Note, Nueva York, 24 de junio de 1965 · Richard «Groove» Holmes, extraída de *Soul Message*, Englewood Cliffs (New Jersey), 3 de agosto de 1965 · Ahmad Jamal, extraída de *Heat Wave*, Washington (D. C.), 17 y 18 de febrero de 1966 · Carmen McRae (con Shirley Horn al piano), extraída de *Sarah-Dedicated to You*, Nueva York, 12 al 14 de octubre de 1990 · Steve Turre (con Ray Charles), extraída de *In the Spur of the Moment*, Nueva York, 14 de agosto de 1999.

Moment's Notice

Compuesta por John Coltrane

¿Acaso creía John Coltrane que cualquiera que escuchase esta canción iba a percatarse de que todas y cada una de las doce notas de nuestra bien temperada escala figuran como fundamentales de algún acorde durante los dieciséis primeros compases? Seguramente no. Lo que sí sabía es que los saxofonistas que siguiesen su ejemplo —y no fueron pocos— tendrían plena conciencia de la velocidad fulgurante con que se sucedían los acordes y de lo insólito que era aquel panorama armónico en comparación con el de otras canciones de la época.

No, «Moment's Notice» no es tan difícil como «Giant Steps», esa carrera de obstáculos que Coltrane publicaría dos años después; pero la composición se regodea en el maximalismo armónico que caracterizó esta fase de la evolución del saxofonista. Prácticamente ninguna de las frases o escalas melódicas que emplee un instrumentista para tocar su solo en el primer compás de esta pieza le servirá para el segundo, y esta discontinuidad tan desestabilizadora se prolonga durante la mayor parte de la canción. Poco antes del *turnaround* final, Coltrane permite que el improvisador se relaje durante un breve trecho en el que sólo hay un cambio de acorde por compás; pero no es más que un alto en el camino para recuperar el resuello antes de que la estructura retorne al comienzo y vuelva a desencadenarse la batalla.

Se trata, pues, de un buen ejercicio, el equivalente musical de un recorrido completo por el gimnasio. ¿Y cómo se supone que debe ejecutarse? El lector interesado en la respuesta no tiene más que escuchar la grabación original de «Moment's Notice» que Coltrane incluyó en el álbum *Blue Train*, publicado por Blue Note: el único lugar, dicho sea de paso, en el que podrá oír al saxofonista tocar esta pieza, pues no volvería a grabarla, ni en concierto ni en el estudio (tal vez pensando que no era una canción muy indicada para los directos). No obstante, ya se encargaron otros artistas de adoptar «Moment's Notice» y de incorporarla al repertorio estándar, cada vez con más frecuencia desde mediados de la década de 1970.

McCoy Tyner, un pilar fundamental de los mejores grupos de Coltrane, nunca tuvo ocasión de grabar «Moment's Notice» con el compositor, pero se desquitó con la ardiente versión que grabó con Ron Carter y Tony Williams para su álbum *Supertrios*, de 1977. En épocas más recientes, varios pianistas han abordado esta canción con entusiasmo, como atestiguan las grabaciones de Fred Hersch (versión que, por increíble que parezca, sonaba en un cedé de demostración que editó BMW para poner de relieve la calidad de los equipos de sonido de sus automóviles), Harry Connick Jr. (que intercala fragmentos de piano *stride* en la pieza de Coltrane) y Dave

Burrell (que le aplica el tratamiento *stride* completo), entre otros artistas.

Por lo general, no obstante, prefiero escuchar «Moment's Notice» con algún músico de viento de por medio. El saxofonista George Coleman, cuya forma de improvisar, basada en la armonía, lo convierte en un intérprete idóneo para canciones de esta naturaleza, luce su perspicacia en el disco *Playing Changes*, grabado en un club de Londres en 1979. Mark Turner, en cambio, se muestra menos ligado a los acordes y mucho más juguetón en su magnífica contribución como miembro del grupo de Billy Hart al disco *Quartet*, publicado por el batería en 2005 (compárese con la interpretación del propio Turner en *Yam Yam*, el álbum que grabó en 1994 al frente de su propia banda). Pero mejor aún es la versión de Arturo Sandoval, con Michael Brecker de músico invitado, incluida en su disco *Swingin'*, de 1996, donde ambos instrumentistas se muestran en plena forma.

VERSIONES RECOMENDADAS

John Coltrane, extraída de *Blue Train*, Hackensack (New Jersey), 15 de septiembre de 1957 · McCoy Tyner (con Ron Carter y Tony Williams), extraída de *Supertrios*, Berkeley (California), 9 y 10 de abril de 1977 · Dexter Gordon (con George Cables), extraída de *Manhattan Symphonie*, Nueva York, 2 de mayo de 1978 · George Coleman, extraída de *Playing Changes*, grabado en directo en el Ronnie Scott's Club de Londres, 19 y 20 de abril de 1979 · Fred Hersch, extraída de *The Fred Hersch Trio Plays...*, Astoria (Nueva York), 16 y 17 de febrero de 1994 · Mark Turner (con Brad Mehldau y Kurt Rosenwinkel), extraída de *Yam Yam*, Nueva York, 12 de diciembre de 1994 · Arturo Sandoval (con Michael Brecker), extraída de *Swingin'*, Nueva York, 6 al 9 de enero de 1996 · Billy Hart (con Mark Turner y Ethan Iverson), extraída de *Quartet*, Easton (Connecticut), octubre de 2005.

Mood Indigo

Compuesta por Duke Ellington y Barney Bigard, con letra de Irving Mills

¡Por fin una composición de Duke Ellington que es fácil de cantar! Muchas de las melodías del Duque («Sophisticated Lady», «I Got It Bad [and That Ain't Good]», «Do Nothin' Till You Hear from Me») están salpicadas de intervalos saltarines que suenan como si se hubiesen compuesto al piano y no necesariamente pensando en los vocalistas. «Mood Indigo», sin embargo, me parece una canción que podría haberse compuesto cantando en la ducha o tatarando durante un ocioso paseo vespertino. La melodía apenas exige una tesitura de poco más de una octava, y el movimiento de las frases, directo y rectilíneo, me recuerda más a los himnos y canciones folclóricas que a las composiciones para *big band* (al menos hasta llegar al puente, un fragmento alegre que contrasta con el melancólico tema principal).

Como suele ocurrir con las piezas de Ellington, la propiedad intelectual de «Mood Indigo» dista de estar clara. Barney Bigard pretendía haber compuesto buena parte de la canción —la cual, a su vez, habría aprendido de su maestro, Lorenzo Tio, uno de los precursores del *jazz* de Nueva Orleans— y terminó interponiendo una demanda para obtener un porcentaje de los derechos de autor. Es posible que la banda de A. J. Piron, de la que formaba parte Tio, hubiese tocado la canción antes incluso de que la grabase Ellington. Este, por su parte, afirmaba que compuso «Mood Indigo» en un cuarto de hora, mientras esperaba que a su madre terminase de prepararle la cena, justo antes de una importante retransmisión radiofónica. El estreno de la canción en la radio provocó una avalancha de cartas y el representante del Duque, Irving Mills, aprovechó la ocasión y le puso letra. ¿Seguro? Michael Parish, un letrista que trabajaba para Mills, se atribuiría posteriormente la autoría del texto, por entonces ya famoso. Ni siquiera el título de la canción escapa a la controversia: en un primer momento, la discográfica la publicó como «Dreamy Blues», pero Bigard insistía en que el propio Ellington la había titulado «Mood Indigo» desde un principio.

Ahora bien, cualquiera que ponga en duda el papel decisivo que desempeñó Ellington en la existencia de esta pieza no tiene más que fijarse en los arreglos. El Duque en su primera grabación, de 1930, empleó una banda reducida a siete músicos; pero, así y todo, le imprimió su sello personal al asignar la melodía a la trompeta y al trombón, ambos con sordina, acompañados de un clarinete que toca en un registro grave. Esta clase de textura cálida y sugerente, con los instrumentos graves tocando las notas agudas y viceversa, es característica de Ellington. En cuestión de pocas semanas, el compositor había grabado «Mood Indigo» con tres discográficas distintas, y la grabación que publicó Victor fue su primer gran éxito.

Mi favorita, no obstante, es la grandiosa versión de quince minutos que la

orquesta del Duque registró veinte años después para el álbum *Masterpieces by Ellington*. En ese momento clave de la evolución de la tecnología de grabación, los discos de larga duración ya permitían a los músicos de *jazz* presentar composiciones prolongadas que nunca habrían cabido en un disco de setenta y ocho revoluciones, el formato de grabación imperante hasta entonces. Ellington aprovechó la oportunidad para lucir el arreglo de Billy Strayhorn, que había transformado «Mood Indigo» en una serie de elaboradas variaciones sobre un mismo tema: a lo largo de diecisiete *chorus*, una extensión sin precedentes, la orquesta alterna entre tres tonalidades distintas y se adapta a una dilatada horquilla de marcos rítmicos (entre ellos el vals, que por entonces aún era una rareza en el mundo del *jazz*).

Son muchos los artistas que han versionado «Mood Indigo», aunque, como suele ocurrir con la obra de Ellington, la canción se interpreta con demasiada reverencia para mi gusto. En las cubetas de discos de *jazz*, no obstante, acechan algunas sorpresas, como, por ejemplo, la versión extravagante que publicó Thelonious Monk en 1955, la adaptación ambiciosa de Nina Simone (1957) y la interpretación traviesa, con un cambio de *tempo*, que firmó Charles Mingus en 1959, una de las múltiples grabaciones de esta pieza que nos legó el contrabajista. Esta canción también solían escogerla los músicos que tocaban con Ellington en calidad de artistas invitados; una grabación impresionante de 1962 permite admirar un solo de Coleman Hawkins, prolongado y atrevido en lo armónico, con el compositor al piano. Cuando se grabó esta interpretación, el mundo del *jazz* se hallaba inmerso en una fase de innovación vanguardista, pero las viejas glorias todavía eran capaces de renovar con creatividad las obras maestras del pasado, y esta versión es un claro ejemplo.

«Mood Indigo» nunca ha estado falta de admiradores. Ya en 1931 un crítico de prensa la comparó con *Rhapsody in Blue*, de Gershwin, y en épocas más recientes, la cadena de radio pública de Estados Unidos la incluyó entre las cien composiciones estadounidenses más importantes del siglo xx, y el Salón de la Fama del Grammy le abrió las puertas. Pese a estos honores, «Mood Indigo» ya no suena con tanta frecuencia en los escenarios, y cuando lo hace suele ser como interludio insulso en medio de un popurrí de temas de Ellington. Puede que otros arreglos más vistosos del Duque, como los del «Caravan», de Tizol, o «Lush Life», de Strayhorn, se presten mejor a las interpretaciones virtuosas de los músicos de formación académica de hoy en día. Pero esta canción, de una hondura casi espiritual, no suena anticuada en absoluto, y todavía puede servir de marco para interpretaciones jazzísticas de gran calado emocional.

VERSIONES RECOMENDADAS

Duke Ellington, Nueva York, 14 de octubre de 1930 · Jimmie Lunceford, Nueva York, 4 y 5 de septiembre de 1934 · Duke Ellington, extraída de *Masterpieces by*

Ellington, Nueva York, 18 de diciembre de 1950 · Thelonious Monk, extraída de *Thelonious Monk Plays Duke Ellington*, Hackensack (New Jersey), 27 de julio de 1955 · Nina Simone, extraída de *Little Girl Blue*, Nueva York, 1957 · Charles Mingus, extraída de *Shoes of the Fisherman's Wife*, Nueva York, 13 de noviembre de 1959 · Duke Ellington y Coleman Hawkins, extraída de *Duke Ellington Meets Coleman Hawkins*, Englewood Cliffs (New Jersey), 18 de agosto de 1962 · Clark Terry and Bob Brookmeyer (con Hank Jones), extraída de *Gingerbread Men*, Nueva York, 1966 · Marcus Roberts, extraída de *Alone with Three Giants*, Nueva Orleans, 4 y 5 de junio de 1990.

More Than You Know

Compuesta por Vincent Youmans, con letra de Billy Rose y Edward Eliscu

No creo que a los músicos de hoy en día les pidan «More Than You Know» en los conciertos, pero la canción gozó de un breve periodo de fama entre el gran público a raíz de que Barbra Streisand la cantase en la película *Funny Lady*. Desde un comienzo, la pieza parecía predestinada al fracaso. Sonó por primera vez en *Great Day*, un musical de 1929 que se suspendió al cabo de treinta representaciones; el hecho de que el espectáculo se estrenase la mismísima víspera del desastre bursátil que desencadenó la Gran Depresión no ayudó mucho. La Metro-Goldwyn-Mayer compró los derechos cinematográficos de *Great Day*, pero a la película no le fue mejor que a la versión teatral, pues el rodaje se suspendió a los dos meses de haberse iniciado, cuando la actriz protagonista, Joan Crawford, se rebeló contra el lenguaje infantil que le pidieron que emplease para interpretar a una bella sureña. La idea era reanudar la filmación una vez modificado el guion, pero nunca se llevó a la práctica. La tentativa de resucitar *Great Day* en 1934, con Jeanette MacDonald de protagonista, también quedó en agua de borrajas.

Sin embargo, tres canciones procedentes del musical fracasado lograron sobrevivir a la debacle, «More Than You Know», «Without a Song» y la que daba título al espectáculo, «Great Day», unas composiciones que daban fe del talento de Youman y que explican por qué Hollywood se interesó por la obra pese a lo efímero que había sido el paso por Broadway. En 1930, Ruth Etting logró un éxito con su grabación de «More Than You Know», y lo propio hizo Mildred Bailey en 1937. En 1936, cuando se encontraba en el cénit de su fama, Benny Goodman grabó la canción con su trío, y tres años después Teddy Wilson, el pianista de aquella sesión, registró la pieza de Youman al frente de su propia banda, con Billie Holiday de vocalista.

La canción siguió siendo popular durante la década de 1940 y mereció la atención de los responsables de muchas de las bandas más famosas del momento (Basie, Goodman, James, Kenton, Dorsey, Goodman), casi siempre como número vocal para cantantes femeninas, aunque también, de vez en cuando, como instrumental. Cuando el jazz moderno desplazó a las bandas de *swing*, «More Than You Know» conservó su lugar en el repertorio jazzístico. La canción no perdió el favor de las vocalistas, pero unos cuantos saxos tenores de primera fila también contribuyeron a acreditar la valía de la pieza. En 1954, Sonny Rollins grabó una versión muy conocida de «More Than You Know», con Thelonious Monk al piano, y seguiría tocando la pieza más de medio siglo después, como demuestra la apasionante interpretación en directo que ofreció en un concierto celebrado en Toulouse, incluida en su álbum *Road Shows*, de 2008. Dexter Gordon también recreó la canción en diversos contextos, y siempre con

buenos resultados. Recomiendo su versión de 1975, con acompañamiento de orquesta, y la que interpretó en el Carnegie Hall en 1978. La segunda incluye el que quizá sea el mejor sólo en disco del pianista George Cables, que por una vez prescinde de ese simplismo que deslucen no pocos de sus trabajos y recurre a algunos recursos de concertista clásico, probablemente inspirado por lo augusto del auditorio.

La canción revela su personalidad fundamental en la anacrusa, mediante un motivo ascendente de tono anhelante que se desarrolla a lo largo de los dieciséis compases siguientes con una precisión que no menoscaba en modo alguno el delicado contenido emocional de la pieza. El puente contiene no menos de ocho frases descendentes distintas, en su mayoría contrapuestas a acordes menores. Cuando al fin regresa la melodía principal es casi como si un rayo de sol se hubiese filtrado a través de una capa de nubarrones de mal agüero. No se me ocurre ninguna otra canción que establezca un contraste tan ingenioso entre las dos secciones con el fin de producir un conmovedor efecto holístico.

VERSIONES RECOMENDADAS

Benny Goodman Trio (con Teddy Wilson y Gene Krupa), Chicago, 24 de abril de 1936 · Mildred Bailey (con Bew Webster), Nueva York, 9 de noviembre de 1936 · Billie Holiday (con Teddy Wilson), Nueva York, 30 de enero de 1939 · Sonny Rollins (con Thelonious Monk), extraída de *Moving Out*, Hackensack (New Jersey), 25 de octubre de 1954 · Coleman Hawkins, extraída de *The Hawk Relaxes*, Nueva York, 28 de febrero de 1961 · Dexter Gordon (con una orquesta dirigida por Palle Mikkelborg, autor de los arreglos), extraída de *More Than You Know*, Copenhague, 21 y 23 de febrero de 1975 · Joe Pass, extraída de *Joe Pass at the Montreux Jazz Festival 1975*, grabado en directo en el festival de jazz de Montreux, Suiza, 17 y 18 de 1975 · Dexter Gordon (con George Cables), extraída de *Live at Carnegie Hall*, grabado en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 23 de septiembre de 1978 · Claudia Acuña, extraída de *Rhythm of Life*, Nueva York, 3 y 5 de octubre de 2001 · Sonny Rollins, extraída de *Road Shows, Vol. 1*, grabado en directo en La Hall aux Grains de Toulouse, 15 de mayo de 2006.

Muskrat Ramble

Compuesta por Kid Ory, con letra de Ray Gilbert

En un giro inesperado de los acontecimientos, esta canción de *jazz* tradicional concitó su público más numeroso en el festival de Woodstock, cuando Country Joe McDonald entonó la melodía con una nueva letra, a modo de cántico antibelicista: «*And it's one, two, three, what are we fighting for?*» [Un, dos, tres: ¿para qué estamos luchando?].... Aunque se oye cantar a parte del público —que tal vez recordase la melodía por los discos de *jazz* estilo Dixieland de sus padres—, Country Joe no queda nada satisfecho. «Mirad, tíos —se queja a la muchedumbre congregada—, no sé cómo pensáis que vamos a parar la guerra si no sois capaces de cantar mejor».

Kid Ory, un trombonista de setenta y dos años, también tenía motivos para quejarse. Su canción acababa de sonar en el escenario más grande del festival, junto a Jimi Hendrix y a Janis Joplin, y él no había sacado nada en limpio. Según su hija, Babette Ory, lo último que le pidió el músico en el lecho de muerte fue que procesase a la persona que había vulnerado su propiedad intelectual. Babette terminó cumpliendo la voluntad de su padre, pero sólo al cabo de treinta años. En un momento dado se apercibió a Country Joe con una multa de ciento cincuenta mil dólares si cantaba en público su versión de la pieza, conocida como «*I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die Rag*». Pero los tribunales terminaron fallando en contra de Ory, en gran medida porque la demanda no se había formulado con la debida celeridad.

Simpatizo un tanto con la familia Ory, pero sus derechos de propiedad sobre «Muskrat Ramble» distan de ser indiscutibles. El trombonista afirmaba haber compuesto la pieza en Los Ángeles, en 1921, inspirándose en un ejercicio sacado de un método de enseñanza musical, y aseguraba que el título se le ocurrió a Lil Armstrong, la segunda mujer de Satchmo. Este, sin embargo, pretendía que el verdadero compositor de la canción era él, y que Ory se limitó a ponerle nombre, mientras que Sidney Bechet se remontaba aún más en el tiempo y atribuía la composición, o al menos el segundo tema (el que saltó a la fama en Woodstock), a Buddy Bolden, el músico de *jazz* de comienzos de siglo. Bolden, a su vez, bien pudo haber sacado la melodía de la canción folclórica «*The Old Cow Died and the Old Man Cried*». Para mayor complicación, Ray Gilbert obtendría años después una tercera parte de los derechos de autor de «Muskrat Ramble» en compensación por la letra que escribió para la canción en 1950.

Tras grabar la famosa versión original de la pieza, Louis Armstrong dejó la canción de lado durante más de dos décadas. «Muskrat Ramble» sobrevivió a la transición a la era del *swing* y mereció las interpretaciones en formato de *big band* de Lionel Hampton, Woody Herman y unos pocos artistas más, mientras Roy Eldridge,

por su parte, grababa un arreglo *hot* con un grupo pequeño en diciembre de 1939. Pero si los aficionados al *jazz* volvieron a fijarse en la canción fue más que nada gracias al renacer del *jazz* tradicional que tuvo lugar en la década de 1940. Los tradicionalistas de la costa oeste, sobre todo Lu Watters y Turk Murphy, hicieron un uso destacado de la pieza a lo largo de todo el decenio, y los auténticos pioneros del *jazz* de Nueva Orleans, como Louis Armstrong, Sidney Bechet y Ory, también la interpretaron durante ese mismo periodo.

Son raros los músicos de *jazz* moderno que han tratado de remozar «Muskrat Ramble». En las contadas ocasiones en que una figura del *jazz* más innovador ha versionado la pieza —como Mingus en su recital de 1965 en la universidad de UCLA—, la actitud adoptada suele ser pícara o incluso sarcástica. Y, la verdad sea dicha, la canción encarna con tal viveza la atmósfera festiva que el público suele asociar al *jazz* de Nueva Orleans, que lo mejor es que los músicos se ciñan sin más a la lectura clásica. Dudo mucho que la melodía de «Muskrat Ramble» vuelva a sonar en un escenario delante de medio millón de personas; pero incluso en un marco íntimo y recogido la canción conserva el mismo atractivo que llevó al público de Woodstock a cantarla a coro.

VERSIONES RECOMENDADAS

Louis Armstrong (con Kid Ory), Chicago, 26 de febrero de 1926 · Lionel Hampton, Nueva York, 21 de julio de 1938 · Lu Waters (con Turk Murphy), San Francisco, 29 de marzo de 1942 · Kid Ory (con Jimmy Noone y Zutty Singleton), Los Ángeles, marzo y julio de 1944 · Sidney Bechet (con Sidney de Paris y Vic Dickenson), Nueva York, 20 de diciembre de 1944 · Muggsy Spanier (con Pee Wee Russell), Nueva York, 1 al 3 de marzo de 1945 · Pete Fountain, extraída de *Standing Room Only*, grabado en directo en el French Quarter Inn de Nueva Orleans, 1965 · Charles Mingus, extraída de *Music Written for Monterey, 1965 Not Heard... Played Live in Its Entirety at UCLA*, grabado en Royce Hall de Los Ángeles, 25 de septiembre de 1965 · Harry Connick Jr., extraída de 25, Nueva York, 2 al 9 de octubre de 1992.

My Favorite Things

Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Oscar Hammerstein II

Esta canción se hizo enormemente famosa en la década de 1960 gracias a su presencia destacada en *The Sound of Music* (1959), el exitoso musical de Broadway, así como en la versión cinematográfica de este, *Sonrisas y lágrimas* (1965), la película que más recaudó en toda la década y, si se ajusta el cálculo a la inflación, el tercer mayor éxito de taquilla de todos los tiempos. Yo era muy pequeño cuando se estrenó en el cine, pero puedo dar fe de que hasta la pandilla de la guardería conocía «My Favorite Things», composición que parecía particularmente apropiada para los niños. En la adaptación cinematográfica, de hecho, Julie Andrews les canta la canción a los infantes que tiene a su cargo.

En su día, no obstante, pocos músicos de la época debieron de considerarla una pieza idónea para el *jazz*, y me cuesta creer que «My Favorite Things» hubiese calado en el mundillo de no ser por la mediación de John Coltrane; pero en esta ocasión bastó el imprimátur de un saxofonista famoso. Hay que reconocer a Coltrane el mérito de comprometerse a ultranza con la canción de Rodgers y Hammerstein. Su primera versión de estudio, de 1960, dura catorce minutos y ocupa más de un tercio del elepé homónimo, que fue todo un éxito. Al año siguiente, el saxofonista se llevó «My Favorite Things» de gira, y las grabaciones registradas en cinco países europeos distintos permiten apreciar sus extensas interpretaciones de la pieza, con el acompañamiento de Eric Dolphy. La canción también figura en discos posteriores de Coltrane, registrados en vivo en el Birdland, el festival de *jazz* de Newport, el Half Note y el Village Vanguard, entre otros escenarios. En la recta final de su carrera, la evolución del saxofonista se hizo extensiva a su forma de interpretar la pieza de Rodgers: la versión incluida en su última grabación en directo, un concierto que ofreció en el Olatunji Center of African Culture de Harlem pocas semanas antes de su muerte, acaecida en 1967, dura más de media hora.

Ahora bien, ¿hasta qué punto le gustaba la canción a Coltrane? Pese a los elogios que le dedicó, el saxofonista no mostró interés en improvisar sobre la secuencia de acordes de «My Favorite Things» en ninguna de sus interpretaciones del clásico de Rodgers. Su planteamiento es siempre el mismo: tras una exposición rutinaria de la melodía, se quita de encima la estructura y la armonía de la pieza, y procede a improvisar por encima de un motivo en 6/8 que se repite sin descanso. A decir verdad, este tratamiento no dista mucho del que luego aplicaría Coltrane a otras canciones famosas, como «Chim Chim Cheere» o «Greensleeves», que también quedaban convertidas en meros preámbulos de *vamps* en tonalidad menor y compás de 6/8. Tanto da si en la carátula del disco se atribuía la composición a Richard Rodgers o se etiquetaba como «tradicional»: el *alma mater*, la fuente de inspiración y

transpiración, es John Coltrane, que coge una tonadilla de Broadway y la convierte en trampolín para improvisaciones modales de vanguardia.

A raíz del respaldo de Coltrane, unos pocos artistas de *jazz* retomaron la canción propiamente dicha y la interpretaron incluyendo un solo convencional por encima de la secuencia de acordes; escúchense, por ejemplo, las grabaciones de Bill Evans (1963) o Dave Brubeck (1965). Pero las versiones más representativas del lugar que ocupa la pieza en el repertorio son algo más irreverentes, como la de Sun Ra, de 1977, donde parece que los músicos no saben si seguir la armonía de Rodgers o el *vamp* de Coltrane, y terminan por perpetrar un híbrido extraño, prescindiendo del puente pero acoplándose poco a poco en torno a una progresión que, efectivamente, podría tener su origen en cierto musical de Broadway.

Entre «mis cosas favoritas» figuran dos versiones en las que participan otros tantos antiguos miembros del grupo de Coltrane, que interpretan la canción en dos formatos muy diferentes: la lectura en solitario del pianista McCoy Tyner, incluida en un disco de 1972 titulado *Echoes of a Friend*, y la aportación de Elvin Jones al trío que completan el guitarrista John McLaughlin y el organista Joey DeFrancesco, de 1994. Recomiendo también la revisión de Stanley Jordan, de 1986, que, pese a la ausencia de sección rítmica, consigue generar una intensidad coltranesca, basándose exclusivamente en el empuje de la singular técnica de *tapping* que hizo famoso al guitarrista.

VERSIONES RECOMENDADAS

John Coltrane, extraída de *My Favorite Things*, Nueva York, 21 de octubre de 1960 · Bill Evans, extraída de *The Sólo Sessions, Vol. 1*, Nueva York, 10 de enero de 1963 · John Coltrane, extraída de *One Up, One Down*, grabado en directo en el Half Note de Nueva York, 7 de mayo de 1965 · McCoy Tyner, extraída de *Echoes of a Friend*, Tokio, 11 de noviembre de 1972 · Sun Ra (con John Gilmore), extraída de *Some Blues But Not the Kind That's Blue*, Nueva York, 14 de octubre de 1977 · Stanley Jordan, extraída de *Standards, Vol. 1*, Nueva York, octubre de 1986 · John McLaughlin (con Elvin Jones y Joey De-Francesco), extraída de *After the Rain*, Nueva York, 4 y 5 de octubre de 1994 · George Coleman, extraída de *I Could Write a Book*, Nueva York, 8 y 9 de enero de 1998.

My Foolish Heart

Compuesta por Victor Young, con letra de Ned Washington

En 1949 se estrenó la primera versión cinematográfica autorizada —la primera y la última— de un relato de J. D. Salinger. Pero cuando Samuel Goldwyn y compañía terminaron de retocar el texto del misantrópico literato —un cuento de 1948 titulado «El tío Wiggily en Connecticut»—, el original resultaba prácticamente irreconocible en la pantalla. Los críticos se ensañaron con la película, y aunque el escritor no se pronunció en público, tal vez quepa deducir su opinión del primer párrafo de *El guardian entre el centeno*, el clásico de la novela estadounidense que Salinger publicaría dos años más tarde. En estos términos se expresa el narrador, Holden Caulfield, al hablar de su hermano D. B.: «Ahora D. B. está en Hollywood, prostituyéndose. Si hay algo que odie en el mundo es el cine. Ni me lo nombren».

Sin embargo, cuando la Academia de Hollywood anunció los candidatos a los Oscar, la canción principal de *My Foolish Heart* —el nombre que dio el estudio cinematográfico a la adaptación del relato de Salinger— estaba entre los nominados (aunque el premio terminaría llevandoselo «Baby, It's Cold Outside»). En 1950, más de media docena de versiones de «My Foolish Heart» se colaron en las listas de éxitos, entre ellas los tratamientos de corte sentimental de Billy Eckstine y Gene Ammons. Pero al cabo de unos pocos meses, los músicos dejaron la canción de lado, y durante los cinco años siguientes no se grabaría ninguna versión de *jazz*.

El resurgimiento de la canción comenzó el 29 de marzo de 1956 cuando, después de ese paréntesis de un lustro, Carmen McRae, en Nueva York, y André Previn, en Los Ángeles, grabaron «My Foolish Heart» el mismo día. A los pocos meses, Ray Brown llevó la canción al estudio para una sesión con el sello Verve, y a partir de ahí y durante los años siguientes, la pieza de Young y Washington conquistaría unos cuantos admiradores más en los círculos jazzísticos. Lionel Hampton, Bob Crosby, Ted Heath, Maynard Ferguson y otros artistas de diversos estilos y generaciones grabaron la canción.

Pero la versión más influyente de «My Foolish Heart» es la interpretación en trío que ofreció Bill Evans en junio de 1961, junto a Scott LaFaro y Paul Motian, en el Village Vanguard de Nueva York. Por aquel entonces eran pocos los músicos que se atrevían a afrontar canciones en un tiempo tan lento; la lectura de Evans oscila en torno a los cincuenta pulsos por minuto (a título de comparación, la famosa lectura de «Body and Soul» que llevó a cabo Coleman Hawkins en clave de balada es el doble de rápida). Lejos de ponerse nervioso a semejante paso de caracol, como a la sazón les ocurría a otras secciones rítmicas, inclusive de primera fila, el trío deja que la canción respire y que el ritmo subyacente discurra en oleadas, en lugar de impulsarlo hacia delante con pulsos claramente definidos. Esta sesión sería una de las últimas

ocasiones en que tocasen juntos los tres músicos —LaFaro murió pocos días después en un accidente de automóvil—, pero la grabación dejó constancia de una nueva concepción del ritmo y el espacio que otros músicos estudiarían y emularían con posterioridad.

Aunque esta herencia se deja sentir sobre todo en el trabajo de los pianistas posteriores, los demás instrumentistas tampoco eran inmunes al influjo de Evans. Cabe discernir una concepción estética similar, por ejemplo, en la versión de «My Favorite Things» que en 1968 grabó Gary Burton al vibráfono solista para su álbum *Country Roads and Other Places*; en la interpretación de John McLaughlin, incluida en su disco *Electric Guitarist*, de 1978; y en la lectura que por esa misma época llevó a cabo Lenny Breau. La canción ha terminado identificándose con una sensibilidad concreta, más aún que la mayoría de estándares de *jazz*, y dando cabida a improvisaciones diáfanas y despejadas, en un tono introspectivo que guarda más sintonía con las cavilaciones del fuero interno que con los parroquianos acodados en la barra que chasquean los dedos al compás.

El propio Evans publicaría con posterioridad unas cuantas grabaciones de «My Foolish Heart», y mantendría la canción en su temario de por vida. Aunque estas interpretaciones no deparan por lo general grandes sorpresas, en su tándem con Tony Bennet, grabado en 1975, el pianista se ve obligado a adaptarse a otra presencia de gran carácter, y el consiguiente toma y daca se traduce en una relectura refrescante de una canción más que conocida. Aunque los últimos años no han sido pródigos en versiones novedosas ni inusitadas de «My Favorite Things», recomiendo dos interpretaciones embriagadoras, ambas en directo: la adaptación apasionada de Kurt Elling, de 1999, y, no menos estimulante, la colaboración entre Ahmad Jamal y George Coleman, de 2000.

VERSIONES RECOMENDADAS

Billy Eckstine, Nueva York, 14 de diciembre de 1949 · Gene Ammons, Chicago, 2 de mayo de 1950 · Bill Evans (con Scott LaFaro y Paul Motian), extraída de *Live at the Village Vanguard*, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 25 de junio de 1961 · Gary Burton, extraída de *Country Roads and Othe Places*, Nueva York, 27 de septiembre de 1968 · Tony Bennett y Bill Evans, extraída de *The Tony Bennett/Bill Evans Album*, Berkeley (California), 10 al 13 de junio de 1975 · John McLaughlin, extraída de *Electric Guitarist*, Nueva York, febrero de 1978 · Lenny Breau, extraída de *The Complete Living Room Tapes*, Maine, ¿1978-1979? · Bobby Hutcherson (con McCoy Tyner), extraída de *Sólo/Quartet*, Hollywood, 1 y 2 de 1982 · Kurt Elling (con Laurence Hobgood), extraída de *Live in Chicago*, grabado en directo en el Gree Mill de Chicago, 14 al 16 de julio de 1999 · Ahmad Jamal (con George Coleman), extraída de *Olympia 2000*, grabado en directo en el Olympia de París, 6 de noviembre de 2000.

My Funny Valentine

Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Lorenz Hart

Esta canción se estrenó en *Babes in Arms* (1937), un musical de Rodgers y Hart que se representó en Broadway durante ocho meses y dio lugar a más canciones de éxito que cualquier otra obra del binomio. «My Funny Valentine» debió de parecer en su momento una canción de amor bastante insólita —¿cuántas tonadas románticas declararían que la apariencia física del amado es «risible» y «no muy griega que digamos»?—; pero estaba llamada a convertirse en una de las baladas más grabadas del siglo.

Dos trompetistas de *jazz* trataron de hacer suya esta canción: Miles Davis y Chet Baker. Suele acusarse a Baker de seguir los pasos de Davis, pero en este caso él fue el primero en identificarse con el estándar y el que más años lo conservó en su repertorio. El músico de Oklahoma lo grabó por primera vez en 1952, a las órdenes de Gerry Mulligan, pero probablemente ya llevase un tiempo interpretándolo. «Gerry ganó un dineral con canciones que Chet tocaba desde hacía años^[63], como ‘My Funny Valentine’ y ‘Bernie’s Tune’ —declaró el saxofonista tenor Teddy Edwards—. Mucho antes de conocer a Gerry, él ya las tocaba». Y seguiría interpretando «My Funny Valentine» mucho después de haber dejado a Mulligan (la discografía de Baker contiene cerca de cuarenta versiones diferentes de la canción).

A comienzos de la década de 1950 eran pocos los músicos que tocaban «My Funny Valentine», pero tras el éxito que cosechó Chet con la canción, tanto en versión instrumental como vocal, no tardaron en subirse al carro unos cuantos. En 1954 se grabaron más versiones de «My Funny Valentine» que en las décadas de 1930 y 1940 juntas. Entre estas grabaciones cabe citar una interpretación de Charlie Parker con el insólito acompañamiento de la banda de Stan Kenton (en un tórrido arreglo mitad *swing*, mitad latino), así como las versiones de Sarah Vaughan, Ben Webster y Artie Shaw con sus Gramercy Five. Por esa misma época, Frank Sinatra usó la canción para abrir un clásico de su discografía, el elepé *Songs for Young Lovers*, grabado a finales de 1953 y publicado en 1954, y esta elección fue decisiva para que «My Funny Valentine» saliese de la subcultura del *jazz* y aterrizase en el tocadiscos del estadounidense medio.

Miles Davis llegó tarde a la fiesta, pues no grabó el estándar de Rodgers y Hart hasta octubre de 1956, durante la sesión para Prestige que dio lugar al álbum *Cookin’*. El músico demuestra su afinidad con la pieza, pero la sección rítmica es demasiado impetuosa para mi gusto y redobla el *tempo* en cuanto termina el solo de trompeta. Si el lector tiene previsto escuchar una sola versión de Miles, le sugiero la que en 1964 grabó en directo en el Philharmonic Hall de Nueva York (hoy llamado Avery Fisher Hall), que es mi interpretación favorita de esta canción tantas veces abordada, o bien

la lectura que ofreció seis años antes en el Plaza Hotel, durante el breve paso de Bill Evans por la banda del trompetista.

Esta canción, pese a su enorme fama, puede resultar un tanto lúgubre si no la dirige un solista de primera categoría. La secuencia de acordes es un refrito de una progresión bien conocida —Ellington usó una fórmula parecida, que combina una línea de bajo descendente con un acorde menor estático, en los compases iniciales de «In a Sentimental Mood» y de «It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)», por citar sólo dos ejemplos—; y la modulación del puente, que transporta la melodía a su mayor relativa, es más predecible que regalar bombones el 14 de febrero. Rodgers, sin embargo, culmina con maestría una melodía que sin ese clímax pecaría de simple, y sabe muy bien cuándo introducir el Mi bemol agudo para mayor dramatismo. Ahí reside, en mi opinión, el gancho irresistible de la pieza, un toque magistral que convirtió lo que podría haber sido una canción irrelevante en un clásico tanpreciado.

VERSIONES RECOMENDADAS

Gerry Mulligan (con Chet Baker), extraída de *Gerry Mulligan Quartet*, grabado en directo en el Black Hawk de San Francisco, 2 de septiembre de 1952 · Frank Sinatra, extraída de *Songs for Young Lovers*, Hollywood, 5 y 6 de noviembre de 1953 · Sarah Vaughan, extraída de *The Rodgers and Hart Songbook*, Nueva York, 10 de febrero de 1954 · Chet Baker (versión cantada), extraída de *Chet Baker Sings*, Los Ángeles, 15 de febrero de 1954 · Charlie Parker (con Stan Kenton), extraída de *Kenton and Bird*, grabado en directo en el Civic Auditorium de Portland (Oregón), 25 de febrero de 1954 · Ben Webster, extraída de *Sophisticated Lady*, Nueva York, 30 de marzo, de 1954 · Artie Shaw y His Gramercy Five, extraída de *Artie Shaw And His Gramercy Five, Vol. 3*, Hollywood, junio de 1954 · Miles Davis, extraída de *Cookin'*, Hackensack (New Jersey), 26 de octubre de 1956 · Miles Davis (con Bill Evans), extraída de *Jazz at the Plaza*, grabado en directo en el Plaza Hotel de Nueva York, 9 de septiembre de 1958 · Miles Davis, extraída de *My Funny Valentine*, grabado en directo en el Philharmonic Hall de Nueva York, 9 de septiembre de 1958 · Herbie Hancock (al piano solista), extraída de *The Piano*, Tokio, 25 y 26 de octubre de 1978 · Keith Jarrett (con Jack DeJohnette y Gary Peacock), extraída de *Still Live*, grabado en directo en la sede de la filarmónica de Múnich, 13 de julio de 1986 · Roy Hargrove, extraída de *Emergence*, Hollywood, 16 y 17 de junio de 2008.

My Old Flame

Compuesta por Arthur Johnston, con letra de Sam Coslow

Esta canción se compuso para que la cantase Mae West en una película de 1934 titulada *Belle of the Nineties*. Aunque hoy en día se recuerda a West más como una *sex symbol* descocada que hería la sensibilidad mojigata de antes de la guerra, que como cantante de *jazz*, la artista había prestado mucha atención a las cantantes de *blues* Ma Rainey y Bessie Smith a la hora de labrarse su estilo escénico. West, además, insistía en hacerse acompañar de los mejores músicos (en la película cuenta con el respaldo de la orquesta de Duke Ellington). En un primer momento, los ejecutivos de la Paramount se mostraron reacios a incurrir en el gasto extra que suponía contratar a una banda de renombre, pero la actriz insistió en Ellington. Después incluso de concederle la petición, los prebostes del estudio trataron de convencerla para que permitiese que unos dobles blancos sustituyesen en la pantalla a los músicos negros que de veras tocaban la pieza; pero Mae se mantuvo en sus trece.

«My Old Flame» es una canción intrigante que sacude al oyente desde el arranque mismo, cuando la frase inicial desciende y se queda suspendida en la séptima bemol del segundo compás. Por más que la canción esté compuesta en una tonalidad mayor, el tono psicológico tiende definitivamente hacia el modo menor; y me pregunto si la canción no habría tenido más éxito de haberse estrenado en una película de cine negro que se adecuase mejor al estado de ánimo que inspira la partitura. El movimiento armónico es extremo, pero la canción propiamente dicha resulta parsimoniosa y sosegada. Esta combinación de indolencia y complejidad es de lo más extraña, pero confiere un cierto encanto a las interpretaciones.

Mes y medio después de acompañar a West en la película, Ellington grabó «My Old Flame» con Ivie Anderson de vocalista. Sería, sin embargo, Guy Lombardo y no el Duque quien cosechase el mayor éxito con la composición de Johnston y Coslow; la versión de Lombardo, un ejemplo modélico de lo que los compositores llaman «arreglo Mickey Mouse», es decir, de chicha y nabo, ascendió hasta el número siete de las listas en el verano de 1934. Los músicos de *jazz* no tardaron en olvidarse de la pieza, al menos hasta comienzos de la década de 1940, cuando Benny Goodman y Count Basie grabaron sendas interpretaciones. Durante la Segunda Guerra Mundial proliferaron las versiones, entre las cuales admiro particularmente la que registró Billie Holiday en 1944.

Charlie Parker grabó «My Old Flame» para el sello Label en 1947, una versión que figura entre las interpretaciones baladísticas más sobrecogedoras de su carrera. Unos cuantos músicos de *jazz* moderno siguieron el ejemplo del saxofonista, aunque sospecho que habrían sido algunos más de no ser por la parodia devastadora de Spike Jones, publicada más o menos a la vez que el disco de Parker. El pobre Sam Coslow,

el letrista que ya había deplorado la deconstrucción que hiciera Jones de su querida «Cocktails for Two» («una astracanada bullanguera y grotesca^[64], de pésimo gusto; una profanación de la que yo consideraba una de mis creaciones más hermosas») tuvo que volver a soportar un ultraje cuando «My Old Flame», también compuesta al alimón con Arthur Johnston, se vio sometida a un tratamiento parecido. Jones convirtió un lamento romántico en el soliloquio de un maníaco que relata cómo quemó viva a su antigua enamorada, todo ello imitando la voz del actor Peter Lorre. La canción sobrevivió como balada de amor, pero por los pelos.

En la década de 1950, «My Old Flame» tuvo sus partidarios más fieles en la escuela *cool*. Miles Davis, que en 1947, en la grabación de Parker, había sonado dubitativo y forzado, volvió a grabarla en 1951 y puso de manifiesto los enormes progresos que había logrado en esos cuatro años hacia la maduración de un estilo baladístico propio. Otras grabaciones realizadas en esa década nos muestran a Stan Getz, Gerry Mulligan, Chet Baker, el Modern Jazz Quartet, Zoot Sims y otros artistas de la escuela *cool* imponiendo su sello personal en la canción. Hacia finales del decenio, Stan Kenton también adoptó «My Old Flame», basándose en un hermoso e inquietante arreglo de Marty Paich que permanecería muchos años en el repertorio de la banda.

La canción sigue gozando de aceptación en el mundo del *jazz*, pues sólo en la última década se han editado más versiones que en las de 1930 y 1950 juntas. Esta longevidad resulta más sorprendente habida cuenta del escaso relieve de los autores de la pieza; Coslow, de hecho, terminó aparcando la composición de canciones para dedicarse al análisis bursátil y la publicidad. En consecuencia, la canción no se beneficia de esos discos consagrados a la obra de un compositor, ni de las reposiciones de Broadway y de otras asociaciones históricas que mantienen otras melodías antiguas en circulación. En este caso, el atractivo procede exclusivamente de la composición en sí, una pieza melancólica y evocadora que se cuenta entre las mejores canciones de su época.

VERSIONES RECOMENDADAS

Mae West (con Duke Ellington), en la película *Belle of the Nineties*, Hollywood, 24 de marzo de 1934 · Duke Ellington (con Ivie Anderson), Hollywood, 9 de mayo de 1934 · Count Basie (con Lynne Sherman), Nueva York, 24 de septiembre de 1941 · Benny Goodman (con Peggy Lee), Nueva York, 2 de octubre de 1941 · Billie Holiday, Nueva York, 25 de marzo de 1944 · Spike Jones, Los Ángeles, 7 de octubre de 1947 · Charlie Parker (con Miles Davis), 4 de noviembre de 1947 · Miles Davis, extraída de *Dig*, Nueva York, 5 de octubre de 1951 · Chet Baker (con Russ Freeman), extraída de *Jazz at Ann Arbor*, grabado en directo en la universidad de Michigan, Ann Arbor (Michigan), 9 de mayo de 1954 · Stan Kenton (con un arreglo de Marty

Paich), extraída de *Back to Balboa*, Balboa Beach (California), 20 de enero de 1958 · Sarah Vaughan (con Joe Pass), extraída de *How Long Has This Been Going On?*, Hollywood, 25 de abril de 1978 · Sonny Rollins, extraída de *Old Flames*, Nueva York, julio y agosto de 1993 · Enrico Pieranunzi (con Charlie Haden y Paul Motian), extraída de *Special Encounter*, Roma, 6 al 8 de marzo de 2003.

My One and Only Love

Compuesta por Guy Wood, con letra de Robert Mellin

He aquí la única canción de Guy Wood que ingresó en el repertorio estándar del *jazz*, ¿y quién iba a pensar que un compositor inglés que hacía canciones para el programa de televisión infantil *Capitán Canguro* podría crear una balada tan majestuosa? «My One and Only Love» me recuerda a unas cuantas piezas de *jazz* célebres, como «In a Sentimental Mood» o «Someone to Watch over Me», cuyo gancho también estriba en una frase inicial extasiada que se eleva por encima de la octava. Ni que decir tiene que no es una fórmula que hoy se oiga mucho en la radio.

Esta canción está ligada de forma inextricable a John Coltrane, que firmó una versión exquisita en compañía del vocalista Johnny Hartman, una grabación que se considera un clásico del género y que, al parecer, goza del favor eterno de los aficionados. En este caso coincido con la opinión unánime, pues yo también recalco con frecuencia en esta interpretación. Ahora bien, el verdadero responsable de que «My One and Only Love» se convirtiese en una balada de *jazz* con todas las de la ley fue otro saxofonista, Charlie Ventura, que registró la pieza una década antes que Coltrane.

La canción no había tenido mucho éxito en su primera encarnación, que se publicó en 1947 con el título «Music from Beyond the Moon». Cinco años más tarde, con una nueva letra escrita por Robert Mellin, la composición de Wood sirvió de cara B de un sencillo de gran éxito: la versión de Sinatra de «I've Got the World on a String». Fue entonces cuando Ventura intuyó el potencial jazzístico de la pieza y la adoptó como número de saxo tenor. Hoy en día casi nadie se acuerda de Ventura, y puede que hasta los aficionados más eruditos se sorprendan de que los lectores de *Downbeat* lo eligieran mejor saxofonista tenor en 1945, tan sólo tres años después de que Gene Krupa lo descubriera cuando Ventura trabajaba en un astillero. Quienes quieran entender la popularidad del saxofonista no tienen más que escuchar lo que hizo con «My One and Only Love» en su grabación de 1953.

Casi todos los saxos tenores de fuste han interpretado la canción, y en una lista de versiones memorables no pueden faltar las de Sonny Rollins (que la grabó un año después de Coltrane), Ben Webster (que la tocó en su famosa versión de 1954 con Art Tatum), Michael Brecker y Joshua Redman. Pero la composición es lo bastante flexible para plegarse a una amplia gama de tratamientos, y no siempre con un instrumento de viento de por medio. Como ejemplos de esta versatilidad, recomiendo la deliciosa adaptación al español de la guitarrista Susana Raya, titulada «Mi verdadero amor», de 1999, que puede escucharse en Internet, o la relectura radical de Cassandra Wilson, que en su disco *Blue Skies*, de 1988, transforma «My One and Only Love» en una pieza rápida y con *swing*.

VERSIONES RECOMENDADAS

Charlie Ventura, extraída de *Charlie Ventura's Open House*, Nueva Orleans, 12 de octubre de 1953 · Art Tatum y Ben Webster, extraída de *The Tatum Group Masterpieces, Vol. 8*, Los Ángeles, 11 de septiembre de 1954 · John Coltrane, extraída de *John Coltrane and Johnny Hartman*, Englewood Cliffs (New Jersey), 7 de marzo de 1963 · Sonny Rollins (con Herbie Hancock), extraída de *The Complete RCA Victor Recordings*, 2 de julio de 1964 · Chick Corea, extraída de *Now He Sings, Now He Sobs*, Nueva York, 14 de marzo de 1968 · McCoy Tyner, extraída de *Atlantis*, grabado en directo en el Keystone Korner de San Francisco, 31 de agosto de 1974 · Michael Brecker, extraída de *Michael Brecker*, Nueva York, finales de 1986 o comienzos de 1987 · Cassandra Wilson, extraída de *Blue Skies*, Nueva York, 4 y 5 de febrero de 1988 · Joshua Redman, extraída de *Spirit of the Moment*, grabado en directo en el Village Vanguard, 21 al 26 de marzo de 1995 · Sting, en la banda sonora de *Leaving Las Vegas*, 1995 · Mark Murphy, extraída de *Once to Every Heart*, Berlín, 2001-2002 · Kurt Elling, extraída de *Dedicated to You*, grabado en directo en la Allen Room del Frederick P. Rose Hall de Nueva York, 21 de enero de 2009 · Susana Raya, vídeo de YouTube, interpretada en español con el título de «Mi verdadero amor», Amsterdam, 19 de junio de 2009.

My Romance

Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Lorenz Hart

Esta pieza suele salirme de forma natural cuando me siento al piano para tocar por puro deleite. El comienzo parece fácil a primera vista, una simple escala mayor ascendente que arranca desde el tercer grado. La cosa cambia en los segundos ocho compases, con unos intervalos más dilatados de tono anhelante, y el contraste surte efecto. Los últimos ocho compases, con esas cuatro notas agudas que se repiten y el delicioso movimiento armónico, ofrecen una conclusión exaltada y casi operística. Hubo quienes se sorprendieron de que Mario Lanza grabase esta canción, pero no me extraña que un cantante de su naturaleza —con un pie en el auditorio y otro en el mundo de la música comercial— la encontrase atractiva.

La letra, que enumera todas las cosas que un amante no necesita (propiedades inmobiliarias, música de fondo, vistas a un lago, etcétera), amenaza con degenerar en una lista más cursi de la cuenta; pero la tenue melodía de Rodgers confiere una dignidad sincera a todo el conjunto y hace que el sentimiento amoroso resulte verosímil, algo que los versos de Hart, por sí solos, quizá no merecerían lograr.

La canción sonó por primera vez en un espectáculo de Broadway titulado *Jumbo*, una mezcla extraña de musical y circo que se estrenó en 1935. La banda de Paul Whiteman tocaba la música y Jimmy Durante compartía el escenario, entre otros artistas, con un elefante vivo. Veintisiete años más tarde, Durante y un elefante (cabe suponer que otro distinto) saltaron a la pantalla grande en la adaptación cinematográfica, estrenada en 1962. La encargada de cantar la canción en la película era Doris Day, una artista no precisamente del mundo del *jazz* que, si bien representaba una elección más atinada que el paquidermo, mal pudo servir para que los improvisadores se interesasen por la pieza.

Los músicos de *jazz* tardaron en encariñarse con «My Romance» y hasta la década de 1950 se grabaron muy pocas versiones. En 1952, la interpretación en solitario de Dave Brubeck dejó claras las posibilidades que ofrecía la secuencia de acordes de Rodgers para los juegos armónicos, y probablemente motivó que otros pianistas incorporasen esta canción a sus programas. Más impacto si cabe tuvo la labor de Bill Evans. El pianista grabó la pieza en numerosas ocasiones, empezando por su primer disco como líder, publicado por Riverside en 1956, y terminando con la versión en directo que grabó en el Keystone Korner de San Francisco ocho días antes de su muerte, acaecida en 1980. De todas las interpretaciones de «My Romance» que registró Evans, mi favorita, y la más célebre, es la del concierto mágico del 25 de junio de 1961 en el Village Vanguard, una sesión muy inspirada de creación musical que a la postre constituiría la última grabación que llevó a cabo el trío más influyente de este pianista.

A raíz de la publicación de este disco, «My Romance» se afianzó en el repertorio jazzístico. Keith Jarrett, en su debut en un estudio de grabación como miembro de los Jazz Messengers de Art Blakey, aporta un solo visionario a la versión de «My Romance», y aunque el pianista volvería a grabar la pieza casi treinta años después con su Standards Trio, sigo prefiriendo al veinteañero que rompía moldes que al veterano cercano al medio siglo de vida. La relectura a piano sólo de Jessica Williams, grabada en 1977, es otra interpretación sobresaliente y una de mis versiones predilectas de este clásico, aunque los aficionados, por desgracia, tendrán serias dificultades para localizar esta grabación, que lleva mucho tiempo descatalogada.

«My Romance» nunca ha cosechado tanto éxito entre el público profano como otros títulos de Richard Rodgers, pero en los últimos años se ha convertido en una elección cada vez más frecuente de las estrellas del *rock* o del pop interesadas en dar un giro retro. Carly Simon seguramente haya llegado a más gente con esta canción que Bill Evans, Keith Jarrett y Dave Brubeck juntos. Puede que la faceta amorosa del exmarido de Simon, James Taylor, no haya estado a la altura de lo que promete la letra de la canción, pero él también grabó la pieza, y el hijo de ambos, Ben, abundando en el curioso vínculo que la familia mantiene con el estándar de Rodgers y Hart, acabó interpretándola en un anuncio de colonia de la marca Ralph Lauren. Otros intérpretes de campanillas han sido Cybill Shepherd, Sammy Davis Junior y Roberta Flack. Los músicos de *jazz*, por regla general, ahuecan el ala cuando las estrellas del pop le echan el ojo a una canción, pero «My Romance» es lo bastante resistente para conservar su naturaleza jazzística por más incursiones de artistas comerciales que padezca.

VERSIONES RECOMENDADAS

Dave Brubeck, extraída de *The Dave Brubeck Quartet*, San Francisco, septiembre de 1952 · Bill Evans (con Scott LaFaro y Paul Motian), extraída de *The Complete Village Vanguard Recordings, 1961*, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 25 de junio de 1961 · Ben Webster (con Hank Jones), extraída de *Ben and «Sweets»*, Nueva York, 7 de junio de 1962 · Art Blakey (con Keith Jarrett), extraída de *Buttercorn Lady*, grabado en directo en el Lighthouse de Hermosa Beach (California), enero de 1966 · Jessica Williams, extraída de *Portraits*, Baltimore, 16 de mayo de 1977 · Warne Marsh, extraída de *A Ballad Album*, Holanda, 7 de abril de 1983 · Tuck & Patti, extraída de *Tears of Joy*, Menlo Park (California), 1988.

N

Naima

Compuesta por John Coltrane

Un musicólogo podría dividir la carrera de John Coltrane en tres etapas diferentes. En la primera, que culminó alrededor de 1960, las progresiones armónicas se hicieron cada vez más complejas. En la segunda, las secuencias de acordes se volvieron cada vez más simples, tal como demuestran las canciones basadas en *vamps* y las piezas modales del estilo de «My Favorite Things» e «Impressions». Y en la recta final de su carrera, los acordes se convirtieron en algo totalmente opcional para el saxofonista, que prescindía de ellos si así lo exigía su búsqueda de la liberación y la iluminación musical. Como ocurre con todos los artistas, aunque, quizá, sobre todo con Coltrane, lo último no es necesariamente lo mejor. Ahí lo dejo; a buen entendedor, pocas palabras bastan.

«Naima» es la gran balada del apogeo de la primera fase de Coltrane y, tal vez, la composición más lograda de toda su discografía. Puede que los otros ejemplos laberínticos de prestidigitación armónica que el saxofonista produjo en esa etapa — «Moment's Notice», «Countdown», «Giant Steps»— hayan representado hitos trascendentales en el ámbito de la interpretación jazzística, pero conservan un regusto inequívoco a estudio musical; no son tanto canciones como ejercicios para poner a prueba la destreza y aptitud del instrumentista. «Naima», en cambio, no hace alarde de su complejidad e impresiona más por su placidez y belleza que por las exigencias que plantea a los músicos.

A primera vista, «Naima», que se titula así por la primera esposa del saxofonista, parece una canción fácil; pero les garantizo que no lo es. La línea de bajo consiste en una serie de notas repetidas que crean lo que se conoce como «pedal» (término derivado de los pedales que usaban los organistas para sostener notas), y la única variación es la subida de una quinta en el puente. Pero sobre esta base tan estática Coltrane construye una frondosa superestructura armónica cuajada de mecanismos ingeniosos para crear y aliviar tensión. La melodía propiamente dicha es austera, una llamada a la oración o a la meditación que no intenta copiar ningún gancho del cancionero pop ni de la fraseología del *jazz* moderno.

Creo que es este marchamo espiritual lo que explica por qué Coltrane mantuvo «Naima» en su repertorio hasta mucho tiempo después de que hubiese dejado de tocar «Giant Steps» y otras composiciones emblemáticas de su primera época. El saxofonista recurría a la canción una y otra vez, como demuestran sus múltiples grabaciones en directo: con Eric Dolphy en 1961; con su cuarteto clásico en Europa, en 1962, 1963 y 1965; e incluso con su banda de 1966, acompañado en el escenario por su nueva esposa, Alice Coltrane. La canción evolucionaría hasta convertirse en algo muy distinto de la concepción original de 1959, que recuerda a un himno

religioso; pero siempre conservó una cierta grandeza trascendental.

La flexibilidad de esta composición, puesta de manifiesto en las diversas interpretaciones de Coltrane, garantizó su continuidad tras la muerte del saxofonista. A muchos de los incondicionales más rockeros de Carlos Santana no les hizo ni pizca de gracia la colaboración de su ídolo con John McLaughlin en un álbum de 1972, donde puede escucharse al dúo tocar «Naima» con sendas guitarras acústicas, pero es una versión que ha envejecido bien. Otras transformaciones creativas de «Naima» son la de David Grisman, que interpreta la canción a la mandolina en compañía de una orquesta de cuerda, y la de Derek Trucks, que la convierte en una improvisación de *rock* eléctrico. Unos cuantos letristas han compuesto versos para «Naima», nada extraño habida cuenta de la belleza intrínseca de la melodía.

Pese a estos precedentes, la canción siempre será, por encima de todo, una pieza para saxofonistas, particularmente atractiva para aquellos (y son legión) que hayan estudiado y asimilado el acervo de Coltrane. Las interpretaciones de Dave Liebman, Steve Grossman y James Carter que detallo más abajo son ejemplos representativos. Otra versión de saxo memorable, una joya poco conocida, es la que registró John Handy en junio de 1967. No, no me he equivocado de fecha: aunque el productor John Hammond la publicó como tributo póstumo a Coltrane, esta versión de «Naima» se registró tres semanas antes de la muerte del saxofonista, durante un concierto en el Village Gate de Nueva York.

VERSIONES RECOMENDADAS

John Coltrane, extraída de *Giant Steps*, Nueva York, 2 de diciembre de 1959 · John Coltrane, extraída de *Afro Blue Impressions*, grabado en directo en el Auditorium Maximum de Berlín, 2 de noviembre de 1962 · John Handy (con Bobby Hutcherson y Pat Martino), extraída de *New View*, grabado en directo en el Village Gate de Nueva York, 28 de junio de 1967 · John McLaughlin y Carlos Santana, extraída de *Love, Devotion, Surrender*, Nueva York, octubre de 1972 · McCoy Tyner, extraída de *Echoes of a Friend*, Tokio, 11 de noviembre de 1972 · David Grisman, extraída de *Quintet '80*, Berkeley (California), 1980 · David Liebman y Richard Beirach, extraída de *Double Edge*, Copenhague, 21 de abril de 1985 · Steve Grossman (con Cedar Walton), extraída de *Love is the Thing*, Milán, mayo 1985 · James Carter (con Hamiet Bluiett), extraída de *Conversin' with the Elders*, Nueva York, 5 de febrero de 1996.

Nardis

Compuesta por Miles Davis

El nombre de esta canción es un tanto misterioso. Miles era famoso por escoger títulos que sólo tenían sentido cuando se leían al revés —años después grabaría «Selim» y «Sivad»—, pero quienes explican que esta pieza es un homenaje al cantante de jazz Ben Sidran, que tenía catorce años y vivía en un pueblo de Wisconsin cuando la canción se grabó por primera vez, se agarran a un clavo ardiendo. Me inclino más por la versión de tercera mano que contaba Bill Crow, según la cual Miles oyó a un aficionado pedirle una canción a Bill Evans, quien, al parecer, no estaba por la labor y contestó: «Yo no toco esa bazofia... Soy un artista»^[65]. Añádase un ligero acento de New Jersey a la última frase del pianista, *I'm an artist*, y se obtendrá algo parecido a «n'ardis». Mientras no salga a la luz un hipótesis más verosímil habrá que conformarse con esta.

Miles compuso «Nardis» para una sesión en la que no participó ni como líder ni como acompañante, aunque la dirigía uno de sus músicos de entonces, el saxo alto Cannonball Adderley. El movimiento armónico se salía de lo habitual y Davis no quedó satisfecho con el tratamiento que la banda de Adderley aplicó a su nueva canción. De hecho, debió de darla por imposible, pues nunca la registró con su propio grupo. Al cabo de la sesión, sin embargo, Davis felicitó al pianista Bill Evans y le dijo que había sido el único músico de la sesión que había tocado «Nardis» como era debido. Evans, por su parte, añadió la canción a su repertorio y siguió recreándola hasta el final de sus días. Algunos han llegado incluso a especular si no sería Evans el verdadero compositor de la pieza, pero el pianista siempre atribuyó la autoría a Davis, por más que la canción esté más asociada a él que al trompeta.

De hecho, es posible analizar la trayectoria de Evans a partir de las distintas interpretaciones que hizo de «Nardis», plasmadas en más de treinta grabaciones. En el álbum de Cannonball, donde el pianista participó como músico de acompañamiento, la canción es apenas un poco más rápida que una balada, pues suena a unos ciento diez pulsos por minuto. En 1961, con Scott LaFaro y Paul Motian, Evans sigue apostando por la contención y se limita a sobrevolar el ritmo base, que ya se acerca a los ciento sesenta pulsos. Los oyentes detectarán una mayor sensación de urgencia en la interpretación de ocho minutos que ofreció en la edición de 1968 del festival de jazz de Montreux, junto a Eddie Gómez y Jack DeJohnette. Pero esta versión aún se atiene a un *tempo* medio y a un planteamiento estético acorde con la concepción original de Davis. En cambio, durante los últimos meses de su vida, Evans transformaría «Nardis» en una pieza de tiempo rápido, osada y rebosante de energía. Su trío de entonces solía explayarse más de un cuarto de hora en la canción, que normalmente era el plato fuerte de sus directos. Por regla general,

prefiero al Evans de las décadas de 1950 y 1960 que al de sus últimos trabajos, que me resultan demasiado febriles y descentrados; pero en el caso de «Nardis» hago una excepción. Merece la pena escuchar las interpretaciones que el pianista ofreció el último año de su vida, pues incluyen algunos de los momentos más osados e impredecibles de este grupo.

Aunque Evans, en esos días postreros, demostró que «Nardis» podía ser una pieza deslumbrante y espectacular de una intensidad casi diabólica, muchas de las mejores versiones que nos han dejado otros artistas presentan un cariz más tenue. La interpretación que registró George Russell en 1961 exhibe un arreglo muy sesudo en el que la sección de vientos —Eric Dolphy al clarinete bajo, Don Ellis a la trompeta y David Baker al trombón— se enzarza en contrapuntos, disonancias, antífonas y otros recursos durante una remodelación a gran escala del estándar de Davis. En el otro extremo del espectro se sitúa la versión a la guitarra solista de Ralph Towner, de 1979, una lectura desprovista de trucos arreglísticos pero no por ello menos poderosa en cuanto a despliegue emocional, que alterna la efusividad con la introspección. Jacky Terrasson, en su interpretación de trío de 2002, va aún más allá en cuanto a depuración del original y ofrece una versión despojada y taciturna aún más lenta que la que planteó Adderley en la primera grabación de la pieza, allá por 1958.

VERSIONES RECOMENDADAS

Cannonball Adderley, extraída de *Portrait of Cannonball*, Nueva York, 1 de julio de 1958 · Bill Evans (con Scott LaFaro y Paul Motian), extraída de *Explorations*, Nueva York, 2 de febrero de 1961 · George Russell (con Eric Dolphy y Don Ellis), extraída de *Ezz-Thetics*, Nueva York, 8 de mayo de 1961 · Richard Davis (con Joe Henderson), extraída de *Fancy Free*, Berkeley (California), 30 de junio y 1 de julio de 1977 · Ralph Towner, extraída de *Sólo Concert*, grabado en directo en el Limmathaus de Zúrich, octubre de 1979 · Bill Evans, extraída de *The Paris Concert* (segunda edición), París, 26 de noviembre de 1979 · Jacky Terrasson, extraída de *Smile*, Pompignan, Francia, 12 al 21 de junio de 2002.

Nature Boy

Compuesta por eden ahbez

Los compositores que crearon la edad dorada de la canción popular estadounidense tenían sus manías y rarezas, pero ninguno hubo tan excéntrico como eden ahbez. Veinte años antes de que apareciesen los primeros *hippies* en las universidades, ahbez ya había perfeccionado un estilo de vida que combinaba el misticismo oriental, la comida orgánica, el pelo largo y una búsqueda constante de la iluminación. Se cuenta que vivía con tres dólares semanales y que salpicaba sus conversaciones de frases grandilocuentes. He aquí un ejemplo: «Cuando era joven soñaba con un niño que buscaba a Dios^[66]. Ahora que soy viejo, sueño con que Dios busca a un niño». Además, prefería escribir su nombre en minúsculas, pues las mayúsculas, según él, debían reservarse para Dios y el Infinito.

Sobre el papel no parecía que este huérfano de Brooklyn, nacido en 1908 con el nombre de George Alexander Aberle, tuviese muchas probabilidades de convertirse en autor de canciones de éxito, máxime cuando decidió escribir acerca de su estilo de vida «natural». Pero ahbez tenía grandes planes para «Nature Boy», y al término de un concierto que dio Nat King Cole en Los Ángeles, se coló entre bambalinas y abordó al representante del artista para tratar de despertar su interés por esta canción tan peculiar. La pieza despertó la curiosidad de Cole, y cuando el cantante empezó a interpretarla en sus recitales quedó impresionado con la respuesta entusiasta del público. Ahora bien, antes de poder grabarla, los ejecutivos de Capitol Records necesitaban el permiso del compositor, que vivía al aire libre en paradero desconocido. La búsqueda terminó cuando el representante de Cole encontró a ahbez acampado debajo de la «l» gigante del famoso letrero de Hollywood.

La canción cumplió con creces las expectativas de Cole y de Capitol, pues llegó al número uno de la lista de *Billboard* en el verano de 1948, donde permaneció dos meses. Infinidad de artistas famosos siguieron los pasos de Cole y grabaron sus propias versiones. «Nature Boy» volvió a las listas de éxitos en las voces de Frank Sinatra, Dick Haymes y Bobby Darin. Las revistas *Time* y *Newsweek* dedicaron artículos al compositor, pero es de justicia señalar que el éxito no se le subió a la cabeza ni moderó sus excentricidades. (Prueba de ello es el disco de debut de ahbez, *Eden's Island*, de 1960, una obra que era demasiado adelantada para la época... y que siempre lo será).

«Nature Boy» cobró más relevancia en las décadas de 1950 y 1960, conforme el resto de la sociedad estadounidense trataba de ponerse al día con el estilo de vida alternativo de ahbez. Me parece apropiado que John Coltrane adoptase esta composición en el preciso momento de su carrera en que cruzaba la frontera entre los estilos interpretativos tonal y atonal. La canción, al fin y al cabo, habla de liberarse de

las convenciones y ¿quién mejor que el Coltrane de 1965 para poner en práctica ese mensaje? En las interpretaciones que grabó en esa época, tanto en el estudio como en directo, el saxofonista utiliza la canción de excusa para improvisar largo y tendido por encima de armonías estáticas y de sustratos rítmicos que no cesan de agitarse vertiginosamente. El pianista McCoy Tyner mantiene apenas un mínimo de respeto por un puñado de disposiciones del acorde de Mi menor, pero ni siquiera esta disciplina tan relajada, que podríamos describir como «la progresión armónica que no progresa», deja de representar una estructura demasiado rígida a oídos de un Coltrane empeñado en superponer ideas melódicas chirriantes y contradictorias, y tintes modales caleidoscópicos.

Pese a los muchos años transcurridos, «Nature Boy» sigue siendo una canción profunda y sumamente conmovedora. Si un vocalista está a la altura y da la talla — pues para que la interpretación suene convincente hacen falta un cierto aplomo y entusiasmo—, puede dejar al público noqueado. Dicho lo cual, toda composición que apunta a semejantes alturas oraculares es una invitación a la polémica, el escarnio y la parodia, y «Nature Boy» no ha sido, desde luego, una excepción. Poco después de que Cole triunfase con su interpretación de la pieza, los Unnatural Seven de Red Ingel publicaron la versión antagónica, «Serutan Yob» (léase al revés para desentrañar el misterio), con el sello Capitol, nada menos, y provocaron sonoras carcajadas con su hiriente caricatura. Y cuando el concursante Casey Abrams, en la edición de 2011 de *American Idol*, interpretó «Nature Boy» con un arreglo de jazz convencional, el público se puso en pie y aplaudió a rabiar, pero muchos blogueros e internautas echaron pestes de una versión tan extraña.

Menos divertidas fueron las acusaciones y demandas interpuestas por Herman Yablokoff, un compositor bielorruso que aseguraba que «Nature Boy» era un plagio de su canción «Shvayg, Mayn Harts» («Calla, amor mío»), demandas que, al parecer, se zanjaron con una compensación económica por parte de ahbez. Parte de la melodía, no obstante, tiene un origen aún más antiguo: compárese «Nature Boy» con el segundo movimiento del *Quinteto para piano n.º 2* de Antonín Dvořák, compuesto en 1887.

VERSIONES RECOMENDADAS

Nat King Cole, Los Ángeles, 22 de agosto de 1947 · Miles Davis (con Charles Mingus), extraída de *Blue Moods*, Nueva York, 9 de julio de 1955 · John Coltrane, extraída de *The John Coltrane Quartet Plays*, Englewood Cliffs (New Jersey), 18 de febrero de 1965 · Milt Jackson (con Oscar Peterson), extraída de *The Milt Jackson Big 4*, grabado en directo en el festival de jazz de Montreux, Suiza, 17 de julio de 1975 · George Benson, extraída de *In Flight*, Hollywood, agosto a noviembre de 1976 · Art Pepper (con Tommy Flanagan), extraída de *Straight Life*, Berkeley (California), 21 de septiembre de 1979 · Kurt Elling, extraída de *The Messenger*,

Chicago, julio de 1994 y diciembre de 1996 · Enrico Rava y Ran Blake, extraída de *Duo en Noir*, grabado en directo en el Südbahnhof de Fráncfort, 23 de septiembre de 1999.

Nice Work If You Can Get It

Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin

He aquí un ejemplo de esa feliz combinación de melodía jazzística y habla estadounidense llana y directa que caracteriza las mejores obras de los hermanos Gershwin. Donde un inglés diría: «Sería un empleo idóneo para quien pueda obtenerlo», el yanqui se limita a declarar: «Qué buen curro si lo pillas» (*Nice work if you can get it*).

Por ello resulta tan sorprendente enterarse de que Ira Gershwin sacó el título de una revista inglesa y de que la canción se compuso para una película, *Damsel in Distress* [*Damiselas en apuros*], basada en una novela del escritor británico P. G. Wodehouse. De hecho, «A Foggy Day (in London Town)» y «Stiff Upper Lip», las espléndidas composiciones anglófilas de Gershwin, proceden de la misma película. Para volver al punto de partida, sin embargo, el relato de Wodehouse trata de un compositor estadounidense llamado George. Permítaseme, pues, considerar esta pieza una especie de ejercicio autobiográfico. En la película, la canción acompaña un célebre número de baile de Fred Astaire que se rodó en sólo un plano y con zum, uno de los primeros usos de este recurso óptico en la historia del cine.

Tres semanas después del estreno de la película, Tommy Dorsey grabó la primera versión jazzística de «Nice Work If You Can Get It» en un arreglo muyailable que concordaba con el gusto de la época (comienzos de la era del *swing*). Billie Holiday registró la canción con la orquesta de Teddy Wilson al mes siguiente y la grabación llegó al número veinte de las listas. Se trata de una versión extraña, pues Wilson la impregna de un aroma que sorprende por lo vetusto, casi cercano al *ragtime*. Pero cuando Billie Holiday empieza a cantar, se sustrae al añejo pulso binario y recrea una sensibilidad más moderna. Así y todo, uno tiene la sensación de que el enfoque de la diva se da de bofetadas con el del director de la orquesta.

Los músicos de *bebop* no tardaron en adoptar esta pieza, que, al parecer, sonaba mucho en Minton's Playhouse, el club de Harlem que desempeñó un papel decisivo en el nacimiento del *jazz* moderno. En 1941, Jerry Newman grabó a Thelonious Monk tocando una versión peculiar y más bien vanguardista de «Nice Work If You Can Get It» en ese escenario, y pocas grabaciones de *jazz* de esa época suenan más audaces. Seis años después, Monk volvería a atacar la canción desde un ángulo parecido en su sesión de trío para Blue Note, y la pieza reaparecería nada menos que en el último disco de estudio del pianista, grabado en Londres en noviembre de 1971 para el sello Black Lion.

Art Tatum registró el estándar en julio de 1949 para Capitol, una sesión que ha sido objeto de merecidas alabanzas, y demostró una vez más que era un intérprete maravilloso de la música de Gershwin (no es de extrañar que el compositor fuese uno

de los mayores admiradores de Tatum). Otras versiones pianísticas memorables son la que grabó Erroll Garner en 1968, breve pero musculosa, y la interpretación sin acompañamiento de Jessica Williams, extraída del disco que grabó en directo en el Maybeck Recital Hall en 1992.

Prácticamente todos los vocalistas de jazz de renombre han interpretado «Nice Work» en un momento u otro de sus carreras. Los fans de Mel Tormé tienen en gran estima los discos que «la bruma de terciopelo» (como solían llamar al cantante) grabó con Marty Paich; y la adaptación de la pieza de Gershwin que firmaron en 1956, con sus modulaciones, interpolaciones y palpitaciones, se cuenta entre los mejores frutos de esa colaboración. Para no ser menos, Frank Sinatra echó mano de Count Basie y compañía en una lectura acelerada y llena de *swing* que se publicó en 1962. Ella Fitzgerald, por su parte, se hizo con los servicios de André Previn para su grabación de 1983 con el sello Pablo.

Con los años, la canción se ha visto fagocitada por el gusto mayoritario, llegando incluso a sonar como sintonía de *Cybill*, la serie de televisión de finales de los noventa que protagonizaba Cybill Shepherd: desde luego, las armonías de Gershwin siguen dándonos sorpresas. La revisión que Paul Motian incluyó en su álbum *On Broadway*, donde el batería toca acompañado de Joe Lovano, Bill Frisell y Charlie Haden, encarna una sensibilidad posmoderna de lo más tonificante. No obstante, el hecho de que la interpretación que Newman le grabó a Monk en 1941 suene más moderna que la inmensa mayoría de versiones actuales, da mucho que pensar.

VERSIONES RECOMENDADAS

Tommy Dorsey, Nueva York, 14 de octubre de 1937 · Billie Holiday (con Teddy Wilson), Nueva York, 1 de noviembre de 1937 · Thelonious Monk, grabada en directo en el Minton's Playhouse de Nueva York, 4 de mayo de 1941 · Thelonious Monk, Nueva York, 24 de octubre de 1947 · Art Tatum, Los Ángeles, 13 de julio de 1949 · Mel Tormé (con Marty Paich), extraída de *Mel Tormé Sings Fred Astaire*, Hollywood, noviembre de 1956 · Frank Sinatra (con Count Basie), extraída de *Sinatra-Basie*, Los Ángeles, 2 de octubre de 1962 · Erroll Garner, extraída de *Erroll Garner Plays Gershwin and Kern*, Nueva York, 5 de febrero de 1968 · Ella Fitzgerald (con André Previn), extraída de *Nice Work If You Can Get It*, Nueva York, 23 de mayo de 1983 · Paul Motian (con Joe Lovano, Charlie Haden y Bill Frisell), extraída de *On Broadway, Vol. 2*, Nueva York, septiembre de 1989 · Jessica Williams, extraída de *Live at Maybeck Recital Hall, Vol. 21*, grabado en directo en el Maybeck Recital Hall de Berkeley (California), 16 de febrero de 1992.

Night and Day

Compuesta por Cole Porter

Contaba Fred Astaire que *Gay Divorce*, un nombre que hoy suena más a iniciativa legislativa popular que al título de un musical de Broadway, «terminó conociéndose como el musical de ‘Night and Day’». Cuando se rodó la adaptación cinematográfica —que en lugar de *El divorcio alegre* pasó a llamarse *La alegre divorciada*, para contentar a los censores—, la única canción de Cole Porter que sobrevivió a la transición a la gran pantalla fue «Night and Day». Astaire, en un primer momento, tenía dudas acerca de la canción y del musical, pero a Porter se le daba muy bien adaptar sus melodías a la exigua tesitura del bailarín. El resultado final no sólo fue un escaparate perfecto para Astaire, sino también una de las diez canciones que más dividendos han generado a la sociedad de autores estadounidenses en toda su historia.

Me pregunto si la desusada secuencia armónica con que Porter introduce el segundo tema de la canción, donde la melodía en lugar de subir una cuarta, como suele ser habitual, sube una tercera menor, no obedecería a la necesidad de garantizar que los sobreagudos no fuesen demasiado agudos para la estrella encargada de entonarlos. O quizá debamos aceptar sin más la explicación del propio compositor, quien aseguraba haberse inspirado en las llamadas de los almuédanos que oyó durante un viaje a Marruecos. Los saltos vocales requeridos no son un juego de niños —el registro melódico del pasaje rebasa en cuatro notas la octava—, pero aun así son bastante accesibles para la mayoría de cantantes. En todo caso, el cambio añade un toque picante al conjunto y representa el momento exacto en que una pieza que podría haberse quedado en canción del montón alcanza cotas de obra maestra. La prolongada estructura de cuarenta y ocho compases y los pareados irregulares de la letra realzan la cadencia extática de la música.

Las primeros que supieron ver el potencial jazzístico de «Night and Day» fueron las bandas de *swing*, entre las que destacan las de Benny Goodman, Artie Shaw, Tommy Dorsey y la Casa Loma Orchestra. Django Reinhardt, en su grabación de 1938, confirmó que la canción también se acomodaba bien al formato de grupo pequeño. No obstante, quien más hizo por grabar la pieza de Porter en la conciencia colectiva estadounidense fue Frank Sinatra (aunque, dicho sea de paso, a Porter no le gustaba que Sinatra interpretase sus composiciones por las libertades que se tomaba con las letras). El cantante «estaba tan emocionado —recordaría años después el director de orquesta Alex Stordahl—, que parecía que era la primera vez que entraba en un estudio^[67]». Creo que esta canción fue el punto de inflexión de su carrera”. Sinatra volvería a grabar «Night and Day» en las décadas de 1950, 1960 y 1970, aunque ya nunca superaría la pasión e inocencia que transmite esa primera versión.

No faltan versiones de alto voltaje que disfrutar. La recopilación de grabaciones

radiofónicas de Teddy Wilson de 1939 y 1940 incluye una lectura a piano sólo de espléndida factura. Cinco años después, Mary Lou Williams ofreció una interpretación con mucho más *swing*. Muy diferente es la actitud que adoptó Bill Evans en su versión de trío de 1958, una adaptación abrasiva del estándar que a buen seguro sorprenderá a quienes sólo asocien al pianista con un impresionismo sosegado. Entre las versiones de saxo, Sonny Rollins y Stan Getz, en 1964, bordaron sendas interpretaciones excepcionales con escasos días de diferencia, y otro tanto haría Joe Henderson cinco meses después. Pero esta relación de saxos tenores quedaría incompleta sin Eddie «Lockjaw» Davis, un instrumentista dotado de una imaginación febril que, si bien suele pasar inadvertido entre sus coétaneos más vanguardistas, estaba tan legitimado como el que más para hacer suya esta pieza. Como ejemplo convincente de las proezas saxofónicas de Lockjaw, recomiendo al lector que escuche su versión de 1962, y se hará una idea de por qué este solista era un adversario tan temible en cualquier duelo de saxos.

VERSIONES RECOMENDADAS

Django Reinhardt (con el Quintette du Hot Club de France), Londres, 31 de enero de 1938 · Teddy Wilson, Nueva York, ¿1939-1940? · Frank Sinatra, Hollywood, 19 de enero de 1942 · Mary Lou Williams, Nueva York, 10 de agosto de 1944 · Red Norvo (con Charles Mingus y Tal Farlow), Los Ángeles, 3 de mayo de 1950 · Art Tatum y Roy Eldridge, extraída de *The Tatum Group Masterpieces, Vol. 2*, Los Ángeles, 29 de marzo de 1955 · Eddie «Lockjaw» Davis, extraída de *Goin' to the Meeting*, Nueva York, 1 de mayo de 1962 · Stan Getz (con Bill Evans), extraída de *Stan Getz & Bill Evans*, Nueva York, 6 de mayo de 1964 · Sonny Rollins, extraída de *The Standard Sonny Rollins*, Nueva York, 24 de junio de 1964 · Joe Henderson (con McCoy Tyner), extraída de *Inner Urge*, Englewood Cliffs (New Jersey), 30 de noviembre de 1964 · Joe Pass, extraída de *Virtuoso*, Los Ángeles, 28 de agosto de 1973 · Michel Petrucciani, extraída de *Pianism*, Nueva York, 20 de diciembre de 1985 · Kenny Garrett, extraída de *Trilogy*, Nueva York, 1995.

Night in Tunisia

Compuesta por Dizzy Gillespie y Frank Paparelli

La versión original de esta pieza apenas da pistas del destino tan brillante que correría. La partitura la compuso Dizzy Gillespie cuando tocaba en el Kelly's Stables de la Calle 52 con la banda de Benny Carter, y la grabó por primera vez Sarah Vaughan con el título de «Interlude». En esta encarnación primigenia, la composición más parecía una pieza de atmósfera exótica que un himno del *jazz* moderno, pero en enero de 1945, cuando Gillespie la grabó con la banda de Boyd Raeburn, el *tempo* ya se había acelerado considerablemente, los arreglos eran más estridentes y atrevidos, y una energía arrebatada impulsaba la canción hacia delante.

Earl Hines afirmaría años después que el título «Night in Tunisia» fue idea suya, pero Gillespie lo rebatiría al señalar que, antes de unirse a la banda de Hines, él ya había tocado la canción con ese título. (El trompetista, dicho sea de paso, insistía en que la pieza debía llamarse «Night in Tunisia», aunque casi todo el mundo, haciendo caso omiso de tan razonable demanda, le ha añadido un artículo al título: «A Night in Tunisia»). Por otro lado, suele atribuirse a Frank Paparelli la coautoría de la canción, pero Gillespie también matizaba este particular al insistir en que Paparelli no participó en absoluto en la composición de la pieza, aunque le concedieron un trozo del pastel a cambio de transcribir algunos de los solos del trompetista para su publicación.

Según una adécdota pintoresca que contaba Art Blakey, el trompetista escribió «Night in Tunisia» en una mesa improvisada con una tapa de cubo de basura. Gillespie, en cambio, afirmaba haber concebido los acordes durante una pausa del rodaje de un *soundie* (un precedente del moderno videoclip) para Maxine Sullivan. Sean cuales fueren sus orígenes, la canción es una maravilla. La melodía es pegadiza y el movimiento armónico del interludio que conduce al solo debería estudiarse en las clases de composición de los conservatorios. En mi época de profesor, cuando enseñaba las sutilezas del *bebop*, pude constatar que mis alumnos solían recordar esta canción durante mucho más tiempo que «Donna Lee», «Ornithology» y otros clásicos del *jazz* moderno.

Gillespie, en su grabación de 1946 para el sello Victor —la versión de «Night in Tunisia» que con el tiempo ingresaría en el Salón de la Fama del Grammy—, toca un solo realmente estimulante; pero sería Charlie Parker quien terminase adueñándose de la canción, no en vano existen hasta veinte grabaciones distintas que demuestran el fervor con que la interpretaba. En los conciertos que dieron juntos Bird y Dizzy (Town Hall en 1945, Carnegie Hall en 1947, Massey Hall en 1953), el *break* de cuatro compases que introduce el primer sólo corría a cargo del saxofonista. La versión más memorable de Parker, la que grabó en 1946 para el sello Dial, contó sin

embargo con el acompañamiento de trompeta de Miles Davis, no de Gillespie. La ejecución del *break* que lleva a cabo Bird, no sólo por la velocidad frenética, sino por la colocación magistral de los acentos rítmicos en plena vorágine sónica, me estremeció la primera vez que la escuché, siendo adolescente, y aún me estremece hoy.

Con tan fastuosos precedentes, las versiones posteriores de esta canción suelen resultarme decepcionantes. Aún así, el prolongado sólo que tocó Clifford Brown en su aparición en el Music City de Filadelfia es digno de figurar en cualquier inventario de interpretaciones clásicas, y lo mismo cabe decir de las versiones que dos años después ofreció Sonny Rollins en el Village Vanguard. Poco antes de su muerte, Fats Navarro interpretó «Night in Tunisia» en un concierto celebrado en el Birdland que un aficionado grabó en cinta. La calidad del sonido es pésima, pero la actuación de Navarro es deslumbrante. Art Blakey, uno de los músicos presentes en ese concierto, solía transformar la canción de Gillespie en un número de batería con su grupo, los Jazz Messengers, y su discografía contiene más grabaciones de «Night in Tunisia» que la de Parker y casi tantas como la del mismísimo autor de la pieza. Merece la pena escuchar muchas de ellas, aunque un buen punto de partida es la que el batería firmó en 1960, con el acompañamiento de una banda integrada, entre otros, por Lee Morgan y Wayne Shorter.

VERSIONES RECOMENDADAS

Sarah Vaughan (publicada con el título de «Interlude» o «Love Was Just an Interlude»), Nueva York, 31 de diciembre de 1944 · Boyd Raeburn (con Dizzy Gillespie), Nueva York, 26 de enero de 1945 · Charlie Parker y Dizzy Gillespie, grabada en directo en el Town Hall de Nueva York, 22 de junio de 1945 · Dizzy Gillespie, Nueva York, 22 de febrero de 1946 · Charlie Parker y Dizzy Gillespie, grabada en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 29 de septiembre de 1947 · Fats Navarro, grabada en directo en el Birdland de Nueva York, 30 de junio de 1950 · Bud Powell, Nueva York, 1 de mayo de 1951 · Charlie Parker y Dizzy Gillespie, extraída de *Jazz at Massey Hall*, grabado en directo en el Massey Hall de Toronto, 15 de mayo de 1953 · Clifford Brown, extraída de *The Beginning and the End*, grabado en directo en el Music City de Filadelfia, 31 de mayo de 1955 · Sonny Rollins, la «toma vespertina» de *A Night at the Village Vanguard, Vol. 1*, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 3 de noviembre de 1957 · Art Blakey (con Lee Morgan), extraída de *A Night in Tunisia*, Hackensack (New Jersey), 14 de agosto de 1960 · Dexter Gordon (con Bud Powell), extraída de *Our Man in Paris*, París, 23 de mayo de 1963 · Mary Lou Williams, extraída de *Live at the Keystone Korner*, grabado en directo en el Keystone Korner de San Francisco, 8 de mayo de 1977 · Donald Harrison (con Christian Scott), extraída de *Real Life Stories*, Nueva York, 4 al 6 de noviembre de 2001.

Night Train

Compuesta por Jimmy Forrest

La versión de esta pieza que grabó Jimmy Forrest en 1952 permaneció cinco meses en la lista de *rhythm and blues*, y casi dos de ellos en el número uno. Buddy Morrow también triunfó con esta canción por la misma época. Una década después, James Brown volvió a colocar «Night Train» en las listas con una grabación que llegó al número cinco de la lista de *rhythm and blues* y al treinta y cinco de la lista de sencillos de *Billboard*.

Aunque la autoría se atribuye a Forrest, la canción tiene poco de original y procede en su mayor parte de la banda de Ellington, de la que Forrest formó parte durante un breve periodo a finales de la década de 1940. El famoso *riff* inicial puede oírse en la grabación que hizo Johnny Hodges de «That's the Blues Old Man», una obra de 1940 compuesta por el propio Hodges e Irving Mills. El tema de aire *boogie* que sigue a continuación está sacado de «Happy-Go-Lucky Local», el cuarto movimiento de la *South Suite* de Duke Ellington, una pieza de 1946 escrita a medias por el Duque y Billy Strayhorn. Ellington, un compositor al que no le era desconocida la apropiación de ideas musicales ajenas, emprendió acciones legales en este caso concreto, aunque el pleito se solventó extrajudicialmente sin que trascendiesen los términos del acuerdo.

Con todo, hay que reconocerle a Forrest el mérito de añadir un puñado de elementos de su cosecha, entre ellos una integración muy inteligente de las voces de saxo y batería, así como un solo de saxo tenor memorable que muchas de las versiones posteriores calcarían nota por nota. La pieza de Ellington, pese al aroma de *blues* de algunos de sus ingredientes, es una de las composiciones de *jazz* más vanguardistas de su época y pocas probabilidades tenía de triunfar en las gramolas. Forrest, en cambio, encontró un punto de equilibrio entre el *jazz* y el *rhythm and blues* que, de un modo muy particular, presagiaba la corriente *hard bop* que poco tiempo después dominaría el panorama jazzístico.

Son varias las letras que se han escrito para esta canción. La primera, de 1952, fue obra de Oscar Washington y Lewis Simpkins (el segundo, qué casualidad, era uno de los dueños del sello que publicó la grabación de Forrester). James Brown, por su parte, se limitaba a soltar de un tirón una retahíla de ciudades (al parecer, las paradas en el trayecto del tren nocturno). Alrededor de 1960, Eddie Jefferson aportó una letra de su creación (y, en general, de más calidad) a una versión diferente de «Night Train», y el vocalista ya no dejaría de interpretar la canción durante el resto de su carrera. En su disco *The Main Man*, de 1977, puede escucharse la pieza en un arreglo con mucho *swing* de Slide Hampton y con un solo del saxofonista Hamiet Bluiett.

Pocos estándares de *jazz* tienen su origen en un grupo de *rhythm and blues*, y

sospecho que muchos músicos de *jazz* todavía contemplan «Night Train» con el mismo desdén que mostraría un experto en vinos por una jarra de moscatel. Hubo un tiempo, de hecho, en que la canción se consideró más indicada para los clubs de *striptease* que para los de *jazz*. Pero «Night Train» se mantiene en el cancionero clásico del *jazz* por la sencilla razón de que funciona de maravilla en directo — incluso, o sobre todo, cuando los músicos no son lo que se dice unos virtuosos—, por cuanto infunde en el público una energía que muchas veces no logran transmitir otras canciones de más ilustre abolengo.

VERSIONES RECOMENDADAS

Jimmy Forrest, Chicago, 27 de noviembre de 1951 · Buddy Morrow, Hollywood, 12 de abril de 1952 · James Brown, extraída de *Live at The Apollo*, grabado en directo en el Apollo Theatre de Nueva York, 24 de octubre de 1962 · Oscar Peterson, extraída de *Night Train*, Los Ángeles, 16 de diciembre de 1962 · Eddie Jefferson (con Hamiet Bluiett), extraída de *The Main Man*, Nueva York, 9 de octubre de 1977 · Dirty Dozen Brass Band, extraída de *Live: Mardi Gras in Montreux*, grabado en directo en el festival de *jazz* de Montreux (Suiza), julio de 1985 · World Saxophone Quartet, extraída de *Rhythm and Blues*, Nueva York, noviembre de 1988.

Now's the Time

Compuesta por Charlie Parker

Cuatro años después de que Charlie Parker grabase «Now's the Time», la melodía apareció en una canción de Paul Williams titulada «The Hucklebuck» que sonó mucho en las gramolas. «The Hucklebuck» también sería un éxito en las voces de Roy Milton, Lucky Millinder (que la grabó con el título de «D-Natural Blues») y, años después, Chubby Checker, versiones todas ellas que basaban su éxito en el mismo *riff* de *blues* pegadizo. El tirón de la canción entre el público se vio reforzado por la aparición de un baile lascivo con el mismo nombre. En uno de los momentos más graciosos de *The Honeymooners*, Art Carney enseña a Jackie Gleason a bailar el «hucklebuck»; busque el lector en YouTube el vídeo de ese capítulo de la venerable serie televisiva y, además de reírse con el baile de Carney y la reacción de Gleason, se asombrará de la enrevesada vía de propagación cultural que, en cuestión de una década, transportó este *meme* tan específico desde el saxo de Charlie Parker al apartamento de Ralph Kramden, el personaje principal de la serie.

Teniendo en cuenta que el «The Hucklebuck» de Williams se publicó en el mismo sello que el disco de Parker y con el mismo productor, Teddy Reig, lo normal sería pensar que la relación entre las dos canciones no pasó inadvertida y que la autoría se atribuyó al saxofonista. Sería, sin embargo, Andy Gibson —un músico que ya había «compuesto» por encargo el citado «D-Natural Blues» para Millinder— quien figurase oficialmente como autor del éxito de Williams. Posteriormente, Millinder acudió a los tribunales para exigir, en vano, un porcentaje de los derechos de autor; pero Parker nunca se metió en pleitos.

Con todo, la composición original de Bird ha tenido un éxito más perdurable que sus diversas imitaciones de corte *rhythm and blues*. Muchos saxofonistas de alcurnia han versionado «Now's the Time», aunque el primero en hacerlo fue un veinteañero llamado John Coltrane, de quien existe una grabación registrada en una sesión semiprofesional que tuvo lugar en Hawai en 1946, que nos permite escucharlo ejecutando un fluido sólo de dos *chorus* durante una versión de «Now's the Time», en compañía de algunos músicos de la marina estadounidense. En esta fase tan incipiente de su trayectoria, el trabajo de Coltrane con el saxo alto revela una deuda con Parker que sería mucho menos notoria en etapas más maduras.

Cuando Sonny Rollins, el gran rival con el que Coltrane se disputaba la supremacía saxofónica, grabó «Now's the Time» en la década de 1960, se llevó al estudio una banda de muchos quilates —Herbie Hancock, Ron Carter y Roy McCurdy— y registró dos tomas muy distintas de la canción. La más conocida es la grabación de cuatro minutos que abre el álbum *Now's the Time*, pero recomiendo a los aficionados que busquen la otra toma, de dieciséis minutos de duración, una

exploración mucho más prolija e impredecible de la composición de Parker, que se publicó en un disco titulado *Sonny Rollins & Co. 1964*.

«Now's the Time» ocupa un lugar de relieve en muchos álbumes de homenaje a Parker —entre ellos, *Stitt Plays Bird*, de Sonny Stitt; *Chasin' the Bird*, de Supersax; y *Birds of a Feather*, de Haynes—, así como en otros proyectos dedicados al *bebop*. Ahora bien, dentro de las canciones de *jazz* moderno que saltaron al primer plano en la década de 1940, esta es una de las que destilan menos sabor *bop*. Aunque Parker era capaz de componer líneas melódicas muy embrolladas, de vez en cuando se resistía a sus inclinaciones más vanguardistas y, volviendo la vista a sus raíces, que se hundían en el *jazz* de Kansas City, facturaba composiciones más sencillas y cercanas al *blues*, de las que «Now's the Time» es un buen ejemplo. Aquellos músicos que aún no se sientan en condiciones de vérselas con «Confirmation» ni con «Donna Lee» tienen en esta canción una vía de acceso mucho menos desalentadora a la obra de Parker.

A propósito, mi recuerdo favorito de esta pieza no tiene que ver con haberla grabado ni tocado, sino que está relacionado con la enseñanza. En el curso de verano que todos los años organizaba el taller de *jazz* de la universidad de Stanford, el organizador, Jim Nadel, instauró una tradición anual en virtud de la cual todos los profesores y alumnos, en un momento dado, debían interrumpir cualquier cosa que estuviesen haciendo y sumarse a una interpretación colectiva de «Now's the Time»: doscientos músicos o más, de todas las edades y niveles, atronaban las aulas y pasillos del Bran Music Building con su tributo simultáneo a Bird. Nunca, ni siquiera después de varios años participando en el evento, dejé de tener la sensación de que estábamos haciendo algo tremendamente subversivo, lo cual, bien mirado, quizá sea la actitud más indicada a la hora de divulgar el legado parkeriano.

VERSIONES RECOMENDADAS

Charlie Parker, Nueva York, 26 de noviembre de 1945 · John Coltrane, Hawai, 13 de julio de 1946 · Art Blakey (con Clifford Brown y Horace Silver), extraída de *A Night in Birdland, Vol. 2*, grabado en directo en el Birdland de Nueva York, 21 de febrero de 1954 · Sonny Stitt (con John Lewis y Jim Hall), extraída de *Stitt Plays Bird*, Nueva York, 29 de enero de 1963 · Sonny Rollins, extraída de *Sonny Rollins & Co. 1964*, Nueva York, 24 de enero de 1964 · Eddie Jefferson (con James Moody), extraída de *Body and Soul*, Nueva York, 27 de septiembre de 1968 · Roy Haynes (con Roy Hargrove y Kenny Garrett), extraída de *Birds of a Feather: A Tribute to Charlie Parker*, Nueva York, 26 y 27 de marzo de 2001.

Nuages

Compuesta por Django Reinhardt

«Nuages», la composición más famosa de Django Reinhardt, se grabó por primera vez unos meses antes de que los alemanes ocupasen París. Fue una época difícil para el guitarrista. Su colega del Quintette du Hot Club de France, Stéphane Grappelli, pasó la guerra instalado en Londres; pero Reinhardt, tras una breve temporada en el sur de Francia, volvió a París, donde retomó su carrera musical y siguió desempeñando el papel de faro del *jazz* parisino, un menester arriesgado dada la animosidad de los nazis contra ese tipo de música. Reinhardt obtuvo permiso para actuar en público, pero antes de cada concierto estaba obligado a someter la lista de canciones a la aprobación del *Propagandastaffel*, el organismo de censura oficial.

Reinhardt arregló esta canción para interpretarla con un grupo reformado que, en lugar de basarse en el violín de Grappelli, pasó a gravitar en torno al clarinete, un instrumento por entonces pujante entre las bandas de la era del *swing*. El belga llevó «Nuages» al estudio por primera vez en octubre de 1940, pero no quedó satisfecho con los resultados; dos meses después aminoró el *tempo*, añadió un segundo clarinete y logró una interpretación que se convertiría en un clásico del *jazz* y a la vez en un éxito comercial. «Nuages» vendió cien mil copias y terminó siendo la canción más célebre de la carrera del guitarrista. Dado que las fuerzas de ocupación habían prohibido «La marsellesa», muchos franceses cogieron esta melodía nostálgica, que evoca con añoranza tiempos mejores, y la adoptaron como himno nacional alternativo.

La canción, tal como suele tocarse, recrea una atmósfera melancólica, pero Reinhardt, en su grabación de 1940, insertó una introducción estridente de ocho compases que guarda más relación con Stravinski que con el *jazz* tradicional. Es una pena que las versiones posteriores tiendan a omitir este preámbulo vanguardista — merece la pena conservarlo, aunque sólo sea por el efecto sorpresa que se genera cuando la banda introduce de repente el tema principal, de cuño modernista—; pero hasta Reinhardt terminó por prescindir de él.

Aunque los europeos se habían apuntado al carro del *jazz* casi desde un primer momento y podían presumir de contar con su propia cuadrilla de músicos naturales del Viejo Continente, en el «Nuages» de Django uno percibe algo más atractivo si cabe, y es una concepción novedosa del *jazz* que trasciende la mera imitación de los modelos estadounidenses. Desde este punto de partida es posible reconstruir un árbol genealógico en cuya copa encontramos a muchas de las figuras principales del *jazz* europeo actual. Hoy en día todas las grandes ciudades del continente cuentan con sus grupos de *jazz* característicos que se inspiran en la tradición cultural autóctona; pero antes de Django este tipo de *jazz* europeo tan seguro de sí mismo era completamente

desconocido.

Esta canción, tal como demostraría el desarrollo posterior de los acontecimientos, no entiende de fronteras geográficas. En los últimos años, James Carter, natural de Detroit, ha adaptado «Nuages» al saxofón bajo en una interpretación que amenaza con reventar el altavoz de graves del equipo de música. El guitarrista británico Allan Holdsworth adapta la composición con sagacidad en su disco *None Too Soon*, de 1994, y su colega australiano Ben Rogers, en el álbum de 2006 titulado *Welcome to the Instrumental Asylum*, incluye una descarnada versión eléctrica de la canción de Reinhardt con irisaciones de *blues*, *heavy metal* y música *surf*. Hay un buen puñado de ingredientes en esa lista y ninguno de ellos entronca con las raíces europeas y gitanas de Django, pero esta hibridación sin ataduras es un signo más de que esta vieja canción todavía tiene cosas nuevas que decir.

VERSIONES RECOMENDADAS

Django Reinhardt (con el Quintette du Hot Club de France), París, 13 de diciembre, 1940 · Sidney Bechet, extraída de *Rendez-vous avec Sidney Bechet et André Réwéliotty*, París, 28 de mayo de 1953 · Paul Desmond, extraída de *Pure Desmond*, Nueva York, 24 al 26 de septiembre de 1974 · Oscar Peterson y Stéphane Grappelli, extraída de *Skol*, grabado en directo en el Tivoli Hall de Copenhague, 6 de julio de 1979 · Benny Carter, extraída de *Elegy in Blue*, Los Ángeles, 18 y 19 de mayo de 1994 · Allan Holdsworth, extraída de *None Too Soon*, North County, San Diego (California), octubre de 1994 · James Carter, extraída de *Chasin' the Gypsy*, Nueva York, ¿2000? · Ben Rogers, extraída de *Welcome to the Instrumental Asylum*, Elsternwick (Australia), 20 de enero de 2005.

O

O Amor em Paz (Once I Loved)

Compuesta por Antonio Carlos Jobim, con letra de Vinicius de Moraes (letra en inglés de Ray Gilbert)

El jazz es un estilo de música idóneo para temperamentos extrovertidos. Ya desde su nacimiento, en Nueva Orleans, el género destacó por su desparpajo, y durante la bien llamada era del jazz evolucionó hasta convertirse en la banda sonora predilecta de quienes se corrían más juergas de la cuenta. El jazz se ha calmado un poco desde entonces —no le quedó más remedio si quería congraciarse con lugares como Juilliard, la escuela de música neoyorquina, o el Lincoln Center—, pero tampoco demasiado. Hay algo en el núcleo mismo de esta música, una esencia difícil de definir pero palpable en toda interpretación dichosa, que sigue resistiéndose a restricciones y cortapisas.

Así y todo, el repertorio estándar contiene un puñado de canciones que transmiten una sensación de introspección y reflexión serena. Se trata, en su mayor parte, de piezas lentas: baladas delicadas que sacrifican el ímpetu rítmico en aras del examen de conciencia meditabundo. «O Amor em Paz» es, sin embargo, una rareza: un soliloquio melancólico que no debería tocarse demasiado despacio. La composición suena mejor en un tiempo medio, como si la nostalgia morosa de la letra necesitase entrar en conflicto con la cadencia propulsora de la *bossa nova*.

No me extraña que Frank Sinatra, después de grabar esta pieza en colaboración con el compositor, murmurase: «No cantaba así de bajito desde que tuve laringitis»^[68]. El estilo vocal de Sinatra, una de esas celebridades extrovertidas que se habían erigido en embajadores del jazz para promoverlo con fervor entre el gran público, no era en principio el más indicado para articular el comedido lenguaje de la *bossa*; pero el cantante recurriría una y otra vez a los títulos de Jobim, llegando incluso a presentar al carioca en un especial televisivo de altos vuelos; y su capacidad de adaptación a unas piezas tan atípicas resulta impresionante. Reconozco que durante muchos años evité escuchar las interpretaciones de Sinatra-Jobim, por miedo a que se tratase de un tándem incongruente nacido de una estrategia de mercado y no de una convergencia sincera de personalidades musicales. Sin embargo, la sociedad que forman en «O Amor em Paz» (y en otras piezas) es mucho más agradable de lo que cabría imaginar antes de escuchar los impecables resultados.

La popularidad de esta canción es mérito, claro está, de Sinatra. «Once I Loved», como se tituló la versión inglesa, no era una composición muy conocida ni siquiera durante la fiebre de la *bossa nova*, que alcanzó su apogeo alrededor de 1964-1965, y brilla por su ausencia en la mayoría de álbumes temáticos del género que se publicaron por entonces. Pero tras la grabación de Sinatra, registrada en 1967, la canción se convirtió en una de las obras más conocidas y versionadas de Jobim.

La pieza se vio aún más manipulada en el álbum *Trident*, publicado por McCoy Tyner en 1975, un proyecto que reunió al pianista con el batería Elvin Jones y el bajista Ron Carter en uno de los tríos más agresivos de la época. Tyner juguetea brevemente con la celesta al comienzo y al final de la grabación, pero, por lo demás, necesita el sonido del piano, más rotundo, para igualar el nivel de energía de sus acompañantes. La interpretación termina dando buen resultado, aunque los oyentes lo tendrán difícil para detectar los orígenes brasileños de la canción entre el tumulto.

Pero las versiones más habituales de la composición no la maltratan tanto. El saxofonista tenor Joe Henderson, en su grabación de 1994, se apoya únicamente en el acompañamiento de guitarra de Oscar Castro-Neves, y aunque le imprime un ritmo mucho más rápido que la mayoría de artistas, se mantiene fiel al espíritu del original. La versión que Shirley Horn grabó en 1988 es otro ejemplo destacado de cómo un músico de *jazz* puede introducirse en una canción tan frágil. Por encima de todo, sin embargo, las versiones por antonomasia de «O Amor em Paz» son obra de los dos artistas brasileños que primero consolidaron la pieza, el compositor, Antonio Carlos Jobim, y sobre todo su intérprete más sublime, el cantante y guitarrista João Gilberto.

VERSIONES RECOMENDADAS

João Gilberto, extraída de *The Legendary João Gilberto*, Río de Janeiro, 16 de agosto de 1961 · Antonio Carlos Jobim, extraída de *The Composer of Desafinado Plays*, Nueva York, 10 de mayo de 1963 · Frank Sinatra, extraída de *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, Hollywood, 1 de febrero de 1967 · McCoy Tyner, extraída de *Trident*, Berkeley (California), 18 y 19 de febrero de 1975 · Hal Galper, extraída de *Dreamsville*, Nueva York, 3 de marzo de 1986 · Shirley Horn, extraída de *Close Enough for Love*, Nueva York, 14 al 16 de noviembre de 1988 · Joe Henderson (con Oscar Castro-Neves), extraída de *Double Rainbow*, Nueva York, 5 y 6 de noviembre de 1994.

Oh, Lady Be Good!

Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin

Jamás en mi vida he oído a nadie usar en una conversación la frase «*lady be good*» [sea buena, señora], aunque algunas mañanas, durante el desayuno, he estado tentado de decírsela a mi mujer, sólo por ver cómo reaccionaba. Me han asegurado que, en la década de 1920, esta exhortación, aunque sobre el papel instaba a la señora en cuestión a ser «buena», en realidad equivalía a pedirle que fuese un poco «mala».

En todo caso, estoy convencido de que el atractivo de este estándar tan longevo deriva en gran medida de la letra, coqueta, directa y con algunas gotas de jerga. En 1924, cuando la canción se estrenó en el musical *Lady, Be Good!*, muchos compositores seguían escribiendo baladas sentimentaloides que no distaban gran cosa de lo que aporreaban los pianistas de salón a fines del siglo XIX. Los Gershwin, sin embargo, estaban empeñados en cambiar este panorama, y si George tenía buen oído para las innovaciones jazzísticas, su hermano Ira no perdía ripio de las novedades léxicas en el habla de la época. En «Oh, Lady Be Good!» confluyeron las dos vertientes para dar como resultado una canción novedosa y desenfadada que a duras penas podría haberse compuesto tan sólo unos pocos años antes.

La partitura de Gershwin indica que «Oh, Lady Be Good!» debería tocarse en un *tempo* «lento y elegante». Quien quiera hacerse una idea de la concepción original de Gershwin que busque la grabación de 1925 de Cliff «Ukelele Ike» Edwards, una interpretación que discurre a ciento treinta pulsos por minuto y cuyo carácter melodioso y lastimero rara vez se apreciaría en tratamientos posteriores. Las primeras grabaciones de grupos de *jazz*, como la de Paul Whiteman, que fue un éxito en 1924, tienden a enfocarla como una piezaailable de tiempo medio, y cuando Django Reinhardt llevase la canción al estudio, casi una década exacta después, el pulso ya se habría acelerado considerablemente.

Aunque «Oh, Lady Be Good!» estaba llamada a convertirse en un componente básico del repertorio de las grandes orquestas, a mediados de la década de 1930 se grabaron tres versiones de grupo pequeño, todas ellas dirigidas por un saxofonista eminente de la época, que contribuyeron de manera decisiva a que «Oh, Lady Be Good!» cobrase rango de estándar. La más famosa sigue siendo la de Lester Young, registrada junto a Count Basie en 1936, que incluye uno de los solos de saxo más imitados; pero la interpretación que Coleman Hawkins grabó en Londres en 1934 y la versión en trío de Benny Goodman de 1936 también captaron la atención de los aficionados al *jazz* y de otros músicos.

A partir de ahí, la canción de Gershwin se convirtió en material recurrente de *jam sessions* y sesiones de estudio. El auge del *bebop* y de otros estilos nuevos pudo empañar parte de su lustre, pero no robarle la condición de pieza de conocimiento

obligado para todo músico de *jazz*. Charlie Parker, que a todas luces había estudiado con detenimiento el famoso sólo de Lester Young, nos dejó una versión memorable de «Oh, Lady Be Good!»: la que en 1946 interpretó con el propio Young en Los Ángeles. La única artista que podría compararse con Young, o incluso superarlo, en cuanto a respaldo y promoción de esta pieza es Ella Fitzgerald. Su versión de 1946 fue una adición de última hora a una sesión de estudio, con un arreglo improvisado en el momento y grabada en una sola toma; pero esta interpretación, que toca todos los registros y se funda en las piruetas de estilo *scat* de la vocalista, destaca entre sus trabajos más famosos. En años posteriores, Fitzgerald ofrecería interpretaciones muy similares, pero en su álbum de canciones de Gershwin, publicado en 1959, aplicó a «Oh, Lady Be Good!» un verdadero tratamiento de balada, además de incluir la estrofa inicial, unos versos que, pese a presentar un contraste impactante con el cuerpo principal de la canción, suelen verse omitidos por los músicos de *jazz*.

La canción sigue tocándose mucho en los círculos jazzísticos, aunque raro es el músico de moda que la aborda. Como tantos estándares de la década de 1920, «Oh, Lady Be Good!» corre el riesgo de quedar encasillada como pieza de época, una de esas composiciones a las que se recurre más para recrear el espíritu de un tiempo pasado que para reflejar los gustos musicales de la actualidad. La canción, con todo, todavía puede servir de pretexto incitante para sesiones de improvisación, y los músicos que en esos contextos espontáneos suelen echar mano de «I Got Rhythm» bien podrían alternarla de vez en cuando con este otro estándar de Gershwin.

VERSIONES RECOMENDADAS

Paul Whiteman, Nueva York, 29 de diciembre de 1924 · Cliff «Ukelele Ike» Edwards, Nueva York, enero de 1925 · Coleman Hawkins, Londres, 18 de noviembre de 1934 · Django Reinhardt (con el Quintette du Hot Club de France), París, 28 de diciembre de 1934 · Benny Goodman (con Teddy Wilson y Gene Krupa), Chicago, 27 de abril de 1936 · Lester Young (con Count Basie), Chicago, 9 de noviembre de 1936 · Jazz at the Philharmonic (con Charlie Parker y Lester Young), grabada en directo en el Philharmonic Auditorium de Los Ángeles, 28 de enero de 1946 · Ella Fitzgerald (con Bob Haggart), Nueva York, 19 de mayo de 1947 · Lee Konitz y Gerry Mulligan (con Chet Baker), extraída de *Konitz Meets Mulligan*, Los Ángeles, 25 de enero de 1953 · Ella Fitzgerald, extraída de *Ella Fitzgerald Sings the George and Ira Gershwin Songbook*, Los Ángeles, 25 de enero de 1953 · Sonny Stitt, Harry «Sweets» Edison y Eddie «Lockjaw» Davis, extraída de *Sonny, Sweets and Jaws*, grabado en directo en el Bubba's de Fort Lauderdale (Florida), 11 de noviembre de 1981 · Regina Carter (con Kenny Barron), extraída de *Rhythms of the Heart*, Nueva York, noviembre y diciembre de 1998.

Old Folks

Compuesta por Willard Robinson, con letra de Dedette Lee Hill

En el ámbito de la música popular hay pocas cosas más extrañas que una canción de éxito que trate de la vejez y la inminencia de la muerte, pero el compositor Willard Robinson hizo carrera con canciones de este jaez, no sólo «Old Folks», sino también «Don't Smoke in Bed» (un éxito de 1948 en la voz de Peggy Lee) e «It's never Too Late to Prey». Además de poner música a reflexiones sobre el crepúsculo de la vida, Robinson también se internó en el terreno de la ultratumba sónica, como demuestran su canción «The Devil is Afraid of Music» y su homenaje «The Band Upstairs», donde elucubra sobre la labor musical que varias estrellas del *jazz* ya fallecidas, como Fats Waller, Bix Beiderbecke y Bunny Berigan, desarrollan en el más allá.

Robinson recurrió a diversos letristas para sus canciones, que solían caracterizarse por una mezcla de hastío solitario y amplias dosis de nostalgia y tipismo provinciano estadounidense. La letra de «Old Folks», escrita por Dedette Lee Hill —una compositora especializada en canciones de vaqueros, esposa y colaboradora ocasional de Billy Hill—, es el retrato de un anciano que usa ese apodo. «Todo el mundo lo llama Old Folks», anuncia el primer verso. La canción ya debía de sonar anacrónica en la década de 1930, con esas referencias a la guerra de Secesión y al discurso de Gettysburg. El público actual seguramente no entienda nada cuando el cantante afirma no recordar si Old Folks combatió con «los azules o los grises»; pero la canción, a pesar de que sus alusiones se tornen cada vez más obsoletas, conserva su lugar y su atractivo en el repertorio del género, gracias en gran medida a su tenue patetismo.

«Old Folks» conoció un breve periodo de éxito a finales de 1938 y comienzos de 1939. La grabación de Larry Clinton, con la cantante Bea Wain, llegó a colocarse entre los diez primeros puestos de la lista. Mildred Bailey y Bing Crosby también grabaron «Old Folks» por esa época, y Benny Goodman y Fats Waller la interpretaron en emisiones radiofónicas. En la década de 1940 se registraron pocas versiones, aunque la de Don Byas, publicada en 1946, preparó el terreno para que otros solistas de viento adoptasen la pieza durante la década siguiente. El promotor más infatigable de «Old Folks» sería Ben Webster, que la llevó al estudio por primera vez en 1951 y siguió tocándola en forma de balada durante el resto de su carrera, de ahí la docena larga de grabaciones que han llegado a nuestros días. La interpretación de «Old Folks» más famosa de la década es tal vez la de Charlie Parker, aunque no se trata de uno de los momentos más brillantes de Bird, pues sus dibujos con el saxo alto quedan emborronados por las aportaciones cursis e inoportunas de los Dave Lambert Singers.

La canción ha generado otras rarezas jazzísticas por el camino. Una grabación

informal de 1954, registrada en un ensayo que tuvo lugar en la casa de Eric Dolphy, permite escuchar al saxofonista practicando con «Old Folks» en compañía del trompetista Clifford Brown, que en esta ocasión, inesperadamente, toca el piano. Una grabación de 1958 muestra a Jimmy Giuffre interpretando la pieza de Robinson con cuatro saxos tenores doblados, en un intento de recrear su famoso sonido de los «cuatro hermanos», esto es, cuatro saxofones que suenan como una sección de viento formada por un solo músico. Ese mismo año, Fred Katz trató de convertir «Old Folks» en una pieza de *jazz* para violonchelo.

Estas versiones pueden deleitar o divertir, pero la interpretación jazzística más conocida de «Old Folks» es la que grabó Miles Davis para su disco *Someday My Prince Will Come*, de 1961. Por culpa de la carátula del álbum, que se presta a equívoco, muchos aficionados han dado por hecho que John Coltrane participó en esa grabación, cuando en realidad es Hank Mobley quien se ocupa del saxo tenor. Pero no permita el lector que la ausencia de Coltrane lo disuada de escuchar la versión, pues es una de las interpretaciones baladísticas más conmovedoras de Davis... y lo más parecido a una versión canónica de «Old Folks».

VERSIONES RECOMENDADAS

Mildred Bailey, Nueva York, 14 de septiembre de 1938 · Don Byas, Nueva York, 17 de mayo de 1946 · Ben Webster, Los Ángeles, 27 de diciembre de 1951 · Gene Ammons, Nueva York, 24 de marzo de 1952 · Max Roach (con Booker Little), extraída de *Award-Winning Drummer*, Nueva York, 25 de noviembre de 1959 · Miles Davis, extraída de *Someday My Prince Will Come*, Nueva York, 20 de marzo de 1961 · Carmen McRae, extraída de *Carmen McRae at the Great American Music Hall*, grabado en directo en el Great American Music Hall de San Francisco, 15 al 17 de junio de 1976 · Henry Butler (con Freddie Hubbard), extraída de *Fivin' Around*, Los Ángeles, 1986 · Keith Jarrett (con el Standards Trio), extraída de *Standards in Norway*, grabado en el Konserthus de Oslo, 7 de octubre de 1989.

Oleo

Compuesta por Sonny Rollins

Los aficionados actuales no escuchan *Bags' Groove*, el álbum que Miles Davis grabó en 1954 para el sello Prestige, tanto como los discos que el trompetista publicó con Columbia en la segunda mitad de esa década. Sin embargo, todas y cada una de las canciones originales registradas en esa sesión se convirtieron en estándares del *jazz*, entre ellas tres piezas de Sonny Rollins concebidas para la improvisación: «Airegin», «Doxy» y «Oleo».

Aunque en aquella sesión Rollins sólo tenía veintitrés años, pocos instrumentistas jóvenes de cualquier época podrían ostentar una formación y un aprendizaje musical tan próximo al estrellato. El saxofonista aún no había terminado la secundaria cuando ya daba conciertos en un grupo integrado por Jackie McLean y Kenny Drew. A los dieciocho años participó en una sesión de estudio de Fats Navarro como miembro de los Modernists de Bud Powell, una banda que ya presagiaba el sonido *hard bop* de la década de 1950. Otros proyectos de esa primera época nos muestran al joven Sonny en compañía de Charlie Parker, Thelonious Monk, Miles Davis y el Modern Jazz Quartet. Un año después de esta sesión, Rollins se incorporaría al Clifford Brown-Max Roach Quintet, probablemente el grupo de *jazz* moderno más apasionante de la época.

Miles mantuvo «Oleo» en su repertorio después incluso de haber formado una banda nueva con John Coltrane. El trompetista incluyó la canción en su disco *Relaxin'*, de 1956; la retomó en 1958, cuando Bill Evans se unió al grupo; la tocó en el Carnegie Hall en 1961; y en 1965, en los famosos conciertos del Plugged Nickel, aún seguiría interpretándola. La difusión continuó a partir de ahí, pues Bill Evans grabó la pieza para su álbum *Everybody Digs Bill Evans*, de 1958; quienes no detecten la huella del pianista Lennie Tristano en discos posteriores de Evans no tienen más que escuchar este trabajo de su primera etapa para establecer la conexión. En una sesión poco conocida y un tanto peculiar de esa época, John Coltrane toca «Oleo» con el tubista Ray Draper, por entonces un adolescente; y una grabación en vivo de 1961 nos muestra a un miembro ocasional de la banda de Coltrane, el saxofonista Eric Dolphy, improvisando con maestría sobre la progresión armónica de «Oleo».

Por aquel entonces Sonny Rollins se había retirado temporalmente del mundo del *jazz*, pero también dejó su sello personal en la canción, como demuestran unas cuantas grabaciones en directo registradas en cinta magnetofónica en 1959 y de 1962 a 1965. Su forma de interpretar «Oleo» evolucionó al compás de su propio estilo; el ejemplo más impresionante lo tenemos en la versión de veinticinco minutos que grabó con Don Cherry en 1962. Pocos solos tocó Rollins en toda su carrera que

superasen esta interpretación en términos de bravuconería y arrojo vanguardista.

La canción propiamente dicha es bastante simple: una composición de treinta y dos compases basada en los acordes de «I Got Rhythm», con una línea melódica de corte *bop* para el tema principal y ninguna melodía para el contrastante. Pero gracias, sin duda, a la flexibilidad y familiaridad de la estructura armónica subyacente, «Oleo» ha conservado el aprecio de los músicos hasta nuestros días y, más de medio siglo después de su aparición, sigue siendo una de las piezas basadas en los «acordes de *rhythm*» que más se tocan tanto en *jam sessions* informales como en conciertos. Entre las versiones de altura cabe citar la interpretación en formación de trío de Keith Jarrett en Montreux, la acerada adaptación de Horace Tapscott, con el apoyo de Billy Hart y Ray Drummond, y el dúo de Brad Mehldau y Joel Frahm, que confiere un nuevo sesgo a «Oleo» al ralentizar el *tempo* hasta la mitad de lo habitual.

VERSIONES RECOMENDADAS

Miles Davis (con Sonny Rollins y Horace Silver), extraída de *Bag's Groove*, Hackensack (New Jersey), 29 de junio de 1954 · Miles Davis (con John Coltrane, Bill Evans y Cannonball Adderley), extraída de *Jazz at the Plaza*, grabado en directo en el Plaza Hotel de Nueva York, 9 de septiembre de 1958 · John Coltrane (con Ray Draper), extraída de *Like Sonny*, Nueva York, noviembre de 1958 · Eric Dolphy, extraída de *Eric Dolphy in Europe, Vol. 1*, grabado en directo en el Berlingske Has de Copenhague, 8 de septiembre de 1961 · Sonny Rollins (con Don Cherry), extraída de *Our Man in Jazz*, grabado en directo en el Village Gate de Nueva York, 29 y 30 de julio de 1962 · Jeremy Steig (con Denny Zeitlin), extraída de *Flute Fever*, Nueva York, 1963 · Pat Martino, extraída de *Desperado*, Nueva York, 9 de marzo de 1970 · James Carter, extraída de *Jurassic Classics*, Nueva York, 16 y 17 de abril de 1994 · Horace Tapscott, extraída de *Thoughts of Dar es Salaam*, Nueva York, 30 de junio y 1 de julio de 1996 · Keith Jarrett (con el Standards Trio), extraída de *My Foolish Heart*, grabado en directo en el Auditorium Stravinski de Montreux (Suiza), 22 de julio de 2001 · Joel Frahm y Brad Mehldau, extraída de *Don't Explain*, Pipersville (Pensilvania), 8 de diciembre de 2001.

On a Clear Day

Compuesta por Burton Lane, con letra de Alan Jay Lerner

Las melodías de la música popular estadounidense empezaron a hacerse más compactas a mediados de la década de 1960, tendencia que se ha mantenido prácticamente inalterable hasta nuestros días. La tesitura vocal necesaria para interpretar las canciones que copaban las listas de éxitos se redujo paulatinamente, y los compositores evitaron cada vez más los saltos interválicos pronunciados para, en su lugar, optar por notas repetidas y frases que ascendían o descendían de tono en tono o de semitono en semitono. Si los creadores de las décadas previas habían aspirado a producir música popular de un nivel parecido, en cuanto a complejidad y refinamiento, a lo que sonaba en las salas de conciertos —Gershwin, de hecho, había dado el salto desde Tin Pan Alley a los teatros de ópera—, los fabricantes de éxitos de las décadas de 1960 y 1970 aspiraban, en cambio, a componer obras contemporáneas que sonasen como canciones folclóricas añejas o viejos *riffs* de *rhythm and blues*.

Se ve que nadie avisó de estos cambios a Burton Lane y Alan Jay Lerner, pues el dúo enfocó las composiciones de su musical *On a Clear Day You Can See Forever*, que se estrenó en Broadway el 17 de octubre de 1965, como si siguiesen vigentes las viejas reglas. El disco del año, según *Billboard*, sería «Wooly Bully», pero Burton Lane, que llevaba componiendo música para revistas desde comienzos de la década de 1930, seguía fiel a la misma estética maximalista que ya había aplicado en *Finian's Broadway* (1947), el más famoso de cuantos musicales estrenó en Broadway, aunque para los asistentes a su nueva producción ya no fuese más que un recuerdo borroso. El estreno de *On a Clear Day You Can See* generó división de opiniones entre la crítica —*The New York Times* calificó de aparatosa la puesta en escena, un parecer sin duda acertado en vista del espíritu que empezaba a definir la época—, y el espectáculo se suspendió al cabo de ocho meses. No fue un fracaso, ni mucho menos, pero teniendo en cuenta el éxito que había cosechado Alan Jay Lerner con *My Fair Lady* (cuya versión cinematográfica acababa de llevarse ocho Oscars) y *Camelot* (el musical que definió literalmente la administración Kennedy^[69]), la respuesta del público fue decepcionante.

La canción que daba título al espectáculo, sin embargo, era una joya. Esta creación exultante es una obra compuesta a conciencia de treinta y cuatro compases que cambia de personalidad armónica cada vez que uno espera una repetición. El desarrollo del motivo inicial —una eufórica figura arpegiada que asciende hasta la novena antes de asentarse en la séptima mayor— genera una sensación de continuidad que hace que esta composición tan elaborada discurra con naturalidad de principio a fin. Esta apertura también es el gancho de la canción, la línea pegadiza

que implanta el título de la canción en las capas más profundas de la memoria del oyente.

La pieza, no obstante, era mucho más intrincada de lo que la audiencia radiofónica estaba dispuesta a aceptar en esa coyuntura histórica. Los mejores resultados en el momento de publicarse la canción los obtuvo Johnny Mathis, pero su disco no pasó del puesto 98 de la lista de los cien sencillos principales de *Billboard*. La interpretación de Robert Goulet se estancó en el 119. Barbra Streisand, que pocos años después protagonizaría la adaptación cinematográfica del musical, publicó «On a Clear Day» como cara B de su versión de «Didn't We». Pero el público se había pronunciado... y su elección era «Wooly Bully» y cosas de ese pelaje.

A los músicos de *jazz*, en cambio, les gustó la canción. En 1966 se grabaron más de veinte versiones distintas de «On a Clear Day», y la pieza siguió gozando de popularidad entre los improvisadores mucho después de que el público la hubiese olvidado. No menos sorprendente es el amplio abanico de edades y filiaciones estilísticas de los artistas que más adelante adoptarían la pieza. Bud Freeman, el saxofonista blanco de Chicago que se había hecho célebre en la década de 1920, grabó una versión de «On a Clear Day», y lo mismo hicieron el saxofonista de *bebop* Sonny Stitt, el director de *big band* Harry James y el pionero del *jazz* de estilo Kansas City Jay McShann. Unos la interpretaban con lentitud y dejos chopinescos (como George Shearing en su grabación de 1980) o la servían con unas gotas de *funky* y mucho *soul* (como Stanley Turrentine en *Let it Go*, su álbum de órgano y saxo tenor de 1966); otros mezclaban posturas extremas en una misma versión, como Bill Evans en su interpretación solista de 1968, que empieza como una meditación sutil pero evoluciona hasta convertirse en una sesuda improvisación lineal.

Lo más moderno de la canción es, sin lugar a dudas, la letra. El tema del descubrimiento y la redefinición personal formaba parte sustancial del espíritu de los años sesenta y en la actualidad tiene tanta vigencia o más. En este caso, los sentimientos se acercan peligrosamente a los aforismos trillados, un mantra *New Age* en 4/4; pero los acordes y la melodía insuflan más vitalidad a la letra en el escenario de la que posee sobre el papel. En todo caso, la versatilidad de «On a Clear Day», combinada con las virtudes intrínsecas de una pieza de hechura tan exquisita, le han proporcionado capacidad de resistencia; algo tanto más extraordinario si se tiene en cuenta que son muy pocos los éxitos del pop de mediados de la década de 1960 en adelante que han logrado introducirse y perdurar en el cancionero del género.

VERSIONES RECOMENDADAS

Stanley Turrentine (con Shirley Scott), extraída de *Let It Go*, Englewood Cliffs (New Jersey), 6 de abril de 1966 · Oscar Peterson, extraída de *Girl Talk*, Villingen (Alemania), noviembre de 1967 · Bill Evans, extraída de *Alone*, Nueva York, septiembre y octubre de 1968 · Sarah Vaughan, extraída de *Live in Japan*, grabado en

directo en el Sun Plaza Hall de Tokio, 24 de septiembre de 1973 · Eddie «Lockjaw» Davis (con Tommy Flanagan), extraída de *Straight Ahead*, Los Ángeles, 3 de mayo de 1976 · Carmen McRae (con Dizzy Gillespie), extraída de *At the Great American Music Hall*, grabado en directo en el Great American Music Hall de San Francisco, 15 al 17 de junio de 1976 · George Shearing (con Brian Torff), extraída de *On a Clear Day*, grabado en directo en el Concord Pavilion de Concord (California), agosto de 1980 · Martial Solal, extraída de *Solitude*, París, 29 y 30 de abril de 2005.

On Green Dolphin Street

Compuesta por Bronislaw Kaper y Ned Washington

«On Green Dolphin Street», un título que los músicos y los aficionados suelen abreviar «Green Dolphin Street», es un ejemplo ilustrativo de las fuentes tan insospechadas de las que a veces bebe el repertorio jazzístico. La canción apareció por primera vez en una película homónima de 1947, que obtuvo una nominación al Oscar por su banda sonora... pero no por la música, sino por el montaje de sonido de Douglas Shearer. (El Oscar a la mejor canción de ese año fue para «Zip-a-Dee-Do-Dah» —poco menos que la antítesis de un estándar de *jazz*—, de la película *Song of the South*, un largometraje de animación de Disney que proyecta unos estereotipos raciales tan bochornosos que la compañía nunca lo ha lanzado en el mercado de vídeo doméstico).

A decir verdad, «On Green Dolphin Street» no era pasto de lista de éxitos y nunca tuvo mucha aceptación entre el gran público, por más que la película fuese un éxito de taquilla en su momento. Los músicos de *jazz*, sin embargo, la adoptaron por su atractiva secuencia de acordes, que alterna entre ocho compases de pedal fluctuante y ocho de movimiento armónico vivaz. Aun así, la canción nunca se habría tocado demasiado de no ser por el ejemplo que dio Miles Davis, quien grabó la canción en 1958.

Muy pocos artistas habían interpretado esta pieza antes que Miles (Tommy Dorsey, Urbie Green, Chet Baker), pero la versión que probablemente espoleó al trompetista fue la que dos años antes había grabado Ahmad Jamal, un pianista cuyo repertorio solía copiar el Davis de esa época. La interpretación de Jamal, que hace un uso muy inteligente del espacio y la dinámica, prefigura la lectura posterior del trompetista, sobre todo por las variaciones de las texturas rítmicas; pero Davis añadió nuevos ingredientes al cóctel, concretamente tres ilustres músicos de acompañamiento llamados John Coltrane, Cannonball Adderley y Bill Evans, cada uno de los cuales dejó su huella personal en el proceso.

Esta capacidad que exhibe «On Green Dolphy Street» de adaptarse a interpretaciones sumamente dispares le ha servido para permanecer en el temario canónico cuando otras canciones de su época ya llevan mucho tiempo arrinconadas. Como ejemplos de esta flexibilidad compare el lector las posturas tan diferentes que adoptan en sus respectivas versiones los saxofonistas Eric Dolphy, Eddie «Lockjaw» Davis, Sonny Rollins, Stan Getz y Albert Ayler (este último se da por enterado de algunos de los acordes, pero pasa por encima de la mayoría de ellos como si no existiesen). De las versiones transgresoras, mi favorita es la que Anthony Braxton grabó en Francia en 2003, una interpretación en directo que fuerza la canción al límite sin burlar sus directrices armónicas.

De vez en cuando, algún vocalista se anima a atacar esta pieza, pero la letra adolece de superficialidad. Cuando uno se enamora, ¿a quién le canta, a su amado o a su dirección postal? Los cantantes que, así y todo, insistan en seguir este camino harán bien en adoptar un tono informal y despreocupado, actitud esta que añade cierta verosimilitud a lo que no deja de ser un himno a un domicilio. El lector encontrará un buen ejemplo de este enfoque en la versión que Mark Murphy incluyó en su disco *Rah*, de 1961.

VERSIONES RECOMENDADAS

Ahmad Jamal, extraída de *Count 'Em 88*, Chicago, septiembre y octubre de 1956 · Miles Davis, extraída de *'58 Miles*, Nueva York, 26 de mayo de 1958 · Bill Evans, extraída de *On Green Dolphin Street*, Nueva York, 19 de enero de 1959 · Wynton Kelly, extraída de *Kelly Blue*, Nueva York, 10 de marzo de 1959 · Eric Dolphy, extraída de *Outward Bound*, Nueva York, 1 de abril de 1960 · Mark Murphy, extraída de *Rah*, Nueva York, 19 de septiembre de 1961 · Albert Ayler, extraída de *Holy Ghost: Rare & Unissued Recordings (1962-1970)*, Helsinki, 30 de junio de 1962 · Sonny Rollins, extraída de *Sonny Rollins on Impulse!*, Englewood Cliffs (New Jersey), 8 de julio de 1965 · Eddie «Lockjaw» Davis, extraída de *Leapin' on Lenox*, Vallauris (Francia), 20 de julio de 1974 · Anthony Braxton, extraída de *20 Standards*, grabado en directo en el festival de jazz de Nevers (Francia), 13 de noviembre de 2003.

On the Sunny Side of the Street

Compuesta por Jimmy McHugh, con letra de Dorothy Fields

Lew Leslie no podía ser más blanco —nació en Rusia, cerca de las montañas del Cáucaso, bajo el reinado de Alejandro III— pero dejó huella entreteniéndolo al público estadounidense con espectáculos de artistas negros, principalmente en el Cotton Club y a través de sus *Blackbirds*, la serie de revistas que organizó en las décadas de 1920 y 1930. Sin embargo, para su *International Revue* de 1930, Leslie probó algo distinto: un espectáculo exclusivamente blanco. El público no mostró el menor interés, y el costoso espectáculo se suspendió al cabo tan sólo de tres meses; pero dos canciones de *International Revue* se convirtieron en estándares: «Exactly Like You» y «On the Sunny Side of the Street». Ted Lewis grabó la primera versión de éxito de la segunda de esas piezas, y su disco, publicado el mismo mes del estreno de la revista, llegó al número dos de las listas de éxitos. Poco después, Harry Richman, uno de los artistas que participaban en *International Revue*, colocaría la canción entre los veinte primeros puestos.

Serían, sin embargo, músicos negros quienes en última instancia otorgasen el imprimátur jazzístico a las canciones del musical «blanco» de Leslie. La interpretación que Louis Armstrong ofreció en Estocolmo en octubre de 1933 se conserva en una de las primeras grabaciones de un concierto de *jazz*, pero sólo los incondicionales más acérrimos de Satchmo soportarán la pésima calidad del sonido. (De fondo se oye incluso algo parecido a una conversación telefónica: supongo que es lo que ocurría en aquella época cuando uno transmitía la actuación por teléfono a un aparato de grabación situado en otro lugar). La versión más conocida de la pieza es la que Armstrong grabó en noviembre de 1934, cuyos seis minutos de duración — en su día repartidos entre las dos caras de un disco de 78 R.P.M.— permiten al trompetista presentar un arreglo que engloba a toda la banda. Otras interpretaciones memorables de esa época son las de Coleman Hawkins, Chick Webb (con el trompetista y vocalista Taft Jordan) y Don Redman, que recurrió a un atractivo arreglo de *swing* orientado al baile. La grabación de Lionel Hampton también triunfó en las listas e indujo a Bing Crosby a contratar a la banda de Hampton para la versión que el artista registraría más adelante.

Según las conjeturas del presentador de televisión Steve Allen y otros críticos, el «*sunny side*» [lado soleado] del que habla esta canción alude a los estadounidenses negros que se hacían pasar por blancos. La letra, desde luego, se presta a esta interpretación, pero mal se compadece esta teoría con el hecho de que la canción se concibiese pensando en intérpretes como Richman y Lewis. Es más, el hecho de que Richman comenzase su carrera actuando con la cara pintada de negro y que Lewis asimilase los manierismos del *jazz* echan por tierra la hipótesis de Allen y compañía;

la historia verdadera de la canción más bien nos habla de blancos que se apropian la parafernalia de la cultura negra. En este sentido, los adeptos a las teorías conspirativas encontrarán carnaza más sustanciosa en ciertos rumores persistentes según los cuales el verdadero autor de la música de «On the Sunny Side of the Street» fue Fats Waller, que habría vendido los derechos de autor bajo cuerda (y que después, en vista del éxito de la canción, se habría enfurecido tanto que no permitía que sonase en su casa). Lo normal, en principio, sería pensar que un compositor tan competente como Jimmy McHugh no necesitaba comprarle canciones a nadie, pero lo cierto es que la melodía tiene su deje walleriano. Además, ¿cómo deberíamos tomarnos el hecho de que el 15 de diciembre de 1937 Fats grabase una toma de prueba de «On the Sunny Side of the Street», pero al día siguiente, cuando regresó al estudio para una sesión de grabación formal, declinase interpretarla? El pianista no volvería a tocarla jamás en ninguna otra sesión de estudio. El rencor por una cuestión de *royalties* podría ser una explicación plausible de ese comportamiento.

La canción conserva un cierto poso añejo que la hace más indicada para evocaciones nostálgicas que para ejercicios modernistas. Entre los músicos de *bebop*, el único que mostró cierto entusiasmo por «On the Sunny Side of the Street» fue Dizzy Gillespie, que la mantuvo unos cuantos años en su repertorio, aunque tendía a verla más como tonada para agradar al público que como lanzadera de sus malabarismos trompetísticos. Incluso en *Sonny Side Up*, el admirado disco que grabó Gillespie con Sonny Stitt y Sonny Rollins, el trompetista desactiva con su risueña interpretación vocal lo que podría haber sido una ronda explosiva de improvisaciones. Más interesante, aunque menos conocida, es la interpretación del estándar en clave de *jazz* moderno que tuvo lugar en 1947 durante un concierto benéfico organizado por Barry Ulanov que se retransmitió por la radio. En esta ocasión, Gillespie intercambia solos de cuatro compases con Charlie Parker y aparca las gansadas en un claro empeño por dar lo mejor de sí mismo; Lennie Tristano y John LaPorta toman el relevo con sus respectivos solos, que exhiben mucha mordiente en sus amagos de politonalidad. Sin embargo, ni Parker ni Tristano tocaron jamás «On the Sunny Side of the Street» en una sesión de estudio, y la pieza también está ausente de las discografías de Thelonious Monk, Bud Powell y la mayoría de músicos de *jazz* de vanguardia de la época.

Las versiones grabadas en las últimas décadas tienden al pintoresquismo retro, y la canción sigue siendo una de las favoritas de los músicos más nostálgicos. Pero la composición no se resiste por completo a las renovaciones. Terece Blanchard, en la interpretación que grabó en 2001 con Cassandra Wilson, ofrece una rearmonización resultona y un toque rítmico diferente. Y dos años después, Cyndi Lauper publicó una deliciosa versión de estilo *zydeco* en *At Last*, un álbum que estuvo entre los cuarenta más vendidos en Estados Unidos y Australia, lo que demuestra que a veces son los músicos ajenos al *jazz* quienes más riesgos están dispuestos a asumir a la hora de reinventar los clásicos.

VERSIONES RECOMENDADAS

Chick Webb (con Taft Jordan), Nueva York, 20 de diciembre de 1933 · Coleman Hawkins, Nueva York, 8 de marzo de 1934 · Louis Armstrong, París, 7 de noviembre de 1934 · Lionel Hampton, Nueva York, 26 de abril de 1937 · Don Redman, Nueva York, 28 de mayo de 1937 · Charlie Parker y Dizzy Gillespie (con Lennie Tristano), extraída de la retransmisión *Bands for Bonds*, Nueva York, 20 de septiembre de 1947 · Dizzy Gillespie (con Sonny Rollins y Sonny Stitt), extraída de *Sonny Side Up*, Nueva York, 19 de diciembre de 1957 · Duke Ellington (con Johnny Hodges), extraída de *The Great Paris Concert*, grabado en directo en el Olympia de París, 23 de febrero de 1963 · Terence Blanchard (con Cassandra Wilson), extraída de *Let's Get Lost*, Nueva York, enero y febrero de 2001 · Cyndi Lauper, extraída de *At Last*, Nueva York y New Jersey, ¿2003?

One Note Samba (Samba de una nota só)

Compuesta por Antonio Carlos Jobim, con letra de Newton Mendonça (con letra en inglés de Antonio Carlos Jobim)

Como se dijo más arriba, uno de los cambios más llamativos que ha experimentado la música popular en el último medio siglo es la simplificación radical de la línea melódica. El ejemplo más extremo es, por supuesto, el *rap*, un estilo que prescinde por completo de la melodía en favor de una salmodia más o menos hablada. Pero incluso cuando los vocalistas actuales entonan una melodía de verdad, las frases suelen consistir en notas repetidas, a lo sumo con un puñado de saltos interválicos cortos para no caer en el estatismo más absoluto. Hace años, algunos críticos se quejaban de que George Gershwin abusase de las notas repetidas en sus canciones pop, pero comparadas con, pongamos, las creaciones de Jay-Z y Eminem —o incluso de Bruce Springsteen y Kurt Cobain—, las compactas melodías del insigne compositor parecen llenas de movimiento.

Este desarrollo histórico es susceptible de medirse estadísticamente, y me gustaría ver un gráfico que mostrase la evolución del movimiento interválico en las canciones de éxito a lo largo de las últimas décadas. Sospecho que la tendencia sería la misma que la de las ventas de máquinas de escribir o de reglas de cálculo durante el mismo periodo. Sean cuales seas las causas, es innegable que vivimos una época de melodías anoréxicas.

Sin embargo, cuando Antonio Carlos Jobim escribió «Samba de una nota só», la sola idea de componer esas frases estáticas se consideraba una novedad; o tal vez un desafío, puesto que la industria musical todavía se aferraba a la idea de que una melodía monótona era un suicidio comercial. El asunto había motivado incluso una canción, «Johnny One Note», compuesta por Rodgers y Hart en 1937, cuyo lamentable protagonista veía cómo su apodo se convertía en apelativo de cualquier persona aburrida y obsesionada con un solo tema.

Jobim estaba perfectamente preparado para afrontar este desafío, aunque sólo fuese por la paleta armónica tan suntuosa que siempre aplicaba a sus canciones. Pero ni siquiera Jobim se limita a una sola nota, diga lo que diga el título, pues en realidad usa dos en la estrofa, y en el puente abre el grifo de las escalas extravagantes, como si la abstinencia de los primeros dieciséis compases le hubiese resultado insoportable. El compositor, en su línea habitual, apuntala esta melodía tan encorsetada con un profuso surtido de acordes, garantizando así que «Samba de una nota só» sea todo menos monótona. Me gusta sobre todo la coda, donde Jobim, en lugar de hacer lo esperado y retornar a la nota inicial, se aferra a la tónica de la melodía mientras da con una nueva progresión que conduce la canción a su resolución definitiva.

Stan Getz dio a conocer la pieza entre el público al incluirla en su exitoso elepé

Jazz Samba. Antes de terminar la década, la plana mayor del *jazz* había descubierto «Samba de una nota só»; no sólo los eternos valedores del *jazz* latino, como Herbie Mann y Dizzie Gillespie, sino artistas como Ellington, Basie y otros aristócratas del antiguo régimen. La interpretación que el Duque registró en 1969, muy poco escuchada, fascina por la audacia pianística del artista, que se desentiende de la forma de tocar *bossa nova* que a la sazón empleaba todo el mundo, y en lugar de ello echa mano de pedales, *ostinatos* y otros recursos que se dirían procedentes de un Brasil inventado por el propio Ellington.

No obstante, quienes acogieron con más efusividad la canción fueron los artistas de *cool jazz*. A veces me da la impresión de que Laurindo Almeida, el guitarrista brasileño que se dio a conocer entre los aficionados al *jazz* cuando se unió a la banda de Stan Kenton en 1947, carecía del toque delicado que exige el estilo de la *bossa nova*; pero la interpretación de esta pieza que llevó a cabo con el Modern Jazz Quartet en 1964 es exquisita y sumamente recomendable. También quiero destacar a Harry Allen, uno de los pocos saxos tenores del nuevo milenio que se mantienen fieles al paradigma lesterianogetziano frente a la preponderancia de otros modelos más en boga. Allen ha grabado «Samba de una nota só» en varias ocasiones y con buenos resultados, demostrando que la pieza puede afrontarse sin florituras como mero vehículo para la improvisación.

Así y todo, esta composición nunca se ha despojado del todo de su consideración de canción cómica. La letra en inglés no ayuda mucho en este sentido, pues se limita a abundar en lo jocoso —«Ya he agotado todas las escalas que me sé», etcétera—; pero la canción tiene magia de sobra para compensar tanto la mediocridad de la letra como, por supuesto, el exasperante lipograma musical que motiva toda la empresa. No creo que «Samba de una nota só» vaya a darnos muchas más sorpresas, pero sigue siendo útil como canción capaz de cambiar el tono y añadir variedad a un directo.

VERSIONES RECOMENDADAS

João Gilberto, extraída de *The Legendary João Gilberto*, Río de Janeiro, 4 de abril de 1960 · Stan Getz, con Charlie Byrd, extraída de *Jazz Samba*, Washington (D. C.), 13 de febrero de 1962 · Dizzy Gillespie (con Leo Wright), extraída de *New Wave*, Juan-Les-Pins, Francia, 24 de julio de 1962 · Modern Jazz Quartet y Laurindo Almeida, extraída de *Collaboration*, Nueva York, 21 de julio de 1964 · Duke Ellington, extraída de *Live and Rare*, Nueva York, 3 de septiembre de 1969 · Ella Fitzgerald (con Toots Thielemans y Zoot Sims), extraída de *Ella Abraça Jobim/Sings the Antonio Carlos Jobim Songbook*, Hollywood, 17 al 18 de septiembre de 1980 y 18 al 20 de marzo de 1981 · Harry Allen, extraída de *Once Upon a Summertime*, Nueva York, 1 y 2 de febrero de 1999.

One o'Clock Jump

Compuesta por Count Basie, Eddie Durham y Buster Smith

No, la oficina de patentes de Estados Unidos no permite que nadie registre el *blues* de doce compases. Pero si alguien merece reconocimiento por haber dotado de *swing* a ese género musical es Count Basie y sus colegas de Kansas City. Es tanta la naturalidad con que la banda de Basie se acopla a los *riffs* de «One o'Clock Jump», que la canción, como tantas otras de este artista —«Jumpin' at Woodside», por ejemplo; o «Two o'Clock Jump»—, suena como si hubiese surgido espontáneamente en una *jam session*. Y, la verdad sea dicha, buena parte de la composición está sacada de piezas de *swing* que ya circulaban por el mundillo jazzístico. Pero es de justicia reconocer que Basie y compañía, mediante obras como «One o'Clock Jump», trasladaron el ambiente distendido de los clubes nocturnos al ámbito organizado de la *big band* moderna, enfocando el *blues* desde una perspectiva distinta a la que adoptaban sus contemporáneos de Nueva York y Chicago.

El título original de la canción era «Blue Balls» [Pelotas azules], pero a un locutor de radio de Little Rock (Arkansas) le pareció un nombre demasiado subido de tono para las ondas y en el último momento se sustituyó por la hora de emisión del programa: la una en punto (*One o'clock*). En un principio, los miembros de la orquesta de Basie se tomaban la canción a broma, como poco más que una serie de frases convencionales alteradas por un cambio de tonalidad inesperado; pero la estructura original, concebida literalmente sobre el escenario por Buster Smith, sirvió de fermento para un arreglo muy grato al público, compuesto con la ayuda de Eddie Durham, Hot Lips Page (que no figura en los créditos) y el propio Basie. La canción tuvo tal aceptación que la orquesta la tocaba tres o cuatro veces por concierto.

La primera grabación de «One o'Clock Jump», publicada por Basie en 1937, serviría de falsilla para muchos de los *riffs* de *blues* que animaron las salas de baile estadounidenses durante la década siguiente. Pero la calidad de una canción de este tipo depende por completo de los solistas que aporten su pericia improvisatoria al conjunto, y en esta ocasión la interpretación se ve fortalecida por el contraste de estilos saxofónicos que ofrecen Herschel Evans (un instrumentista que habría sido una estrella de no ser porque murió de una dolencia cardíaca dieciocho meses después, a la edad de veintinueve años) y Lester Young: vigoroso y declamatorio el primero, ágil y esquivo el segundo. Pero el director de la orquesta no se queda atrás: tanto la introducción como el primer sólo ponen de manifiesto su sensibilidad para el *blues* con ribetes de *boogie*, y Basie pone un punto final elegante con la súbita modulación de Fa a Re bemol —una tonalidad atípica en el *blues*—, que se mantiene hasta el final de la pieza.

Muchos de los directores de orquesta más destacados de la época —Duke

Ellington, Benny Goodman, Chick Webb, Glenn Miller, Jimmy Dorsey y otros—incorporaron «One o’Clock Jump» a sus repertorios, y la canción se convirtió en un tema igual de emblemático para la era del *swing* que para el propio Basie. Goodman interpretó la pieza en su histórico concierto de 1938 en el Carnegie Hall, entre cuyos asistentes se encontraba Basie, que había acudido en calidad de artista invitado. «One o’Clock Jump» no les pasó inadvertida ni siquiera a los pioneros de Nueva Orleans, y tanto Louis Armstrong como Sidney Bechet grabaron la canción a comienzos de la década de 1940. Los músicos de *jazz* moderno también tomaron nota del ejemplo de Basie, sobre todo en el verano de 1937, cuando el joven Charlie Parker se trasladó a los montes Ozark para someterse a las intensas sesiones de entrenamiento que harían de él una leyenda del saxo alto... y entre los discos que se llevó para inspirarse en esa rutina espartana se encontraba la versión de «One o’Clock Jump» de Basie.

En la actualidad, la canción no se escucha tanto en los escenarios, aunque cuando los músicos de *jazz* se ven en la tesitura de tener que tocar para bailarines (situación poco habitual hoy en día), «One o’Clock Jump» aún tiene algo que decir. La composición, además, si bien ya no entusiasma a los instrumentistas más jóvenes, se ha convertido en algo más grande: un *meme* cultural, un símbolo de una era y de un estilo de vida. Como tal, la canción aparece en los lugares más insospechados, en películas como *El paciente inglés* y *Noches de Harlem*, o en el repertorio de Rush, el grupo de *rock*. A la luz de este historial, no es de extrañar que la Asociación de la Industria Discográfica de Estados Unidos y el Fondo Nacional para las Artes incluyesen la versión de «One o’Clock Jump» de Basie en su lista de «canciones del siglo».

VERSIONES RECOMENDADAS

Count Basie (con Lester Young), Nueva York, 7 de julio de 1937 · Benny Goodman, grabada en directo en el Carnegie Hall, Nueva York, 16 de enero de 1938 · Red Garland, extraída de *At the Prelude*, grabado en directo en el Prelude Club de Nueva York, 2 de octubre de 1959 · Duke Ellington, extraída de *The Reprise Studio Recordings*, Chicago, 29 de noviembre de 1962 · Illinois Jacquet, extraída de *With Milt and Jo*, París, 12 de enero de 1974 · Count Basie (con Joe Pass y Milt Jackson), extraída de *Kansas City Five*, Burbank (California), 26 de enero de 1977 · Frank Wess y Harry «Sweets» Edison, extraída de *Dear Mr. Basie*, grabado en directo en el Kan’i Hoken de Tokio, noviembre de 1989.

Ornithology

Compuesta por Charlie Parker y Benny Harris

Siempre me ha desconcertado esta composición de Charlie Parker. La línea melódica es, en su mayor parte, diatónica a ultranza, sin apenas rastro del cromatismo que distinguía al saxofonista. Hay más elementos jazzísticos en muchas de las canciones que compusieron Irving Berlin o Jerome Kern en la década de 1920 que en esta. Uno está tentado de atribuir este carácter retrógrado a Benny Harris, el coautor de la pieza (cuyo nombre no siempre figura en los créditos), pero la frase inicial está sacada tal cual del solo que Parker tocó en «The Jumping Blues» (1942), una grabación realizada cuando Bird formaba parte de la banda de Jay McShann. El motivo podría tener un origen aún más antiguo, en vista de su semejanza con una línea que tocó Lester Young en el solo de «Shoe Shine Boy», de 1936. A tenor de estos antecedentes, quizá sea más apropiado ver en «Ornithology» un síntoma de la filiación musical de Bird, enraizada en el *jazz* de Kansas City, y no tanto un fetiche de sus ambiciones vanguardistas.

En cuanto a la progresión armónica, se trata de un plagio de «How High the Moon», una canción de un musical de Broadway de 1940. Sin ánimo de engaño, eso sí, pues Parker y otros compositores de *bebop* reconocían sin empacho haber copiado las secuencias de acordes de obras ya existentes para usarlas en sus piezas más célebres. Los músicos de *jazz* moderno, sin embargo, solían sustituir las melodías ramplonas, como en este caso, por una más interesante.

Los solos de Charlie Parker compensan con creces estos préstamos. Se conservan más de cuarenta versiones de Bird tocando «Ornithology», en su mayoría grabaciones piratas de pésima calidad captadas en conciertos en directo, pero el punto de partida obligado es la interpretación que el saxofonista grabó en un estudio de Hollywood para el sello Dial en marzo de 1946, una versión que décadas después ingresaría en el Salón de la Fama de los Grammy, y con razón. Parker estaba en plena forma, y no sólo en esta pieza, pues la sesión también arrojó versiones insuperables de «Yardbird Suite», «Moose the Mooche» y «Night in Tunisia».

Poca gente, aparte de los incondicionales de Parker, conoce las grabaciones de su música que realizó Dean Benedetti en el Hi-De-Ho Club de Los Ángeles en marzo de 1947, una época en la que Bird solía tocar «Ornithology» en sus conciertos y dilatarse durante tres *chorus* completos. Por desgracia, Benedetti sólo grababa los solos del saxofonista, omitiendo la exposición de la melodía y las improvisaciones de los demás músicos; pero, así y todo, merece la pena escuchar con atención estos documentos, que muestran a Parker en el cénit de su carrera. No menos recomendable es una grabación en directo de 1952, registrada en Boston; el sonido es de mejor calidad, Parker firma un solo prolongado y ocurrente, y la sección rítmica está

compuesta por una triplete de ensueño: Charles Mingus, Roy Haynes y Dick Twardzick.

Hoy en día son pocos los aficionados capaces de apreciar la influencia que en su momento ejerció esta música. Parker no sólo se alzó en modelo dominante para los músicos jóvenes de la época; los artistas de la generación anterior también tomaron nota, como demuestra la versión a toda mecha de «Ornithology» que grabó Coleman Hawkins en 1949, donde el saxofonista ejecuta la pieza más rápido incluso que Bird. Si hasta una eminencia como Hawkins se sintió obligada a competir con el virtuosismo probado de Parker, imagínese el lector cómo reaccionarían a la sazón los instrumentistas de menos talento. Los músicos, en su mayor parte, se han valido de «Ornithology» para lucir sus habilidades en el terreno del *bop*, y las versiones de Bud Powell, Sonny Stitt y Dizzy Gillespie comulgan en gran medida con el espíritu de la concepción original de Parker.

En ciertas ocasiones, la devoción por el compositor y su idioma puede producir resultados sorprendentes; como ejemplo extremo de hagiografía parkeriana, escúchese la adaptación de la obra de Parker para una sección completa de saxofones que lleva a cabo Supersax. Pero los clásicos del *bop* también surten efecto en marcos más contemporáneos: escúchese, por ejemplo, la versión de «Ornithology» que acomete Anthony Braxton al clarinete contrabajo, una interpretación que, fiel al título de la pieza, parece más bien un reclamo de caza para una criatura plumífera, torpe y pesada, que ya no es capaz de volar. En cuestión de unos pocos compases, el oyente, como le ocurría a Dorothy en *El mago de Oz*, tendrá la sensación inconfundible de que ya no está en Kansas (City).

VERSIONES RECOMENDADAS

Charlie Parker, Hollywood, 28 de marzo de 1946 · Charlie Parker, grabada en directo en el Hi-De-Ho Club de Los Ángeles, 9 de marzo de 1947 · Bud Powell, Nueva York, 9 de agosto de 1949 · Coleman Hawkins, grabada en directo en la Maison du Peuple de Lausana (Suiza), 3 de diciembre de 1949 · Charlie Parker, grabada en directo en el Hi-Hat Club de Boston, 14 de diciembre de 1952 · Stan Getz (con Bob Brookmeyer), grabada en directo en el Hi-Hat Club de Boston, 8 de marzo de 1953 · Babs González (grabada con el título de «The Boss is Back»), extraída de *All That Jive*, Nueva York, 9 de octubre de 1953 · Sonny Stitt, extraída de *Stitt Plays Bird*, Nueva York, 29 de enero de 1963 · Anthony Braxton, extraída de *In the Tradition, Vol. 1*, Copenhague, 29 de mayo de 1974 · Supersax, extraída de *The Japanese Tour*, grabado en directo en el Sun Palace de Tokio, invierno de 1975 · Dizzy Gillespie, extraída de *Bird Songs: The Final Recordings*, grabado en directo en el Blue Note de Nueva York, 23 de enero de 1992.

Our Love Is Here to Stay

Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin

En 1938, el magnate cinematográfico Samuel Goldwyn reunió a los artistas de mayor talento que pudo encontrar para un musical que llevaría por vanidoso título *The Goldwyn Follies [Las locuras de Goldwyn]* y que sería su primer largometraje en Technicolor. El primer compositor en el que pensó no fue, sin embargo, George Gershwin. Goldwyn quería crear el equivalente cinematográfico de las revistas que todos los años estrenaba Flo Ziegfeld en Broadway y confiaba en contratar a Irving Berlin, el compositor de la música de varias de las *Ziegfeld Follies*. Pero Berlin no estaba disponible, y el productor optó por los hermanos Gershwin. No sin bastantes reservas, eso sí: cuando George mostró a Goldwyn y a su equipo algunas de las canciones que había compuesto, el productor se preguntó en voz alta por qué un artista tan caro no era capaz de componer canciones tan memorables como las que hacía Irving Berlin. Años después, el artista Oscar Levant señalaría que ese momento de tensión fue una de las pocas ocasiones en que vio realmente ofendido a su amigo Gershwin.

Esta canción terminó siendo un éxito, pero puede que los celos de Goldwyn estuviesen más que fundados: *The Goldwyn Follies* fue un fracaso de taquilla y no logró recuperar los dos millones de dólares que se invirtieron en su presupuesto (una cantidad astronómica para la época). «Our Love is Here to Stay» apenas tenía relieve en la película y no recibiría un tratamiento adecuado en la pantalla grande hasta 1951, cuando Gene Kelly le cantase la pieza a Leslie Caron en *Un americano en París*. George Gershwin, por su parte, no llegaría a ver ninguna de estas dos películas pues moriría en 1937, a los treinta y ocho años de edad, tras una operación quirúrgica motivada por un tumor cerebral, unos siete meses antes del estreno de *The Goldwyn Follies*.

Existe cierta confusión acerca del título de la pieza. El nombre original era «It's Here to Stay», pero luego se cambió por «Our Love is Here to Stay». La canción terminó publicándose como «Love is Here to Stay», aunque Ira Gershwin no quedó satisfecho con ese título. Durante muchos años dudó si retocar una obra tan conocida, pero en última instancia, con la publicación en 1960 del recopilatorio *The George and Ira Gershwin Songbook*, el letrista mandó titularla «Our Love Is Here to Stay».

La canción gozó de un breve periodo de popularidad entre los músicos de jazz en la época de su estreno, y la versión que Red Norvo grabó con su esposa, Mildred Bailey, llegó al top veinte en marzo de 1938. Durante la década de 1940, sin embargo, las bandas de swing no mostraron aprecio por «Our Love Is Here to Stay», aunque, en el decenio siguiente, la composición adquiriría poco a poco caché de estándar, gracias entre otras cosas al número de canto y baile de Gen Kelly.

Aunque a lo largo de los años se han grabado unas cuantas versiones instrumentales de altura, quienes más han hecho por sancionar la valía jazzística de «Our Love Is Here to Stay» han sido las vocalistas, entre las que destacan, por sus aportaciones decisivas, Dinah Washington, Billie Holiday y Ella Fitzgerald. A mi modo de ver, la melodía está tan entrelazada con la letra de Ira Gershwin —me gustan sobre todo las alusiones geológicas que realzan el último alarde de obstinación amorosa: «Podrán hundirse las Rocosas, o derrumbarse Gibraltar»— que la única forma de captar la majestuosidad de esta canción es escuchándola en una versión vocal de primera categoría.

Tal como sucede con muchos títulos de Gershwin, se diría que «Our Love Is Here to Stay» cobra nueva vida con cada generación. Además de *The Goldwyn Follies* (1938) y *Un americano en París* (1951), la pieza recibió más atención pública gracias a su aparición en *Lady Sings the Blues* (1972) y *Cuando Harry Encontró a Sally* (1989). Y si el lector se topa en la radio con la melodía imperecedera de Gershwin, bien podría tratarse de las versiones de Rod Stewart, Natalie Cole o Smokey Robinson. Aunque los músicos de *jazz* ya no la tocan tanto como en otros tiempos, la canción sigue ocupando un lugar destacado en el repertorio. Entre las interpretaciones de *jazz* moderno, recomiendo escuchar tres versiones pianísticas: las de Jaki Byard (1971), Marcus Roberts (1994) y Michel Camilo (2004).

VERSIONES RECOMENDADAS

Red Norvo (con Mildred Bailey), Nueva York, 21 de enero de 1938 · Dinah Washington, extraída de *Dinah Washington in the Land of Hi-Fi*, Nueva York, 24 de abril de 1956 · Billie Holiday, extraída de *All or Nothing at All*, Los Ángeles, 8 de enero de 1957 · Louis Armstrong y Ella Fitzgerald, extraída de *Ella and Louis Again*, Los Ángeles, 23 de julio de 1957 · Ella Fitzgerald, extraída de *Ella Fitzgerald Sings the George and Ira Gershwin Songbook*, Los Ángeles, 5 al 8 de enero de 1959 · Ben Webster (con Hank Jones), extraída de *See You at the Fair*, Nueva York, 11 de marzo de 1964 · Jaki Byard, extraída de *Parisian Solos*, París, 29 de julio de 1971 · Marcus Roberts, extraída de *Gershwin for Lovers*, Tallahassee (Florida), 1994 · Susannah McCorkle, extraída de *Hearts and Minds*, Nueva York, 28 al 30 de marzo de 2000 · Michel Camilo, extraída de *Sólo*, Nueva York, 11 al 13 de mayo, 2004.

Out of Nowhere

Compuesta por Johnny Green, con letra de Edward Heyman

En 1928, cuando aún no había cumplido veinte años, Johnny Green se licenció en económicas por Harvard y, con el título en la mano, se puso a trabajar de corredor de bolsa en Wall Street a instancias de su padre: un comienzo impresionante para un joven prometedor, pero no el trampolín más habitual para un compositor estadounidense de primera categoría. Pocos meses después, sin embargo, Green ya se había olvidado de las acciones y los bonos y en lugar de ello había escrito «Body and Soul». Antes incluso de terminar la universidad, el precoz creador ya había hecho sus pinitos al trabajar de compositor para la banda de Guy Lombardo, preparando así el terreno para su posterior carrera musical.

Lombardo tocaba «Out of Nowhere» en el Roosevelt Grill de Nueva York, pero el verdadero espaldarazo llegó en mayo de 1931 con la versión que grabó Bing Crosby, el cantante favorito del público en esa época, que participó como cantante principal o acompañante en nada menos que diez de los cincuenta discos más vendidos de ese año. La interpretación de Crosby carece de ese tono espontáneo y coloquial que el cantante solía conferir a otras piezas, decantándose en esta ocasión por aplicar unos toques de Al Jolson que tal vez resulten demasiado teatrales a los oyentes modernos. El público de la época, sin embargo, se mostró entusiasmado, y el disco permaneció tres semanas seguidas en lo más alto de las listas. La canción recibió un nuevo impulso cuando Crosby la interpretó en las películas *Dude Ranch* y *Confessions of a Co-Ed*. Esa misma primavera, Leo Reisman —un violinista y líder de banda especializado en arreglos de baile anodinos— triunfó asimismo en las listas con «Out of Nowhere».

Pese al éxito inicial de la pieza, el mundo del *jazz* no prestó mucha atención hasta seis años después, cuando Coleman Hawkins grabó en París una versión en la que Benny Carter, en esta ocasión a la trompeta, expone la melodía con un contratiempo delicado y Django Reinhardt se encarga de brindar anclaje a la sección rítmica. El protagonista en todo caso es Hawkins, quien, si bien en la primera mitad de su *chorus* adopta una postura discreta, un ademán cohibido y titubeante, impropio de su personalidad artística, en los siguientes cuarenta y ocho compases lo compensa con una manipulación de motivos barroca y entrecortada que hoy suena menos anticuada que la mayoría de las creaciones de los demás saxos tenores de la época. Hasta tal punto se ensimisma Hawkins en la canción que agota todo el «espacio de disco» del 78 R.P.M., y la grabación termina cuando él remata su solo, sin que quede tiempo para una recapitulación final de la melodía.

No me extraña que el saxofonista decidiese resucitar esta canción. La construcción armónica es bastante compleja, incluso para lo que se estilaba por

entonces. Ya en el tercer compás, Green hace una finta: cuando parece que está allanando el terreno para una modulación ascendente de un semitono, retorna a la tonalidad inicial. Una escucha poco atenta no revelará nada de particular, pero los obsesos de las secuencias armónicas disfrutaban con esos amagos, y nadie había tan obseso a finales de la década de 1930 como Coleman Hawkins... a excepción tal vez de Art Tatum, otro músico que también gustaba de tocar «Out of Nowhere». Cuanto más cerebral sea el improvisador, más probabilidades habrá de que tenga esta canción en su temario (o cuando menos los acordes, como en la composición «317 East 32nd Street» de Lennie Tristano).

Antes de que terminase la década de 1930, una serie de artistas de primer orden —entre ellos Artie Shaw, Ella Fitzgerald y Harry James— llevaría «Out of Nowhere» al estudio. La aparición de la pieza en la película *You Came Along* (1945), donde sonaba interpretada por Helen Forrest, también contribuyó a divulgarla entre el gran público. De hecho, la canción, que a veces se titula «You Came Along (from Out of Nowhere)», inspiró el título mismo de la cinta, un largometraje que hoy es más conocido por el hecho de que el guion lo escribiese Ayn Rand. Por esa misma época, Tommy Dorsey obtuvo un éxito moderado con su versión de la composición de Green, que llegó al número veinte de las listas en septiembre de 1945.

Ahora bien, cuando pienso en «Out of Nowhere», el primer artista que me viene a la mente es Charlie Parker. Durante mi etapa formativa me metí de lleno en la obra del saxofonista y me quedé sorprendido de la enorme frecuencia con que esta pieza aparece en las grabaciones informales de sus conciertos: debía de ser uno de sus estándares favoritos. La más famosa de estas interpretaciones parkerianas de «Out of Nowhere» procede de una sesión de estudio realizada en noviembre de 1947 para el sello Dial, pero son más de dos docenas las versiones de la composición a cargo de Bird que han llegado a nuestros días.

El ejemplo más intrigante del uso que hacía Parker de esta secuencia de acordes lo encontramos, no obstante, en la interpretación de «Roadhouse» —una canción de Gerry Mulligan cuya progresión armónica está sacada de «Out of Nowhere»— que ofreció en un concierto de 1953 con una *big band* de Washington (D. C.). Por lo visto, era la primera vez que Parker tocaba ese arreglo y nadie le avisó de que tras el primer *chorus*, la tonalidad pasaba de Sol a Mi bemol. Para mayor suspense, Bird, en el *break* que da paso a esa modulación, se arranca con un solo muy vistoso y, de pronto, cuando se dispone a meter la directa, se da cuenta de que el centro tonal ha cambiado bajo sus pies. Resulta impresionante escuchar cómo Bird se detiene apenas un segundo, capta lo que sucede y emprende el vuelo en la nueva tonalidad como quien deja atrás un pequeño bache en la carretera.

VERSIONES RECOMENDADAS

Bing Crosby, Los Ángeles, 30 de marzo de 1931 · Coleman Hawkins (con Django

Reinhardt y Benny Carter), París, 28 de abril de 1937 · Ella Fitzgerald, Nueva York, 29 de junio de 1939 · Teddy Wilson (con Lena Horne), Nueva York, 16 de septiembre de 1941 · Art Tatum, Nueva York, 20 de enero de 1947 · Charlie Parker, Nueva York, 4 de noviembre de 1947 · Dave Brubeck (con Paul Desmond), extraída de *Jazz Goes to College*, grabado en directo en la universidad de Cincinnati (Ohio), marzo de 1954 · Pee Wee Russell (con Ruby Braff y Vic Dickenson), extraída de *Portrait of Pee Wee*, Nueva York, 18 y 19 de febrero de 1958 · Joe Williams y Harry «Sweets» Edison, extraída de *Together*, grabado en directo en The Cloisters, Los Ángeles, febrero de 1961 · Eddie «Lockjaw» Davis y Zoot Sims (con Oscar Peterson), extraída de *The Tenor Giants*, Ginebra, 17 de octubre de 1975 · Fred Hersch, extraída de *Dancing in the Dark*, Astoria (Nueva York), 3 y 4 de diciembre de 1992.

Over the Rainbow

Compuesta por Harold Arlen, con letra de E. Y. Harburg

Difícil lo tiene la película *El mago de Oz* (1939) para seguir cautivando a los niños en una época como la actual, dominada por la espectacularidad de los efectos especiales generados por ordenador. Cuando mi hijo era pequeño fuimos a ver la película a un cine del vecindario, pero la historia no captó su interés y antes de una hora me pidió que lo llevase a casa. En mi infancia, en cambio, no había niño que no se supiese de memoria *El mago de Oz*, pues la cadena CBS la emitía una vez al año, un acontecimiento que para la audiencia de menos de diez años era tan importante como para los adultos la Super Bowl. No se me olvida el asombro que sentí cuando uno de mis compañeros de guardería me contó que la carretera amarilla que salía en el largometraje la había pintado su padre, que trabajaba de operario en los estudios de la Metro-Goldwyn-Mayer. Ni diciéndome que su padre era astronauta o agente secreto me habría dejado tan estupefacto.

Así pues, mucho antes de saber nada de *jazz* ni de técnicas compositivas, yo ya conocía la canción «Over the Rainbow», el núcleo emocional de *El mago de Oz*, y hubieron de pasar unos cuantos años antes de llegar a entender el esmero con que Harold Arlen y Yip Harburg construyeron los efectos que suenan tan naturales y espontáneos en la voz de Judy Garland: cómo el salto de una octava con que arranca la melodía, que termina posándose en la séptima mayor, cuadra con el arcoíris (*rainbow*) del que habla la letra; cómo las repeticiones del puente sedan e hipnotizan al oyente antes del retorno espectacular de la melodía principal; cómo los sentimientos de anhelo y nostalgia, fundamentales para el dramatismo de todo el conjunto, están entretejidos en los engranajes mismos de la pieza.

Gracias a estas virtudes, «Over the Rainbow» tuvo viabilidad comercial más allá del público infantil y una perdurabilidad que, por mucho éxito que tuviese la película, difícilmente habría conquistado de no estar confeccionada con tanta maestría. Unos pocos años antes, Shirley Temple también había interpretado en la gran pantalla canciones que sedujeron a los más pequeños —«On the Good Ship Lollipop» (1934), «Animal Crackers in My Soup» (1935), etcétera—, pero estas composiciones nunca lograron dar el salto a los salones de baile de la era del *swing*. En cambio, «Over the Rainbow» no tardó en ser adoptada por las bandas de *jazz* más prominentes, y antes de que acabase 1939 ya figuraba en el repertorio de Benny Goodman, Artie Shaw y Glenn Miller, entre otros. La versión de Miller, que se registró antes incluso del estreno de la película, llegó al número uno, mientras que las de Judy Garland y Bing Crosby también se situarían entre los diez primeros de las listas por esa misma época.

«Over the Rainbow» nunca ha perdido el favor de los músicos de *jazz* y ha inspirado interpretaciones muy creativas a lo largo de su historia. La canción ha

servido de escaparate para el pianismo virtuosista de Art Tatum, de base para un arreglo innovador de *big band* compuesto por Boyd Raeburn y de número de guitarra eléctrica solista para Stanley Jordan. Dave Brubeck ha afirmado que la interpretación de esta pieza que ofreció en 1952 durante un concierto celebrado en el Storyville de Boston es una de las grabaciones favoritas de su catálogo personal, y no me parece exagerado ver en esa versión, que cambia de arriba abajo la estructura armónica sin usar ni una sola síncopa de *jazz*, un anticipo del estilo de improvisación solemne que décadas después distinguiría al sello ECM. En 1956, Sonny Rollins usó los acordes de «Over the Rainbow», aunque con otra métrica, para su composición «Valse Hot», y más de medio siglo después de que la joya de Arlen y Harburg cautivase por primera vez al público, la cantante Eva Cassidy todavía era capaz de hacer que pareciese recién compuesta, como demuestra su grabación de 1992, un éxito póstumo de la vocalista.

La canción, sin embargo, no es propiedad exclusiva de los músicos de *jazz* y sigue gozando de popularidad entre oyentes de toda edad y condición. De hecho, no se me ocurre ninguna otra canción tan laureada. Cuando en 2001 la Asociación de la Industria Discográfica de Estados Unidos, con ayuda del Fondo Nacional para las Artes, realizó una encuesta entre expertos y amantes de la música para determinar cuáles habían sido las canciones estadounidenses más importantes del siglo xx, la vencedora fue la versión de Judy Garland de «Over the Rainbow». Ni siquiera artefactos culturales tan arraigados como «Take Me Out to the Ballgame», «White Christmas» y «God Bless America» pudieron arrebatarle el primer lugar. La pieza también salió elegida mejor canción de la historia del cine por el Instituto Cinematográfico Estadounidense, en este caso imponiéndose a «As Time Goes By» y a «Singin' in the Rain».

Y, sin embargo, a punto estuvo «Over the Rainbow» de quedarse fuera de la película cuando el director del estudio, Louis B. Mayer, se quejó de que ralentizaba la trama y criticó que Judy Garland la cantase ni más ni menos que en un granero. Afortunadamente, Arlen y el productor ejecutivo, Arthur Freed, fueron capaces de convencer a Mayer de mantener la canción en el montaje definitivo, entre otras cosas porque la película estaba repleta de referencias instrumentales a la canción y su eliminación habría obligado a modificar la banda sonora de cabo a rabo.

VERSIONES RECOMENDADAS

Glenn Miller, Nueva York, 2 de julio de 1939 · Judy Garland (con Victor Young and His Orchestra), Hollywood, 28 de julio de 1939 · Boyd Raeburn, Los Ángeles, 3 de junio de 1946 · Bud Powell, Nueva York, 1 de mayo de 1951 · Dave Brubeck, extraída de *Jazz at Storyville*, grabado en el Storyville de Boston, 12 de octubre de 1952 · Art Tatum, extraída de *The Art Tatum Sólo Masterpieces, Vol. 6*, Los Ángeles,

28 de diciembre de 1953 · Ray Charles (con un arreglo de Marty Paich), extraída de *Ingredients in a Recipe for Soul*, Los Ángeles, 10 de julio de 1963 · Stanley Jordan, extraída de *Stolen Moments*, grabado en directo en el Blue Note de Tokio, 7 al 9 de noviembre de 1990 · Eva Cassidy, extraída de *The Other Side*, Glendale (Maryland), julio de 1992 · Keith Jarrett, extraída de *La Scala*, grabado en directo en el Teatro All Scala de Milán, 13 de febrero de 1995.

P

Peace

Compuesta por Horace Silver

Horace Silver edificó su carrera a base de canciones pegadizas interpretadas por una serie de bandas estelares que él mismo dirigía, grupos que funcionaban de maravilla en tiempos medios o mediorápidos. Ese era el fuerte de Silver: ritmos que invitan a chasquear los dedos o a mover el pie al compás de la síncopa; melodías con más gancho que la prótesis del Capitán Garfio; y un sonido nítido y compacto que resultaba *funky* sin pasarse de heterogéneo ni de abigarrado en ningún momento. En cuanto a las dotes instrumentales de Silver, si bien su técnica pianística nunca podría compararse con la de un Art Tatum o un Oscar Peterson, cuando echaba mano de esas piezas de registro intermedio que desprendían aromas de *funk* y *gospel*, su forma de tocar traslucía una especie de integridad y corrección que hacía que uno se olvidase de lo que pudiesen estar haciendo otros pianistas en otros clubes de otras ciudades.

El punto flaco de Silver, sin embargo, eran los tiempos lentos. A veces se notaba la impaciencia que sentía al tocar baladas. Su pianismo carecía por completo de los adornos sentimentales o las ondulaciones delicadas a las que recurren otros pianistas en esos contextos. Silver, desde luego, no «acariciaba los marfiles» (frase que aborrezco), sino que les daba una buena azotaina, sin caricias ni arrumacos preliminares. Los melómanos solteros de la época no tardaron en aprender que si invitabas a cenar en tu casa a la chica de tus sueños y querías crear un ambiente romántico, más valía no poner el disco de grandes éxitos de Horace Silver. Este pianista no «trabajaba» el romanticismo.

Como cabía esperar, cuando Silver dio a luz por fin a su balada magistral, el tema no era el amor ni el cortejo, sino la calma y la serenidad. Y esta oda al sosiego suena tan natural y espontánea que uno podría pensar que estas piezas de atmósfera introspectiva eran la especialidad del pianista. Sin embargo, ninguna de las demás canciones de Silver que se han hecho un hueco en el repertorio canónico guardan la menor semejanza con «Peace». Y ni siquiera en este caso acepta Silver la paz de buen grado, pues en el transcurso de su solo espolea al bajista Gene Taylor y al batería Louis Hayes para que redoblen el pulso, incitándolos con una serie de frases más propias de una canción más rápida. Los demás músicos, no obstante, resisten estas intenciones de cambiar el ánimo de la pieza y al final termina imperando la paz.

Lo que más llama la atención de esta pieza es, quizá, su renuncia a los trucos habituales del oficio: no hay en ella ni un solo motivo melódico pegadizo, ni un interludio sorprendente, ni un cambio melódico que la enfile en una dirección inesperada. En lugar de ello, el solista orbita en torno a una serie de acordes que se resuelven con delicadeza, ciñéndose por lo general a la conocida fórmula II-V, antes de asentarse con soltura en la tonalidad de Re bemol. El efecto que se persigue es la

ausencia de todo efecto, la creación de un movimiento circular más sedante que abiertamente jazzístico. La atmósfera reposada y la estructura poco convencional de diez compases —dos elementos que recuerdan a «Blue in Green», la canción que Miles Davis publicó apenas doce días antes de que Silver grabase «Peace»— enmascaran el remate final, de tal forma que la composición regresa al comienzo sin que lo anuncie el acorde dominante que suele emplearse en estos casos.

Doug Carn escribió una letra que se ajusta como un guante a la ensoñación musical de Silver. Los interesados en escuchar una versión vocal especialmente conmovedora pueden encontrarla en el disco de debut de Bobby McFerrin, donde el cantante hizo algo que rara vez ha repetido desde entonces, y es cantar un estándar de manera ortodoxa, articulando la letra sin adornos ni engolamiento. Cuando uno escucha esta versión lamenta que el cantante no interprete así los clásicos con más frecuencia.

Por cierto, de vez en cuando el lector oirá a un músico de *jazz* tocar una canción titulada «Peace» que no tiene nada que ver con la composición de Horace Silver. En ese caso, lo más probable es que se trate de la pieza homónima que compuso Ornette Coleman. No pretendo insinuar que a Silver le ofendiese el equívoco, pero sí señalaré que, poco tiempo después, el pianista puso a una de sus creaciones el nombre de «Lonely Woman», que como se vio más arriba es el título de una de las canciones más famosas de Coleman.

VERSIONES RECOMENDADAS

Horace Silver, extraída de *Blowin' the Blues Away*, Englewood Cliffs (New Jersey), 29 de agosto de 1959 · Chico Freeman, extraída de *Spirit Sensitive*, Nueva York, septiembre de 1979 · Bobby McFerrin, extraída de *Bobby McFerrin*, Los Ángeles o Nueva York, 1982 · Chet Baker, extraída de *Peace*, Nueva York, 23 de febrero de 1982 · Alan Broadbent, extraída de *Live at Maybeck Recital Hall, Vol. 14*, Berkeley (California), 21 de abril de 1991 · Ian Shaw (con Billy Childs y Paul Bollenback), extraída de *A World Still Turning*, Nueva York, junio de 2003 · Mulgrew Miller, extraída de *Live at Yoshi's, Vol. 1*, grabado en directo en el Yoshi's de Oakland, 22 y 23 de julio de 2003.

Pennies from Heaven

Compuesta por Arthur Johnston, con letra de Johnny Burke

Durante la Gran Depresión se hicieron muy famosas las canciones sobre dinero, pero la que más peniques (*pennies*) produjo seguramente fue «Pennies from Heaven». La versión que grabó Bing Crosby con el acompañamiento de la orquesta de Jimmy Dorsey fue el mayor éxito de 1936, no en vano permaneció diez semanas en el número uno de las listas. Esta acogida espectacular se vio favorecida por la participación del cantante como protagonista en una película del mismo título, largometraje que también es reseñable por la aparición de Louis Armstrong (fruto de la insistencia de Crosby). La tonada obtuvo una nominación al Oscar, aunque la composición vencedora en última instancia fue «The Way You Look Tonight». Teniendo en cuenta que otra de las canciones candidatas de esa edición era «I've Got You Under My Skin», de Cole Porter, puede decirse que la derrota no tuvo nada de deshonoroso.

Armstrong grabó una versión de «Pennies from Heaven» dos semanas después que Crosby, pero este, lejos de sentir que invadían su terreno, participó en la grabación del trompetista. Armstrong mantendría esta canción en su repertorio de por vida; un vídeo filmado durante un homenaje que se le tributó en Newport, permite constatar la autoridad con que Satchmo interpretaba la pieza en vísperas su muerte. Otros músicos de *jazz*, inspirados por los éxitos de Crosby y Armstrong, se apresuraron a incorporar «Pennies from Heaven» a sus temarios, y a lo largo de los doce meses siguientes, Billie Holiday, Count Basie y Louis Prima grabaron sendas versiones de la canción, que también sonó en conciertos radiados de Duke Ellington y Django Reinhardt.

Pese a estos precedentes, «Pennies from Heaven» no tardó en quedar arrinconada y fueron pocas las interpretaciones jazzísticas que se grabaron después de 1937. La canción remontó el vuelo tras la Segunda Guerra Mundial, en un primer momento como vehículo de *jazz* tradicionalista, por más que la composición aún no existiese en la época en que el *jazz* tomaba cuerpo en Nueva Orleans y Chicago. En 1947, Armstrong tocó «Pennies from Heaven» en su famoso concierto del Town Hall —un acontecimiento fundamental para que el público y los medios de comunicación se interesasen por los estilos de *jazz* primitivos— y volvió a desempeñar un papel clave para hacer de la canción de Johnston una pieza preciada del género. Los músicos de *jazz* moderno también terminaron adoptando «Pennies from Heaven», y Bird, Dizzy y otros exponentes destacados del *bebop* interpretaron la canción en algún momento de sus carreras.

Entre las versiones que se grabarían posteriormente destacan la adaptación que llevó a cabo Louis Prima en 1957, divertida aunque un tanto desquiciada (*subidubi...*

sunshine and ravioli... pizzioli...) —dadas las alusiones gastronómicas, debería haberse rebautizado «Penne from Heaven»—; la colaboración de Stan Getz con Oscar Peterson, más entrado ese mismo año; y la interpretación de Frank Sinatra con Count Basie, de 1962. La canción ha sido motivo tanto de parodias como de tributos, entre ellos la revisión sombría que en 1981 llevó a cabo Steve Martin para la película *Pennies from Heaven* (sí, otro largometraje titulado igual que la canción), que, a su vez, estaba basada en la serie homónima de la BBC, escrita por Dennis Potter. Pero mi favorita es «Benny's from Heaven», una adaptación muy graciosa popularizada por Eddie Jefferson y James Moody, quienes en aquellos días lejanos en los que no existían los exámenes de ADN convirtieron el venerable estándar en una canción sobre la paternidad dudosa.

VERSIONES RECOMENDADAS

Bing Crosby con Jimmy Dorsey and His Orchestra, Los Ángeles, 4 de agosto de 1936 · Louis Armstrong, Los Ángeles, 17 de agosto de 1936 · Billie Holiday (con Teddy Wilson), Nueva York, 19 de noviembre de 1936 · Count Basie (con Jimmy Rushing), Nueva York, 21 de enero de 1937 · Louis Armstrong, grabada en directo en el Town Hall, Nueva York, 17 de mayo de 1947 · Jimmy Raney (con Sonny Clark), extraída de *Jimmy Raney Quartet*, París, 6 de febrero de 1954 · Louis Prima, extraída de *The Call of the Wildest*, Hollywood, 31 de enero, de 1957 · Stan Getz con Oscar Peterson, extraída de *Stan Getz and Oscar Peterson Trio*, Los Ángeles, 10 de octubre de 1957 · Frank Sinatra con Count Basie, extraída de *Sinatra-Basie*, Los Ángeles, 3 de octubre de 1962 · Dave Brubeck (con Paul Desmond), extraída de *The Dave Brubeck Quartet at Carnegie Hall*, grabado en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 22 de febrero de 1963 · Eddie Jefferson, extraída de *The Main Man*, Nueva York, 9 de octubre de 1977 · Harry Allen, extraída de *Harry Allen Meets John Pizzarelli Trio*, Nueva York, 18 y 19 de diciembre de 1995.

Perdido

Compuesta por Juan Tizol, con letra de Ervin Drake y Hans Lengsfelder

Bien pudo este tema tan sencillo haber hecho honor a su título y quedar extraviado entre el sinfín de composiciones extraordinarias que produjo la banda de Duke Ellington a comienzos de la década de 1940. Este periodo fue la época dorada de Ellington, una fase de máxima creatividad durante la cual el artista parecía capaz de sacar una obra innovadora al mes. Los únicos obstáculos que amenazaban constantemente con descarrilar este avance imparable eran de índole ajena a la música: no sólo el estallido de la guerra (el ataque a Pearl Harbor tuvo lugar tan sólo cuatro días después de que Ellington grabase por primera vez «Perdido», dentro de una sesión destinada a la emisión radiofónica) ni el abandono por enfermedad del bajista Jimmy Blanton unas pocas semanas antes, sino también una disputa de la ASCAP con las cadenas de radio en 1941 y la huelga de los músicos contra las compañías discográficas de 1942. En este contexto, el verdadero reto que se le planteaba al Duque no era componer ni arreglar canciones, sino simplemente conseguir grabarlas, publicarlas y que sonasen en la radio.

Ellington aprovechó un breve paréntesis entre la moratoria de la ASCAP y la huelga del sindicato de músicos para grabar «Perdido» y «C Jam Blues» en la misma sesión con el sello Victor; curiosamente se trata de las dos canciones de éxito más simples de toda su carrera. «Perdido» es tan elemental que, según James Lincoln Collier, biógrafo de Ellington, ni siquiera cabe catalogarla como canción^[70]. Pero la estimación de la que goza entre los músicos se debe sin duda a lo fácil que es de tocar. El tema principal apenas usa un puñado de notas y tres acordes, mientras que las armonías del puente son un refrito de la conocida secuencia de «I Got Rhythm». Cualquier músico de viento puede captarla en menos de un minuto, aun sin tener delante la partitura. En cuanto a los aficionados al *swing* de aquella época, su apetito por las canciones de baile basadas en frases repetitivas era insaciable, y pocas piezas se ajustaban con más rigor a esa fórmula que «Perdido». La versión que grabó Ellington llegó al puesto vigesimoprimeros de las listas en la primavera de 1943.

Nadie puso letra a la canción hasta 1944, y tampoco es que los versos sean más complejos que la música. Reconozco el mérito de los letristas por tratar de dar un sabor étnico a una composición cuyo único ingrediente «latino» era la palabra española del título, aunque dejo a juicio del lector si esas rimas de «sombbrero» con «bolero» representan una mejora con respecto a la versión instrumental. Una innovación de más calado fue el contrapunto melódico que se le añadió a la canción más o menos por la misma época que la letra, y que con el tiempo se convertiría en un ingrediente fijo. La autoría de este *riff* alternativo, que suele tocarse en el último

chorus, se ha atribuido a diversos músicos, entre ellos Benny Harris y Tadd Dameron. La primera grabación en la que aparece este implante es la interpretación que ofreció Stuff Smith con Billy Taylor y Ted Sturgis en el Town Hall, en junio de 1945, donde el nuevo elemento se escucha poco antes de llegar al minuto cuatro y medio.

Pese a su falta de pretensiones, esta canción ha conocido algunos de sus momentos más memorables sobre las tablas del Carnegie Hall. Allí se juntaron Charlie Parker y Ella Fitzgerald en septiembre de 1949, con ocasión de un concierto de la serie *Jazz at the Philharmonic*, para una interpretación improvisada de «Perdido», de la misma forma que dos años antes Flip Phillips e Illinois Jacquet habían enloquecido al público con el duelo de saxos que libraron a propósito de la misma canción en ese mismo escenario. En 1954, Sarah Vaughan recreó la pieza de Ellington en el Carnegie Hall durante su recital con la banda de Count Basie, y veinte años después, Charles Mingus también recurrió a «Perdido» durante la *jam session* estratosférica que organizó en el ilustre auditorio neoyorquino.

La razón por la que esta canción sale a relucir en tantas sesiones de postín no es otra que su simpleza. Cuando los músicos de viento se enfrentan en combate, «Perdido» es el equivalente jazzístico de un terreno neutral en el que todos los contrincantes se encuentran igual de cómodos y nadie goza de ventaja. Charlie Parker y Gillespie midieron fuerzas sobre los acordes del estándar en su célebre concierto de Massey Hall (1953), con el apoyo de Charles Mingus, Bud Powell y Max Roach. Ben Webster, el saxofonista que durante su etapa en la orquesta de Ellington había hecho de solista en «Perdido», seguiría tocándola durante el resto de su carrera cada vez que se reunía con otros músicos de prestigio. Un tándem particularmente provocador es el que formó Webster con Don Byas en una interpretación de «Perdido», cuando los dos expatriados estadounidenses se juntaron en una sesión de estudio celebrada en la localidad alemana de Villingen. Pocas semanas después y en el mismo lugar, Oscar Peterson grabó el clásico de Ellington para *My Favorite Instrument*, un álbum a piano sólo que se cuenta entre los mejores trabajos de su carrera.

VERSIONES RECOMENDADAS

Duke Ellington, Chicago, 21 de enero de 1942 · Stuff Smith (con Billy Taylor), grabado en directo en el Town Hall de Nueva York, 9 de junio de 1945 · Illinois Jacquet y Flip Phillips, grabado en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 27 de septiembre de 1947 · Charlie Parker y Ella Fitzgerald (con *Jazz at the Philharmonic*), grabada en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 18 de septiembre de 1949 · Dave Brubeck (con Paul Desmond), extraída de *Jazz at Oberlin*, grabado en directo en el Oberlin College, Oberlin (Ohio), 2 de marzo de 1953 · Dizzy Gillespie y Charlie Parker, extraída de *Jazz at Massey Hall*, grabado en directo en el Massey Hall de Toronto, 15 de mayo de 1953 · Randy Weston, extraída de *Berkshire Blues*, Nueva York, 14 de octubre de 1965 · Ben Webster y Don Byas, extraída de *Ben Webster*

Meets Don Byas, Villingen (Alemania), 1 de febrero de 1968 · Oscar Peterson, extraída de *My Favourite Instrument*, Villingen (Alemania), abril 1968 · Charles Mingus, extraída de *Mingus at Carnegie Hall*, grabado en el Carnegie Hall de Nueva York, 19 de enero de 1974 · Michel Camilo, extraída de *Thru My Eyes*, Stamford (Connecticut), 30 de octubre al 2 de noviembre de 1996.

Poinciana

Compuesta por Nat Simon, con letra de Buddy Bernier

¿Y qué es exactamente, se preguntará el lector, una poinciana? ¿El nombre de la novia del compositor? ¿Una isla exótica de los Mares del Sur? ¿Un caballo de carreras? Ninguna de las tres cosas. Una poinciana es un *Delonix regia*, un árbol originario de Madagascar, famoso por su denso follaje y por el color encendido de sus flores, del que proviene su nombre en español: flamboyán.

No hay muchas canciones dedicadas a los árboles, y no digamos ya tan apasionadas como esta. Personalmente, preferiría creer que la pieza versa en realidad sobre la novia del compositor, hija tal vez de un botánico que le puso un nombre arbóreo a su niña. Pero los compositores, Simon y Bernier, me lo ponen difícil para mantener esa ilusión, pues se inspiraron en una canción folclórica cubana de título inequívoco: «Canción del árbol».

En el mundo del *jazz*, «Poinciana» se asocia de manera inextricable a Ahmad Jamal, cuya versión de esta pieza, publicada con enorme éxito en 1958, provocó que su álbum *Ahmad Jamal at the Pershing: But Not for Me* permaneciese más de dos años en la lista de *Billboard*. La canción, sin embargo, es anterior a la interpretación de Jamal, pues se compuso en 1936. Glenn Miller ya la tocaba a finales de la década de 1930, Benny Carter obtuvo un cierto éxito con una versión de «Poinciana» en febrero de 1944, y Bing Crosby hizo otro tanto al mes siguiente. La interpretación de Carter es especialmente interesante, con su extraño ritmo, mitad latino mitad *rhythm and blues*, que presenta un marcado contraste con el enfoque de Miller, más orientado al pop.

Por la misma época, varios líderes de banda adoptaron «Poinciana», y la canción aparece en retransmisiones radiofónicas en vivo de Duke Ellington, Jimmy Dorsey, Jack Teagarden y otras estrellas de *jazz* del momento. Las versiones se hicieron menos habituales a finales de la década de 1940 y comienzos de la siguiente, pero «Poinciana» nunca desapareció por completo del temario de los improvisadores. Charlie Parker cita la melodía en una grabación de «Ornithology» registrada en 1950, y un documento sonoro de 1953 muestra a Gerry Mulligan y Chet Baker interpretando la pieza de Simon durante el famoso periodo que pasaron tocando juntos en el Haig de Los Ángeles, donde sentaron las bases del llamado «*jazz* de la costa oeste». Entre las grabaciones anteriores al éxito de Jamal destacan asimismo las versiones de Erroll Garner, Lennie Niehaus, Red Callender y George Shearing.

Pero Jamal eclipsó todos estos precedentes con un arreglo basado en un *vamp*, que superponía el fraseo reposado del pianista a un ritmo insistente y atractivo, tan atractivo que su versión de «Poinciana» no dejó de sonar en las gramolas y en los salones de baile en una época en que el *jazz* moderno ya había abandonado estas vías

de acceso al éxito masivo. En los años que siguieron, muchos sencillos de jazz triunfarían en las listas merced a un *vamp* peculiar —empezando por «Take Five», de Dave Brubeck; «Cast Your Fate to the Wind», de Vince Guaraldi; y «The Sidewinder», de Lee Morgan—, temas todos ellos inspirados en el ejemplo de «Poinciana»: figuras repetitivas y ganchos hipnóticos de base rítmica.

Después incluso de que Jamal la redefiniere, la canción tuvo una carrera de lo más variopinta. «Poinciana» ha gozado de gran estima entre los grupos vocales, como demuestran las versiones de los Four Freshman y de Manhattan Transfer; ha aparecido en álbumes del estilo conocido como «exótica», ese sucedáneo de música étnica que popularizó el compositor Les Baxter, y también ha sido objeto de adaptaciones para *big bands*, conjuntos afrocubanos y orquestas de música ligera. Pero un servidor sigue bajo el influjo de Jamal y opina que la composición rinde mejor en versiones de grupo pequeño que se sustraigan al boato de la música ambiental y permitan que la canción se desenvuelva con *swing*. Recomiendo tres ejemplos deslumbrantes: el jugueteo acelerado, en un compás de 4/4 de estilo *walking*, de Shelly Manne en su concierto de 1959 en el Black Hawk de San Francisco; el tórrido ejercicio de saxo soprano de Sonny Rollins, con el acompañamiento de piano eléctrico de George Cables, extraído de un elepé de 1972; y la versión cordial en formación de trío que ofrece Keith Jarrett en un concierto de 1999.

VERSIONES RECOMENDADAS

Benny Carter, San Francisco, 25 de octubre de 1943 · Lennie Niehaus (con Hampton Hawes), extraída de *The Quintet*, Los Ángeles, 20 de enero de 1956 · Ahmad Jamal, extraída de *Ahmad Jamal at the Pershing: But Not for Me*, grabado en directo en el Pershing Lounge de Chicago, 16 de enero de 1958 · Shelly Manne, extraída de *Live at the Black Hawk 1*, grabado en directo en el Black Hawk de San Francisco, 22 de septiembre de 1959 · Booker Ervin, extraída de *That's It*, Nueva York, 6 de enero de 1961 · Ahmad Jamal, extraída de *At the Top: Poinciana Revisited*, grabado en directo en el Village Gate, Nueva York, 1969 · Sonny Rollins (con George Cables), extraída de *Sonny Rollins' Next Album*, Nueva York, 14 de julio de 1972 · McCoy Tyner, extraída de *McCoy Tyner and the Latin All-Stars*, Nueva York, 29 y 30 de julio de 1998 · Keith Jarrett (con Standards Trio), extraída de *Whisper Not*, grabado en directo en el Palais des Congrès de París, 5 de julio de 1999.

Polka Dots and Moonbeams

Compuesta por Jimmy Van Heusen, con letra de Johnny Burke

Me encanta la música de esta canción, pero la letra me provoca vergüenza ajena. La frase «ensueño de naricilla chata», usada como expresión cariñosa, ya habría dado grima de sobra aunque Johnny Burke se hubiese limitado a incluirla una vez; pero el letrista encontró motivos suficientes para usarla por triplicado en el espacio de treinta y dos compases. Sospecho que su intención era que «*dream*» [ensueño] rimase con «*moonbeams*» [rayos de luna], pero tampoco surte efecto en este plano, debido a la disparidad entre los respectivos acentos silábicos y a la mezcla de singular y plural. En cualquier caso, el resultado es una letra repipi y desmañada unida a una melodía majestuosa que alcanza cotas de verdadero esplendor.

Dicho lo cual, cuando me siento al piano suelo tocar esta canción con cierta frecuencia. Y lo hago de un modo bastante fiel, sin modificar demasiado la armonía original. La economía de medios que aplica Van Heusen, rayana en la simpleza, no le resta pegada emocional a la canción, por más que la melodía sea diatónica en su mayor parte, sin apenas intervalos pronunciados, y que los acordes del puente sean prácticamente los mismos que los del tema principal sólo que transportados a una tercera mayor más aguda. Y a tal punto condice esta sonoridad *folk* con el presunto marco escénico de la pieza —un baile campesino en un jardín— que casi parece tratarse de una canción de salón decimonónica ligeramente actualizada al gusto del público moderno.

Tanto más sorprendente, pues, que fuese un urbanita sofisticado como Frank Sinatra, el especialista consumado en cantar a la gran ciudad, quien desempeñase el papel decisivo a la hora de implantar esta pieza pastoril en la imaginación del público. En teoría, no parece que la personalidad escénica del cantante se compadezca con una composición tan rancia, pero la versión que grabó La Voz con la banda de Tommy Dorsey fue la primera canción de su discografía que entró en la lista de *Billboard*, un éxito que desencadenó una sucesión de triunfos, entre los que destacan los veintitrés sencillos que logró situar entre los diez primeros puestos de las listas durante el breve periodo que pasó en esa famosa orquesta. En su versión de «Polka Dots», Sinatra imprime a la letra toda la sinceridad que esta es capaz de soportar y evita esa ironía delatora tan característica de la segunda mitad de su carrera.

Unas pocas vocalistas tuvieron el arrojo suficiente para cantar esta pieza, entre ellas Ella Fitzgerald y Sarah Vaughan, mientras que el propio Sinatra volvería a grabarla a comienzos de la década de 1960. La máxima puntuación se la otorgo a Cassandra Wilson, por la audacia con que alteró la métrica de la tonada en su excelente álbum *Blue Skies*, de 1988. No obstante, casi todas las reinterpretaciones

jazzísticas de la canción de Van Heusen han sido obra de instrumentistas, que no tienen que preocuparse de contener la risa cada vez que llega la frase del «ensueño de naricilla chata». Bill Evans mantuvo esta composición en su repertorio durante muchos años, aunque mi versión favorita del pianista es la primera de su discografía, incluida en un elepé de 1952 que publicó el sello Riverside con el título de *Moonbeams*. El también pianista Elmo Hope abordó la canción en una sesión de 1956 en la que se benefició de la presencia de John Coltrane, Donald Byrd y Hank Mobley; pero a raíz del ascenso a la fama de Coltrane, Hope sufrió el oprobio de ver su disco reeditado a nombre del saxofonista, y su identidad relegada a la mera condición de músico de acompañamiento.

Los gerifaltes de la industria musical tienen muy clara la valía de esta canción. En 1995, Jean Bach, la autora de *A Great Day in Harlem*, quiso incluir la versión de «Polka Dots and Moonbeams» de Lester Young en la banda sonora de su afamado cortometraje, pero cambió de opinión cuando la discográfica le pidió cien mil dólares, cantidad que habría representado una parte sustancial de su presupuesto de quinientos mil dólares, y mucho más de lo que Young llegó a facturar en su año más productivo. En su última gira, el legendario saxo tenor cobró quinientos dólares por semana; es decir, que con cuatro años de trabajo ininterrumpido y sin gastarse un centavo en sí mismo, Young podría haberse permitido adquirir los derechos de una de sus grabaciones.

VERSIONES RECOMENDADAS

Tommy Dorsey (con Frank Sinatra), Nueva York, 4 de marzo de 1940 · Lester Young, Nueva York, 17 de septiembre de 1949 · Sarah Vaughan, extraída de *Swingin' Easy*, Nueva York, 2 de abril de 1954 · Elmo Hope (con John Coltrane), extraída de *Informal Jazz*, Nueva York, 7 de mayo de 1956 · Count Basie (con Lester Young), extraída de *Count Basie at Newport*, grabado en directo en el festival de jazz de Newport (Rhode Island), 7 de julio de 1957 · Wes Montgomery, extraída de *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery*, Nueva York, 28 de enero de 1960 · Bill Evans, extraída de *Moon Beams*, Nueva York, 5 de junio de 1962 · Ella Fitzgerald, extraída de *Fine and Mellow*, Los Ángeles, 8 de enero de 1974 · Cassandra Wilson (con Mulgrew Miller), extraída de *Blue Skies*, Nueva York, 4 al 5 de febrero de 1988.

Prelude to a Kiss

Compuesta por Duke Ellington, con letra de Irving Gordon e Irving Mills

A finales de la década de 1930, el público estadounidense por fin le había cogido gusto a la música de Duke Ellington. La era del *swing* estaba en pleno apogeo y la industria de la música (así como sus clientes) mostraba un apetito insaciable por las canciones fogosas basadas en *riffs* que sirviesen para bailar y salir de juerga. Ellington estaba más que preparado para dar al público exactamente lo que quería — no en vano era poco menos que el inventor de ese estilo de música— y, sin embargo, en esa precisa coyuntura, hizo justo lo contrario. El Duque aprovechó la fama y una mayor libertad artística para hacerse más ambicioso, más experimental, menos esclavo de las fórmulas del *swing*. Cuando analizo la obra de Ellington de finales de la década de 1930 y comienzos de la siguiente no dejo de encontrarme con grabaciones que desafían casi todas las reglas de la industria musical, o incluso de la tradición jazzística, para en su lugar regirse por unos parámetros estéticos novedosos estipulados por el propio compositor. Y, sin embargo —y he aquí lo maravilloso del asunto— Ellington siguió cosechando una fama y un éxito comercial enormes, ampliando incluso su público y su tirón pese a las constantes sorpresas que daba a sus incondicionales.

La canción «Prelude to a Kiss», que data de 1938, es un buen ejemplo. La línea melódica del tema inicial, con su cromatismo descendente, es más apropiada para la música clásica que para el *jazz*, y no guarda el menor parecido con los típicos ganchos de Tin Pan Alley. La miga está en las espesas armonías, que, si bien son agradables de tocar al piano, pocas probabilidades tendrían llenar las pistas de baile. Y si el lector duda de la ambivalencia de Ellington en materia de interés comercial, tenga en cuenta que el Duque grabó esta composición en forma de instrumental ingrávido el 9 de agosto de 1938, para dos semanas después permitir que fuese su saxofonista, Johnny Hodges, quien se apuntase el tanto de la versión vocal, hartamente más exitosa. Por cierto, aunque las letras que solían endosarse a las canciones de Ellington rara vez estaban a la altura de la primorosa confección de la música, el texto de «Prelude to a Kiss» me gusta especialmente, sobre todo esa frase de «una canción de Schubert con un toque de Gershwin», que me parece una descripción inmejorable de esta pieza.

Como ocurre con tantas composiciones de Ellington, «Prelude to a Kiss» tiene su origen en un miembro de su banda. La melodía se atribuye a Otto Hardwick, aunque el resultado final lleva el marchamo inconfundible de la personalidad de Ellington y encaja plenamente con la afinidad que mostraba el Duque por las piezas atmosféricas. Esta huella se deja sentir en las interpretaciones de otros músicos; y las versiones que

se grabaron a lo largo de las décadas siguientes —incluidas las de individualistas tan acérrimos como McCoy Tyner y Steve Lacy— se mantienen fieles en su mayoría al espíritu de la concepción original de Ellington.

Los aficionados que deseen curiosear en el proceso de elaboración de una interpretación de esta pieza por parte de una estrella del *jazz* pueden comparar la versión de estudio que registró Billie Holiday el 23 de agosto de 1955 con la grabación magnetofónica del ensayo de la víspera, donde la vocalista cantó la canción con el único acompañamiento de Jimmy Rowles al piano. Y acto seguido, si todavía quieren una dosis más fuerte de «Ellingtonia», los remito a los artistas de *jazz* latino Tito Puente y, sobre todo, Claudia Acuña. La interpretación de «Prelude to a Kiss» que firmó esta cantante chilena en 1999 presenta algunos giros inesperados y vueltas de tuerca de lo más estimulantes, y podría servir de preludio a muchas cosas, algunas más atrevidas que un beso.

VERSIONES RECOMENDADAS

Duke Ellington, Nueva York, 9 de agosto de 1938 · Johnny Hodges, Nueva York, 24 de agosto de 1938 · Duke Ellington, extraída de *Piano Reflections*, 13 de abril de 1953 · June Christy y Stan Kenton, extraída de *Duet*, Los Ángeles, 5 de mayo de 1955 · Billie Holiday (con Benny Carter), extraída de *Velvet Mood*, Los Ángeles, 23 de agosto de 1955 · McCoy Tyner (con Ron Carter y Tony Williams), extraída de *Supertrios*, Berkeley (California), 9 al 10 de abril de 1977 · Phil Woods, extraída de *Live from New York*, grabada en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 7 de octubre de 1982 · Mal Waldron y Steve Lacy, extraída de *Sempre Amore*, Milán, 17 de febrero de 1986 · Tito Puente, extraída de *Un Poco Loco*, San Francisco, enero de 1987 · Claudia Acuña, extraída de *Wind from the South*, Nueva York, 1999 · Matthew Shipp, extraída de *Pastoral Composure*, Nueva York, 6 de enero de 2000.

R

Rhythm-a-ning

Compuesta por Thelonious Monk

El título alude a «I Got Rhythm», el clásico de Gershwin del que procede el basamento armónico de esta canción, y de tantas otras composiciones de *jazz* «originales». Pero si la mayoría de compositores que calcan las secuencias de acordes de otras canciones trata de camuflar el vínculo con un nuevo título, Monk proclama su deuda con todo orgullo. No fue la única vez que el pianista incluiría en el título de sus productos derivados una alusión velada al de la composición matriz. Como se vio más arriba, su canción «Evidence», basada en «Just You, Just Me», se llamaba inicialmente «Justice» (porque suena igual que «Just Us»). Cuando Monk registró su adaptación de «Stuffy», la pieza de Coleman Hawkins y Sir Charles Thompson, la grabación se publicó con el título de «Stuffy Turkey». Ni siquiera el venerable caballero que da título a la canción infantil «This Old Man» desapareció al pasar por las manos del pianista, que la grabó con el nombre de «That Old Man».

Pero los acordes no fueron el único préstamo que Monk recicló en «Rhythm-a-ning». El tema principal está sacado en su mayor parte de «Walkin' and Swingin'», una pieza que compuso Mary Lou Williams para la banda de Andy Kirk en 1936. Y quien crea que tal vez fuese mera coincidencia que compare la canción «Hackensack» de Monk con el arreglo de «Lady Be Good» que escribió Mary Lou Williams. Se diría que el pianista, además de «Rhythm-a-ning», también estaba componiendo un «Mary-a-ning».

Llegados a este punto, la genealogía se enmaraña más si cabe. Mucho antes de que Monk grabase su primera versión de «Rhythm-a-ning», ese mismo *riff* de «Walkin' and Swingin'» apareció en «Pagin' Dr. Christian», una pieza a veces conocida como «Meet Dr. Christian» cuya autoría se atribuye al guitarrista Charlie Christian y que se registró en el Minton's de Harlem en 1941. La frase también puede escucharse en «Opus Caprice», una canción de Al Haig grabada por primera vez en 1950, y en «Symphony Hall Swing», obra de Sony Stitt, de 1952. El hecho de que en 1941 Monk frecuentase el Minton's podría otorgarle ciertos derechos sobre la canción de Christian; o quizá indique que le birló el motivo al guitarrista y no a Williams. Pero la precedencia de Mary Lou, por un lustro, en la cadena de grabaciones, refuerza la hipótesis de que la autora de la frase en primera instancia fue ella. Conste todo esto por si algún día se plantea la cuestión ante un tribunal jazzístico.

Pese a tantos predecesores, la primera versión de «Rhythm-a-ning» que grabó Monk —en una sesión de estudio de 1957 dirigida por Art Blakey— no tiene nada de previsible. Blakey, un batería que siempre sirvió de acicate a Monk para interpretaciones de órdago, adopta en esta ocasión una postura más autoritaria que en los discos que el pianista grabó para el sello Blue Note. La sesión, al fin al cabo,

corre bajo su batuta, y el batería impone a «Rhythm-a-ning» un *tempo* más rápido del que seguramente habría escogido el compositor. Este, por su parte, arranca con una introducción que reestructura la melodía antes incluso de que se haya expuesto formalmente. Tras la exposición, Monk se encarga del primer solo y, allanándose a las directrices de *hard bop* decretadas por Blakey, desarrolla una improvisación más impetuosa de lo normal, aunque sin dejar de lucir su sonido y talante característicos. Ojalá durase más, pues parece como si el resto de la banda se quedase tan sorprendido como yo cuando de pronto, al cabo tan sólo de dos *chorus*, el pianista se quita de en medio. Monk señalaría posteriormente que la grabación estaba bien, pero que el batería no sabía llevar el compás. Lo más probable es que estuviese molesto por haberse visto obligado a tocar la canción al paso ligero que le marcó Blakey.

Las cosas como son: a despecho de comentarios malintencionados, Blakey mantiene un pulso bastante constante durante toda la pieza; pero en la siguiente ocasión en que Monk llevó «Rhythm-a-ning» al estudio, en una sesión con Gerry Mulligan que tuvo lugar tres meses después, el *tempo*, en efecto, se ralentiza durante los solos del pianista. Con todo, sospecho que el compás lo marcó Mulligan y que la canción, al igual que en la sesión de Blakey, se tocó un tanto más rápido de lo que habría querido el compositor. Una interpretación más holística es la que puede escucharse en *Thelonious in Action*, un álbum de 1958 grabado en directo en el Five Spot de Nueva York, que nos muestra a Monk flanqueado por el batería Roy Haynes y el saxofonista Johnny Griffin. El segundo acapara casi todos los solos, y Monk no tiene ocasión de brillar hasta seis minutos después de iniciada la canción, pero cuando le llega la oportunidad la exprime al máximo: el pianista, durante su segundo *chorus*, esculpe un patrón incisivo e imprevisto que suena como si lo hubiese urdido a conciencia durante las sesiones de ensayo. Y en el tercer *chorus*, Monk retoma la misma idea. Se trata de un interludio intrigante que seguramente podría valer como pieza autónoma o inspirar una partitura para *big band*.

Esta canción, como tantos otros títulos de Monk, ha compensado la irrelevancia inicial con la paulatina popularidad que terminó conquistando con los años. En la década de 1960 fueron pocos los músicos que la versionaron (entre las excepciones más notables destacan Art Pepper y Eddie «Lockjaw» Davis), y cuando en los primeros setenta se compiló *The Real Book*, «Rhythm-a-ning» no pasó el corte de los antólogos. Más avanzada esa década y a lo largo de la siguiente, la canción empezó a sonar con más frecuencia en conciertos y estudios de grabación, y hoy en día está firmemente arraigada entre los clásicos.

Por extraño que parezca, para tratarse de una obra compuesta en su mayor parte a base de retazos extraídos de otras canciones, el resultado final ostenta la impronta inconfundible de su autor. No obstante, el prestigio que ha venido cobrando «Rhythm-a-ning» desde la muerte del pianista sin duda se ha beneficiado del atractivo inmarcesible que conserva la secuencia armónica de «I Got Rhythm» entre los músicos de *jazz*. De hecho, en las interpretaciones de «Rhythm-a-ning», lo más

habitual es que los solistas, tras la exposición inicial de la melodía, se olviden por completo de Monk y se tomen la pieza como mera excusa para improvisar sobre la consabida trama de acordes del incunable de Gershwin. Sin embargo, cuando se afronta con la actitud adecuada, «Rhythm-a-ning» puede ser mucho más que eso, como demuestran, por encima de todo, las versiones que grabó el propio Monk.

VERSIONES RECOMENDADAS

Art Blakey (con Thelonious Monk), extraída de *Art Blakey' Jazz Messengers with Thelonious Monk*, Nueva York, 15 de mayo de 1957 · Thelonious Monk (con Johnny Griffin y Roy Haynes), extraída de *Thelonious in Action*, grabado en directo en el Five Spot de Nueva York, 7 de agosto de 1958 · Art Pepper (con Conte Candoli y Wynton Kelly), extraída de *Gettin' Together*, Los Ángeles, 29 de febrero de 1960 · Don Cherry, Steve Lacy y Mal Waldron, extraída de *Interpretations of Monk*, grabado en directo en el Wollman Auditorium de la universidad de Columbia, Nueva York, 1 de noviembre de 1981 · Chick Corea (con Miroslav Vitous y Roy Haynes), extraída de *Trio Music*, Los Ángeles, noviembre de 1981 · McCoy Tyner, extraída de *Double Trios*, Nueva York, 9 de junio de 1986 · Esbjörn Svensson, extraída de *Plays Monk*, Estocolmo, enero de 1996 · Branford Marsalis (con Joey Calderazzo), extraída de *Metamorphosen*, Durham (Carolina del Norte), 25 al 27 de agosto de 2008.

'Round Midnight

Compuesta por Thelonious Monk y Cootie Williams, con letra de Bernie Hanighen

La famosa interpretación de «'Round Mignight» que ofreció Miles Davis en la edición de 1955 del festival de *jazz* de Newport es el episodio más importante en la historia de esta canción y resultó más decisiva que cualquiera de las versiones del propio compositor a la hora de convertir la pieza en un estándar de *jazz*. ¿Cómo se lo tomó Monk? Pues no muy bien, la verdad. Al volver del festival, el pianista, que iba en el mismo coche que Davis, le dijo al trompeta que no había tocado bien la canción. Los dos astros del *jazz* se enzarzaron en una discusión tan acalorada que Monk mandó al conductor que parase y se apeó del vehículo. «Dejamos a Monk donde se coge el *ferry*^[71] —recordaría después Davis—, y nos volvimos a Nueva York».

El público opinó diferente. «Todo el mundo se volvió loco —alardeaba Davis—. Fue algo único. El público me aplaudió puesto en pie. Al bajar del escenario todos me miraban como si fuese un rey o algo así; venían corriendo a ofrecerme contratos discográficos». Esta actuación dio pie al contrato que el trompetista firmó con Columbia, y en su primer álbum para este sello, titulado *'Round Midnight*, Davis compartió con los oyentes una interpretación tan intensa e atmosférica como la que había cautivado al público de Newport. Lo maravilloso de esta versión es que el trompetista borda una interpretación insuperable sin siquiera tocar un solo, limitándose a ofrecer una exposición de la melodía en claroscuro, tan escueta como fascinante, con un puñado de alteraciones y florituras de gran destreza.

Antes de que Miles la grabase para Columbia, la canción llevaba más de diez años viviendo en las catacumbas del mundillo, y su genealogía es de lo más enrevesada. Monk la registró en 1943 bajo el título «I Need You So» y con una letra para olvidar escrita por su vecina, Thelma Elizabeth Murray. Después de la Segunda Guerra Mundial, Coleman Hawkins grabó una improvisación en dos partes, conocida como «Hawk's Variation», que la marca Selmer publicó como demostración para promover su nueva línea de saxofones. Fue la primera vez en la historia que se grababa un saxofón de *jazz* sin acompañamiento —anterior incluso a «Picasso», la célebre pieza a saxo sólo de Hawkins—, y merece la pena señalar que la segunda variación es una improvisación sobre la secuencia armónica de la pieza de Monk. Más antigua aún es la versión de «'Round Midnight» que grabó Cootie Williams, un discípulo de Ellington, al parecer a instancias de su pianista, Bud Powell. Williams, al igual que Miles, supo ver las posibilidades que ofrecía la pieza como número de trompeta.

Williams también fue el primero de la larga serie de músicos que han introducido modificaciones en esta composición. El trompeta embutió un interludio estridente que

los artistas posteriores han preferido pasar por alto, y lo usó de pretexto para atribuirse la coautoría de la pieza. Por esa misma época, Bernie Hanighen escribió una letra nueva —aunque Williams interpretaba esta canción en forma de instrumental—, aportación que, a diferencia del injerto del trompetista, sí suele figurar en las versiones de otros artistas. No obstante, algunos intérpretes prefieren no incluir «'Round Midnight» en sus discos de homenaje a Monk, pues los herederos del pianista están obligados a dividir las regalías con esos colaboradores.

Hay más músicos que han dejado su huella en la canción. «Todos los que tocan “Round Midnight” —fanfarronearía años después Dizzy Gillespie—, usan mi introducción y mi final»^[72]. Miles, por su parte, además de las citadas modificaciones armónicas, añadió un interludio muy eficaz. No todo el mundo ve con buenos ojos estas tentativas de mejorar el original. «La armonía que compuso Thelonious Monk para “Round Midnight” era tan compleja^[73] —ha señalado Branford Marsalis—, que los músicos, en su gran mayoría, se veían incapaces de tocarla. Pero Miles Davis encontró una forma mucho más simple de abordarla y esa es la versión que hoy toca todo el mundo. Nadie se atrevería a hacerle algo así a Beethoven ni a Bach».

En esta canción, sin embargo, hasta las alteraciones se ven alteradas. Recuerdo un *fake book* ilegal que cayó en mis manos cuando yo era un adolescente, que incluía dos partituras de «'Round Midnight», una con los acordes de Miles Davis y la otra con la «secuencia de acordes de la costa oeste». Dado mi origen californiano, me pregunté si debería aprenderme esa progresión alternativa; pero tenía mis dudas, pues nunca había tocado con ningún músico de mi estado natal que usase esa «secuencia de acordes de la costa oeste».

En realidad, esta canción es una de las pocas composiciones de Thelonious Monk donde los intérpretes lo tienen fácil para dejar su marca personal en la música. Otros clásicos de Monk —como «Epistrophy», «Well You Needn't» o «Straight, No Chaser»— casi obligan al instrumentista a adoptar los manierismos del compositor; he escuchado incluso a grandes estilistas quedarse desconcertados al tocar piezas de Monk: terminan perdiendo su identidad y hurgando a ciegas en el baúl de ropa usada del maestro. «Round Midnight», en cambio, puede tocarse como una balada de *jazz-pop* convencional —o de cualquier otra forma— sin perder la esencia de la canción. De ahí que tantos artistas que sobre el papel no mostraban demasiada afinidad con la peculiar técnica de Monk, desde June Christy a Bill Evans, hayan sido capaces de versionar esta composición sin renunciar a su *modus operandi* habitual.

Pero es imposible entender cabalmente «Round Midnight» sin escuchar cómo la tocaba su autor. Por suerte, el pianista grabó más de dos docenas de versiones, entre las que destaco la que registró en 1947 para Blue Note y la relectura al piano solista para Riverside, grabada diez años después, una versión que suele publicarse acompañada de unos veinte minutos de tomas alternativas.

VERSIONES RECOMENDADAS

Cootie Williams, Nueva York, 22 de agosto de 1944 · Dizzy Gillespie, Glendale (California), 6 de febrero de 1946 · Thelonious Monk, Nueva York, 21 de noviembre de 1947 · Miles Davis, extraída de *'Round Midnight*, Nueva York, 10 de septiembre de 1956 · Thelonious Monk, extraída de *Thelonious Himself*, Nueva York, abril de 1957 · Barry Harris, extraída de *Chasin' the Bird*, Nueva York, 31 de mayo y 23 de agosto de 1962 · Betty Carter (con un arreglo de Oliver Nelson), extraída de *'Round Midnight*, Nueva York, 6 de diciembre de 1962 · Sarah Vaughan, extraída de *Sarah Sings Soulfully*, Los Ángeles, 29 de mayo de 1963 · Dexter Gordon (con Woody Shaw y George Cables), extraída de *Homecoming*, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 11 y 12 de diciembre de 1976 · Wayne Shorter (con Herbie Hancock), extraída de *Jazz at the Opera House*, grabado en directo en el War Memorial Opera House de San Francisco, 22 de febrero de 1982 · Bobby McFerrin (con Herbie Hancock), extraída de la banda sonora de la película *'Round Midnight*, París, 20 y 21 de agosto de 1985 · James Carter, extraída de *The Real Quietstorm*, Nueva York, octubre y noviembre de 1994.

Royal Garden Blues

Compuesta por Clarence Williams y Spencer Williams

No, los autores de esta canción no eran hermanos, pero cualquiera podría deducir erróneamente ese parentesco habida cuenta de que los dos nacieron en las afueras de Nueva Orleans, con escasos años de diferencia, y que tanto uno como otro fueron compositores negros de gran éxito, muy versados en el lenguaje jazzístico del momento y muy conscientes del valor de la propiedad intelectual en una época en que otros artistas de color vendían los derechos de canciones provechosas por un puñado de dólares. Además, los dos remedaron el mismísimo periplo del *jazz* al trasladarse de Nueva Orleans a Chicago (la ciudad donde estaba situado el Royal Gardens Café, el establecimiento que dio nombre a esta pieza), y de allí a Nueva York.

Pero esta canción viajaría aún más lejos. El influyente compositor modernista Darius Milhaud había oído *jazz* en Harlem en 1922, y al regresar a su Francia natal compuso *La création du monde*, una obra de vanguardia en la que insertó elementos melódicos inspirados en «Royal Garden Blues». Poco después, el compositor Spencer Williams también viajó a París y llevó su música de vocación jazzística al Folies Bergère, donde sonó nada menos que en la voz de Josephine Baker. Esta labor proselitista no cayó en saco roto: hoy en día, «Royal Garden Blues» tiene más probabilidades de figurar en el repertorio de las bandas de *jazz* tradicionalista europeas que en el programa de los improvisadores estadounidenses.

En 1921, al otro lado del Atlántico, la Original Dixieland Jazz Band y Mamie Smith obtuvieron sendos éxitos con sus versiones de «Royal Garden Blues». Smith, en lugar de cantar en su grabación, dejó que sus músicos de acompañamiento, conocidos como los Jazz Hounds, llevaran a cabo una interpretación instrumental — como también haría Ethel Waters a los pocos meses—; pero este enfoque no merma en absoluto la importancia de este documento, que muchos consideran la primera grabación de *jazz* realizada por una banda de músicos negros. No obstante, de todas las versiones antiguas, la que más suele oírse en nuestros días es la que Bix Beiderbecke registró en 1927.

Aunque hoy «Royal Garden Blues» se considera una pieza característica del *jazz* de Nueva Orleans, los músicos negros de esa ciudad tardaron bastante en adoptarla. Jelly Roll Morton, King Oliver y Freddie Keppard no la grabaron nunca, pero Bunk Johnson y los tradicionalistas la acomodaron en sus repertorios y contribuyeron a convertirla en uno de los estándares más grabados desde la década de 1940 en adelante. Ni Sidney Bechet ni Kid Ory llevarían la canción al estudio hasta la Segunda Guerra Mundial, un cuarto de siglo después de que se compusiera. El primero, sin embargo, recuperaría el tiempo perdido, pues dejó para la posteridad más de dos docenas de versiones grabadas. Louis Armstrong, por su parte, esperó hasta

1947 para añadir «Royal Garden Blues» al repertorio de su banda.

Los directores de las grandes orquestas de la era del *swing* también prestaron atención a la pieza de los Williams durante la década de 1940. Ese mismo año, Benny Goodman grabó una versión con un sexteto en el que figuraban, entre otros, Charlie Christian y Count Basie. La canción también fue objeto de dos interpretaciones pasmosas en formato de *big band* grabadas durante la posguerra: la versión que recreó Duke Ellington en 1946 a partir de un arreglo de Billy Strayhorn, y la adaptación que compuso Gil Evans para Claude Thornhill en 1949. Otro tratamiento irreverente de *jazz* moderno puede escucharse en el disco que grabaron a medias Bud Shank y Bill Perkins en 1955 para el sello Pacific Jazz, donde los solistas de viento cuentan con el respaldo de una sección rítmica formada por Hampton Hawes, Red Mitchell y Mel Lewis, cancerberos infranqueables que no permiten que ningún elemento de *jazz* tradicional se cuele en el ritmo.

En las últimas décadas, sin embargo, «Royal Garden Blues» ha perdido el picante que llevó a modernistas como Milhaud o Strayhorn a inspirarse en la pieza. Cuando Branford Marsalis, Don Byron u otros músicos de altura recrean este clásico, suelen adoptar un tono más lúdico que experimental. Pero ni siquiera estas actualizaciones maliciosas son frecuentes. Si el lector oye esta canción hoy día, lo más probable es que sea en la versión de una banda de estilo Dixieland, que seguramente sonará como si estuviese haciendo una prueba para tocar en el Royal Gardens Café, allá por la década de 1920.

VERSIONES RECOMENDADAS

Mamie Smith's Jazz Hounds (sin Mamie Smith), Nueva York, enero de 1921 · Original Dixieland Jazz Band, Nueva York, 25 de mayo de 1921 · Bix Beiderbecke, Nueva York, 5 de octubre de 1927 · Benny Goodman (con Charlie Christian), Nueva York, 7 de noviembre de 1940 · Edmond Hall's Blue Note Jazzmen (con James P. Johnson y Sidney de Paris), Nueva York, 29 de noviembre de 1943 · Sidney Bechet (con Bunk Johnson), grabado en el Savoy Café de Boston, 25 de marzo de 1945 · Duke Ellington (con un arreglo de Billy Strayhorn), Hollywood, 3 de septiembre de 1946 · Claude Thornhill (con un arreglo de Gil Evans), Nueva York, julio de 1949 · Bud Shank y Bill Perkins (con Hampton Hawes), extraída de *Bud Shank-Bill Perkins*, Los Ángeles, 2 de mayo de 1955 · Louis Armstrong, extraída de *Ambassador Satch*, Milán, 19 y 20 de diciembre de 1955 · Bobby Hackett, extraída de *Creole Cookin'*, Nueva York, 30 de enero de 1967 · Branford Marsalis, extraída de *Royal Garden Blues*, Nueva York, 18 al 20 de marzo y 2 de julio de 1986 · Don Byron, extraída de *Bug Music*, Astoria (Nueva York), mayo de 1996.

Ruby, My Dear

Compuesta por Thelonious Monk

Alrededor de 1937 o 1938, Thelonious Monk empezó a salir con Rubie Richardson, una joven atractiva de origen antillano. La relación fue complicada debido a la hostilidad de los padres de la chica; baste como ejemplo que el pianista tenía prohibido recogerla en su casa y se veía obligado a esperarla en la esquina. Monk estaba interesado en casarse con ella, pero nunca llegó tan lejos, aunque años después, Nellie, la esposa de Monk, le dijo al biógrafo del pianista, Robin D. G. Kelley: «Sólo hubo dos mujeres en su vida: Rubie y yo»^[74]. La relación terminó cuando Richardson se mudó a Washington (D. C.) en 1942.

En octubre de 1945, Gil Fuller registró a nombre de Monk una composición del pianista, «Manhattan Moods», que pocos meses después cambiaría de título y pasaría a llamarse «Ruby, My Dear». Monk debió de quedar satisfecho con la pieza, pues se la tocó a Alfred Lion cuando hizo la prueba para grabar con Blue Note; y terminó incluyéndola en la sesión de estudio del 24 de octubre de 1947 que registró para ese sello. Esta canción, más que la mayoría de obras de Monk, tenía potencial para triunfar entre el público profano en virtud de su melodía, muy fácil de cantar, y del agradable movimiento armónico. Pero el pianista, desde el arranque mismo de la interpretación, que se abre con una discordante carrerilla de tonos enteros, dejó claro que esta canción, al menos en sus manos, no iba a ser la típica balada de amor.

En su día casi nadie prestó atención a la pieza. Con el tiempo, «Ruby, My Dear» terminaría haciéndose popular entre los músicos de *jazz*, pero salvo una grabación informal en la que Charlie Parker juguetea con la melodía, nadie la registraría durante el resto de esa década. En 1953, Kenny Dorham la llevó al estudio para una sesión con el sello Debut y eliminó los acordes de paso de Monk para presentar una concepción baladística más estilizada. Pasarían, sin embargo, casi dos años antes de que otro músico de *jazz* la grabase, y «Ruby, My Dear» no aparecería con frecuencia en los discos del género hasta la década de 1960.

Monk siguió defendiendo la pieza sin descanso, antes incluso de que otros reparasen en ella. El pianista la grabó con Coleman Hawkins y la retomó a las pocas semanas en el álbum *Thelonious Monk with John Coltrane*, de 1957. Al año siguiente, «Ruby, My Dear» vuelve a aparecer en un concierto celebrado en el Five Spot con John Coltrane, y en 1959, el pianista la incluye en la extraordinaria sesión de estudio que registró a piano sólo en San Francisco. Es imposible exagerar el impacto acumulado de estas interpretaciones, que, pese a las décadas transcurridas, siguen siendo las piedras de toque para cualquiera que se enfrente a «Ruby, My Dear».

Entre las versiones posteriores, admiro en particular la relectura incisiva que

firmó James Moody con Kenny Barron en 1966; la interpretación en trío de McCoy Tyner, con Elvin Jones y Ron Carter, incluida en su álbum *Trident*, de 1976; y el dúo de Mal Waldron y Jim Pepper, de 1988. Y aunque las tentativas de convertir las composiciones de Monk en números vocales suelen generarme serias dudas, la reconversión de «Ruby, My Dear» en «Dear Ruby» que llevó a cabo Carmen McRae me parece que plasma con acierto la visión del compositor, y tengo la impresión de que habría sido de su agrado.

VERSIONES RECOMENDADAS

Thelonious Monk, Nueva York, 24 de octubre de 1947 · Kenny Durham, «Ruby, My Dear (toma 2)», extraída de *Kenny Dorham Quintet*, Nueva York, 15 de diciembre de 1953 · Thelonious Monk (con John Coltrane), extraída de *Thelonious Alone in San Francisco*, San Francisco, 21 de octubre de 1959 · James Moody (con Kenny Barron), extraída de *Moody and the Brass Figures*, Nueva York, octubre-noviembre de 1966 · McCoy Tyner (con Elvin Jones y Ron Carter), extraída de *Trident*, Berkeley (California), 18 y 19 de febrero de 1975 · Hank Jones, extraída de *Bebop Redux*, Nueva York, 18 y 19 de enero de 1977 · Paul Motian (con Joe Lovano, Geri Allen y Bill Frisell), extraída de *Monk in Motion*, Nueva York, marzo de 1988 · Carmen McRae (grabada con el título de «Dear Ruby»), extraída de *Carmen Sings Monk*, Nueva York, abril de 1988 · Mal Waldron y Jim Pepper, extraída de *Art of the Duo*, Múnich, 5 de abril de 1988 · Marilyn Crispell, extraída de *Live in San Francisco*, grabado en directo en el New Langton Arts de San Francisco, 20 de octubre de 1989.

S

St. James Infirmary

Canción tradicional

No hay duda de que muchos turistas recorren el barrio francés de Nueva Orleans con la esperanza de encontrar el hospital de Saint James, la institución inmortalizada en la vieja y famosa canción de *jazz*, donde Louis Armstrong, Jack Teagarden y otros vieron a su amada tendida «en una mesa larga y blanca, tan dulce, tan fría, tan pálida».

Por desgracia, según la interpretación más aceptada del significado de esta pieza, esos turistas se equivocan de ciudad, y hasta de continente. Para encontrar el verdadero hospital de Saint James tendrían que viajar a Londres, pues fue allí donde antes de la invasión normanda se fundó un lazareto con ese nombre para alojar a «catorce hermanas doncellas leprosas». Y aunque se dirigiesen al emplazamiento original sin duda se llevarían un chasco, pues en lugar de un sanatorio se encontrarían un palacio que mandó erigir Enrique VIII en la década de 1530. No sé por qué, pero el título «St. James Palace Blues» no termina de sonar tan predestinado a la inmortalidad jazzística.

Esta canción, más que ningún otro clásico del *jazz*, pone de manifiesto las raíces folclóricas del género, a menudo olvidadas. Pocos aficionados actuales son conscientes de la profunda relación que existe entre las baladas británicas y la música del sur de Estados Unidos, pero Cecil Sharp, el musicólogo cuya labor de investigación contribuyó al resurgimiento de la música folclórica inglesa, llevó a cabo sus trabajos de campo más importantes en Tennessee, Kentucky, Virginia y Carolina del Norte, donde encontró cantantes que sabían más de las viejas canciones inglesas que ningún natural de la tierra de donde procedían las baladas. En esa misma línea, el especialista Stephen Token, en su estudio sobre los orígenes de las frases desconcertantes que salpican las grabaciones de *blues* primitivas, descubrió que muchas de esas expresiones son variantes de modismos británicos que nunca llegaron a incorporarse al habla popular estadounidense pero que, por algún motivo, perduraron en las comunidades afroamericanas. En pocas palabras: que la cultura negra de Estados Unidos tiene profundas raíces europeas, además de africanas.

No menos intrincado debe de ser el linaje de «St. James Infirmary», una canción que, según algunos, procede de «The Unfortunate Rake» y otras baladas por el estilo. La letra, tal como la cantaba A. L. Lloyd en su disco de 1956 *English Street Songs*, describe la siguiente escena:

Al pasar por el hospital de Saint James,
al pasar por allí delante un día,
vi a uno de mis compañeros

muy abrigado pese al calor que hacía.

En esta versión, el joven paciente agoniza por culpa de una enfermedad venérea —un tema no muy propicio que digamos para una canción de éxito hoy día—; pero en otras versiones, el protagonista es una joven dama «descarriada». La misma historia, en otras ramificaciones, dio lugar a una canción sobre un jugador moribundo, o en el caso de «The Streets of Laredo», al testimonio agónico de un vaquero con un balazo en el pecho.

El camino que lleva de unas doncellas leprosas a Louis Armstrong es, en el mejor de los casos, oscuro y accidentado —todavía hay quienes discuten las raíces europeas de este clásico—^[75]; pero la difusión de la pieza a partir de 1928, el año en que la grabó Satchmo, es fácil de detallar. Poco más de un año después, King Oliver y Duke Ellington registraron sendas versiones, con un día de diferencia, en Nueva York. Irving Mills, el avisado representante del Duque, se hizo incluso con los derechos de la composición (registrándola bajo su seudónimo, Joe Primrose), un año después de la grabación de Armstrong y unos cuantos siglos después de que el hospital de Saint James original cerrase sus puertas.

En 1930, Cab Calloway obtuvo un éxito enorme con su versión de «St. James Infirmary» (el lector no se sorprenderá si le digo que el representante de Calloway por aquel entonces era Irving Mills). La canción también sirvió de inspiración a este artista para componer su pieza más emblemática, «Minnie the Moocher», algunos de cuyos ingredientes están sacados directamente de aquella. Doce años después, Artie Shaw se coló entre los veinte primeros de las listas con una interpretación de «St. James Infirmary» que ocupaba las dos caras de un disco de 78 R.P.M.: en la cara A, la versión vocal, cantada por Hot Lips Page, y en la B, una improvisación instrumental más desenfadada. «St. James Infirmary» también se convertiría en una de las canciones insignia de Jack Teagarden, no en vano la grabaría más de veinte veces. Aunque las versiones posteriores carecen, en su mayoría, de originalidad, cabe encontrar alguna que otra joya. En su interpretación de 1995, Nicholas Payton, el trompetista de Nueva Orleans, se zambulle en un *groove* modal de tintes casi coltranescos.

A estas alturas, la canción ya se ha convertido en un *meme* muy difundido y, como tal, aflora en los lugares más insospechados. Así, ha conocido las versiones de los Doors, Janis Joplin, Tom Jones, los Ventures y otros artistas que no acostumbraban a interpretar obras tradicionales. En la primera temporada del programa de televisión *Saturday Night Live*, Lily Tomlin cantó la canción sentada encima de un piano, acompañada por un grupo de músicos vestidos de enfermeras; y si bien la cantante no logró hacer olvidar a Armstrong ni a Teagarden, su humor negro puso de realce la peculiaridad, al menos dentro de la tradición de la música popular estadounidense, de una canción de amor dedicada a un cadáver.

VERSIONES RECOMENDADAS

Louis Armstrong, Chicago, 12 de diciembre de 1928 · King Oliver, Nueva York, 28 de enero de 1930 · Duke Ellington, Nueva York, 29 de enero de 1930 · Cab Calloway, Nueva York, 23 de diciembre de 1930 · Jack Teagarden (con Ben Webster), Nueva York, 15 de diciembre de 1940 · Artie Shaw (con Hot Lips Page), Nueva York, 12 de noviembre de 1941 · Jimmy Smith, extraída de *Monster*, Englewood Cliffs (New Jersey), 19 y 20 de enero de 1965 · Nicholas Payton, extraída de *Gumbo Noveau*, Nueva York, 28 al 30 de noviembre de 1995 · Evan Christopher, extraída de *The Road to New Orleans*, Newport Beach (California), 2002 · Anat Cohen, extraída de *Clarinetwork: Live at the Village Vanguard*, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 5 de julio de 2009.

St. Louis Blues

Compuesta por W. C. Handy

Aunque muchos llaman a W. C. Handy el «padre del *blues*», en 1903, cuando se trasladó a Mississippi para dirigir una banda, el compositor no estaba muy familiarizado con ese tipo de música y mostraba más interés por las marchas de estilo Sousa que por las canciones negras de la tradición autóctona. Por esa época, Handy escuchó el primer *blues* de su vida, interpretado por un guitarrista en la estación de tren de Tutwiler, que cantaba acompañándose con el rasgueo de un cuchillo en las cuerdas. Aquella música lo dejó impresionado, aunque más como curiosidad que como fuente de inspiración. Poco después, sin embargo, Handy se dio cuenta de golpe de las posibilidades comerciales que ofrecía el *blues* cuando su banda, de sonido irreprochable y con muchas horas de ensayo a cuestas, se vio superada en un baile por un trío de músicos locales sin formación académica que tocaban *blues* con guitarra, contrabajo y mandolina. «Empezaron a llover dólares de plata^[76] — recordaría después Handy—. La gente se volvió loca. Dólares, cuartos, medios... La lluvia arreciaba. Aquellos chicos tenían a sus pies más dinero del que cobraban mis nueve músicos por todo el concierto».

Podemos atribuir a ese curioso episodio la adopción del *blues* por parte de Handy, pues en cuestión de unos pocos días ya tenía listas unas cuantas canciones de ese género para su banda. Sin embargo, su canción de *blues* más famosa, «St. Louis Blues», no la compondría hasta cumplir los cuarenta años de edad, una década entera después de su encontronazo con el guitarrista del cuchillo. Esta composición sólo es un *blues* en parte, pues la estructura convencional de doce compases va seguida de una sección de dieciséis compases en ritmo de habanera, un ingrediente de inequívoco sabor cubano que añade exotismo y atractivo al conjunto. En la actualidad, pocos compositores de *jazz* mezclarían en la misma composición una estrofa de *blues* y un formato de canción de dieciséis compases; pero el contraste entre los dos temas —no sólo en cuanto a longitud, sino más aún en cuestión de sabor rítmico y tonal— fue sin duda la clave de la enorme difusión y popularidad de esta pieza tan original.

Pocas canciones han sido tan apreciadas como «St. Louis Blues». Según me han informado, la única composición que se grabó en más ocasiones durante la primera mitad del siglo xx fue «Silent Night». En Estados Unidos, más de una docena de músicos triunfaron en las listas con «St. Louis Blues» durante los años previos a la Segunda Guerra Mundial, entre los que destacan Louis Armstrong, Bessie Smith, la Original Dixieland Jazz Band, Cab Calloway, Benny Goodman y el propio compositor, W. C. Handy. Muchas de estas grabaciones figuran entre lo más granado de la discografía de sus respectivos intérpretes. Bessie Smith, en su versión de 1925,

contó con el acompañamiento de Louis Armstrong y ofreció una de las interpretaciones vocales más conmovedoras de la época. El trompetista, por su parte, hizo suya la pieza en una sesión de 1929 y no tardó en convertirla en una de sus canciones más emblemáticas, al punto de dejar a la posteridad más de cincuenta versiones, todas ellas recibidas con entusiasmo por el público. Destaco en particular la interpretación de nueve minutos, con letra inédita y solos prolongados, que Satchmo grabó en 1954 para su disco *Louis Armstrong Plays W. C. Handy*, una grabación que también incluye contribuciones notables de Barney Bigard y Trummy Young. Pero otros artistas añadieron asimismo su toque personal a la pieza. El cantante Cab Calloway, en la versión que grabó en 1930, sostiene un Sol agudo durante ocho compases y ofrece una de las muestras de *scat* más desinhibidas que se conocen.

«St. Louis Blues» se hizo igual de popular en el extranjero. Mucho antes de que los rockeros británicos «descubriesen» el *blues* en la década de 1960, el estándar de Handy ya se había hecho querer en el Reino Unido, y en lugares de lo más insospechado, además: Eduardo VIII pidió a sus gaiteros escoceses del castillo de Balmoral que la tocasen, el príncipe George y la princesa Marina de Grecia la bailaron en su boda en 1934, y la reina Isabel declaró que era una de sus canciones favoritas.

La pieza tuvo una relevancia aún mayor en otros países, donde se convirtió en una suerte de himno durante los conflictos geopolíticos de la época. Los soldados etíopes adoptaron la canción como canto de batalla en su guerra contra las tropas invasoras de Mussolini. Django Reinhardt registró varias versiones de «St. Louis Blues» en el París de la década de 1930, pero a raíz de la ocupación alemana, la interpretación de esta canción, y de otras piezas de *jazz* estadounidense, se tornó una práctica de riesgo. No es que las autoridades nazis prohibiesen el *jazz* como tal, pero trataron de frenar la importación de productos culturales estadounidenses, de ahí que surgiese la triquiñuela de rebautizar a las composiciones venidas del Nuevo Mundo con un título francés. Así, «Take the A Train» pasó a llamarse «L'attaque de train», «Tiger Rag» se convirtió en «La rage du tigre» y «St. Louis Blues» adquirió el melifluo nombre de «La tristesse de saint Louis» (una canonización que, a esas alturas, ya aludía a Louis Armstrong tanto como a Luis IX, si no más). En ese contexto, las interpretaciones de la canción de Handy cobraron el valor simbólico de consigna y gesto de resistencia en medio del *glamour* y la frivolidad de la vida nocturna parisina.

Dado este historial, «St. Louis Blues» ha trascendido la condición de mera canción popular y ostenta un aura de objeto de interés histórico. En consecuencia, casi todas las interpretaciones realizadas a partir de la Segunda Guerra Mundial han dotado al clásico de Handy de un cierto carácter de pieza de museo. Es más, el propio compositor puso coto a las relecturas creativas. La interpretación de «St. Louis Blues» que llevó a cabo Dizzy Gillespie en 1949 al frente de una *big band*, un auténtico remozamiento en clave de *bebop* que añade una dosis del «Parker's Mood»

de Charlie Parker a un arreglo de Budd Johnson, estuvo varios años fuera del mercado por las objeciones de Handy. Gillespie no volvería a grabar la canción hasta unos meses después de la muerte del compositor. ¿Coincidencia o desplante deliberado? Júzguelo el lector. En cualquier caso, casi todos los músicos de *jazz* moderno soslayaron la pieza por completo. Muchos consideran a «St. Louis Blues» la canción de *jazz* por antonomasia, pero es inútil buscarla en las discografías de Miles Davis, Thelonious Monk, John Coltrane, Charles Mingus, Lennie Tristano y muchas otras estrellas del *jazz* posterior a 1950.

Con todo, una obra tan icónica hace inevitables las reformulaciones osadas. El arreglo que firmó Gil Evans en 1957, con el saxofonista Cannonball Adderley, es más atrevido aún que el tratamiento de Gillespie. No menos ocurrente es la adaptación para *big band* de Bob Brookmeyer, grabada por la Thad Jones/Mel Lewis Orchestra en 1968, una partitura que transforma la composición sin traicionar su esencia emocional. Greg Osby y Nicholas Payton combinan elementos tradicionales y vanguardistas en el irreverente reajuste del estándar que incluyeron en el álbum *St. Louis Shoes*. En marcado contraste con lo anterior, la versión que grabó Herbie Hancock en 1998, con Stevie Wonder a la armónica y voz, es un ejercicio de *funk* de los que invitan a chasquear los dedos, y a poco que se hubiese promovido, podría haber devuelto la famosa canción de Handy a las listas de éxito con un lavado de cara despampanante.

VERSIONES RECOMENDADAS

W. C. Handy, Nueva York, marzo de 1923 · Bessie Smith (con Louis Armstrong), Nueva York, 14 de enero de 1925 · Fats Waller (al órgano), Camden (Nueva York), 17 de noviembre de 1926 · Louis Armstrong, Nueva York, 13 de diciembre de 1929 · Cab Calloway, Nueva York, 24 de julio de 1930 · Django Reinhardt, París, 9 de septiembre de 1937 · Earl Hines (grabado con el título de «Boogie Woogie on St. Louis Blues»), Nueva York, 13 de febrero de 1940 · Dizzy Gillespie, Nueva York, 14 de abril de 1949 · Louis Armstrong (con Barney Bigard y Trummy Young), extraída de *Louis Armstrong Plays W. C. Handy*, Chicago, 13 de julio de 1954 · Gil Evans (con Cannonball Adderley), extraída de *New Bottle Old Wine*, Nueva York, 9 de abril de 1958 · Dave Brubeck (con Paul Desmond), extraída de *The Dave Brubeck Quartet at Carnegie Hall*, grabado en directo en el Carnegie Hall, Nueva York, 22 de febrero de 1963 · Thad Jones/Mel Lewis Orchestra (con un arreglo de Bob Brookmeyer), extraída de *Monday Night*, grabado en directo en Village Vanguard de Nueva York, 17 de octubre de 1968 · Herbie Hancock (con Stevie Wonder), extraída de *Gershwin's World*, Nueva York y Los Ángeles, marzo a junio de 1998 · Greg Osby (con Nicholas Payton), extraída de *St. Louis Shoes*, Brooklyn, 22 y 23 de enero de 2003.

St. Thomas

Compuesta por Sonny Rollins

La madre del compositor, Valborg Solomon Rollins, había nacido en la isla caribeña de Santo Tomás, pero emigró a Nueva York, donde se puso a trabajar de empleada doméstica. La mujer desempeñó un papel fundamental en el desarrollo musical de su hijo al comprarle un saxofón cuando Sonny tenía trece años y pagarle unas clases de saxo que le costaban veinticinco centavos. Pero la influencia que a la postre daría como resultado esta canción se remonta a un periodo aún anterior de la vida del artista.

Uno de los recuerdos infantiles más antiguos que atesora Rollins es el de su madre cantándole un calipso originario de su Santo Tomás natal. A los veinticinco años de edad, mientras grababa el álbum *Saxophone Colossus* para Prestige, el músico se inspiró en esa canción de su niñez para componer «St. Thomas». Aunque la información del disco atribuye la autoría a Rollins, la melodía está sacada de una canción tradicional antillana muy conocida. El pianista Mal Waldron, cinco años mayor que Rollins, conocía la tonada con el título de «The Carnival», mientras que Randy Weston, cuyo abuelo era jamaicano, había llegado incluso a grabar la pieza un año antes que el saxofonista, bajo el título «Fire Down There».

Pero la versión que cautivó la imaginación del mundo del *jazz* fue la de Rollins. Su primera grabación resulta fascinante por el contraste entre la energía desahogada del ritmo, tan relajante como obsesiva, y la lógica rigurosa de las líneas melódicas de Rollins. Fíjese el lector en cómo desarrolla el saxofonista un motivo de dos notas en los dos primeros *chorus* de su solo, y maravílese de una mente musical capaz de hacer tanto con tan poco. Rollins firmaría otras piezas con ribetes de calipso a lo largo de su carrera (como «Don't Stop the Carnival» o «Brown Skin Girl»), pero ninguna tendría tanta aceptación como «St. Thomas», una canción que se convertiría en ingrediente básico del repertorio del saxofonista —existe al menos una docena de grabaciones distintas donde improvisa sobre esa secuencia de acordes— y llegaría a ser su composición más conocida. La alta estima en que la tienen los demás músicos de *jazz* se explica sin duda por lo fácil que es de tocar, pues presenta pocas dificultades a los solistas, y por su atractivo de cara al público.

La canción desprende una cierta informalidad a la que no escapan ni siquiera las interpretaciones realizadas en auditorios cultos ni los arreglos para *big band*. Lo mejor es conservar la intención caribeña de la pieza, y los músicos de *jazz*, por lo general, han resistido la tentación de manipular el original, que hoy por hoy sigue abordándose con una actitud y un *tempo* parecidos a los que Rollins le aplicó en aquel lejano 1956. La canción, con todo, invita a los intérpretes a extenderse y explorar sin prisas las posibilidades que ofrece la partitura. Un ejemplo particularmente

estimulante es la versión de dieciocho minutos que abre *Blues for Pat* (1998), un disco de Joshua Redman grabado en directo con la asistencia de Pat Metheny, Christian McBride y Billy Higgins.

VERSIONES RECOMENDADAS

Sonny Rollins (con Tommy Flanagan), extraída de *Saxophone Colossus*, Hackensack (New Jersey), 22 de junio de 1956 · Hampton Hawes, extraída de *The Green Leaves of Summer*, Los Ángeles, 17 de febrero de 1964 · Eric Kloss (con Pat Martino), extraída de *Life Force*, Englewood Cliffs (New Jersey), 18 de septiembre de 1967 · Jim Hall y Ron Carter, extraída de *Alone Together*, grabado en directo en el Playboy Club de Nueva York, 4 de agosto de 1972 · Monty Alexander, extraída de *Monty Alexander in Tokyo*, Tokio, 22 de enero de 1979 · Branford Marsalis, extraída de *Renaissance*, grabado en directo en Concerts by the Sea, Redondo Beach (California), 25 de enero de 1987 · David Murray, extraída de *South of the Border*, Nueva York, 23 al 25 de mayo de 1992 · Bill Holman (con la SWR Big Band), extraída de *Jazz in Concert*, grabado en directo en el Liederhalle de Stuttgart, 3 de julio de 1993 · Joshua Redman (con Pat Metheny), extraída de *Blues for Pat*, grabado en directo en un local no identificado de San Francisco, 1994.

Satin Doll

Compuesta por Duke Ellington y Billy Strayhorn, con letra de Johnny Mercer

Cuando el gusto musical de los estadounidenses cambió de orientación en la década de 1950, no fueron muchas las *big bands* que salieron bien paradas. Las que sobrevivieron se consideraban afortunadas si conseguían un contrato para tocar en directo, y muy pocas contaban con conseguir algún éxito radiofónico. La semana en que se grabó «Satin Doll», el número uno en Estados Unidos era «The Doggie in the Window», interpretada por Patti Page, y cuando los oyentes se cansaron de esa canción, la que catapultaron a lo más alto fue «The Song from Moulin Rouge», de Percy Faith. Aunque aún no se había desencadenado la avalancha del *rock and roll*, la música comercial ya daba muestras del agotamiento que la haría inevitable.

En esta coyuntura, Duke Ellington consiguió firmar un contrato con Capitol, un sello famoso por su influencia en las cadenas de radio musicales, y su primera sesión de estudio dio como resultado una canción de éxito. En junio de 1953, «Satin Doll» llegó al número veintisiete de la clasificación de *Billboard*, aunque se cayó de la lista al cabo tan sólo de tres semanas; un rendimiento, en el mejor de los casos, modesto para tratarse de Ellington, aunque ninguna de sus canciones posteriores —y el Duque seguiría grabando discos otros veinte años— funcionaría así de bien.

No, «Satin Doll» no es la mejor composición de Ellington; ni siquiera su mejor composición de comienzos de la década de 1950. Una semana después de grabarla, volvió al estudio para registrar «Reflections in D», una pieza encantadora a piano sólo que merecería ser mucho más famosa. Y poco antes había facturado la exquisita *Harlem Suite*, uno de los proyectos más ambiciosos y atractivos de su carrera. El problema era que ninguna de estas dos obras se prestaba a la gramola, mientras que «Satin Doll» era la banda sonora ideal para la segunda o tercera ronda de copas en el garito del barrio, pues era lo bastante simple y rotunda para sonar por encima del jolgorio y lo bastante alegre para animar la fiesta. La canción no era tan compleja como, por ejemplo, «Sophisticated Lady» o «Prelude to a Kiss», pero precisamente por eso, quizá, se compadecía mejor con el gusto de la época.

Como en tantas otras ocasiones, el papel que desempeñó Ellington en la composición de la pieza ha sido objeto de polémica y discusión. En un sorprendente pleito póstumo, los herederos de Billy Strayhorn y Duke Ellington entablaron una batalla legal tras la cual los primeros terminaron obteniendo un porcentaje de los derechos de autor por la contribución de Strayhorn a la armonización de la pieza. Uno se pregunta qué habrían opinado de ese litigio los dos artistas, habida cuenta del amistoso toma y daca que presidió su relación profesional a lo largo de treinta años.

La canción se desliza con suma facilidad a un ritmo muy bailable, y si los salones

de baile de la era del *swing* hubiesen seguido dominando la vida nocturna de las urbes estadounidenses como lo hacían tan sólo unos años antes, «Satin Doll» habría gozado de más aceptación. Pero no era el caso, y pocos artistas de *jazz* llevaron la canción al estudio hasta la segunda mitad de la década, cuando Ella Fitzgerald, Billy Taylor y Eddie «Lockjaw» Davis grabaron sus respectivas versiones de «Satin Doll». A finales de los años cincuenta, la canción ya estaba arraigada en el repertorio clásico, gracias en parte a la letra que se le añadió, y en la década de 1960 conoció las versiones de infinidad de artistas señeros en diversos campos del *jazz*. Pero estos tratamientos, aun siendo atractivos, rara vez resultaban revolucionarios. Por ejemplo, la interpretación que grabó McCoy Tyner para su disco *Nights of Ballads and Blues*, de 1963, es una de mis versiones favoritas de «Satin Doll», pero carece casi por completo de los recursos estilísticos modales que a la sazón desplegaba el pianista en el cuarteto de John Coltrane. Las demás versiones siguen en su mayoría esta pauta: adoptan un *swing* que suena bastante agradable pero no dejará boquiabiertos a los alumnos de Berklee.

Ellington, a lo largo de su carrera, apenas tuvo oportunidad de trabajar con los letristas más destacados del momento. Pero Johnny Mercer, un autor que en 1942 había participado en la fundación de Capitol, aceptó la propuesta de escribir una letra adecuada para «Satin Doll» (en sustitución de un texto anterior, que nunca llegó a grabarse, obra de Billy Strayhorn, quien había titulado la pieza con el apodo familiar de su madre). Sobre el papel, el emparejamiento de Ellington y Mercer debió de antojarse un tándem de ensueño, pero las frases melódicas de «Satin Doll», muy cortas, apenas dejaban margen al letrista, y el intento de actualizar al Duque con la jerga de moda resulta demasiado cursi. La canción arranca con una frase que da vergüenza ajena, «*cigarette holder which wigs me*» [boquilla que me sulibella], y ya no remonta el vuelo. Por lo general prefiero que los vocalistas interpreten la letra con seriedad y mucho sentimiento, pero en este caso puede que lo más conveniente sea cierta irreverencia frívola, como la que impera en las versiones de Ella Fitzgerald en el Crescendo Club (1961), Blossom Dearie en el Ronnie Scott de Londres (1966) y el propio Mercer, en su disco *My Huckleberry Friend*, de 1974.

VERSIONES RECOMENDADAS

Duke Ellington, extraída de *Capitol Sessions 1953-55*, Hollywood, 6 de abril de 1953 · Ella Fitzgerald, extraída de *Ella in Hollywood*, grabado en directo en el Crescendo Club de Los Ángeles, 11 y 12 de mayo de 1961 · McCoy Tyner, extraída de *Nights of Ballads & Blues*, Englewood Cliffs (New Jersey), 4 de marzo de 1963 · Blossom Dearie, extraída de *Blossom Time at Ronnie's*, grabado en directo en el Ronnie Scott de Londres, ¿marzo de 1966? · Oscar Peterson y Clark Terry, extraída de *Oscar Peterson & Clark Terry*, Los Ángeles, 18 de mayo de 1975 · Joe Sample (con Ray Brown y Shelly Manne), extraída de *The Three*, Los Ángeles, 28 de noviembre de

1975 · Dewey Redman (con Joshua Redman), extraída de *African Venus*, Nueva York, 11 de diciembre de 1992 · Hank Jones (con Richard Davis y Elvin Jones), extraída de *Someday My Prince Will Come*, Nueva York, 12 y 13 de mayo de 2002.

Scrapple from the Apple

Compuesta por Charlie Parker

Es innegable que el joven Charlie Parker disfrutaba improvisando sobre la progresión armónica de «Honeysuckle Rose», la canción de Fats Waller. El documento sonoro más antiguo que existe del futuro astro del *jazz*, una grabación *amateur* registrada en Kansas City cuando el saxofonista no había cumplido aún veinte años, permite escucharlo aplicando su incipiente vocabulario *bop* a la canción. A los pocos meses, Parker firmó un solo impresionante de treinta y dos compases en una versión de «Honeysuckle Rose» que grabó con la banda de Jay McShann.

Cuando Parker y otros músicos de *bebop* empezaron a componer melodías nuevas y más arcanas para injertarlas en canciones populares que ya existían, una de las candidatas inevitables para el transplante era «Honeysuckle Rose». Sin embargo, entre la versión de la canción de Waller que el saxofonista registró con McShann y la grabación de su propia adaptación de la pieza, titulada «Scrapple from the Apple», pasaron casi siete años. Parker, al actualizar la canción, sustituyó la progresión original de Waller por los acordes del puente de «I Got Rhythm». Esta modificación ha provocado alguna que otra confusión en el escenario; basta escuchar, por ejemplo, cómo titubea Wardell Gray ante la armonía de los primeros compases del puente durante el solo que tocó junto a Parker en un concierto de 1951 celebrado en Boston.

La composición de Parker nunca llegó a reemplazar a la de Waller, pero en la década de 1950, los saxofonistas más descollantes de la nueva hornada mostrarían cada vez más preferencia por «Scrapple from the Apple» frente a «Honeysuckle Rose». Una serie de grabaciones realizadas en la segunda mitad del decenio da testimonio del impresionante plantel de solistas de viento que registraron la pieza: Stan Getz, Sonny Stitt, Phil Woods, Lee Konitz, Bud Shank, Cecil Payne, Tony Scott y otros. No me extraña que la canción resultase tan atractiva a los improvisadores más pujantes de ese periodo. La cadencia II-V y el círculo de quintas fueron dos ingredientes capitales del *jazz* moderno, y «Scrapple from the Apple» brinda la oportunidad de ejercitarse con vigor pero sin excesivo desgaste en esas asignaturas obligatorias.

En las décadas de 1960 y 1970, conforme se sucedían las diversas concepciones armónicas en boga, algunos músicos siguieron tocando «Scrapple from the Apple», aunque la canción ya no pudo mantener su caché vanguardista frente al auge del *jazz* modal, el *free*, la fusión y otros estilos. Pese a este vaivén de tendencias y subgéneros, la canción se ha mantenido fiel a la visión original que la inspiró, pues casi siempre se interpreta en el mismo *tempo* —moderadamente rápido— y sin arreglos floridos ni ornamentos caprichosos. En este caso, como en la mayoría de composiciones de Charlie Parker, el éxito o el fracaso dependen del solista, y cuando

este es un instrumentista de talla mundial, la experiencia de escuchar «Scrapple from the Apple» sigue siendo de lo más vivificante.

A propósito, el *scrapple* del título es un pudín a base de recortes de cerdo, maíz y harina que se amasa en forma de pan de molde, se corta en rodajas y se fríe. Según me aseguran algunos expertos en gastronomía porcina, el plato contiene todas las partes del cerdo menos el gruñido.

VERSIONES RECOMENDADAS

Charlie Parker, Nueva York, 4 de noviembre de 1947 · Phil Woods (con Red Garland), extraída de *Sugan*, Nueva York, 19 de julio de 1957 · Lee Konitz (con Bill Evans y Warne Marsh), extraída de *Live at the Half Note*, grabado en directo en el Half Note de Nueva York, febrero y marzo de 1959 · Sonny Stitt (con Oscar Peterson), extraída de *Sonny Stitt Sits In with the Oscar Peterson Trio*, París, 18 de mayo de 1959 · Dexter Gordon (con Bud Powell), extraída de *Our Man in Paris*, París, 23 de mayo de 1963 · Sonny Criss (con Tal Farlow y Cedar Walton), extraída de *Up, Up and Away*, Englewood Cliffs (New Jersey), 18 de agosto de 1967 · Tom Harrell (con Kenny Garrett y Kenny Barron), extraída de *Moon Alley*, Englewood Cliffs (New Jersey), 22 de diciembre de 1985.

Secret Love

Compuesta por Sammy Fain, con letra de Paul Francis Webster

A partir de 1950 serían cada vez más habituales los estándares de *jazz* procedentes de películas de Hollywood, películas que a menudo no tenían nada de jazzístico. La canción «Secret Love» es un buen ejemplo, pues se dio a conocer gracias al *western* profeminista *Calamity Jane*, de 1953, donde sonaba interpretada por Doris Day, la actriz protagonista. Los artistas de *jazz* no solían prestar atención a las películas del Oeste en general, ni a Doris Day en particular; pero esta canción directa y pegadiza se vendía sola. Además de ganar el Oscar a la mejor composición original, la versión de Day llegó al número uno de las listas y dio pie a un buen número de interpretaciones de éxito.

«Secret Love» es una de las pocas canciones de amor que pueden tocarse en un tiempo rápido sin menoscabo de su vocación romántica, gracias sin duda a que la letra —que recomienda declarar los amores secretos a grito pelado desde la montaña más alta— casi exige una interpretación alborotada. A mi modo de ver, «Secret Love» es el ejemplo por excelencia de ese tipo de canciones que llaman a poner las cartas sobre la mesa en materia de amor («¡Pregúntaselo! ¡Declárate!»). Sinceramente, me sorprende que no haya más cantantes de *jazz* que abran o cierren sus conciertos con esta pieza, provista como está de euforia y patetismo a partes iguales. Pero pocos artistas de *jazz* adoptaron «Secret Love» hasta finales de la década de 1950, cuando las interpretaciones de Ahmad Jamal, Count Basie, Maynard Ferguson y Toots Thielemans, entre otros, marcaron la pauta y demostraron que versionar un éxito de Doris Day también podía ser «guay». Los últimos artistas de *jazz* en apuntarse fueron los vocalistas, pero las grabaciones que a comienzos de la década de 1960 llevaron a cabo Dinah Washington (con un arreglo muy *funky* de Quincy Jones), Billy Eckstine y Nancy Wilson completaron el proceso de rehabilitación.

Mi versión favorita, de lejos, es la que supuso el debut en la categoría reina del *jazz*, como miembro de los Jazz Messengers de Art Blakey, de un Keith Jarrett veinteañero que deconstruye esta canción de Hollywood como si fuese el *Finnegan's Wake* de Joyce y él hubiese acudido al estudio a defender su tesis. Brad Mehldau, en cambio, en su adaptación del año 2000, nos recuerda que esta composición sigue dando mejores resultados en forma de balada lenta. Quienes la escuchen sin demasiada atención quizá no lo adviertan, pero Mehldau se aleja radicalmente del formato canción en la parte del solo, un enfoque que revela una forma diferente de improvisar sobre un estándar, desarrollando los motivos melódicos en lugar de acatar sin más la progresión armónica del original.

VERSIONES RECOMENDADAS

Ahmad Jamal, extraída de *Ahmad's Blues*, grabado en directo en el Spotlight Club de Washington (D. C.) · Count Basie, extraída de *Dance Along with Basie*, Nueva York, 30 y 31 de diciembre de 1959 · Dinah Washington (con un arreglo de Quincy Jones), extraída de *Tears and Laughter*, Nueva York, 16 de agosto de 1961 · Art Blakey (con Keith Jarrett), extraída de *Buttercorn Lady*, grabado en directo en el Lighthouse, Hermosa Beach (California), enero de 1966 · Dexter Gordon (con Hampton Hawes), extraída de *Blues à la Suisse*, grabado en directo en el festival de jazz de Montreux (Suiza), 7 de julio de 1973 · Al Cohn, extraída de *Rifftide*, Monster (Holanda), 6 de junio de 1987 · Brad Mehldau, extraída de *Progression: Art of the Trio, Vol. 5*, Nueva York, 22 al 24 de septiembre de 2000.

Shine

Compuesta por Ford Dabney, con letra de Cecil Mack y Lew Brown

Estoy seguro de que muchos amantes del *jazz* malinterpretan el título de esta canción, «Brillo», y dan por hecho que se trata de una más de las innumerables composiciones que se basan en la imaginación de la luz solar. Basta encender la radio y esperar un rato para escuchar un ejemplo: «Eres la luz de mi vida, ¡sí!». Otros aficionados, sabedores de que «shine» fue durante mucho tiempo un término peyorativo con el que se designaba a los afroamericanos, quizá sientan vergüenza ajena al pensar que esta pieza es el enésimo ejemplo degradante de las denominadas *coon songs*, un género de canciones paródicas plagadas de estereotipos que humillaban a los músicos negros que las interpretaban o que a veces servían de escaparate para artistas blancos con la cara tiznada.

La historia de la canción, sin embargo, es más compleja. En lugar de rostros pintados de negro, los orígenes de la composición la vinculan más bien al travestismo (más adelante abundaremos en este particular). Y realmente existió un hombre llamado Shine, o quizá Kid Shine, en el que se inspiraron los autores de la pieza: una víctima de la violencia ejercida por las turbas blancas y la policía durante los disturbios raciales que sacudieron Nueva York en agosto de 1900. De hecho, puede que se tratase del mismo individuo que sirvió de modelo a James Weldon Johnson para Shiny, el personaje de su novela *The Autobiography of an Ex-Colored Man*, de 1912, un brillante compañero de clase del narrador, que logra ver reconocidas su elocuencia y sus ambiciones académicas.

La canción, publicada en 1910, se tituló originalmente «That's Why They Call Me Shine» y se hizo famosa en un musical itinerante de artistas negros titulado *His Honor the Barber*. La pieza corría a cargo de la artista Aida Overton Walker, que la ejecutaba disfrazada de hombre para imitar a su marido, un célebre cómico de la época llamado George W. Walker. Cuando este cayó enfermo en 1909, Aida empezó a usar sus trajes y a interpretar sus papeles en homenaje a su amado esposo. La partitura de la canción que ha llegado a nuestros días incluye una fotografía de la artista vestida con chaqué y tocada con una chistera.

La letra puede interpretarse como una llamada a la tolerancia racial, aunque enmarcada en una aceptación estoica de los términos insultantes que se dirigían a los negros.

Cuando esta gente tan lista me llama zulú o negro zumbón
me limito a sonreír y sonreír y no les hago ni caso.

Louis Armstrong omitió estos versos en la famosa versión de «Shine» que grabó en 1931, y, en todo caso, la parte vocal se ve eclipsada por un ejercicio trompetístico de gran virtuosismo. Los discos de Satchmo de esa época —un tramo de su discografía que suelen pasar por alto aquellos aficionados más interesados por las grabaciones de Armstrong con los Hot Five y los Hot Seven de la década de 1920 o por sus grandes éxitos de los años sesenta— contienen muchos de los mejores solos de trompeta de su carrera; y este en concreto figura entre los más brillantes. Por esa misma época se rodó un cortometraje, *A Rhapsody in Black and Blue*, estrenado a finales del verano de 1932, en el que puede verse a un joven Armstrong tocando «Shine»; pero el valor de tan excepcional documento queda empañado por lo degradante de la puesta en escena: el trompetista aparece en una secuencia onírica, vestido con una piel de leopardo y rodeado de pompas de jabón.

Estos lances indecorosos dieron mucho pábulo a las críticas de quienes acusaban a Armstrong de plegarse con demasiada complacencia a unos espectáculos racistas dirigidos al público blanco. Puede que el propio artista terminase coincidiendo con esa apreciación, siquiera en parte, pues a comienzos de la década de 1940 eliminó «Shine» de su repertorio y no volvería a tocarla ni siquiera cuando años después se dedicase a rescatar un sinfín de éxitos de sus primeros años. Del mismo modo, Ella Fitzgerald grabó la canción en 1936, pero nunca volvió a llevarla al estudio durante el resto de su carrera.

Con todo, bastaron esos precedentes para que «Shine» se convirtiese en estándar, algo a lo que también contribuyó la facilidad con que se prestaba al *swing* más vibrante yailable. Así, la pieza aparece en lugares extraños y sorprendentes. Bing Crosby, en la versión que grabó en 1931 con los Mills Brothers, le cambió la letra: «Sácale brillo a la vida, no estés triste. ¡Pero empieza por sacarle brillo a esos zapatos!». En 1937, Lionel Hampton publicó una interpretación de «Shine» con el título de «Piano Stomp», en la que cambió el vibráfono por el piano y lució su técnica percusiva de dos dedos; aunque el resultado es casi idéntico al que habría logrado recreando la canción con su instrumento más emblemático. Durante una época, «Shine» llegó incluso a servir de himno para los discípulos blancos del saxofonista Lester Young, como demuestran las grabaciones de Stan Getz, Al Cohn y Zoot Sims.

Pero pocos artistas de *jazz* moderno tomaron el relevo, y hoy en día es raro escuchar la canción fuera del circuito de los músicos tradicionalistas, que por regla general la sirven en formato instrumental y corren un tupido velo sobre los polémicos versos de la letra. Quizá merece la pena señalar que casi todas las versiones grabadas en los últimos años son obra de bandas de corte nostálgico radicadas fuera de Estados Unidos: en Oslo, Barcelona, Londres, Sídney y otras localidades diseminadas por el globo. Así pues, una canción que ha desaparecido del radar de la mayoría de estrellas del *jazz* estadounidense continúa brillando, aunque sea lejos de su lugar de origen.

VERSIONES RECOMENDADAS

Louis Armstrong, Los Ángeles, 9 de marzo de 1931 · Bing Crosby (con los Mills Brothers), Nueva York, 29 de febrero de 1932 · Ella Fitzgerald, Nueva York, 19 de noviembre de 1936 · Lionel Hampton (grabada con el título de «Piano Stomp»), Hollywood, 16 de agosto de 1937 · Jack Teagarden (con Ben Webster), Nueva York, 15 de diciembre de 1940 · Bunk Johnson, Nueva Orleans, 2 de octubre de 1942 · Benny Goodman (con Red Norvo y Mel Powell), Nueva York, 29 de agosto de 1945 · Stan Getz, extraída de *West Coast Jazz*, Los Ángeles, 15 de agosto de 1955 · Al Cohn y Bob Brookmeyer, extraída de *The Al Cohn Quintet*, Nueva York, 3 y 4 de diciembre de 1956 · Willie «The Lion» Smith, extraída de *The Legend of Willie «The Lion» Smith*, Nueva York, 21 de agosto de 1957 · Joe Venuti y Zoot Sims, extraída de *Joe Venuti and Zoot Sims*, Nueva York, mayo de 1975 · Wild Bill Davison y Ralph Sutton, extraída de *Together Again!*, Copenhague, 23 de mayo de 1977 · Stéphane Grappelli y Martial Solal, extraída de *Olympia 1988*, grabado en directo en el Olympia de París, 24 de enero de 1988.

Skylark

Compuesta por Hoagy Carmichael, con letra de Johnny Mercer

Si tuviese que clasificar las baladas de *jazz* con arreglo al impacto emocional de sus melodías, a su capacidad de sumirme en una dulce ensoñación, «Skylark» sería una de las aspirantes al primer puesto. Quince años antes, Hoagy Carmichael ya había demostrado con «Star Dust» que podía construir una canción a base de frases de *jazz* incisivas y, así y todo, lograr un éxito arrollador, pero con «Skylark» ofreció otro ejemplo de lo más rotundo. La melodía gana en atrevimiento conforme se despliega: el motivo del sexto compás es muy similar al que podría tocar un trompetista de *jazz*, y el *turnaround* subsiguiente no es un simple recurso para retornar al comienzo, como sucede con tantas canciones, sino una verdadera extensión de la melodía, que se prolonga hasta el final de la estructura.

El tema contrastante es tan bueno como el principal, y de un sabor aún más jazzístico. Según algunos críticos, esta canción, al igual que «Star Dust», respondió al intento de plasmar en una partitura la esencia del estilo improvisatorio que Bix Beiderbecke popularizó en la década de 1920; de hecho, Carmichael concibió la pieza como parte de un musical de Broadway que tenía previsto componer sobre el ilustre cornetista pero que nunca llegó a materializar. A mí, sin embargo, el puente de «Skylark» me recuerda a los solos que tejía Coleman Hawkins en sus baladas de mediados de la década de 1940. Fuese cual fuese la génesis, el resultado final de estos ingredientes es una expresión de sentimientos tan natural y espontánea que los oyentes ocasionales no advertirán los aspectos técnicos, sino tan sólo la intensa atmósfera emocional que recrea la canción.

La aportación de Johnny Mercer fue considerable. Según su viuda, el letrista tardó un año en dar con los versos que encajasen en la sinuosa línea melódica de Carmichael —unas frases líricas que, a juicio de algunos, reflejan la añoranza que sentía Mercer por Judy Garland, con la que acababa de vivir un tórrido romance—; pero, según el testimonio del propio letrista, en menos de media hora tenía listo todo el texto. Mercer no conseguía avanzar a menos que tuviese un título, y hete ahí que un día se topó con la palabra *skylark* [alondra] en un letrero o quizá en un libro (aunque no, insistía el letrista, en «A una alondra», el famoso poema de Percy Bysshe Shelley). Gracias a ese empujón, explicó posteriormente, el resto de la letra se le ocurrió enseguida. Puede que las dos versiones sean ciertas: las letras de Mercer solían tener periodos de germinación largos, pero el acto en sí de plasmarlas por escrito podía ser breve. Sea como fuere, yo no le cambiaría ni un morfema ni un fonema.

Entiendo perfectamente que los músicos de *jazz* se enamorasen de «Skylark» a primera vista. A las pocas semanas de publicarse ya la habían grabado seis bandas de

primer orden. La versión de Glenn Miller se situó entre los diez primeros de las listas en la primavera de 1942, y otras tres versiones llegaron al top veinte ese mismo año. La canción no caló demasiado entre los músicos de *bebop* y, en general, se ha mostrado bastante refractaria a las actualizaciones o reconfiguraciones de su personalidad musical. Pero el atractivo intrínseco de la composición le ha garantizado un lugar permanente en el repertorio jazzístico.

Entre las interpretaciones posteriores destaco la que grabó el propio compositor en 1956, al frente de una banda integrada por algunos de los entonces músicos de *jazz* más eminentes de la costa oeste. Jimmy Rowles, el pianista de esa sesión, resucitaría «Skylark» nueve años después para su álbum *The Peacocks*, con el acompañamiento de Stan Getz, y en 1977 registró otra versión, esta vez en un dúo con Lee Klotz, para el disco *Tenorlee*. Otra interpretación excelente es la que grabó Michael Brecker en 1997.

A pesar de estas robustas revisiones instrumentales, para apreciar cabalmente «Skylark» hay que escucharla con la letra de Johnny Mercer. Quienes busquen versiones vocales de enjundia pueden empezar por la que firmó Billy Eckstine con la banda de Earl Hines al poco de estrenarse la canción y (avanzando más de un siglo) por las interpretaciones de Cassandra Wilson y Mark Murphy, ambas muy conseguidas.

VERSIONES RECOMENDADAS

Glenn Miller (con Ray Eberle), Nueva York, 8 de enero de 1942 · Harry James (con Helen Forrest), Nueva York, 29 de enero de 1942 · Earl Hines (con Billy Eckstine), Nueva York, 19 de marzo de 1942 · Lee Konitz, extraído de *Lee Konitz at Storyville*, grabado en directo en el Storyville de Boston, 6 de agosto de 1954 · Hoagy Carmichael (con Art Pepper), extraída de *Hoagy Sings Carmichael*, Los Ángeles, 10 de septiembre de 1956 · Art Blakey (con Freddie Hubbard), extraída de *Caravan*, Nueva York, 24 de octubre de 1962 · Stan Getz y Jimmy Rowles, extraída de *The Peacocks*, Nueva York, octubre de 1975 · Cassandra Wilson, extraída de *New Moon Daughter*, Nueva York, 1995 · Michael Brecker, extraída de *Two Blocks from the Edge*, Nueva York, 20 al 23 de diciembre de 1997 · Mark Murphy, extraída de *Once to Every Heart*, Berlín, 2001 y 2002.

Smile

Compuesta por Charlie Chaplin, con letra de John Turner y Geoffrey Parsons

Aunque los primeros en reconocer lo importante que es la banda sonora para el éxito de una película son los músicos, cuando Charlie Chaplin empezó a trabajar en *Tiempos modernos* (1936), todo lo relacionado con el sonido cinematográfico cobró aún más relevancia de lo normal. Chaplin estaba asimilando con retraso el cambio del cine mudo al sonoro, una transición que había acabado con la carrera de muchas estrellas de su generación; y aunque a esas alturas el público ya estaba acostumbrado a las películas repletas de canciones, conversaciones y bailes, el artista pensaba que Charlot, su personaje cinematográfico, debía seguir siendo mudo. Es más, Chaplin estaba convencido de que el cine, en lo fundamental, era un medio pantomímico que debía su impacto al hecho de que los espectadores captan de un modo mucho más completo e inmediato los actos que las palabras. Dado este punto de vista, que se antoja tan anacrónico habida cuenta de los casi diez años que ya mediaban desde la introducción del sonoro, la crítica y los aficionados prestarían especial atención a Chaplin para ver cómo compaginaba esos postulados con las posibilidades y expectativas generadas por las nuevas tecnologías fílmicas.

En *Tiempos modernos*, Chaplin introdujo pequeñas dosis de sonido en un largometraje aún deudor en gran medida de los valores estéticos del cine mudo. El artista trabajó codo con codo con Alfred Newman en la confección de la banda sonora, para la que compuso la canción «Smile», que en la película suena en forma de instrumental. La letra, si bien parece exponer la filosofía personal de un cómico por cuanto ensalza la importancia del desenfado frente a la adversidad, no fue obra de Chaplin, sino un añadido posterior de John Turner y Geoffrey Parsons, un dúo que se especializaba en adaptar al inglés canciones en otros idiomas.

No se confunda el lector con una canción de jazz primitivo titulada «Smile», que grabaron artistas como Paul Whiteman (con Bix Beiderbecke), Fred Elizalde o Hoagy Carmichael, pues se trata de una obra distinta, compuesta por Donald Heywood. La canción de Chaplin no se convertiría en un estándar reconocido hasta 1954, cuando llegó al top diez en la versión de Nat King Cole (para entonces ya se le había añadido la letra). Más o menos por la época en que Capitol publicó el sencillo de Cole, Duke Ellington —quien, quizá por coincidencia, grababa para el mismo sello— también dejó su impronta en «Smile» con una interpretación abstraída que, pese a contar con el piano del Duque, el violín de Ray Nance y el saxo barítono de Harry Carney, no se aleja demasiado de la melodía original.

Los músicos de *bop* y *posbop* se mantuvieron al margen hasta comienzos de la década de 1960, cuando Dexter Gordon y Kenny Dorham grabaron esta canción al

frente de sus respectivos combos. Pocos años después, la gente del *jazz* tradicional también metió baza, y varias bandas de estilo Dixieland incorporaron «Smile» a sus temarios. En las décadas que siguieron, la canción se adaptó con idéntica facilidad a las propuestas de *jazz* zíngaro de Biréli Lagrène, al sonido de fusión de David Sanborn y al pianismo turbulento de McCoy Tyner.

El aspecto más notable de esta canción, su sentimentalismo desfasado, también supone un reto para los intérpretes de *jazz*, que pueden encontrarse con que sus versiones se deslizan hacia una superficialidad sensiblera. Algunos artistas afrontan este peligro de cara, acometiendo una interpretación hipersensible que aspira a potenciar al máximo el contenido emocional de la letra; este enfoque corre el riesgo de resultar empalagoso, pero cuando se aplica con éxito (como Tony Bennett, que en sus diversas versiones de «Smile» apuesta por un escrupuloso realismo) puede ser muy impactante. Otros, como Brad Mehldau o Jacky Terrasson, modifican la armonía o el ritmo de la canción para darle un aire más moderno. Y por último están aquellos músicos que, como Dexter Gordon y Kenny Dorham, han usado la pieza de Chaplin como simple tapiz de acordes para una improvisación sin ambages.

Aunque son innúmeras las versiones jazzísticas que nos hacen sonreír (*smile*), esta composición ha sido adoptada con tanto cariño por artistas de otros géneros que ha perdido en gran medida su carácter de canción de *jazz*. Si los oyentes más jóvenes la conocen seguramente sea gracias a Michael Jackson, que la grabó para su álbum *HIStory*, de 1995, y la interpretó en directo como homenaje a la princesa Diana. La pieza, que por lo visto era la canción favorita de Jackson, sonó en el propio funeral del artista, cantada por su hermano Jermaine, lo que volvió a atraer la atención del público hacia «Smile». Pero el vastísimo abanico de músicos que han versionado la canción de Chaplin —Eric Clapton, Djavan, Lyle Lovett, Judy Garland, Trini López, Elvis Costello y Diana Ross, por nombrar unos pocos— demuestra que el atractivo de esta composición trasciende géneros, generaciones y geografías.

VERSIONES RECOMENDADAS

Nat King Cole, extraída de *Ballads of the Day*, Hollywood, 27 de julio de 1954 · Duke Ellington, extraída de *The Complete Capitol Sessions 1953-1955*, Hollywood, 1 de septiembre de 1954 · Dexter Gordon, extraída de *Dexter Calling*, Englewood Cliffs (New Jersey), 9 de mayo de 1961 · Tony Bennett (con Tommy Flanagan y un arreglo de Al Cohn), extraída de *The Movie Song Album*, Nueva York, 27 de diciembre de 1965 · Sonny Criss, extraída de *Portrait of Sonny Criss*, Englewood Cliffs (New Jersey), 23 de marzo de 1967 · Jimmy Rowles y Ray Brown, extraída de *Tasty!*, San Francisco, 22 de octubre de 1979 · Kenny Burrell (con Cedar Walton), extraída de *Sunup to Sundown*, Nueva York, 10 al 12 de junio de 1991 · Biréli Lagrène, extraída de *Standards*, París, junio de 1992 · Chick Corea, extraída de *Expressions*, Los Ángeles de 1994 · Jacky Terrasson, extraída de *Smile*, Pompignan

(Francia), 12 al 21 de junio de 2002 · Brad Mehldau, extraída de *Anything Goes*, Nueva York, 8 y 9 de octubre de 2002.

Smoke Gets in Your Eyes

Compuesta por Jerome Kern, con letra de Otto Harbach

Jerome Kern tuvo que devanarse los sesos para dar con el ritmo más conveniente para esta composición. En un primer momento concibió la pieza como música de acompañamiento para la obra *Show Boat*, donde serviría de soporte a un número de claqué que se representaría delante del telón durante un cambio de escenario. Pero el interludio se eliminó de la versión definitiva del musical y en 1939 Kern pensó en darle otro uso a su pieza, esta vez readaptando la melodía como sintonía de los musicales que la NBC tenía previsto producir para la radio. Cuando la cadena aparcó el proyecto, la canción quedó de nuevo arrumbada. Finalmente, el letrista Otto Harbach propuso cambiar la longitud de algunas notas y usarla como número vocal en el musical que estaban componiendo, *Roberta*, de 1933.

«Smoke Gets in Your Eyes» sacó al compositor del apuro, pues su popularidad atrajo espectadores a un musical que en sus primeras semanas en cartel había sido un fracaso de crítica y taquilla. En enero de 1934, apenas dos meses después del estreno en Broadway, el *Herald Tribune* proclamó que «Smoke Gets in Your Eyes» estaba «arrasando en las pistas de baile^[77], los estudios de radio y las corales de todo el país» y que *Roberta* estaba «beneficiándose infinitamente de las multitudes que de repente silbaban, tarareaban y canturreaban su música». Con el tiempo, otra de las piezas que Kern compuso para este musical, «Yesterdays», también se haría un hueco en el cancionero jazzístico; pero nunca hubo ninguna duda sobre cuál era la favorita del gran público. En 1934, Paul Whiteman llegó al número uno con «Smoke Gets in Your Eyes», y otros tres artistas también triunfaron con versiones de la canción.

Los músicos actuales tienden a interpretar esta pieza en forma de balada lánguida, pero en su día lo normal era presentarla como canción de baile en un tiempo medio, planteamiento que puede escucharse en las animadas versiones de Paul Whiteman y Leo Reisman, sendos éxitos de primera hora, así como en los tratamientos posteriores de Tommy Dorsey (1937), Benny Goodman (1941) y muchas otras bandas de *swing*. Poco antes de morir, Glenn Miller concibió una recreación de «Smoke Gets in Your Eyes» más lenta y sutil; escúchese su interpretación de 1944, nostálgica y grabada a la perfección (en el estudio londinense de Abbey Road), que se publicó no con fines comerciales, sino para usarse en emisiones radiofónicas de propaganda en los territorios ocupados por los nazis. He ahí el tratamiento de «música ambiental» de «Smoke Gets in Your Eyes» con el que están más familiarizados los oyentes modernos, pues fue el que los músicos de *jazz* adoptarían paulatinamente.

De vez en cuando, algún instrumentista opta por una interpretación de más mordiente. En 1954, Thelonious Monk grabó dos versiones de «Smoke Gets in Your Eyes», la primera con un grupo pequeño en una sesión para el sello Prestige, y la

segunda, un mes después, a piano solo, en una sesión celebrada en París que debió de suponer una violación del contrato que ligaba al pianista con su sello estadounidense. Aunque la más conocida es la de Prestige, los acompañantes de Monk me parecen titubeantes y los vientos quedaron tapados en la mezcla. Prefiero la versión parisina, en la que el pianista parece especialmente relajado y como si tocara para disfrute propio. Este tratamiento conserva el carácter lírico que asociamos a la canción, pero aderezado con el humor irreverente marca de la casa.

Pese a estos precedentes, los máximos responsables del concepto que hoy tenemos de «Smoke Gets in Your Eyes» son los Platters. Este grupo vocal, que mezclaba elementos de *rhythm and blues* y *duduá* con sonidos tradicionales más próximos a los Mill Brothers y a los Ink Spots, solía coger canciones antiguas como «Harbor Lights», «My Prayer» o «To Each His Own» para devolverlas a las listas de éxitos con versiones vocales renovadas. En su interpretación de «Smoke Gets in Your Eyes», los Platters bajaron el *tempo* a ciento veinte pulsos por minuto (compárense con los ciento setenta de la versión de Whiteman de 1933) y arrojaron sus voces con un discreto arreglo orquestal presidido por florituras de arpa y cuerdas sedantes. Jerome Kern ya no podía quejarse de las libertades que se tomaban los músicos con su obra, pues había fallecido trece años antes, pero su viuda se manifestó consternada por el hecho de que esta canción tan respetable estuviese mutando en *rock and roll*. Los compradores de discos, en cambio, aprobaron la nueva versión, que no tiene nada de *rock* ni de *roll* pero aún así se encaramó a lo más alto de las listas de Estados Unidos y Gran Bretaña. No hay constancia de que Eva Kern rechazase los cheques en concepto de derechos de autor que a buen seguro le llegarían a raudales.

Y que siguen llegando, pues la canción conserva su atractivo entre el gran público en una época como la actual, en la que otros éxitos de 1930 ya llevan mucho tiempo sepultados en el olvido. Los músicos de *jazz*, por su parte, suelen preferir otras composiciones de Kern, y los entiendo. La canción, personalmente, me gusta, pero más por la amplitud panorámica de la melodía que como plataforma para la improvisación jazzística. Los músicos de *jazz*, desde luego, no se han olvidado de «Smoke Gets in Your Eyes», y todos los años se publica un puñado de versiones nuevas; pero, aun así, cuando oigo a un grupo arrancarse con esta tonada tan conocida suelo dar por hecho que se trata de una petición del público y no de una decisión de los músicos.

VERSIONES RECOMENDADAS

Paul Whiteman, Nueva York, 3 de noviembre de 1933 · Teddy Wilson, Chicago, 7 de abril de 1941 · Benny Goodman (con Helen Forrest), Nueva York, 4 de junio de 1941 · Glenn Miller, Londres, 30 de noviembre de 1944 · Thelonious Monk, extraída de *Sólo 1954*, París, 7 de junio de 1954 · Clifford Brown, extraída de *Clifford Brown with Strings*, Nueva York, 19 de enero de 1955 · Cannonball Adderley, extraída de

African Waltz, Nueva York, 9 de mayo de 1961 · Archie Shepp (con Horace Parlan), extraída de *Black Ballads*, Monster (Holanda), 13 de enero de 1992 · Kurt Elling (con Laurence Hobgood), extraída de *Live in Chicago*, grabado en directo en el Green Mill de Chicago, 14 al 16 de julio de 1999 · Norma Winstone (con la NDR Big Band), extraída de *It's Later Than You Think*, Hamburgo, septiembre de 2004.

So What

Compuesta por Miles Davis

¿Quién iba a pensar que la melodía más oída de toda la obra de Miles Davis la ejecutaría el contrabajista del grupo? «So What», la canción que abre *Kind of Blue*, el superventas de Davis, no sólo es una pieza sobradamente conocida, sino que también sirve de introducción al *jazz* para los muchos aficionados que empiezan su colección de discos con ese álbum tan famoso. El diálogo entre el contrabajista Paul Chambers, que toca una serie de frases interrogativas, y los solistas de viento, que contestan a cada una de ellas con dos notas concisas, era algo insólito en el repertorio jazzístico de 1959. Incluso hoy, «So What» es el único de los estándares más frecuentados cuya melodía nunca asciende por encima del Do central.

En la época en que se publicó este disco, sin embargo, la melodía resultaba más chocante si cabe que la estructura armónica. Davis estaba explorando las posibilidades que ofrecía la improvisación basada en modos y no en progresiones de acordes. En el caso de «So What», este enfoque significaba asignar al solista una sola escala para el tema principal de la canción —una escala de Re dórico, que consiste en las teclas blancas del piano—, y el solista debía construir su solo usando únicamente esas notas. En la sección B de la canción, el segmento que va del decimoséptimo compás hasta el vigesimocuarto, dentro de la estructura recurrente de treinta y dos compases, se emplea otro modo, una escala dórica de Mi bemol.

Al lado de las piezas de *bop* y *pop* que por entonces tocaba la mayoría de grupos de *jazz*, el planteamiento de Davis suponía una simplificación drástica. La estructura de la mayoría de canciones clásicas del *jazz* exige que el solista cambie constantemente de escalas; e incluso estas escalas suelen modificarse a su vez con notas de paso, notas de *blues* y otras alteraciones. El *jazz* modal, al menos en su manifestación primigenia, prescindía de todas esas variaciones en pro de un minimalismo austero. Si el *jazz* fuese una guerra —y no pocas veces, encima del escenario, da la sensación de que lo es—, Davis anunció de repente el fin de la carrera armamentística: dejó a un lado los misiles y las cabezas nucleares y optó por apañarse con el equivalente musical de palos y piedras.

Miles ya había experimentado con este tratamiento reduccionista en su canción «Milestones», de 1958, y algunos estudiosos, remontándose aún más en el tiempo, afirman que el concepto procede de Ahmad Jamal —músico que Miles reconoció haber tomado como modelo en aquella época—, que en 1955 había grabado una pieza un tanto similar, a su vez basada en una composición clásica de Morton Gould. (Véase «Impressions» para más información). Pero esta genealogía enrevesada no debe ocultarnos el hecho de que *Kind of Blue* representa el momento decisivo en que la interpretación modal se convirtió por primera vez en una fuerza influyente dentro

del mundo del *jazz*.

Los músicos, sin embargo, casi desde un primer momento, se sintieron irritados por estas restricciones. Cuando el saxofonista alto Sonny Stitt tocó esta canción con Miles, añadió un montón de notas cromáticas ajenas a las escalas que tenía asignadas para «darle chispa» a la pieza. Lo mismo hace la mayoría de instrumentistas de *jazz* que hoy interpretan «So What». En la actualidad, cuando los músicos hablan de una canción modal suelen referirse a una composición con pocos acordes, escasez esta que les permite imponer muchos modos encima de una estructura armónica simple; y he ahí la paradoja de todo el asunto: que si bien *Kind of Blue* está considerado el disco más importante de su época, el concepto davisiano de la limitación de notas se ha encontrado con el rechazo categórico de la posteridad.

El propio Miles grabó esta canción en numerosas ocasiones y merece la pena escuchar esas relecturas posteriores. Gil Evans compuso un arreglo orquestal para el especial televisivo *The Sound of Miles Davis*, emitido en 1959, que el trompetista usaría posteriormente en su concierto de 1961 en el Carnegie Hall, y el contraste entre el contrabajo y el resto del grupo se hace más evidente con el acompañamiento orquestal. Cuando Davis, dos años después, se rodeó de un plantel más joven, siguió tocando «So What» en directo; pero la sección rítmica, integrada por Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams, se empeñaba constantemente en que las canciones conocidas pareciesen recién creadas. Los elogiados discos que grabó el quinteto de Miles en el *Plugged Nickel* de Chicago durante la semana de Navidad de 1965 recogen una versión trepidante de «So What» que avanza como una exhalación a trescientos cincuenta pulsos por minuto, casi un cincuenta por ciento más rápido que la versión de estudio original. Antes incluso de que termine la exposición de la melodía, los vientos ya se enzarzan en una antífona inesperada, y a partir de ahí los solistas se explayan en una versión de catorce minutos que figura entre las demostraciones de virtuosismo en grupo más fascinantes de la época.

Aunque «So What» ha sido objeto de frecuentes versiones por parte de otros artistas, también ha dado pie a imitaciones que emulan el original de Davis. La canción «Impressions», de John Coltrane, famosa por derecho propio, adopta la misma estructura armónica y formal de «So What». Entre las modificaciones más inteligentes de la pieza cabe citar la de Eddie Jefferson, que puso letra no únicamente a la melodía, sino a todo el solo de trompeta de Miles. Jefferson aprovecha la ocasión para ofrecer un comentario en verso libre acerca de Davis en el que alude a diversos aspectos de su persona, desde su actitud distante en el escenario hasta lo bien que le sentaba la ropa. Aunque hay unos cuantos ripios, el conjunto es divertido. Pero la excrecencia más extraña de «So What» nos llega por gentileza de Andy Baio, un bloguero estadounidense que en 2009 publicó una versión *chiptune* de todo el *Kind of Blue* en el que se incluye una recreación muy ingeniosa de «So What», con sus solos y todo, tal como habría sonado si Miles la hubiese tocado con una vieja consola Nintendo. Baio registró los derechos de todas las canciones y publicó el disco con el

nombre de *Kind of Bloop*... pero se encontró con una demanda porque la portada era una copia pixelizada de la fotografía de la carátula original del álbum de Davis, y el bloguero tuvo que pagar una indemnización considerable.

Aunque me gustan estos homenajes traviosos a una canción tan célebre, muchas de las mejores versiones de «So What» se alejan claramente de la concepción original de Davis. Pongo buena nota al tratamiento estilo *gutbucket*, con guitarra y órgano, que grabó George Benson en 1971; a la reconfiguración audaz de Jeremy Steig y Denny Zeitlin, que puede escucharse en el álbum *Flute Fever*, publicado por el primero en 1963; y a la adaptación de corte *funky* para *big band* que firmó George Russell en 1983. Pero en cuanto a bravuconería pura y dura veo difícil superar el arreglo en compás de 9/4 de «So What» que ideó Bob Belden para su disco *Miles from India*, un encuentro de Oriente y Occidente que aglutina cánticos, tambor mridangam, pandero kanjira y el acompañamiento *raga and roll* de Ron Carter, todo ello en apoyo del pianismo intrépido de Chick Corea.

VERSIONES RECOMENDADAS

Miles Davis, extraída de *Kind of Blue*, 2 de marzo de 1959 · Miles Davis (con Gil Evans), extraída de *Miles Davis at Carnegie Hall*, grabado en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 19 de mayo de 1961 · Jeremy Steig (con Danny Zeitlin), extraída de *Flute Fever*, Nueva York, 1963 · Miles Davis, extraída de *The Complete Live at the Plugged Nickel 1965*, grabado en directo en el Plugged Nickel de Chicago, 23 de diciembre de 1965 · Eddie Jefferson, extraída de *Body and Soul*, Nueva York, 27 de septiembre de 1968 · George Benson, extraída de *Beyond the Blue Horizon*, Nueva York, 2 y 3 de febrero de 1971 · George Russell, extraída de *So What*, grabada en directo en la Emmanuel Church de Boston, 19 de junio de 1983 · Chick Corea, Ron Carter y otros, extraída de *Miles from India*, fecha y lugar no especificados, 2008.

Softly, as in a Morning Sunrise

Compuesta por Sigmund Romberg, con letra de Oscar Hammerstein II

Con los años, «Softly, as in a Morning Sunrise» se ha transformado en una pieza de *jazz* versátil y elegante, pero sus orígenes no fueron lo que se dice muy prometedores. En un principio, la canción se interpretaba en forma de tango melancólico en la opereta *The New Moon* (1928), y la versión con la que el líder de banda Nat Shilkret triunfó en las listas por esa misma época, construida alrededor de una ejecución vocal crispada de Franklyn Bauer, apenas incluye elementos jazzísticos. La adaptación cinematográfica de 1930 no ayudó mucho en este sentido, pues la historia pasó de estar ambientada en Nueva Orleans a transcurrir en la Rusia zarista; y la nueva versión que se rodó diez años después tampoco tenía mucho espíritu *jazz* que se diga: pocas probabilidades había de que la imagen de Nelson Eddy interpretando «Softly, as in a Morning Sunrise» con una peluca, mientras sacaba lustre a unos zapatos, fuese a concitar el interés de los aficionados a cualquiera de los géneros musicales en boga.

A esas alturas, sin embargo, Artie Shaw ya le había echado el guante a la canción, aunque tengo la sospecha de que no tanto por verla capaz de adaptarse a los postulados de la era del *swing* como por el eterno empeño del clarinetista en buscar piezas exóticas o poco convencionales. Shaw mantiene la atmósfera inquietante del original, pero desecha el ritmo de tango y lo sustituye por un *swing* en compás de 4/4. Unos pocos líderes de banda probaron con la canción durante los años siguientes — Benny Goodman y Woody Herman la interpretaron en retransmisiones radiofónicas —, pero en la década de 1950 la composición de Romberg ya había quedado olvidada por los músicos de *jazz* y no tenía muchos visos de ir a remontar el vuelo.

Pero lo remontó, y gracias en gran medida a su flexibilidad. En lugar de basarse en lo que la canción había sido en el pasado, los músicos de *jazz* se inspiraron imaginando lo que podría llegar a ser. El Modern Jazz Quartet convirtió «Softly, as in a Morning Sunrise» en un vehículo de contrapunto canónico, y otros artistas de la escuela *cool* siguieron ese ejemplo. Los matices lóbregos de la tonalidad menor también hacían de la canción una tribuna idónea para los instrumentistas *hard bop* de la época, como puede apreciarse en las grabaciones de Sonny Rollins, Sonny Clark y Lee Morgan. Pero un aspecto aún más importante de la canción — decisivo, de hecho, a mi modo de ver — es su progresión armónica, una secuencia bastante simple que regresa una y otra vez a la tónica y le confiere un sabor casi modal. Esta faceta es la que explota John Coltrane en su interpretación de 1961 en el Village Vanguard, una versión que sentó las bases de la concepción de «Softly, as in a Morning Sunrise» vigente en la actualidad, que no es otra que la de plataforma para la fraseología jazzística más avanzada.

He de confesar, sin embargo, mi decepción, no exenta de cierta extrañeza, ante el hecho de que Coltrane no retomase esta pieza en una fase más avanzada de su carrera. La estructura armónica se antoja un trampolín perfecto para su ideario posterior, síntesis de *jazz* modal y *free*, y me habría gustado ver cómo la habría acometido el saxofonista a mediados de la década de 1960. Otros exploradores de los confines de la tonalidad cubrirían, sin embargo, ese vacío: he ahí, por ejemplo, las relecturas iconoclastas de Eric Dolphy y Albert Ayler. Al mismo tiempo, «Softly» siguió inspirando versiones más tradicionales. Una pléyade de discípulos de Lester Young —Al Cohn, Zoot Sims, Stan Getz— había grabado la canción antes de que Coltrane la adoptase, y muchos siguieron haciéndolo después, con planteamientos básicos que apenas registraban variaciones. Buddy DeFranco se remontó más aún en el tiempo para llegar hasta las raíces premodernas de la composición y rescatar su condición primigenia de pieza para clarinete, y otros artistas ofrecieron arreglos de *jazz* tradicionalista, latino o *smooth jazz*.

A pesar de esta historia tan variopinta, la popularidad de que sigue gozando esta canción deriva más que nada de sus inclinaciones modales, que la convierten en un soporte idóneo para los improvisadores aventureros que no deseen seguir la progresión armónica a rajatabla ni obviarla por completo. Como ejemplos, recomiendo escuchar la grabación de David Liebman de 1996, la interpretación apoteósica de dieciocho minutos de duración que ofreció Freddie Hubbard en el Keystone Korner en 1982, y la revisión de Nick Brignola de 1989, con el respaldo de Kenny Barron, Dave Holland y Jack DeJohnette, esta última aderezada con modulaciones constantes a tonalidades inesperadas.

VERSIONES RECOMENDADAS

Artie Shaw, Nueva York, 17 de noviembre de 1938 · The Modern Jazz Quartet, extraída de *Concorde*, Hackensack (New Jersey), 2 de julio de 1955 · Al Cohn (con Hank Jones), extraída de *Cohn on the Saxophone*, Nueva York, 29 de septiembre de 1956 · Sonny Clark, extraída de *Sonny Clark Trio*, Nueva York, 13 de octubre de 1957 · Sonny Rollins (con Elvin Jones y Wilbur Ware), extraída de *A Night at the Village Vanguard*, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 3 de noviembre de 1957 · John Coltrane, extraído de *Live at the Village Vanguard: The Master Takes*, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 2 de noviembre de 1961 · Larry Young (con Woody Shaw y Joe Henderson), extraído de *Unity*, Englewood Cliffs (New Jersey), 10 de noviembre de 1965 · Freddie Hubbard, extraído de *Above and Beyond*, grabado en directo en el Keystone Korner de San Francisco, 17 de junio de 1982 · Nick Brignola, extraído de *On a Different Level*, Englewood Cliffs (New Jersey), 25 de septiembre de 1989 · David Liebman (con Richie Beirach), extraído de *Quest*, Nueva York, 28 y 29 de diciembre de 1996.

Solar

Compuesta por Miles Davis

En la inscripción de los derechos de autor de «Solar», registrados en 1963, figura como compositor Miles Davis, pero casi cincuenta años después, en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, apareció un disco de acetato en el que puede escucharse al guitarrista Chuck Wayne tocar una canción prácticamente idéntica titulada «Sonny» (en honor del trompetista Sonny Berman). Esta grabación inédita, que data de 1946, pone seriamente en duda la autoría de Davis (toda una paradoja habida cuenta de que las notas de «Solar» están grabadas en la lápida del trompetista). Pero Davis mejoró el *turnaround* y cambió la tonalidad del primer acorde de mayor a menor, modificaciones que acaso hayan contribuido a que la canción aparezca con frecuencia en *jam sessions*, clases y conciertos informales.

El atractivo de esta canción estriba en que adopta la estructura de doce compases del *blues* pero con una progresión armónica que tiende más al *bop*. El cambio de menor a mayor que se produce en el quinto compás deja claro que «Solar» no es un *blues* en tonalidad menor, por más que así lo insinúe en su arranque. Esa ambigüedad tonal acentúa la personalidad modernista de la composición. De hecho, un intérprete podría terminar esta canción con un acorde mayor y no suscitaría la más mínima sorpresa en el público.

Davis, como ya hizo con otras piezas famosas de su discografía —“Blue in Green”, «Flamenco Sketches», «E.S.P.»—, nunca grabó una segunda versión de «Solar». Francamente, me habría gustado escuchar qué habría hecho la banda que acompañaba a Davis diez años después con esta canción tan compacta. Ningún otro grupo de *jazz* la versionó hasta más de dos años después de que Miles la publicase, cuando el trombonista J. J. Johnson la llevó al estudio en 1956. Un lustro después, sin embargo, Bill Evans desempeñaría un papel clave en la difusión de la pieza al interpretarla en el influyente concierto que ofreció en el Village Vanguard. Tengo la impresión de que la lectura de Evans, más conocida que la grabación original de Davis, fue la primera versión de «Solar» que oyeron muchos de los músicos de *jazz* que añadirían la pieza a sus repertorios durante los años siguientes.

Me gusta particularmente el seductor enfoque cuasimodal que aplicó Joanne Brackeen a esta canción en 1976, y la versión en formación de trío que en 1992 reunió a Keith Jarrett con el batería Paul Motian, miembro de la banda de Jarrett de la década de 1970 e integrante asimismo del trío de Bill Evans que grabó «Solar» más de treinta años antes. Hoy en día, no obstante, los principales valedores de la canción son los alumnos y profesores de *jazz*, que valoran las ventajas de una composición estructuralmente rica y a la vez concisa. El testimonio más ilustrativo de esta predilección tal vez quepa encontrarlo en You-Tube, donde existen más de cien

vídeos de estudiantes y aficionados tocando «Solar».

VERSIONES RECOMENDADAS

Miles Davis, extraída de *Walkin'*, Hackensack (New Jersey), 3 de abril de 1954 · J. J. Johnson (con Hank Jones), extraída de *J Is for Jazz*, Nueva York, 25 de julio de 1956 · Chet Baker (con Al Haig), extraída de *Chet Baker in New York*, Nueva York, septiembre de 1958 · Bill Evans, extraída de *Sunday at the Village Vanguard*, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 25 de junio de 1961 · Joanne Brackeen, extraída de *New True Illusion*, Weesp (Holanda), 15 de julio de 1976 · Keith Jarrett (con Gary Peacock y Paul Motian), extraída de *At the Deer Head Inn*, grabado en directo en el Deer Head Inn, Delaware Water Gap (Pensilvania), 16 de septiembre de 1992 · Loren Stillman, extraída de *Cosmos*, Brooklyn, 2 de febrero de 1996 · Michel Camilo, extraída de *Spirit of the Moment*, Nueva York, ¿2006?

Solitude

Compuesta por Duke Ellington, con letra de Eddie Delante e Irving Mills

Quienes crean que los grandes artistas deben esperar a que los visiten las veleidosas musas se llevarán un chasco al leer la biografía de Duke Ellington, un músico que creó una larga lista de obras maestras trabajando con un calendario muy apretado y, por lo general, sometido a unos plazos de entrega muy estrictos. Esta canción es un buen ejemplo, pues Ellington la compuso en el mismísimo estudio de grabación. «Cuando hice “Solitude” —le explicaría años después a Stanley Dance—, me faltaba una pieza^[78] y la compuse en veinte minutos, de pie, apoyado contra el cristal de la “pecera” del estudio de la RCA, en Chicago».

Aunque el Duque solía adornar sus anécdotas, esta en particular es verosímil y nadie ha salido a rebatirla. Hasta la versión misma que su banda grabó ese día en Chicago adolece de una indecisión que sustancia la hipótesis de que los músicos no estaban familiarizados con la partitura. Con el tiempo, eso sí, llegarían a sabérsela al dedillo, no en vano Ellington dejó más de cien grabaciones de «Solitude», que van desde el mero apunte somero, en mitad de un popurrí, a las reconfiguraciones a gran escala. La pieza nunca pasó mucho tiempo lejos del temario del artista. Ellington la tocó en solitario, en trío, en forma instrumental y en versiones vocales de todo tipo: compárense la interpretación sin dobles de Ivie Anderson (1940), el caprichoso tratamiento del Duque con cuatro cantantes (1945) y la distendida colaboración con un Louis Armstrong que se ocupa de entonar la letra (1961).

«Solitude» se presta mejor a la interpretación vocal que muchas otras melodías de Ellington, cuyos saltos interválicos y requiebros acusan en demasía la influencia del piano, y la letra está entre las más poéticas de las que Mills escribió *a posteriori* para su compositor estrella. Billie Holiday realizó varias grabaciones de «Solitude» en las décadas de 1940 y 1950, demostrando que la canción le venía como anillo al dedo, pues el tono hastiado de la letra se ajustaba de un modo casi perturbador a la personalidad escénica que desplegaría la cantante en la última fase de su carrera. Pero «Solitude» también contó con el respaldo de los instrumentistas más eximios de la época, y ahí están, para ilustrarlo, las respectivas versiones que grabaron a mediados de la década de 1950 Thelonious Monk, Sonny Rollins y John Coltrane (en una sesión dirigida por Red Garland).

Ellington, en una etapa posterior, solía llevar sus composiciones más al límite si cabe que los músicos en teoría más modernos que las versionaban. En la interpretación de «Solitude» extraída de su disco *Money Jungle* (1962), donde contó con el acompañamiento de Charles Mingus y Max Roach, el compositor corre más riesgos que Monk o Coltrane, cuyas versiones de la pieza sorprenden por lo

cautelosas. Ojalá más músicos de *jazz* actuales reinventasen las canciones de Ellington con tanto descaro como el que mostraba el propio compositor. Hoy en día, «Solitude» se usa más que nada como canción de homenaje y suele tocarse de un modo excesivamente respetuoso que recrea con más fidelidad el sonido que el espíritu de este pionero que siempre miró hacia el futuro.

VERSIONES RECOMENDADAS

Duke Ellington, Chicago, 10 de enero de 1934 · Benny Goodman, Nueva York, 11 de septiembre de 1934 · Duke Ellington (con Ivie Anderson), Nueva York, 14 de febrero de 1940 · Duke Ellington, Nueva York, 15 de mayo de 1945 · Billie Holiday, extraída de *Solitude*, ¿abril de 1952? · Thelonious Monk, extraída de *Thelonious Monk Plays Duke Ellington*, Hackensack (New Jersey), 27 de julio de 1955 · Sonny Rollins, extraída de *Way Out West*, Los Ángeles, 7 de marzo de 1957 · Red Garland (con John Coltrane), extraída de *High Pressure*, Nueva York, 13 de diciembre de 1957 · Louis Armstrong y Duke Ellington, extraída de *The Great Summit*, Nueva York, 3 de abril de 1961 · Duke Ellington (con Charles Mingus y Max Roach), extraída de *Money Jungle*, Nueva York, 17 de septiembre de 1962 · Jaki Byard, extraída de *To Them-To Us*, Milán, 27 de mayo de 1981 · Gary Burton y Rebecca Paris, extraída de *It's Another Day*, Nueva York, mayo de 1993 · Matthew Shipp (con Mat Maneri), extraída de *By the Love of Music*, Nueva York, 5 de agosto de 1996.

Someday My Prince Will Come

Compuesta por Frank Churchill, con letra de Larry Morey

Un vocalista no tiene por qué ser necesariamente cantante de *jazz* para dar a conocer al público un futuro clásico del género, como demuestran las canciones que sonaron por primera vez en la voz de Cher («Alfie»), Doris Day («Secret Love») y Jimmy Stewart («Easy to Love»). No obstante, pocos músicos del mundillo podrían haber imaginado que Blancanieves iba a salir de su cuento de hadas y presentar una de las composiciones más populares del *jazz*. Y, sin embargo, «Someday My Prince Will Come» llegó al repertorio jazzístico procedente de *Blancanieves y los siete enanitos*, la película de dibujos animados de 1937. La señorita Nieves contó con la ayuda, por supuesto, de Adriana Caselotti, que puso voz a la diva animada (sí, en la Gran Depresión ya existía el *play-back*), pero más aún de Frank Churchill y Larry Morey, autores de una banda sonora muy pegadiza.

Walt Disney se dio cuenta de que las canciones eran una de las grandes bazas de esta producción y, aprovechando el estreno de la película, puso a la venta el álbum de la banda sonora, una maniobra mercadotécnica nunca vista hasta entonces en la historia del cine estadounidense. Hace unos pocos años, el American Film Institute incluyó «Someday My Prince Will Come» en la lista de las cien mejores canciones del cine, donde ocupa el decimonoveno puesto. Viendo el historial de Churchill, nada invitaba a pensar que pudiese componer una pieza tan sofisticada; su mayor éxito hasta la fecha había sido «¿Quién teme al lobo feroz?», en la voz de los Tres Cerditos, un grupo vocal con menos *glamour* si cabe que Blancanieves y los Siete Enanitos, y nunca volvería a cosechar un triunfo tan sonado.

La interpretación que grabó Miles Davis en 1961 es la versión de *jazz* más conocida de la pieza, y hay mucho que admirar en ella: la evasiva introducción de piano de Wynton Kelly por encima de la nota pedal de Paul Chambers, que enmascara el ritmo de vals hasta que el grupo acomete la exposición de la melodía; el solo de Miles, pleno de sensibilidad; y el contraste de estilos entre los dos saxofonistas, Hank Mobley y John Coltrane. El solo del segundo surge de forma inesperada, tras una recapitulación de la melodía que hace creer que la canción ya ha terminado; visto en retrospectiva, el envite de Coltrane, mucho más agresivo, suele interpretarse como una victoria por K. O. sobre Mobley, victoria que anuncia la salida de este de la banda de Davis y el ascenso al estrellato de Trane.

Esta grabación de Davis fue la primera versión que oí de «Someday My Prince Will Come», y de hecho me llevé una sorpresa cuando, cierto día de mi adolescencia, después de haberla tocado para unas cuantas personas, alguien se me acercó y me dijo que la pieza tenía su origen en una película de dibujos animados de Disney. Hasta ese momento no se me había ocurrido pensar por qué la gente de mi edad, que rara vez

identificaba las canciones de *jazz*, solía conocer esta composición. Yo tenía un vago recuerdo de haber visto la película de niño, pero se ve que la canción no me dejó mucha huella en su momento. También tardé en enterarme de que la primera estrella del *jazz* que supo ver el potencial jazzístico de la tonada no fue Miles Davis, sino Dave Brubeck, que la incluyó en un álbum de 1957 titulado *Dave Digs Disney*. Los valeses de *jazz*, hasta los más vulgares y corrientes, eran una rareza por aquel entonces; pero el recurso que aplica Brubeck al alternar a mitad del solo entre un 3/4 y un 4/4 era una técnica particularmente atrevida para la época.

El movimiento armónico de esta canción es bastante grato al oído, y aunque la melodía se compone en su mayor parte de notas reales, estas suelen tener su enjundia —por ejemplo, la quinta sostenida del segundo compás, que se contrapone a un acorde aumentado— y añaden cierto mordiente a esta canción de película infantil. Ni siquiera aquellos músicos de avanzada que en ocasiones prescinden por completo de la secuencia de acordes —como Paul Bley (quien en su versión de esta pieza tañe las cuerdas del interior del piano), Sun Ra y Anthony Braxton— se han resistido al hechizo de esta progresión armónica. «Someday My Prince Will Come» ha gozado de particular aprecio entre los pianistas. Herbie Hancock y Chick Corea le concedieron un lugar destacado en la gira conjunta que llevaron a cabo en 1978 y los dos la grabarían por separado con posterioridad. Oscar Peterson registró hasta siete versiones y Bill Evans más de una docena, la última en 1980, menos de dos semanas antes de su muerte.

VERSIONES RECOMENDADAS

Dave Brubeck (con Paul Desmond), extraída de *Dave Digs Disney*, Nueva York, 30 de junio de 1957 · Bill Evans, extraída de *Portrait in Jazz*, Nueva York, 28 de diciembre de 1959 · Miles Davis, extraída de *Someday My Prince Will Come*, Nueva York, 20 de marzo de 1961 · Oscar Peterson y Milt Jackson, extraída de *Reunion Blues*, Villingen (Alemania), julio de 1971 · Herbie Hancock, extraída de *The Piano*, Tokio, 25 y 26 de octubre de 1978 · Paul Bley, extraída de *Jazz'n (E)motion: Films*, Pernes-les-Fontaines (Francia), 5 de abril de 1997 · Fred Hersch y Bill Frisell, extraída de *Songs We Know*, San Francisco, ¿1998? · Enrico Pieranunzi, extraída de *Live in Paris*, grabado en directo en Le Duc des Lombards de París, 22 al 24 de abril de 2001.

Someone to Watch over Me

Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin

Ah, el poder de la escala pentatónica. Esta secuencia de notas —cuyo ejemplo más fácil de captar para los legos en música es la serie de teclas negras del piano— es, probablemente, el motivo melódico más atractivo y, desde luego, el más universal de la historia de la humanidad. Los arqueólogos han descubierto instrumentos antiquísimos de afinación pentatónica, y la influencia de la escala se deja sentir a lo largo y ancho del globo, desde la música de gamelán indonesia hasta las gaitas escocesas, desde África a los Andes. Infinidad de canciones de éxito, desde el «Oh! Susanna» de Stephen Foster al «My Girl» de los Temptations, han basado su gancho en esta escala, cuya potencia dista de estar agotada.

Alguien podría pensar que el *jazz*, con su obsesión por las *blue notes* y los intervalos más agudos, se resiste a un recurso tan simple; pero son muchos los temas clásicos que sacan partido de líneas melódicas pentatónicas. El inicio de «Someone to Watch over Me» no es más que una exposición de la escala pentatónica (Ellington, dato interesante, usa exactamente la misma frase para abrir «In a Sentimental Mood», con la única diferencia de que el centro tonal pasa de mayor a menor).

Esta canción apareció por primera vez en el musical de Broadway *Oh, Kay* (1926), donde Gertrude Lawrence la cantaba mientras estrechaba entre sus brazos una muñeca de trapo que Gershwin había comprado en una tienda de juguetes de Filadelfia. El autor la concibió pensando en un *tempo* bastante rápido, lo que contrasta notablemente con el tratamiento baladístico que hoy se le aplica por norma. La versión de Lawrence, que llegó al número dos de las listas en 1927, presenta un animado pulso medio, mientras que la del propio Gershwin, que también se vendió bien por esa misma época, es todavía más rápida. Son pocos los músicos que hoy tocan «Someone to Watch over Me» a la velocidad que prefería el compositor, aunque en la partitura de la pieza aún pueden leerse sus instrucciones al respecto: *scherzando* (es decir, ligero y alegre).

La canción no encontró muchos partidarios en el ámbito del *jazz*, al menos en un primer momento. En 1939, sin embargo, Eddie Condon asistió a la grabación de la pieza que llevó a cabo Lee Wiley, con el único acompañamiento del órgano de Fats Waller, y debió de quedar impresionado porque añadió la canción a su repertorio a mediados de la década de 1940, cuando la mayoría del público ya se había olvidado de ella. En los años que siguieron, una serie de artistas de envergadura empezaron a tocar «Someone to Watch over Me», aunque, incluso a esas alturas, las interpretaciones todavía diferían radicalmente: Coleman Hawkins la presenta como una balada plácida, Artie Shaw le imprime un tiempo medio-rápido con *swing* y Art Tatum la transforma en una rapsodia de piano virtuosista.

Desde entonces, la pieza de Gershwin ha mantenido su popularidad y goza de especial predicamento entre los vocalistas, tanto por su atractivo de cara a la platea como por lo asequible de su tesitura (si el cantante «llega» a las siete primeras notas de la melodía, ya no encontrará nada más agudo ni más grave en el resto de la canción). Hasta intrusos en el mundillo como Sting, Rod Stewart, Art Garfunkel, Linda Ronstadt y Willie Nelson han llevado al estudio esta canción, mucho más vieja que cualquiera de ellos. En cuanto a las divas del *jazz*, la interpretación más conocida de «Someone to Watch over Me» es la que grabó Ella Fitzgerald para su monumental repaso al cancionero de Gershwin, pero prefiero poner al lector en la pista de otra versión de esta vocalista, más conmovedora si cabe, grabada unos años antes para el sello Decca con el pianista Ellis Larkins por todo respaldo. El acompañamiento meloso de las interpretaciones de Sarah Vaughan (1957), Nancy Wilson (1963) y Chet Baker (1955) no es que me entusiasme precisamente, pero la ejecución vocal está cargada de emoción y sólo por ello ya merecen un lugar en la nómina de versiones clásicas del clásico de los Gershwin. Entre las lecturas más contemporáneas recomiendo encarecidamente las interpretaciones en solitario de los pianistas Keith Jarrett y Brad Mehldau.

VERSIONES RECOMENDADAS

Lee Wiley (con Fats Waller al órgano), Nueva York, 15 de noviembre de 1939 · Coleman Hawkins, Los Ángeles, 9 de marzo de 1945 · Artie Shaw, Hollywood, 17 de julio de 1945 · Art Tatum, grabada en directo en el Shrine Auditorium de Los Ángeles, 2 de abril de 1949 · Ella Fitzgerald (con Ellis Larkins), Nueva York, 12 de septiembre de 1950 · Chet Baker, extraída de *Chet Baker Sings and Plays*, Los Ángeles, 28 de febrero de 1955 · Sarah Vaughan, extraída de *Sarah Vaughan Sings George Gershwin*, Nueva York, 20 de marzo de 1957 · Nancy Wilson, extraída de *Yesterday's Love Songs/Today's Blues*, Los Ángeles, 9 de octubre de 1963 · Oscar Peterson, extraída de *My Favorite Instrument*, Villingen (Alemania), abril de 1968 · Keith Jarrett, extraída de *The Melody at Night with You*, New Jersey, 1998 · Brad Mehldau, extraída de *Live in Tokyo*, grabado en directo en la sala Sumida Triphony de Tokio, 13 de febrero de 2003.

Song for My Father

Compuesta por Horace Silver

La corriente *hard bop* de las décadas de 1950 y 1960 obligó a casi todos los intérpretes a hacer de compositores. En lugar de grabar clásicos conocidos o fiar el repertorio de la banda a creadores ajenos a ella —como hasta entonces habían hecho tantas estrellas del *jazz*—, los músicos de la nueva generación llenaron sus álbumes con composiciones propias. Estas piezas podían consistir en arreglos simples o incluir partes más elaboradas para los solistas de viento, pero, en cualquier caso, el resultado final priorizaba el contenido sobre la forma, la energía sobre el refinamiento. No pocas de esas canciones daban la impresión de ser más una mera excusa para improvisar sin miramientos que una partitura trabajada a conciencia con aspiraciones de inmortalidad.

Pero he ahí a Horace Silver, el compositor que mantuvo el nivel de creatividad más constante de todos los creadores del *hard bop*, un artista cuyo atractivo era casi inseparable de las canciones tan sugerentes que componía para su banda. A decir verdad, no existía un único «estilo Horace Silver»; entre sus trabajos más conocidos encontramos temas *funky*, delicadas piezas ambientales, canciones basadas en *vamps*, composiciones en compás de 3/4 y 6/8, ejercicios de *jazz* latino de toda laya, soportes para improvisaciones de *tempo* rápido y ejemplos de casi cualquier tipo de enfoque que cuadrara con la estética del *hard bop*. Y, sin embargo, toda esta producción tan variopinta se sustentaba en un conjunto de valores de lo más coherente: las mejores creaciones de Silver se caracterizan invariablemente por una economía de medios en razón de la cual se eliminaban todos los excesos, un sentido muy atractivo del ímpetu rítmico y, por encima de todo, unas líneas melódicas ágiles que se grababan en la memoria durante mucho tiempo.

Existe al menos media docena de canciones de Silver que han tenido cierta aceptación en el temario estándar, pero su composición más afamada es, sin lugar a dudas, «Song for My Father», una pieza que también representó un regreso a las raíces personales del pianista. Silver, en su infancia, había conocido de primera mano la música caboverdiana a través de las canciones que su padre, John Tavares Silver, tocaba con la guitarra y el violín. El señor Silver insistió durante años a su hijo para que aplicase esa herencia cultural a su obra jazzística, pero el pianista se resistía a la idea. En 1964, sin embargo, a raíz de una gira por Brasil en la que entró en contacto con el sonido de *bossa nova* que hacía furor por entonces, Silver decidió componer una pieza que combinase una melodía caboverdiana como la que podría tocar su padre con el ritmo brasileño de moda. Para que el homenaje fuese completo, el pianista dedicó la canción a su progenitor y puso una foto del señor Silver en la carátula del álbum resultante.

«Song for My Father» se convertiría en la canción insignia de Silver. La primera versión, grabada en 1964 con el aderezo de un solo de Joe Henderson, sigue siendo la interpretación canónica de la pieza y una de las piedras angulares del catálogo del sello Blue Note. Otros músicos de *jazz* publicaron versiones de la canción a rebufo del éxito cosechado por Silver, pero ninguna de ellas da la verdadera medida del impacto de este tema, que hoy por hoy tiene más probabilidades de aparecer en una *jam session* o en el concierto de un estudiante de *jazz* que en un estudio de grabación. La pieza ha inspirado imitaciones: Dave Douglas, el trompetista que militó en la banda de Silver de 1987 a 1990, grabó una canción titulada «Song for My Father-in-Law», y Us3, un grupo de *hip hop* con inclinaciones jazzísticas, transformó la versión original en «Eleven Long Years». Pero si los aficionados de una generación posterior, al escuchar por primera vez «Song for My Father», notan que la frase de piano inicial les suena de algo, probablemente sea porque el dúo Steely Dan utilizó ese *vamp* tan pegadizo en su sencillo de éxito «Rikki Don't Lose That Number».

VERSIONES RECOMENDADAS

Horace Silver (con Joe Henderson), extraída de *Song for My Father*, Englewood Cliffs (New Jersey), 26 de octubre de 1964 · George Benson, extraída de *Talkin'*, Nueva York, noviembre de 1968 · Richard «Groove» Holmes, extraída de *As Blue as They Want to Be*, Nueva York, 28 de febrero de 1991 · Dee Dee Bridgewater, extraída de *Love and Peace*, París, diciembre 1994 · Michel Camilo, extraída de *Through My Eyes*, Stamford (Connecticut), 30 de octubre al 2 de noviembre de 1996 · Orrin Evans (con JD Allen), extraída de *Easy Now*, Brooklyn, 27 de abril de 2004.

Sophisticated Lady

Compuesta por Duke Ellington, con letra de Irving Mills y Mitchell Parish

En 1952 la revista *Downbeat* realizó una encuesta entre cincuenta personalidades para determinar cuál era su canción favorita de Duke Ellington. Cada encuestado podía dar cinco títulos, y «Sophisticated Lady», que apareció en quince papeletas, quedó en primer lugar (empatada con «Mood Indigo»). Los resultados del sondeo no especificaban qué versión de «Sophisticated Lady» era la favorita de estos aficionados, aunque lo más probable es que se tratase de la que el propio Ellington grabó en 1933, que estuvo cuatro meses en las listas y llegó al número tres. No obstante, la brillante versión de once minutos que Ellington había publicado unos meses antes de la encuesta —aprovechando la posibilidad que le ofrecía el formato de elepé, recién introducido, de ofrecer versiones ampliadas de sus grandes éxitos— también debió de encontrar unos cuantos partidarios.

La canción tuvo muchos admiradores desde un principio, sobre todo entre los músicos más osados del momento. Art Tatum, a la sazón recién llegado a Nueva York, grabó «Sophisticated Lady» a piano sólo apenas un mes después del propio Ellington, y en las exploraciones del gran virtuoso de las ochenta y ocho teclas se advierte lo mucho que le intrigaba la estructura de esta composición. Esa misma primavera, otros dos artistas de envergadura, Don Redman y Glen Gray con la Casa Loma Orchestra, grabaron sendas versiones de «Sophisticated Lady», y las dos escalaron hasta los veinte primeros puestos de las listas.

Uno de estos admiradores se convirtió incluso en colaborador de Ellington. La primera vez que se reunieron Billy Strayhorn y Duke Ellington, el director de la banda le pidió a su futuro colega que tocase algo al piano. Strayhorn accedió y llevó a cabo una imitación asombrosa del estilo con el que el propio Ellington tocaba «Sophisticated Lady», al término de la cual anunció: «Y así es como yo la tocaría»; [79] y ni corto ni perezoso, cambió la tonalidad, aceleró el movimiento y añadió modificaciones sobre la marcha. Ellington mandó inmediatamente llamar a Harry Carney, saxo barítono y hombre de confianza suyo, y le preguntó a Strayhorn: «¿Puedes repetirlo?». Poco después, Strayhorn empezaría a componer piezas para la orquesta del Duque.

Según Ellington, «Sophisticated Lady» era un retrato musical de las mujeres cosmopolitas que trabajaban de maestras cuando él era niño, unas damas que pasaban el año académico entre colegiales estadounidenses pero en verano se iban a Europa. La melodía se ha atribuido a dos miembros de la banda, Lawrence Brown y Otto Hardwick (el primero habría aportado el tema principal y el segundo el contrastante). En la primera grabación figura el nombre de los dos músicos, pero después vendieron

sus derechos de autor a cambio de quince dólares por cabeza. En los discos que siguieron sólo aparece el nombre de Ellington, que compuso la base armónica, y de su representante, Irving Mills, que contó con la colaboración de Mitchell Parish, el letrista de «Star Dust».

La canción es difícil para los cantantes, pues los intervalos de la melodía son más indicados para el piano que para la voz humana, y la secuencia armónica de cuatro acordes por compás tiende a obligar a los improvisadores a incurrir en pautas predecibles. El pianista Lou Levy sintetizó estas dificultades en un brindis de broma que ofreció en cierta ocasión: «Por todos los que murieron al salir del puente de “Sophisticated Lady”». Habrá quienes piensen incluso que «Sophisticated Lady» es más sofisticada de la cuenta; décadas después de haberla compuesto, Ellington todavía se sentía obligado a responder a las acusaciones de que la canción no era lo bastante «negra»: «Ya en 1933, cuando yo decía que tocaba música negra^[80] — escribió el compositor en un artículo publicado en 1962 por el *Music Journal*—, algunos críticos replicaban: “*Sophisticated Lady* no es música negra”. Pero sí lo es. Es la música negra que yo conozco y como yo la interpreto».

Personalmente, aunque admiro esta obra, prefiero escucharla en contextos que den realce a la composición y no se limiten a usarla como vehículo para improvisaciones. La melodía encaja a la perfección en el movimiento armónico, pero los solos ejecutados por encima de estos acordes suelen resultarme un tanto torpes. No es de extrañar que el mismísimo Ellington, cuando grabó su versión larga en 1950, retornase una y otra vez a la melodía. Asimismo, cuando Billy Eckstine volvió a situar «Sophisticated Lady» en las listas a finales de 1940, no juzgó necesario incluir ningún solo; y quince años después, cuando Thelonious Monk grabó su memorable interpretación de la pieza, tampoco se alejó demasiado de la célebre línea melódica de Ellington.

VERSIONES RECOMENDADAS

Duke Ellington, Nueva York, 15 de febrero de 1933 · Art Tatum, Nueva York, 21 de marzo de 1933 · Don Redman, Nueva York, 26 de abril de 1933 · Casa Loma Orchestra, Nueva York, 5 de junio de 1933 · Billy Eckstine, Los Ángeles, 27 de abril de 1947 · Duke Ellington, extraída de *Masterpieces by Ellington*, Nueva York, 18 de diciembre de 1950 · Thelonious Monk, extraída de *Thelonious Monk Plays Duke Ellington*, Hackensack (New Jersey), 27 de julio de 1955 · Spud Murphy, extraída de *Gone with the Woodwinds*, Los Ángeles, 16 de agosto de 1955 · Charles Mingus, extraída de *The Great Concert of Charles Mingus*, grabado en directo en la Salle Wagram de París, 17 de abril de 1964 · Toots Thielemans (con Fred Hersch), extraída de *Only Trust Your Heart*, abril-mayo de 1988 · Chick Corea, extraída de *Chick Corea Akoustic Band*, Nueva York, 2 y 3 de enero de 1989 · The Vanguard Jazz

Orchestra, extraída de *Can I Persuade You?*, Nueva York, 4 y 5 de enero de 2001.

Soul Eyes

Compuesta por Mal Waldron

A los jóvenes aficionados de hoy no les dirá gran cosa el nombre del difunto Mal Waldron, un músico que rara vez aparece en las listas de los pianistas de *jazz* más importantes de finales de la década de 1950 y comienzos de la siguiente. Pero la influencia que ejerció en ese periodo se deja sentir en una variedad impresionante de escenarios, aunque por lo general como apoyo de un artista mucho más conocido. Waldron trabajó de músico de acompañamiento para Billie Holiday en las postrimerías de la carrera de la cantante y sirvió de anclaje al grupo de estrellas que arropó a la diva en el especial de la CBS de 1957 (donde al pianista se le oye pero apenas se le ve, lo cual simboliza a la perfección su trayectoria). Por esa misma época, Waldron participó en la grabación de *Pithecanthropus Erectus*, el álbum de Charles Mingus, así como en una serie de sesiones con Jackie McLean y otros artistas; y pocos años después ocupó la plaza de pianista de un grupo fundamental: la banda de Eric Dolphy y Booker Little que tocó en el Five Spot de Nueva York.

En la sesión de 1957 que dio lugar a «Soul Eyes», Waldron era la principal fuerza creativa del proyecto, pero ni siquiera en esta ocasión se le trató con justicia: en la portada del álbum, el nombre del pianista figura después de los cuatro solistas de viento. Un reciente libro de *jazz* de cierto renombre se refiere a la grabación como «un disco sin líder... obra de Mal Waldron» y, aunque estoy seguro de que el desaire no es deliberado, el oxímoron confirma, por desgracia, el destino tan injusto que padeció un artista que ni siquiera en su momento de mayor gloria se libró de verse relegado al anonimato.

Pero algo de buena suerte sí tuvo Waldron con ese álbum, titulado *Interplay for Two Trumpets and Two Tenors*, pues uno de esos tenores era nada menos que John Coltrane, quien por entonces se hallaba aún en los albores de una carrera que habría de redefinir el papel del saxofón en el *jazz* moderno. En los cinco años que siguieron, el mundo del *jazz* se olvidaría de «Soul Eyes» —ni una sola versión se grabó en ese periodo—, pero se ve que Coltrane la recordaba, pues en junio de 1962 la repescó en una sesión de estudio para el sello Impulse. Esta interpretación sigue siendo la versión más conocida de «Soul Eyes» y constituye un ejemplo esclarecedor del estilo baladístico del saxofonista en la etapa intermedia de su carrera. Admiro sobre todo la tensión que McCoy Tyner transmite a todo el conjunto al insinuar, en algunas partes de la primera y última exposición de la melodía, un compás de 6/8 en contraposición al premioso 4/4 subyacente (un recurso característico del pianista que también puede oírse en otras de las piezas lentas que grabó esta banda a comienzos de la década de 1960).

Con todo, pese al ilustre aval de la banda más destacada del momento, las

expectativas de la canción no mejoraron, al menos no de inmediato, y serían pocos los artistas que versionasen «Soul Eyes» hasta finales de la década de 1970 y comienzos de la siguiente. Cuando por fin cambió el panorama, el estímulo tuvo una procedencia sorprendente, a saber: la facción de los vanguardistas, un grupo de rebeldes que hasta entonces no había mostrado el menor interés por consagrar piezas en el repertorio estándar pero que a la sazón empezaban a suavizar sus perfiles más agrios y a cultivar formatos de canción más tradicionales. En cuestión de unos años, «Soul Eyes» conoció las versiones de Rashied Ali, Archie Shepp (tanto al frente de su propia banda como en colaboración con la cantante Karin Krog) y Marion Brown: todo ello en una época en la que pocos artistas de la corriente dominante interpretaban la pieza.

La versión en solitario que Mal Waldron grabó en 1978 —incluida en la reedición en cedé de su álbum *Moods*— permite apreciar cómo interpretaba el compositor por aquellos años su obra más famosa. Dicho lo cual, no me parece que «Soul Eyes» se trate de una composición idónea para el piano. Las baladas cuyas melodías se basan en tantas notas sostenidas —como «Chelsea Bridge», de Billy Strayhorn, «Infant Eyes», de Wayner Shorter, o la que nos ocupa— son a todas luces más indicadas para los solistas de viento. Unos cuantos asumieron la responsabilidad en la década de 1980: un álbum en vivo de ese mismo año permite escuchar a Michael Brecker tocando «Soul Eyes» con el grupo Steps Ahead, y Art Farmer demostró su aprecio por la pieza en sus discos *Azure* y *Soul Eyes*, grabados en 1987 y 1992 respectivamente. Stan Getz, por su parte, añadió la canción a su repertorio por esa misma época, y durante los últimos años de su vida la grabaría en varios contextos diferentes.

Aunque «Soul Eyes» puede cumplir la función de balada dramática, también se adapta con eficacia a otros tratamientos. He visto que una de las principales editoriales de material didáctico ha publicado un disco para practicar que incluye esta composición en formato de bolero; y la pieza se amolda a otros conceptos rítmicos. Por último, un aviso para los vocalistas: Waldron también puso letra a «Soul Eyes», unos versos que, aunque rara vez los canta nadie, van bien con el talante de la pieza.

VERSIONES RECOMENDADAS

John Coltrane, Mal Waldron y otros, extraída de *Interplay for Two Trumpets and Two Tenors*, Nueva York, 22 de marzo de 1957 · John Coltrane, extraída de *Coltrane*, Englewood Cliffs (New Jersey), 19 de junio de 1962 · Karin Krog y Archie Shepp, extraída de *Hi-Fly*, Oslo, 23 de junio de 1976 · Mal Waldron, extraída de *Moods*, Luisburgo (Alemania), 8 de mayo de 1978 · Steps Ahead (con Michael Brecker), extraída de *Smokin 'in the Pit*, grabada en directo en el Pit Inn de Tokio, 14 al 16 de diciembre de 1980 · Stan Getz, extraída de *Bossas and Ballads: The Lost Sessions*, Hollywood, marzo de 1989 · Art Farmer, extraída de *Soul Eyes*, grabada en directo en

el Blue Note, Fukuoka (Japón), mayo de 1991 · David Murray y Mal Waldron,
extraída de *Silence*, Bruselas, 5 y 6 de octubre de 2001.

Speak Low

Compuesta por Kurt Weill, con letra de Ogden Nash

Desde el punto de vista del *jazz*, esta canción no ostentaba un pedigrí muy prometedor. La música era obra de un compositor alemán que había aprendido el oficio con Engelbert Humperdinck (no el cantante de pop inglés, sino el compositor de ópera que causó sensación en 1890). La letra la escribió un poeta que se hizo famoso publicando versos absurdos. Y la primera versión de éxito la grabó Guy Lombardo, director de la más dulzona de las llamadas *sweet bands* y firme candidato al título del músico con menos «onda» del siglo xx.

Pero «Speak Low» no presenta ninguno de los marcadores genéticos de tan aciago linaje. A diferencia de «Mack el navaja», el otro estándar de Weill, aún más famoso, esta pieza no suena a canción de *cabaret* europea, sino que tiene el sabor de la típica composición estadounidense elegante y estilizada: un tema de fácil manejo, listo para albergar improvisaciones jazzísticas desde el primer instante. La melodía, construida a base de frases breves y entrecortadas sobre una amalgama de ritmos de tres por dos e intervalos espaciosos, da la impresión de haberse compuesto pensando en saxofonistas y trompetistas de *jazz*.

En realidad, la canción se compuso para Broadway; concretamente para *One Touch of Venus*, un célebre musical de 1943 donde sonaba interpretada por Mary Martin y Kenny Baker. A raíz de que Guy Lombardo colocase su versión entre las diez primeras de las listas en la primavera de 1944, unos cuantos artistas de *jazz* presentaron la canción con sus bandas, aunque por lo general en conciertos para la radio, no en álbumes de estudio. En un «disco de la victoria» publicado en diciembre de 1943 puede escucharse a Sinatra interpretando «Speak Low» —la única versión de la pieza que grabaría el cantante—; y pocas semanas después, Woody Herman la llevó al estudio con la vocalista Frances Wayne. Antes del verano, la canción ya había desaparecido del repertorio de ambos músicos y de la pantalla de radar del público, por más que *One Touch of Venus* siguiese representándose en Broadway hasta febrero de 1945.

«Speak Low» gozaría de una segunda oportunidad a raíz del estreno, en 1948, de la versión cinematográfica del musical. Aunque en un primer momento se barajó el nombre de Sinatra como posible protagonista de la película, quien terminó interpretando la canción en la gran pantalla fue su futura mujer, Ava Gardner, en compañía de Dick Haymes (aunque la voz de la actriz la doblaría Eileen Wilson). El único artista de renombre que adoptó la canción de Weill por esa época fue Claude Thornhill; aunque, poco después, Gerry Mulligan —el arreglista y saxofonista de Thornhill— se llevaría «Speak Low» consigo a la costa oeste y la grabaría con Chet Baker en su famoso cuarteto angelino. Varias de las divas más destacadas de

mediados de la década de 1950 —Billie Holiday, Sarah Vaughan, Carmen McRae— le dieron a la canción el último empujón que necesitaba para convertirse en un estándar perdurable y enterrar para siempre su ignominioso pasado *sweet*.

Los vocalistas siguen mostrando preferencia por esta composición, aunque la letra no es su principal atractivo. Hay que reconocer que ni el poeta más excelso lo tendría fácil para encajar sus versos en las sucintas frases melódicas de Weill, la mayoría de las cuales consiste en cuatro notas o menos. En principio, Ogden Nash parecería un candidato idóneo para la tarea, pues sus versos cómicos suelen ser bastante concisos (el poeta es famoso por haber escrito el poema más corto de la historia, titulado «*Fleas*» [Pulgas], cuyo texto rezaba únicamente: «*Adam / Had'em*» [Adán / las tuvo]); pero, por extraño que parezca, nuestro vate prefirió citar a Shakespeare. Al principio de *Mucho ruido y pocas nueces*, Don Pedro declara: «Habla bajo (*Speak low*), si hablas de amor». El resto de la letra consiste en lugares comunes acerca de la naturaleza efímera del amor: ya es tarde, se baja el telón, el mañana ya está aquí, etcétera.

Los acordes, en cambio, se prestan bien a la improvisación. Si el lector tiene sus reservas, que escuche el solo exuberante que tocó John Coltrane en un disco de Sonny Clark publicado en 1957. Algunas de las versiones más impactantes que se grabaron durante las décadas siguientes aplican esa fórmula de emparejar a un saxofonista de primer orden con un pianista de categoría; escúchense, como ejemplos notables, la grabación de Charles Lloyd con Keith Jarrett, de 1966; el encuentro de Bill Evans en el estudio con Warne Marsh y Lee Konitz, de 1977; y la sesión de Joe Farrell con Chick Corea de pianista invitado, de 1979.

VERSIONES RECOMENDADAS

Frank Sinatra, Nueva York, 5 de diciembre de 1943 · Gerry Mulligan (con Chet Baker), extraída de *Gene Norman Presents the Original Gerry Mulligan Tentet & Quartet*, Los Ángeles, 7 de mayo de 1953 · Sonny Clark (con John Coltrane), extraída de *Sonny's Crib*, Hackensack (New Jersey), 1 de septiembre de 1957 · Sarah Vaughan, extraída de *After Hours at the London House*, grabado en directo en el London House de Chicago, 7 de marzo de 1958 · Charles Lloyd (con Keith Jarrett y Jack DeJohnette), extraída de *The Flowering*, grabado en directo en la sala Aulen de Oslo, 29 de octubre de 1966 · Bill Evans (con Lee Konitz y Warne Marsh), extraída de *Crosscurrents*, Berkeley (California), 28 de febrero al 3 de marzo de 1977 · Joe Farrell (con Chick Corea), extraída de *Skateboard Park*, Los Ángeles, 29 de enero de 1979 · Donny McCaslin, extraída de *Exile and Discovery*, Brooklyn, 18 de noviembre de 1997.

Spring Can Really Hang You Up the Most

Compuesta por Tommy Wolf, con letra de Fran Landesman

Sospecho que muchos aficionados al *jazz*, al enterarse de que esta canción se atribuye a Tom Wolf, pensarán que se trata de uno de los dos Tom Wolfe más conocidos: el novelista que escribió *You Can't Go Home Again* o el *bon vivant* de traje blanco vinculado al nuevo periodismo de las décadas de 1960 y 1970. Al fin y al cabo, Truman Capote escribió la letra de «A Sleepin' Bee», la canción de Harold Arlen, y Ken Kesey hizo de telonero para Grateful Dead, extrayendo «música» de un aparato de su invención: la denominada «máquina del trueno», un artilugio que combinaba el guardabarros de un T-Bird con una máquina de humo, cuerdas de piano y otros elementos insólitos. Así pues, ¿por qué iba a carecer el señor Wolfe, amigo de Kesey y de Capote, de lo que «hay que tener» para componer canciones?

Pero Tommy Wolf (sin «e») nunca alcanzó la fama de esos otros Wolfe, y su modesta carrera fue más de propia de cordero que de lobo [*wolf*]. Sin embargo, fue un compositor excepcional; a mi juicio, uno de los mejores de su generación. Unas cuantas piezas suyas han sobrevivido en la periferia del repertorio jazzístico, y, si bien ninguna es muy conocida entre los profanos, los músicos las aprecian por su poesía y refinamiento. En este sentido, Wolf se benefició sobremanera de las aportaciones de Fran Landesman, autora de las letras de sus mejores canciones. Los dos creadores se encontraron por casualidad cuando Landesman y su marido pasaron por el Jefferson Hotel de Saint Louis, donde Tommy Wolf trabajaba de pianista, y entablaron una conversación con el músico que dio pie a diversos proyectos conjuntos en una serie de ámbitos. Una noche de 1951, Landesman le dio un poema a Wolf y el pianista le puso música, iniciándose así una colaboración que alcanzaría su apogeo en 1959 con *The Nervous Set*, un musical de Broadway que compusieron mano a mano.

La canción «Spring Can Really Hang You Up the Most» surgió en respuesta a un curioso reto que Landesman se había impuesto a sí misma: replantear, en la jerga de un músico de *jazz*, los sentimientos que T. S. Eliot expresó en el primer verso de su poema «La tierra baldía». La famosa frase «*April is the cruellest month*» [Abril es el más cruel de los meses] se transformó en «*Spring can Really Hang You Up the Most*» [La primavera es lo que te deja más tirado]. Wolf construyó una melodía conmovedora que añade intensidad emocional a la aguda letra de Landesman. Hay mucho que admirar en esta composición, cuyo tema principal y puente sustentan el patetismo de la pieza; pero me gusta sobre todo la alteración tan inteligente que introduce Wolf en la última exposición del tema A, que amaga una transposición de quinta descendente antes de regresar a la tónica.

George Shearing, que durante una visita a San Luis había escuchado a Wolf

interpretar esta canción, quedó tan impresionado que se llevó una cinta con la pieza y al volver a Nueva York se la pasó a Jackie y Roy, un matrimonio que formaba un famoso dúo de *jazz* y estaba buscando material nuevo y actual. La pareja incluyó «Spring Can Really Hang You Up the Most» en un disco de 1955, y en los años que siguieron, unos cuantos cantantes imitaron su ejemplo. En 1961, la canción apareció en sesiones de estudio de Ella Fitzgerald, Mark Murphy y Julie London, y desde entonces se ha mantenido en el cancionero del *jazz*.

En un momento dado, la letra alude en broma a «Spring is Here»; pero la melodía, con su movimiento sinuoso, me recuerda al otro estándar «primaveral» de Richard Rodgers: «It Might as Well Be Spring». De hecho, no me extrañaría que Wolf la hubiese tomado como modelo. En todo caso, Wolf y Landesman crearon algo que va más allá de su propósito original de crear una oda «enrollada» a la primavera. La canción da buenos resultados como monólogo dramático convertido en balada y servido como plato fuerte emocional de un concierto; o puede funcionar igual de bien como la típica ensoñación melancólica que un pianista de bar toca para una sala vacía antes de dar por terminada la jornada.

Esta composición ha gozado de más aceptación entre los cantantes que entre los instrumentalistas, y es evidente que sin escuchar la letra no se capta todo el impacto de la canción. Pero la melodía es lo bastante bonita para valerse por sí sola, de ahí que la hayan adoptado instrumentistas de viento aficionados a las baladas de gran hondura, entre los que destaca Stan Getz, que la grabó en varias ocasiones. No se me ocurre un contraste de formatos más pronunciado que el que presentan la versión para orquesta completa incluida en *Reflection*, un disco de Getz de 1963, y la lectura minimalista de la misma canción que firmaron a dúo el saxofonista y el pianista Albert Daily veinte años después; pero las dos interpretaciones figuran entre las grabaciones fundamentales de esta pieza.

Tommy Wolf tuvo la mala suerte de nacer con unas pocas décadas de retraso, justo cuando ese tipo de confección preciosista que aplicaba a sus canciones estaba pasándose de moda y cediendo terreno a composiciones más simples y estridentes. Pero no me sorprendería que en el futuro resurgiese el interés por su obra, pues dejó una serie de piezas cinceladas con primor que algunos músicos de *jazz* podrían considerar dignas de estudio. Además de esta canción, sugiero al lector que no esté familiarizado con la música de este compositor que escuche «The Ballad of the Sad Young Men», «I'm Always Drunk in San Francisco» (una alternativa más sórdida al famoso éxito de Tony Bennett, «I Left My Heart in San Francisco») y el guiño al «otro» Wolfe: «You Can't Go Home Again».

VERSIONES RECOMENDADAS

Jackie Cain y Roy Kral, extraída de *Storyville Presents Jackie and Roy*, Los Ángeles, mayo de 1955 · Ella Fitzgerald, extraída de *Clap Hands, Here Comes Charlie*, Los

Ángeles, 22 de junio de 1961 · Mark Murphy, extraída de *Rah*, Nueva York, 15 de septiembre de 1961 · Stan Getz, extraída de *Reflections*, Nueva York, 21 y 22 de octubre de 1963 · Carmen McRae, extraída de *Bittersweet*, Nueva York, 20 de mayo de 1964 · Hampton Hawes y Martial Solal, extraída de *Key for Two*, París, enero de 1968 · Betty Carter, extraída de *The Audience with Betty Carter*, grabado en directo en el Great American Music Hall de San Francisco, 6 al 8 de diciembre de 1979 · Stan Getz y Albert Dailey, extraída de *Poetry*, Irvington (Nueva York), 12 de enero de 1983 · Cassandra Wilson, extraída de *Loverly*, Nueva York, 13 al 17 de agosto de 2007.

Spring Is Here

Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Lorenz Hart

Cuando escucho muchas de las composiciones de Richard Rodgers estoy tentado de pensar que ojalá hubiese compuesto piezas de música culta para salas de conciertos en lugar —bueno, además— de canciones para espectáculos de Broadway. El escenario del Shubert Theater, donde esta canción sonó por primera vez como parte del musical *I Married an Angel* (1938), parece un ámbito más indicado para tonadas vibrantes de las que corea la platea entera que para los sentimientos íntimos y casi bucólicos de «Spring Is Here». Sin embargo, Rodgers y Lorenz Hart se las arreglaron para añadir sutileza e introspección a un género que tiende con frecuencia a la grandiosidad efectista. Y la taquilla no se resintió por ello: el musical llegó a las trescientas treinta y ocho representaciones y cuatro años más tarde dio el salto a las pantallas de cine.

Todo en esta canción contribuye a un tono quedo y delicado. La melodía empieza en el registro grave, con un motivo oscilante que aún se hace más grave cuatro compases después, cuando se repite transportado una tercera más abajo. Rodgers aumenta la tensión hasta culminar en la nota aguda del decimosexto compás; pero sólo de forma paulatina, al cabo de cuatro compases de una languidez suntuosa. En cambio, al llegar al final de la canción, el compositor opta por una línea melódica que desciende gradualmente. Me cuesta aceptar que este enfoque tan tenue tuviese cabida en un musical de Broadway, pero la osadía del compositor, y el éxito que obtuvo, me callan la boca. Es más: la canción me conmueve profundamente y, pese a los muchos años transcurridos, no me suena rancia en absoluto.

«Spring is Here» tuvo un cierto éxito durante los meses que el espectáculo se mantuvo en cartel, pero los músicos de *jazz* no empezaron a grabar la canción con un mínimo de regularidad hasta la década de 1950, cuando los pianistas se lanzaron a promoverla. En junio de 1950, Dave Brubeck y Erroll Garner grabaron sendas versiones, pero ningún otro instrumentista de *jazz* siguió sus pasos hasta 1953, cuando George Shearing y Oscar Peterson también registraron sus interpretaciones de la pieza de Rodgers y Hart. Peterson, de hecho, canta en su grabación, y si el lector sospechaba que su pianismo estaba influido por Nat King Cole, que espere a oírlo cantar. Al final de esa década, Andrew Hill escogió contra todo pronóstico este discreto estándar para su primer álbum, una pieza muy alejada de su estilo pianístico, de natural áspero. Para entonces, «Spring Is Here» ya se había convertido en pieza fundamental del cancionero jazzístico, una canción que todo músico con aspiraciones tenía que dominar.

Algunos han intentado transformar la composición de Rodgers en tribuna de improvisaciones desafortunadas —un buen ejemplo es la grabación de John Coltrane de

1958—, pero por lo general prefiero las interpretaciones de corte camerístico de Ahmad Jamal y Bill Evans, más fieles a la esencia emocional de esta pieza. Y en 1961, como queriendo darme la razón en cuanto a la idoneidad de esta canción para los auditorios cultos, Miles Davis se llevó «Spring Here» al Carnegie Hall, donde ofreció una interpretación gloriosa al abrigo de una orquesta dirigida por Gil Evans.

Por cierto, Rodgers y Hart compusieron otra canción con el mismo título para el musical *Spring Is Here*, de 1929; pero se diría que esta pieza anuncia una estación distinta, y hoy en día casi nunca se oye.

VERSIONES RECOMENDADAS

Erroll Garner, Nueva York, 28 de junio de 1950 · Ahmad Jamal, extraída de *Chamber Music of the New Jazz*, Chicago, 23 de mayo de 1955 · Cannonball Adderley, extraída de *Sophisticated Swing*, Nueva York, 11 de febrero de 1957 · John Coltrane, extraída de *Standard Coltrane*, Hackensack (New Jersey), 11 de julio de 1958 · Andrew Hill, extraída de *So in Love*, Chicago, 1959 · Bill Evans, extraída de *Portrait in Jazz*, Nueva York, 28 de diciembre de 1959 · Miles Davis (con Gil Evans), extraída de *Miles Davis at Carnegie Hall*, grabado en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 19 de mayo de 1961 · Denny Zeitlin, extraída de *Mosaic Select: The Columbia Studio Trio Sessions*, Los Ángeles, 18 de marzo de 1967 · Warne Marsh, extraída de *A Ballad Album*, Monster (Holanda), 7 de abril de 1983 · Kenny Barron y Charlie Haden, extraída de *Night and the City*, grabado en directo en el Iridium de Nueva York, 20 al 22 de septiembre de 1996 · David Murray (con Roland Hanna), extraído de *Seasons*, Brooklyn, 3 de agosto de 1998.

Star Dust

Compuesta por Hoagy Carmichael, con letra de Mitchell Parish

El título oficial es «Star Dust»: dos palabras separadas, «estrella» y «polvo», que ni el propio compositor era capaz de definir, aunque le parecían de lo más atractivas. Pero casi todo el mundo, incluido el señor Carmichael, las condensó posteriormente en una sola: «*Stardust*», «polvo de estrellas». Fue su amigo Stu Correll, el autor de la letra de «Georgia on My Mind», quien le sugirió el título, un neologismo evocador que captaba a la perfección la atmósfera de la canción de Carmichael.

Afirmaba el compositor que la melodía se le ocurrió mientras miraba el cielo nocturno con la mente puesta en una chica: en ese momento corrió hacia el piano para desarrollarla antes de que lo abandonase la inspiración. Sin embargo, su biógrafo, Richard Sudhalter, ha documentado un proceso de creación más gradual^[81] y menos llamativo. A tenor de la propia canción, la visión artística de Carmichael vino dada no tanto por un vínculo romántico como por un amigo suyo, Bix Beiderbecke. Las intrincadas frases de «Star Dust», que la convierten en la que probablemente sea la canción de éxito más compleja en términos melódicos de la historia de la música estadounidense, están imbuidas del espíritu y el estilo improvisatorio del legendario cornetista.

Los músicos de *jazz* tienen por norma buscar inspiración para sus solos en las canciones pop; pero ¿cuántas canciones pop están inspiradas en un solo de *jazz*? «La estrofa —señaló Mel Tormé—, sube y baja por la escala^[82] como un solo improvisado de corneta». Y añadió: “Es uno de los ejemplos más agris dulces de ‘amor perdido’ jamás compuestos. La cantaré hasta que me muera”. Fiel a su palabra, Tormé interpretó esta canción en su última actuación grabada (para un especial de la cadena de televisión A&E); dos semanas después, el vocalista sufrió un derrame cerebral y nunca volvería a subirse a un escenario.

La grabación original de Carmichael, registrada en la «noche de difuntos» de 1927, sorprenderá a los oyentes con un movimiento mucho más rápido del que se escucha en interpretaciones posteriores, pero se atiene en gran medida a la práctica habitual por aquel entonces, una época en la que los músicos de *jazz* rara vez tocaban baladas que no fuesen piezas de *blues* lento. La atmósfera soñadora de la canción se vería realzada por la letra, pero esta no se añadió hasta 1929, cuando Mitchell Parish aprovechó la explicación que daba el compositor sobre el origen de la pieza —una persona que mira las estrellas mientras piensa en un viejo amor— y la convirtió en una serie de versos que sobre el papel parecen rebuscados pero que al emparejarse con la melodía de Carmichael suenan perfectos. Parish declararía años después que podría haber vivido sólo de los derechos de autor de esta canción, que en el momento de su muerte ascendían a un millón de dólares. Pero Irving Mills, jefe de Parish y

editor de la canción, también contribuyó al éxito de «Star Dust», pues aprovechó sus contactos en el mundo del *jazz* para garantizar que la pieza se grabase por doquier.

Los primeros en versionar la canción de Carmichael fueron The Chocolate Dandies —banda en la que militaban Don Redman y Lonnie Johnson—, que siguieron el ejemplo del compositor al ofrecer una interpretación extrovertida y relativamente rápida. En cambio, en la grabación de «Star Dust» que Louis Armstrong registró el 4 de noviembre de 1931 —el día en que murió Buddy Bolden, por cierto— ya se aprecia una forma más reflexiva de encarar la canción. La versión de Bing Crosby se situó entre los diez primeros de las listas ese mismo año, logro que también alcanzarían a lo largo de la década siguiente unos cuantos artistas de primer orden. Como indicador de la popularidad extraordinaria de «Star Dust» podemos apuntar la publicación por parte del sello Victor de dos versiones de la canción en un mismo disco —la de Benny Goodman en la cara A y la de Tommy Dorsey en la B—, algo sin precedentes en la historia de la industria. Goodman ofreció un arreglo instrumental más rápido, y Dorsey se decantó por una versión vocal más reflexiva... y sí, las dos llegaron al top diez en junio de 1936.

A comienzos de la década de 1940 «Star Dust» parecía haber agotado su trayectoria, pero Artie Shaw volvió a situarla en el candelero con una grabación que se vendió como rosquillas en las primeras semanas de 1941. «El mejor sólo de clarinete de todos los tiempos»^[83]: así describió Buddy DeFranco el logro de Shaw, y estoy de acuerdo en que, en esta ocasión, Shaw superó a su rival, Benny Goodman. Pero Shaw no fue el único que dio la cara por la pieza. Ese mismo mes, Dorsey cosecharía su segundo triunfo con «Star Dust»: la versión que grabó con Frank Sinatra encontró un público receptivo. Tres meses después, Glenn Miller también tuvo éxito con la composición de Carmichael, para entonces ya omnipresente. Analizando este historial en retrospectiva, no puedo sino aventurar que la extrema complejidad de la pieza, normalmente sinónimo de suicidio comercial, surtió en este caso el efecto contrario (al menos una vez superado el repecho de la primera exposición al público): gracias a los enrevesados saltos interválicos, la melodía seguía sonando fresca después de muchas repeticiones; mientras que una canción más simple habría perdido todo el sabor al cabo de unas pocas escuchas.

Pocas semanas después de que Shaw registrase su célebre grabación de «Star Dust» se grabó en vivo una interpretación no menos memorable que permanecería muchos años inédita. Esta grabación del concierto que ofreció Duke Ellington en Fargo (Dakota del Norte) en noviembre de 1940, obra de dos fanáticos del *jazz*, hoy es muy preciada entre los melómanos, pero no se comercializó hasta 1964. Ben Webster, uno de los saxofonistas de Ellington, quedó tan encantado con su propia actuación en esa versión de «Star Dust» que en el futuro no cesaría de pedirle copias de la grabación a Jack Towers, uno de los dos aficionados que registraron el evento.

Aunque «Star Dust» nunca llegó a perder el favor del público, Nat King Cole le dio un nuevo impulso con la interpretación que incluyó en su disco *Love is the Thing*,

de 1956, un álbum que fue número uno en Estados Unidos y Gran Bretaña (y que alcanzaría el disco de oro en 1960 y el de platino en 1992). En las décadas de 1960 y 1970 se grabaron varios cientos de versiones de «Star Dust», en su mayoría a cargo de músicos de *jazz*. Pero incluso durante la era del *rock*, unos cuantos artistas — Frank Sinatra, Willie Nelson, Johnny Mathis, Carly Simon— tuvieron éxito entre el gran público con esta canción.

Tengo la sospecha de que el panorama podría haber cambiado en los últimos tiempos. Muchos aficionados actuales, quizá la mayoría, puede que ni siquiera reconozcan la pieza a cuyo son galanteaban, cortejaban y se casaban sus padres y abuelos. Incluso en el mundillo del *jazz*, «Star Dust» ha adquirido un sabor claramente retro, merced a los artistas de la vieja guardia o a los nostálgicos incurables. Ahora bien, no estoy dando por muerta a esta composición venerable ni mucho menos. En manos del intérprete adecuado, un músico que esté a la altura de las exigencias (más expresivas que meramente técnicas), «Star Dust» aún puede encandilar al público y servir de plato fuerte de un álbum o de un recital.

VERSIONES RECOMENDADAS

Hoagy Carmichael, Richmond (Indiana), 31 de octubre de 1927 · The Chocolate Dandies (con Don Redman y Lonnie Johnson), Nueva York, 13 de octubre de 1928 · Louis Armstrong, Chicago, 4 de noviembre de 1931 · Benny Goodman (con un arreglo de Fletcher Henderson), 23 de abril de 1936 · Chu Berry y Roy Eldridge, Nueva York, 10 de noviembre de 1938 · Artie Shaw, Hollywood, 7 y 8 de octubre de 1940 · Tommy Dorsey (con Frank Sinatra), Hollywood, 11 de noviembre de 1940 · Nat King Cole (con un arreglo de Gordon Jenkins), extraída de *Love is the Thing*, Hollywood, 19 de diciembre de 1956 · John Coltrane, extraída de *Stardust*, Hackensack (New Jersey), 26 de diciembre de 1958 · Dave Brubeck y Paul Desmond, extraída de *1975: The Duets*, Nueva York, 15 y 16 de septiembre de 1975 · Willie Nelson, extraída de *Stardust*, sur de California, 3 al 12 de diciembre de 1977 · George Shearing y Mel Tormé, extraída de *Top Drawer*, San Francisco, marzo de 1983 · Jaki Byard, extraída de *Changes of Life*, Nueva York, 30 y 31 de enero de 1996.

Star Eyes

Compuesta por Gene de Paul, con letra de Don Raye

Charlie Parker no fue el primer músico de *jazz* que grabó esta canción —varias *big bands* ya la habían incorporado a sus repertorios a comienzos de la década de 1940—; pero antes de terminar la Segunda Guerra Mundial la canción ya había quedado arrinconada, y cuando el saxofonista la resucitó para su disco de 1950 con el sello Verve, hacía más de cinco años que ningún artista de *jazz* la llevaba al estudio. La interpretación de Bird, que contó con el acompañamiento de Hank Jones, Ray Brown y Buddy Rich, convirtió «Star Eyes» en un estándar, y muchas versiones posteriores copian incluso la introducción tan personal que Parker ideó para la ocasión.

Es probable que el saxofonista hubiese oído la canción en *I Dood It*, la comedia de 1943 que dio a conocer «Star Eyes» al público. La película, desde luego, tenía música *hot* de sobra —Lenna Horne, Jimmy Dorsey y Hazel Scott, entre otros artistas— para atraer al joven Parker; y, aunque no la hubiese visto, a buen seguro escucharía el disco que Dorsey publicó acto seguido y que llegó al top diez. Bird, por su parte, reconocería posteriormente que Dorsey había sido una de sus primeras influencias, y es fácil advertir la relación entre la grabación del trombonista y la versión de Parker.

La canción ha demostrado estar a la altura de su segunda vida como ingrediente básico del cancionero jazzístico. La personalidad armónica se debate entre una sensibilidad mayor y una menor, aunque en última instancia se decanta por la primera: una resolución perfectamente en línea con el optimismo romántico de la letra de Don Raye. Los versos coquetean con los tópicos que cabe encontrar en otras canciones «estelares» más antiguas —desde «Star Dust» a «When You Wish Upon a Star»—, pero están imbuidos de un tono lo bastante caprichoso para que estas referencias, en lugar de parasitarias, resulten gratas. La melodía, de muchos quilates, consigue recrear una sensibilidad jazzística merced a la alternancia de blancas y corcheas y a la majestuosa frase resonante y enfática que remata el último tema A.

Aunque me gustan varias versiones de piano, sobre todo la que Art Lande grabó en solitario en 1977, hoy difícil de encontrar, quienes más han hecho por mantener «Star Eyes» en el repertorio han sido los saxofonistas. Prácticamente todos los saxos altos de primera fila posteriores a Parker —Cannonball Adderley, Jackie McLean, Art Pepper, Phil Woods, Sonny Stitt y Lee Konitz— han interpretado esta composición. Los saxofonistas de la generación posterior, como Vincent Herring y Chris Potter, también han recurrido con frecuencia a «Star Eyes»; pero aun hoy la canción sigue tocándose de forma parecida a como la tocaba Parker en la década de 1950, de modo que lo que empezó siendo un éxito de *big bands* extraído de una película de Hollywood ha terminado convertido en un himno *bebop* de tiempo medio o rápido.

VERSIONES RECOMENDADAS

Jimmy Dorsey, para la banda sonora de la película *I Dood It*, Hollywood, 10 al 24 de noviembre de 1942 · Charlie Parker, Nueva York, marzo y abril de 1950 · Lennie Niehaus, extraída de *Quintets and Strings*, Los Ángeles, 30 de marzo de 1955 · Art Pepper, extraída de *Art Pepper Meets the Rhythm Section*, Los Ángeles, 19 de enero de 1957 · Tina Brooks, extraída de *Minor Move*, Hackensack (New Jersey), 16 de marzo de 1958 · Cannonball Adderley, extraída de *The Cannonball Adderley Quintet Plus*, Nueva York, 11 de mayo de 1961 · McCoy Tyner, extraída de *Nights of Ballads and Blues*, Englewood Cliffs (New Jersey), 4 de marzo de 1963 · Art Lande, extraída de *The Eccentricities of Earl Dant*, Berkeley, febrero de 1977 · Phil Woods (con Hal Galper), extraída de *Birds of a Feather*, Nueva York, 11 y 12 de agosto de 1981 · Vincent Herring, extraída de *The Days of Wine and Roses*, Nueva York, 17 y 18 de junio de 1994 · Jackie McLean (con Cedar Walton), extraída de *Nature Boy*, Nueva York, 12 de junio de 1999 · Chris Potter, extraída de *Gratitude*, Nueva York, 27 y 28 de septiembre de 2000.

Stella by Starlight

Compuesta por Victor Young, con letra de Ned Washington

Cuando tenía veintipocos años me encantaba esta pieza y su estructura me parecía muy compatible con mi concepción del *jazz* moderno. Cuál no sería mi sorpresa al descubrir que mi madre, una mujer que casi nunca prestaba atención a ningún tipo de música, no sólo conocía la canción, sino que se sabía toda la letra. Me quedé hecho polvo, y estuve tentado de abandonar a «Stella» por una chica más moderna que no contase con la aprobación de mi madre.

Por aquel entonces yo ni siquiera sabía que la canción tenía letra. Había dado por hecho que, como tantas otras piezas de Victor Young, estaba sacada de la banda sonora de una película, donde servía de fondo sonoro instrumental a la escena que se desarrollaba en la pantalla. Más tarde me enteré de que no me faltaba parte de razón. En su forma original, la que suena en la película *The Uninvited [Los intrusos]* (1944), la melodía no tenía letra, aunque sí título: en una escena clave, Roderick (interpretado por Ray Milland) está sentado al piano cuando Stella (Gail Russell) le pregunta qué canción está tocando. Roderick le contesta: «Una serenata... A Stella», a la luz de las estrellas [*To Stella by Starlight*]. Posteriormente, a la hora de escribir la letra, Ned Washington debió de sudar tinta para encajar esa frase en unas notas tan esquivas como las de la melodía de Young. En consecuencia, la frase del título, «Stella by Starlight», sólo aparece una vez en la letra, embutida en mitad de un verso hacia el vigésimo compás; tras lo cual, tanto Stella como la luz de las estrellas desaparecen de vista.

La estructura presenta una longitud convencional y la melodía colma los consabidos treinta y dos compases. Pero todo lo demás vulnera las reglas. En lugar de las repeticiones características de las canciones populares estadounidenses, «Stella by Starlight» es un ejemplo magistral de «transcomposición»^[84] engañosa. En el octavo compás, donde la mayoría de canciones de Tin Pan Alley repetirían el tema principal, Young echa mano, efectivamente, del acorde tónico... sólo que por primera vez desde el comienzo de la pieza. El oyente, entonces, cuenta con que la repetición tendrá lugar en el decimosexto compás; pero, llegado a ese punto, el compositor le tiene reservada otra sorpresa: una modulación desgarradora en virtud de la cual la melodía queda suspendida de una nota alterada del acorde durante un compás entero. Los últimos ocho compases son lo más parecido que vamos a escuchar a una recapitulación del tema principal, pero ni siquiera ahí se priva Young de jugar con la melodía y los acordes, pues apenas se entretiene dos compases en el motivo inicial, antes de enfilear un camino distinto y desembocar en la resolución definitiva.

Esta estructura tan atrevida, que incumple nuestras expectativas más arraigadas, es precisamente lo que me llevó a adoptar «Stella by Starlight» en tanto composición

fundamentalmente modernista (hasta el punto de conservarla en mi repertorio principal aun después de aquel día aciago en que mi madre me cantó la letra). Para ser sincero, todavía me cuesta entender que una canción así, exenta de todo gancho, tenga tanto atractivo entre el gran público. Sospecho que, al igual que ocurre con la «Laura» de David Raksin, el hecho de ocupar un lugar tan destacado en una película de gran carga emocional hizo que una melodía que en circunstancias normales habría resultado demasiado compleja para las listas de éxitos se grabase en las capas más profundas de la memoria de los espectadores. Sea como fuere, una versión sensiblera de «Stella by Starlight», obra de Harry James, obtuvo un cierto éxito en la primavera de 1947, y la grabación de Frank Sinatra, publicada en julio de ese año, también sonó bastante en la radio.

A finales de la década de 1940, sin embargo, los músicos de *jazz* ya habían dado la espalda a «Stella by Starlight». Hubo que esperar a 1952 para que dos versiones de saxofón volviesen a situarla en la vanguardia del repertorio jazzístico. Charlie Parker la grabó con orquesta de cuerda en una sesión de mucho rumbo celebrada en enero, y a final de año, Stan Getz firmó con su grupo una melodiosa versión de la pieza que recuerda mucho a Lester Young. En los dos años siguientes se publicarían más de una docena de versiones de *jazz*, y «Stella by Starlight» ya nunca perdería el favor de los intérpretes del género.

Varios músicos de primera fila, en especial los más afines al *cool jazz*, han recurrido de forma periódica a esta canción. Chet Baker, que se la aprendió cuando tocaba con Getz en la costa oeste, la registró en repetidas ocasiones; tanto su primera grabación, realizada en la universidad de Michigan en 1954, como la última, extraída de un célebre concierto que dio en Tokio en 1987, bien merecen una escucha. Getz, por su parte, se aferró a «Stella by Starlight» durante décadas, al punto de que sus versiones de la canción abarcan un periodo de treinta y cinco años. Bill Evans grabó «Stella by Starlight» con Miles Davis en la década de 1950 y con su propio grupo en las de 1960, 1970 y 1980. El trompetista, por su parte, la mantuvo en el repertorio habitual de sus grupos hasta finales de los años sesenta, cuando se pasó al *jazz* eléctrico. Jim Hall la interpretó al comienzo de su carrera con la banda de Chico Hamilton, la incluyó en *Jazz Guitar* (1957), el primer disco que grabó al frente de su propio grupo, y volvió a grabarla más de cuarenta años después, con Chris Potter.

Por lo que a mí respecta, «Stella by Starlight» fue la primera composición que toqué en el estudio cuando grabé mi primer disco. Permítaseme dedicársela, en retrospectiva, a mi madre, que de forma inesperada me enseñó de qué trataba realmente esta canción.

VERSIONES RECOMENDADAS

Charlie Parker (con acompañamiento de cuerda), extraída de *Charlie Parker with Strings: The Master Takes*, Nueva York, enero de 1952 · Stan Getz, extraída de *Stan*

Getz Plays, Nueva York, 12 de diciembre de 1952 · Miles Davis (con John Coltrane y Bill Evans), extraída de *'58 Miles*, Nueva York, 26 de mayo de 1958 · J. J. Johnson, extraída de *Proof Positive*, 1 de mayo de 1964 · Joe Pass, extraída de *Virtuoso*, Los Ángeles, 28 de agosto de 1973 · McCoy Tyner (con Jack DeJohnette y Eddie Gomez), extraída de *Supertrios*, Berkeley (California), 11 y 12 de abril de 1977 · Jimmy Giuffre, extraída de *Dragonfly*, Southbury (Connecticut), 14 y 15 de enero de 1983 · Chet Baker, extraída de *Chet Baker in Tokyo*, grabada en directo en el Hitomi Kinen Kodo, Tokio, 14 de junio de 1987 · Jim Hall y Chris Potter, extraída de *Jazzpar Quartet + 4*, grabado en directo en el Holbaek Jazzklub de Copenhague, 3 de abril de 1998.

Stolen Moments

Compuesta por Oliver Nelson

La carrera de Oliver Nelson se desarrolló entre dos aguas, a caballo de las diversas fronteras que delimitan los géneros musicales, de ahí que los críticos tuviesen dificultades para encasillarlo en una categoría concreta. Con veintipocos años, Nelson se centró en el saxo alto, instrumento con el que hizo sus primeras armas en la banda de Louis Jordan, orientada hacia el *rhythm and blues*, y posteriormente militó en grupos de *jazz* dirigidos por Erskine Hawkins, Louie Bellson y otros líderes. Después, en la década de 1960, comenzó a decantarse por el saxofón tenor tanto en sus propios discos como en los diversos proyectos a los que contribuyó en calidad de músico de sesión. Conforme avanzaba la década, Nelson fue actuando menos para dedicarse a la composición y los arreglos. En 1967 se instaló en Los Ángeles y participó en una serie de proyectos comerciales, componiendo música para un sinnúmero de programas de televisión y varios grupos de pop y *soul* de primera fila. En el momento de su muerte, acaecida en 1975 como consecuencia de un ataque al corazón cuando aún contaba cuarenta y cuatro años, el mundo del *jazz* ya se había olvidado de Oliver Nelson.

Bueno, no del todo. Con los años he constatado que muchos aficionados al *jazz* poseen un disco de este compositor, disco que siempre es el mismo: el extraordinario *The Blues and the Abstract Truth*, de 1961. Esta obra, incluso hoy día, sigue siendo uno de los álbumes de *jazz* más vendidos, y con razón. En esta ocasión, Nelson lideró uno de los mejores combos de *jazz* que jamás se hayan reunido en un estudio, con Eric Dolphy y Freddie Hubbard acompañándolo en la línea de vientos y una sección rítmica integrada por Bill Evans, Paul Chambers y Roy Haynes. Para abrir el disco, Nelson escogió su composición «Stolen Moments», una pieza de *hard bop* de tono lastimero que con sus sustanciosos acordes en disposiciones espaciadas saca el máximo partido de los instrumentos de viento presentes en la sesión. Tras la exposición de la melodía, que abarca dieciséis compases, la banda adopta una estructura de *blues* menor durante los solos.

Por algún motivo, la mayoría de las partituras (tanto en *The Real Book* como en otros lugares), así como algunas versiones, omiten un gancho muy ingenioso de la canción: la breve resolución sobre la tónica mayor que se produce en el cuarto compás de la melodía, uno de los numerosos giros interesantes de la partitura original de Nelson. A decir verdad, «Stolen Moments» da la impresión de ser una composición tremendamente complicada, pero el recurso al formato *blues* durante los solos hace que sea bastante fácil de tocar, inclusive para un grupo de estudiantes de nivel medio.

La canción apareció originalmente con el título de «The Stolen Moment» en

Trane Whistle, el disco que grabó Eddie «Lockjaw» Davis en 1960 con formación de *big band*. Pero la versión canónica de la canción siempre será la que firmó su compositor cinco meses después en el álbum que grabó como líder, una interpretación perfecta que se cuenta entre las piezas de *jazz* más importantes de su época. Otros artistas, no obstante, se han inspirado en la composición de Nelson y han firmado relecturas de mérito. Ahmad Jamal incluyó «Stolen Moments» en *The Awakening*, mi disco favorito de la fase intermedia de su carrera. Mark Murphy escribió una letra para la famosa versión de esta pieza que grabó en 1978, mientras que Carmen McRae y Betty Carter, en su álbum conjunto de 1987, recurren a un texto distinto, escrito por Ann Fischer.

Pero la versión vocal más extraña del estándar es la incluida en *Broadway the Hardway*, un disco en directo de Frank Zappa en el que puede oírse al rockero presentar a «un tío muy majo llamado Sting» a un público que estalla en vítores, tras lo cual el ilustre invitado ofrece una ferviente versión de «Murder by Numbers», la canción de The Police, mientras la banda toca «Stolen Moments» de fondo. Habrá quienes lo tachen de mera parodia efectista, pero el grupo de *rock* que acompaña a Zappa firma una interpretación soberbia del clásico de Nelson, y Sting parece bastante entusiasmado con el invento.

VERSIONES RECOMENDADAS

Eddie «Lockjaw» Davis (grabada con el título de «The Stolen Moment»), extraída de *Trane Whistle*, Nueva York, 20 de septiembre de 1960 · Oliver Nelson (con Eric Dolphy, Bill Evans y Freddie Hubbard), extraída de *The Blues and the Abstract Truth*, Englewood Cliffs (New Jersey), 23 de febrero de 1961 · Herbie Mann (con Chick Corea), extraída de *Standing Ovation at Newport*, grabado en directo en el festival de *jazz* de Newport (Rhode Island), 3 de julio de 1965 · Ahmad Jamal, extraída de *The Awakening*, Nueva York, 2 y 3 de febrero de 1970 · Mark Murphy, extraída de *Stolen Moments*, San Francisco, 1 de junio de 1978 · Carmen McRae y Betty Carter, extraída de *The Carmen McRae/Betty Carter Duets*, grabado en directo en The Great American Music Hall de San Francisco, 30 de enero de 1987 · Frank Zappa y Sting (grabada como parte de «Murder by Numbers»), extraída de *Broadway the Hard Way*, grabado en directo en el Auditorium Theatre de Chicago, 3 de marzo de 1988 · Joe Locke y Kenny Barron, extraída de *But Beautiful*, Nueva York, agosto de 1991.

Stompin' at the Savoy

Compuesta por Edgar Sampson, Benny Goodman y Chick Webb, con letra de Andy Razaf

Esta composición, mezcla de tonada pop y pieza para improvisaciones basada en un *riff*, figura entre las canciones más bailables de la era del *swing*. El tema ha perdido atractivo entre los aficionados actuales —que poca fascinación pueden sentir por una canción dedicada a una sala de baile que cerró sus puertas hace más de medio siglo—; pero, mermada y todo, «Stompin' at the Savoy» posee la garra y el prestigio suficiente para conservar su sitio en el cancionero clásico.

La sala de baile en cuestión es el Savoy Ballroom, en su día meca de los bailarines de *lindy-hop* y auténtico punto de referencia de la avenida Lenox de Harlem. En cuanto al *stompin'* o pisoteo, baste señalar que, en el apogeo del local, los dueños se veían obligados a cambiar toda la tarima de arce de la pista de baile cada tres años. En tan insigne establecimiento nació el baile *jitterbug*, y también esta canción, que en la mente de los aficionados siempre estará vinculada a Chick Webb, el batería que lideraba las orquestas de la casa y acogía a todos los artistas —desde Count Basie a Benny Goodman— dispuestos a participar en las «batallas de bandas» más famosas de la época. Webb murió mediada la treintena, y sus aportaciones han caído en un injusto olvido —a mi juicio, era el batería de *jazz* más apasionante de su época—; pero la canción sigue viva.

Pese a la nutrida autoría oficial, el verdadero creador de esta pieza tan pegadiza fue Edgar Sampson, a la sazón saxofonista de la banda de Webb. La composición, en su origen, era instrumental, pero Andy Razaf le añadió posteriormente una letra que en realidad no pasa de ser una intentona valerosa de justificar una canción de amor por un local de ocio nocturno situado entre las Calles 140 y 141. Unos pocos vocalistas de *jazz* han tratado de entonar esos versos con convicción, pero la mayoría ha tenido el buen juicio de pasarlos por alto. La propia Ella Fitzgerald, que inició su carrera en la banda de Chick Webb, se abstendría de cantar «Stompin' at the Savoy» en su carrera en solitario, hasta el día en que Louis Armstrong requirió sus servicios para una interpretación a dúo que hoy se considera clásica.

La pieza puede que fracasase como número vocal, pero en las salas de baile funcionaba a las mil maravillas. Y también en las *jam sessions*: según una historia inverosímil que me contó en cierta ocasión el pianista Nadi Qamar, durante una sesión maratónica celebrada después de la Segunda Guerra Mundial en el Brother's, un *after-hours* de Los Ángeles, unos músicos tocaron «Stompin' at the Savoy» durante dos días seguidos. Aseguraba Qamar que él y los demás músicos paraban de vez en cuando y otros los sustituían; y cuando ya habían descansado, volvían al escenario para seguir con la canción.

Casi todas las versiones actuales adoptan una postura anticuada a propósito, pero alguna que otra conecta con la sensibilidad moderna. Personalmente, me alegró ver que Dave Holland y John Scofield recreaban «Stompin' at the Savoy» en un disco de 2002; pero me pregunto si habrían hecho lo mismo si el líder de la esa sesión no hubiese sido Roy Haynes, un batería lo bastante viejo para haber visto tocar a su colega Chick Webb cuando la pieza estaba recién compuesta. No cuento con que esta canción vaya a volver al primer plano del repertorio —como ha ocurrido últimamente, por ejemplo, con «Caravan», otra composición de *big band* de mediados de la década de 1930—; pero no hay que subestimar las virtudes de la pieza. La progresión de acordes es terreno abonado para digresiones improvisadas, y hasta el aficionado joven que oiga «Stompin' at the Savoy» por primera vez en su vida probablemente se sorprenderá tarareándola al cabo de una sola escucha. Desde luego, el líder que de pronto necesite un tema de baile con *swing* agradecerá que los músicos a sus órdenes sepan tocarla.

VERSIONES RECOMENDADAS

Chick Webb, Nueva York, 18 de mayo de 1934 · Benny Goodman, Chicago, 24 de enero de 1936 · Esquire All Stars (con Coleman Hawkins, Art Tatum, Jack Teagarden y Roy Eldridge), grabada en directo en la Metropolitan Opera House de Nueva York, 18 de enero de 1944 · Art Tatum, extraída de *The Art Tatum Sólo Masterpieces*, Vol. 5, Los Ángeles, 29 de diciembre de 1953 · Clifford Brown y Max Roach, extraída de *Brown and Roach, Incorporated*, Los Ángeles, 5 de agosto de 1954 · Art Pepper, extraída de *Modern Art*, Los Ángeles, 28 de diciembre de 1956 · Louis Armstrong y Ella Fitzgerald, extraída de *Ella and Louis Again*, Los Ángeles, 23 de julio de 1957 · Eddie Daniels (con un arreglo de Peter Herbolzheimer), extraída de *Swing Low Sweet Clarinet*, Frankfurt, 8 al 12 de noviembre de 1999 · Roy Haynes (con Dave Holland y John Scofield), extraída de *Love Letters*, Nueva York, 23 y 24 de mayo de 2002.

Stormy Weather

Compuesta por Harold Arlen, con letra de Ted Koehler

Aunque son muchos los instrumentistas que han versionado «Stormy Weather», la canción sigue siendo, por encima de todo, una pieza vocal, como demuestra el sinfín de vocalistas ilustres del siglo xx que han tratado de imponerle su sello personal. Los aficionados aún discuten a quién «pertenece» la composición. Las dos candidatas principales son Lena Horne, que la cantó en la película *Stormy Weather*, de 1943, y Ethel Waters, cuya grabación de 1933 ingresó con todos los honores en el Salón de la Fama del Grammy y fue una de las primeras interpretaciones «de importancia cultural, histórica o estética» consagradas en el Registro Nacional de Grabaciones de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos.

Las dos divas ofrecieron versiones clásicas, cada una a su estilo: mientras Waters exhibe una sensibilidad más próxima al *blues*, Horne presenta una *torch song* de soberbio acabado. Si me obligasen a escoger una para un día de tormenta como el que anuncia el título, me inclinaría por la segunda —el lector que no haya visto nunca la interpretación deslumbrante que firmó la vocalista en la película homónima que la busque en Internet, donde es fácil de encontrar, y le eche un vistazo—; pero puede que Waters se acerque más a lo que Arlen y Koehler trataron de conseguir con la pieza, a saber: una recreación de la tradición musical afroamericana acondicionada para el público del Cotton Club. Para mayor efecto, Waters interpretaba la canción bañada en un foco de luz azul y sobre un fondo de cabañas de troncos, el típico sucedáneo de rusticidad sureña que solía cultivarse en ese club de Harlem.

A comienzos de la década de 1930, Arlen y Koehler compusieron música para ocho revistas del Cotton Club, cuyos propietarios contaban con que la pareja de autores les suministrase material para un espectáculo nuevo cada seis meses. La canción «Stormy Weather» se había concebido pensando en Cab Calloway, pero cuando llegó el momento de estrenar *Cotton Club Parade of 1933*, el célebre vocalista había cambiado de aires, y la responsabilidad de la interpretación recayó sobre Waters. Pero antes incluso de que la cantante grabase la canción, el propio Arlen llevó la pieza al estudio y demostró (como ya había demostrado en otras ocasiones) que podía ser un intérprete convincente de su propia obra. Cuenta William Zinsser, un crítico que años después escribiría largo y tendido sobre composiciones clásicas^[85], que fue el tono quejumbroso que Arlen exhibe en esa grabación, y que él pudo escuchar de niño cuando sus padres adquirieron el disco, lo que le despertó la pasión por el género de la canción popular estadounidense.

La versión de Arlen fue un éxito, como también lo serían la de Waters y la de Duke Ellington con la cantante Ivie Anderson. En el cortometraje que filmó en mayo de 1933 para divulgar la canción, Ellington presentó «Stormy Weather» como «la

composición más popular de los últimos años»: una afirmación atinada habida cuenta del sinfín de versiones de éxito que dominarían las ondas durante la Gran Depresión.

Pero hay más contendientes dignos de consideración. Es obligado tener en cuenta a Billie Holiday, que en una sesión de estudio de 1952 firmó una versión alegre y desenfadada de «Stormy Weather», cosa rara tratándose de una canción tan melancólica, y que en un concierto celebrado tres años después en el Carnegie Hall ofreció una interpretación extraordinaria (aunque la calidad de la grabación es inferior), con el acompañamiento de Lester Young y Count Basie (al órgano). Frank Sinatra nos dejó varias versiones de estudio de «Stormy Weather», que abarcan cuarenta años desde la primera a la última. En el que acaso sea su álbum más sombrío y meditabundo, *No One Cares*, de 1959, Sinatra ofrece una elegía de gran impacto, potenciada por un arreglo ambicioso de Gordon Jenkins. Muchas otras figuras de la canción —como Louis Armstrong, Billy Eckstine, Ella Fitzgerald, Judy Garland, Betty Carter, Dinah Washington, Mel Tormé, Sarah Vaughan, Tony Bennett y Joni Mitchell— han grabado sus interpretaciones personales del clásico de Arlen y Koehler.

La melodía, con esos intervalos ascendentes —¿que simbolizan el gesto de alzar la vista hacia un cielo tormentoso?—, plasma con eficacia el sentimiento nostálgico de la letra. El texto me resulta un poco alambicado por su imitación artificiosa de las típicas frases que cabe escuchar en un viejo *blues* o incluso en un espiritual —pobre de mí, no encuentro paz—; pero los grandes cantantes logran que suene convincente, por lo general a base de subrayar el componente dramático de unas expresiones que, si se profiriesen con demasiada naturalidad, podrían provocar la vergüenza ajena del oyente actual.

Entre las versiones instrumentales de esta canción, también prefiero las más sobrias y de mayor empaque. El mejor ejemplo quizá sea la grabación de Charles Mingus de 1960, que se abre con un prolongado diálogo entre el contrabajista y el saxo de Eric Dolphy, y resiste la comparación con las versiones vocales más elogiadas de esta canción tan famosa.

VERSIONES RECOMENDADAS

Harold Arlen, Nueva York, 28 de febrero de 1933 · Ethel Waters, Nueva York, 3 de mayo de 1933 · Duke Ellington, Nueva York, 16 de mayo de 1933 · Lena Horne, extraída de la banda sonora de la película *Stormy Weather*, Hollywood, enero de 1943 · Billie Holiday (con Lester Young y Count Basie), extraída de *Broadcast Performances, Vol. 2*, grabada en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 6 de mayo de 1955 · Frank Sinatra, extraída de *No One Cares*, Los Ángeles, 24 de marzo de 1959 · Billy Eckstine, extraída de *Once More with Feeling*, Nueva York, 1960 · Charles Mingus (con Eric Dolphy), extraída de *Mingus*, Nueva York, 20 de octubre de 1960 · Mary Lou Williams, extraída de *Live at the Keystone Korner*, grabado en

directo en el Keystone Korner de San Francisco, 8 de mayo de 1977 · Woody Shaw
(con Steve Turre), extraída de *Imagination*, Nueva York, 24 de junio de 1987.

Straight, No Chaser

Compuesta por Thelonious Monk

Los músicos de *jazz* basan muchas de sus composiciones en la típica progresión de doce compases del *blues*; pero con demasiada frecuencia las exposiciones de la melodía con las que se abre y cierra la pieza no pasan de mero formulismo: una simple frase que apenas sirve de pretexto para un ejercicio de improvisación sobre una secuencia de acordes bien conocida. Tan sólo unos pocos artistas de *jazz* han sabido fabricar piezas de *blues* que suenen como composiciones elaboradas a conciencia, con personalidades tan definidas que conserven su carácter aun en mitad de los solos. Parker, Ellington y Mingus eran capaces de tal hazaña, pues construyeron canciones de *blues* que, sustrayéndose a las tendencias genéricas del formato, materializaban con sagacidad las visiones musicales de sus creadores. Pero la figura más destacada en este terreno era Thelonious Monk, cuyos *blues* representaban una cristalización plena de sus ambiciones artísticas y exigen un raro grado de humildad a quienes aspiren a interpretarlos con éxito.

Esta pieza sonó por primera vez en el estudio durante la sesión que Monk grabó para Blue Note el 23 de julio de 1951, en la que también participaron Milt Jackson y Sahib Shihab. Hacía apenas tres semanas que Monk había grabado con Jackson, y al final de su segundo *chorus*, el pianista introduce una cita de «Misterioso», otro *blues* de su cosecha que había grabado en esa sesión anterior. Jackson, durante el solo que tocó en «Misterioso», se había mostrado un tanto nervioso por el acompañamiento de Monk; pero en «Straight, No Chaser» se le nota más cómodo. La melodía de esta pieza, sin embargo, es todavía más peculiar. Monk deconstruye una simple frase de *blues* y, a base de desplazarla de forma impredecible —unas veces la tercera bemol llega en el primer pulso; otras, en el segundo, o con un retraso de medio pulso, o en el tercero o cuarto—, confiere a la pieza un carácter entrecortado que resulta absolutamente original y de una estridencia sin complejos.

No eran muchos los músicos dispuestos a tocar un *blues* de esa naturaleza: durante los cinco años posteriores a la publicación de «Straight, No Chaser» no se grabó ninguna versión. El siguiente en incluir la canción en un disco sería, de hecho, el propio Monk, en su sesión de 1957 con Gerry Mulligan. En febrero de 1958, Miles Davis también adoptó la pieza para su álbum *Milestones*, que contiene una versión de once minutos consagrada a la improvisación pura y dura. Exactamente un mes después, Cannonball Adderley grabó «Straight, No Chaser» en una sesión para el sello EmArcy (que incluye un solo muy monkiano obra de su hermano Nat); y a los tres meses, Miles y Cannonball, acompañados de John Coltrane y Bill Evans, tocaron la canción en el festival de *jazz* de Newport. Gracias a estas coaliciones de alto relieve, la pieza obtuvo gran visibilidad en la comunidad jazzística, y a comienzos de

la década de 1960 «Straight, No Chaser» aparecía ya en grabaciones de artistas de muy diverso signo —entre ellos Buddy Rich, Marian McPartland, Quincy Jones, Dave Grusin, Buddy DeFranco y Shelly Manne—, muchos de los cuales apenas si guardaban relación con Thelonious Monk.

Las interpretaciones más interesantes de esta canción son fieles al espíritu de la concepción original del pianista. Una relectura particularmente lograda es la que llevó a cabo Gil Evans en 1959, que se vio favorecida por la presencia del saxofonista Steve Lacy. En *Bye Bye Blackbird*, un disco con formación de trío de 1991, Keith Jarrett, que no es el primer pianista que le viene a uno a la mente al pensar en intérpretes de Monk, ofrece una versión muy convincente que, sin incurrir ni por asomo en imitaciones, logra indagar con lucidez en la idiosincrasia de la pieza. Permítaseme también llamar la atención sobre dos interpretaciones excelentes, obra de dos artistas menos conocidos, que podrían pasársele por alto al lector. Bobby Timmons grabó una versión muy inteligente de «Straight, No Chaser» en 1967, con unos giros entrecortados excepcionales y un arreglo estupendo de Tom McIntosh. Jessica Williams también es una intérprete muy eficaz de Monk, como puede apreciarse en la grabación del recital de piano que ofreció en 1995 en una universidad canadiense, donde presentó una versión de quince minutos de «Straight, No Chaser» que merece una escucha atenta (la pianista añade incluso una pizca de «Misterioso», como hiciera el propio compositor en aquel lejano 1951).

VERSIONES RECOMENDADAS

Thelonious Monk, Nueva York, 23 de julio de 1951 · Thlonious Monk y Gerry Mulligan, extraída de *Mulligan Meets Monk*, Nueva York, 12 de agosto de 1957 · Miles Davis (con John Coltrane y Cannonball Adderley), extraída de *Milestones*, Nueva York, 4 de febrero de 1958 · Cannonball Adderley (con Nat Adderley), extraída de *Cannonball's Sharpshooters*, Nueva York, 4 de marzo de 1958 · Gil Evans (con Steve Lacy), extraída de *Great Jazz Standards*, Nueva York, comienzos de 1959 · Bobby Timmons, extraída de *Got to Get It*, Nueva York, 21 de noviembre de 1967 · Kenny Barron, extraída de *Green Chimneys*, Monster (Holanda), 9 de julio de 1983 · Keith Jarrett (con el Standards Trio), extraída de *Bye Bye Blackbird*, Nueva York, 12 de octubre de 1991 · Jessica Williams, extraída de *The Victoria Concert*, grabado en directo en la universidad de Victoria (Canadá), 15 de septiembre de 1995.

Struttin' with Some Barbecue

Compuesta por Lil Hardin Armstrong

La autoría de esta famosa canción de Louis Armstrong se atribuye a Lil Hardin, esposa, acompañante y ocasional patrona del trompetista. Pero si el lector cree que Armstrong le estaba agradecido, se equivoca. Los dos artistas pelearon por los derechos de la composición, aunque Satchmo terminó dando su brazo a torcer... pero sólo después de que Hardin lo llevase a los tribunales (sí, un pleito por custodia; sólo que por una canción en lugar de un niño). Aunque Armstrong perdió el juicio con su exesposa, se negó a reconocerla como autora de la pieza. En 1967, el trompetista aún seguía contándole a la gente que la idea de la canción se le había ocurrido mientras comía unas chuletas a la barbacoa con el batería Zutty Singleton. Teniendo en cuenta las más de seiscientas versiones publicadas, esta canción ha demostrado con creces que merecía la pena litigar por ella.

La melodía se compone en su mayor parte de notas reales que, en algunos casos, desgranar el acorde entero: un enfoque que cuadra con el estilo pianístico de Hardin y, en consecuencia, reafirma su reivindicación de la autoría. Pero el uso recurrente de la séptima mayor en lugar de la séptima menor —una nota muy habitual en los repertorios de las bandas de Nueva Orleans, orientados hacia el *blues*— confiere un aire más plácido y despreocupado a la pieza; y hay quienes ven en esta sonoridad característica la huella inconfundible de Satchmo. «Le encantaba esa séptima mayor^[86] —señala Ricky Riccardi, experto en Armstrong—, la usaba con frecuencia en sus improvisaciones y sentía atracción por las canciones basadas en ese intervalo, como ‘When It’s Sleepy Time Down South’. Puede que Lil tuviese algo que ver con la estrofa o con el arreglo efectista de los Hot Five; pero para mí “Struttin’ with Some Barbecue” suena a Louis por los cuatro costados».

Aunque Armstrong grabó numerosas versiones de esta canción, la más famosa es la primera. El sonido del grupo todavía acusa las convenciones del *jazz* primitivo de Nueva Orleans, pero ya se aprecia un ingrediente nuevo: la importancia que se otorga al solista, cuyas habilidades para la improvisación pasan a primer plano. Y en «Struttin’ with Some Barbecue», Armstrong asume ese papel heroico, marcando la pauta que a partir de ahí seguirían los grandes solistas del *jazz* de grupos pequeños.

Quien más cerca estuvo de eclipsar esa versión primigenia fue el propio Satchmo. Su grabación de 1938 es más rápida y virtuosista, un alarde de sobreagudos. En esta ocasión, la tonalidad es Fa mayor (no La bemol, como en la versión de 1927), pero la banda modula a Si bemol antes de los últimos *chorus* del trompetista, lo que le permite rematar la ejecución por todo lo alto con un Re agudo. Menos aparatosos, pero igual de interesantes, son los adornos modernistas del arreglo (obra de Chappie Willet) y la partitura de trompeta de Armstrong, pues ambos incluyen elementos que

anuncian la inminente revolución del *bop*. Este «Struttin'» miraba hacia delante, no hacia atrás.

Los demás artistas de *jazz* no empezaron a versionar la canción hasta mediados de la década de 1940, y si la pieza se consolidó en el repertorio estándar fue gracias exclusivamente al resurgimiento del *jazz* tradicional. Las bandas de estilo Dixieland tendían a tocarla en Fa y no en La bemol, lo que invita a pensar que seguían el ejemplo de las versiones posteriores de Armstrong, no de la original de los Hot Five. Aunque los aficionados conocen mejor esta última, trompetistas de temperamentos tan dispares como Maynard Ferguson y Bobby Hackett han citado la versión de 1938 como una de sus grabaciones favoritas.

Casi todas las versiones modernas de esta pieza se han mostrado más respetuosas que innovadoras, aunque algunos artistas le han dado un nuevo aire al viejo clásico. Gil Evans grabó su arreglo apenas unas semanas antes de empezar a trabajar con Miles Davis en *Porgy and Bess* y tomó una serie de decisiones poco ortodoxas, como asignar la exposición de la melodía a la tuba (como lo leen) y presentar a Cannonball Adderley en un solo ardiente de intención *bop*. Pocos años después, Paul Desmond grabó «Samba with Some Barbecue», una versión con acompañamiento brasileño que también incluye un solo de dos *chorus* muy agradable, por gentileza de Herbie Hancock. Abundando en esta línea, Anat Cohen refundió la canción de Armstrong con «Samba de Orfeu» en un arreglo que hermana a Nueva Orleans con Río de Janeiro.

Los álbumes de homenaje a Satchmo suelen echar mano de esta pieza hoy ya venerable, y aunque algunos músicos de preferencias e inclinaciones dispares la han interpretado de forma novedosa, la mayoría de las versiones ha corrido a cargo de trompetistas, que siguen siendo los mayores entusiastas de la canción. Por mi parte, prefiero escuchar esta canción interpretada con ánimo lúdico y recreativo que con excesiva reverencia. Desde luego, quienes asocien la música de Nueva Orleans a la jugra y la diversión tienen en esta canción una banda sonora idónea para esa visión fantástica de la ciudad. No obstante, uno de los tributos más emotivos surgió en pleno luto: la versión de «Struttin' with Some Barbecue» a piano sólo que grabó Earl Hines —un músico con quien Armstrong mantuvo una relación fructífera, aunque a veces conflictiva— apenas dos semanas después de la muerte del trompetista.

VERSIONES RECOMENDADAS

Louis Armstrong, Chicago, 9 de diciembre de 1927 · Louis Armstrong, Los Ángeles, 12 de enero de 1938 · Gil Evans, extraída de *The Complete Pacific Jazz Sessions*, Nueva York, 21 de mayo de 1958 · Ed Thigpen (con Herbie Hancock y Kenny Burrell), extraída de *Out of the Storm*, Englewood Cliffs (New Jersey), 18 de abril de 1966 · Paul Desmond (grabada con el título de «Samba with Some Barbecue»), extraída de *Summertime*, Nueva York, 20 de noviembre de 1968 · Earl Hines,

extraída de *My Tribute to Louis*, Wisconsin, 18 de julio de 1971 · The Marsalis Family, extraída de *A Jazz Celebration (Marsalis Music)*, Nueva Orleans, 4 de agosto de 2001 · Anat Cohen, extraída de *Noir*, Nueva York, agosto de 2006.

Summertime

Compuesta por George Gershwin, con letra de DuBose Heyward

Los expertos han debatido hasta la saciedad sobre cómo catalogar esta canción. Gershwin consideraba que había compuesto una nana. El compositor y estudioso Alec Wilder se negó a analizar «Summertime» en su libro *La canción popular estadounidense* porque, a su juicio, pertenecía al género operístico. Otros han intentado demostrar que existe una conexión entre la pieza de Gershwin y el espiritual «Sometimes I Feel Like a Motherless Child» o vincularla a canciones de orientación bluesera, como «St. Louis Blues», de W. C. Handy. El musicólogo Peter Van der Merwe, en cambio, ha insinuado que la composición tiene más elementos en común con la música de Antonín Dvořák; y según Wayne Shirley, de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, la armonía principal de «Summertime» deriva del «acorde de Tristán» (formado por las notas Fa, Si, Re sostenido y Sol sostenido) de Richard Wagner. Por otro lado, tanto la producción original de *Porgy and Bess*, la ópera de 1935 para la que se compuso la canción, como la reposición de 1942 se estrenaron en Broadway, donde la conexión con el teatro musical estadounidense sería más evidente.

Repare el lector en que ninguna de las hipótesis citadas llega siquiera a apuntar la posibilidad de que «Summertime» sea, por encima de todo, una canción de *jazz*. Los músicos de este género, por su parte, tardaron en advertir las posibilidades que ofrecía esta pieza (aunque con el tiempo se quedarían prendados de ella). A finales de la década de 1930, en pleno apogeo de la era del *swing*, pocas *big bands* mostraron interés por «Summertime», salvo la de Bob Crosby, que usaba la pieza para presentar sus actuaciones. Las dos versiones de *jazz* más atractivas de esta época se grabaron con grupo pequeño —la de Billie Holiday y la de Sidney Bechet—, pero, pese a lo mucho que hoy se valoran, apenas sirvieron de acicate para que otros artistas adoptasen «Summertime». Esta aceptación no tendría lugar hasta 1942, cuando el reestreno de *Porgy and Bess* demostrase que la «ópera folclórica» de Gershwin —esta vez en un formato reducido y menos operístico— también podía ser un éxito comercial.

En consecuencia, cuando terminó la huelga de la Federación Estadounidense de Músicos que había restringido las grabaciones desde 1942 a 1944, el número de versiones de «Summertime» aumentó considerablemente. En 1945, Artie Shaw, que nueve años antes había participado en la grabación de Billie Holiday, resucitó la canción al frente de su banda en una interpretación con mucho sabor *blues*, que incluye un arreglo de Eddie Sauter y un solo muy famoso de Roy Eldridge con la trompeta asordinada. Por esa misma época, Duke Ellington, pese a las reservas con que en su día recibiera el estreno de *Porgy and Bess*^[87] —según el dictamen del

Duque, que no se mordió la lengua, la obra no utilizaba «el idioma musical de los negros» y Gershwin había «copiado a todo el mundo, desde Liszt a la banda de mirlitón de Dickie Wells»— también había cambiado de parecer: interpretó «Summertime» en el concierto que ofreció en diciembre de 1943 en el Carnegie Hall, y retomaría la canción periódicamente durante el resto de su carrera. La chirriante versión de trío que grabó en 1961 merece ser mucho más conocida, pues suena como si el pianista, inmerso en una atmósfera jazzística como la de entonces, cada vez más dominada por las corrientes vanguardistas, estuviese empeñado en demostrar que aún podía ser un músico rompedor.

En las décadas de 1950 y 1960 se grabarían más de cuatrocientas versiones de jazz de «Summertime». Entre las más célebres figura la que Miles Davis incluyó en *Porgy and Bess*, su proyecto de colaboración con Gil Evans, aunque debo confesar mi decepción por el hecho de que el baladista por antonomasia de su época, en la única ocasión en que llevó la pieza al estudio, la interpretase con un arreglo alegre de medio *tempo*, en lugar de recrear el intimismo pensativo de la concepción original de Gershwin. La única versión jazzística de «Summertime» de ese periodo que puede compararse con la de Davis, en cuanto a éxito entre el público mayoritario, es la de Louis Armstrong y Ella Fitzgerald, grabada exactamente un año antes; y aunque los dos artistas eran famosos por la irreverencia que solían exhibir en sus interpretaciones, en este caso muestran una fidelidad sorprendente hacia la imagen que tenía el compositor de lo que debía ser una nana de Catfish Row, el barrio ficticio donde ambientó su ópera.

Los arreglos posteriores han sido más variados, y la composición de Gershwin ha sido objeto de todos los tratamientos posibles. Ningún bebé conciliará jamás el sueño con los aullidos y lamentos del saxo de Albert Ayler, que entran y salen sin cesar de la progresión armónica y retuercen las notas hasta arrancarlas del pentagrama. Joshua Redman, respaldado por Brad Mehldau, propulsa «Summertime» con un compás irregular de 5/4. Eddie Jefferson, por su parte, añadió a la canción una letra nueva, llena de sarcasmo y jerga («Tu papi es rico, tu vieja pasa de todo y tu hermana tiene pasta de sobra para ir donde le rote»). Y si el lector desea escuchar «Summertime» en cualquier otro formato —salsa, *hip hop*, *country*, *reggae*: el que se le ocurra—, en algún lugar existe la versión que busca.

A propósito, los músicos que pidan esta canción en una *jam session* harán bien en comprobar la tonalidad antes de arrancarse a tocarla. La partitura original de Gershwin está compuesta en Si menor, pero hoy en día los músicos de jazz suelen tocarla en La menor. Los neófitos del saxo tal vez quieran emular a John Coltrane, que desciende a las profundidades del registro grave para tocarla en un Re menor muy lúgubre. Los trompetistas que se hayan aprendido de memoria el famoso sólo de Miles Davis la interpretarán con *swing* en Si bemol menor. Y cualquier músico de jazz tradicional que aprenda a tocar «Summertime» escuchando la célebre versión de Sidney Bechet se decantará por Sol menor.

VERSIONES RECOMENDADAS

Billie Holiday, Nueva York, 10 de julio de 1936 · Sidney Bechet, Nueva York, 8 de junio de 1939 · Artie Shaw (con Roy Eldridge), Hollywood, 17 de abril de 1945 · Louis Armstrong y Ella Fitzgerald, extraída de *Porgy and Bess*, Los Ángeles, 18 de agosto de 1957 · Miles Davis (con Gil Evans), extraída de *Porgy and Bess*, Nueva York, 18 de agosto de 1958 · John Coltrane, extraída de *My Favorite Things*, Nueva York, 24 de octubre de 1960 · Duke Ellington, extraída de *Piano in the Foreground*, Hollywood, 1 de marzo de 1961 · Bill Evans, extraída de *How My Heart Sings*, Nueva York, 17 de mayo de 1962 · Art Blakey (con Sonny Stitt y McCoy Tyner), extraída de *A Jazz Message*, Nueva York, 16 de julio de 1963 · Joshua Redman (con Brad Mehldau), extraída de *Timeless Tales (for Changing Times)*, Nueva York, ¿1998? · Greg Osby (con Nicholas Payton), extraída de *St. Louis Shoes*, Brooklyn, 22 y 23 de enero de 2003.

Sweet Georgia Brown

Compuesta por Ben Bernie y Maceo Pinkard, con letra de Kenneth Casey

Es probable que el lector nunca haya oído hablar de Brother Bones y sus Shadows. Y la fórmula musical del bueno de Brother —repiquetear con unos huesos de vaca que conseguía en el matadero mientras silbaba con esa boca que Dios le dio— no era precisamente la más indicada para alcanzar el éxito. Pero quienes conozcan la canción «Sweet Georgia Brown» sin duda habrán escuchado la versión que Brother Bones grabó en 1949, una interpretación que los Harlem Globetrotters escogerían tres años después para presentar los espectáculos baloncestísticos con los que recorrían todo el planeta. Los devotos del «Hermano Huesos» —¡ojalá lleguen a ser legión!— aseguran que esta grabación es una de las diez más difundidas de la historia.

La canción ya tenía un cuarto de siglo de vida cuando saltó a las canchas de baloncesto. Ben Bernie, uno de los compositores de «Sweet Georgia Brown» junto con Maceo Pinkard y Kenneth Casey, también fue el responsable de la primera grabación de éxito de la pieza: su versión, con un ritmo de *swing* sorprendente para una orquesta de baile blanca de aquella época, estuvo más de un mes en el número uno de las listas estadounidenses durante el verano de 1925. Más avanzado ese año, Ethel Waters e Isham Jones vendieron asimismo muchas copias de sus respectivas interpretaciones. Jones también anduvo por medio cuando «Sweet Georgia Brown» regresó a las listas siete años después, aunque en esta ocasión como acompañante de Bing Crosby. La canción volvería a sonar con fuerza a finales de la década de 1940, merced al éxito que obtuvieron Joe Liggins y el citado Brother Bones con sendas versiones de esencia *rhythm and blues*.

A mediados de la década de 1930 se registraron unas cuantas grabaciones sobresalientes de esta composición, en su mayoría realizadas en estudios europeos. Coleman Hawkins grabó «Sweet Georgia Brown» en París, con el acompañamiento de Benny Carter (a la trompeta) y Django Reinhardt, que ejerce su dominio sobre la sección rítmica (préstese atención, en la primera escucha, a los solistas de viento; pero escúchese una segunda vez para saborear la furia melodiosa del acompañamiento de guitarra). En diciembre de 1937, Reinhardt ahondó en el asunto grabando una versión a dúo con el violinista Stéphane Grappelli, y un mes después, en una sesión celebrada en Londres, interpretó «Sweet Georgia Brown» con su Quintette du Hot Club de France. Otras versiones de diversas bandas de París, Londres y Bruselas dan fe de la popularidad que alcanzó esta canción fuera de Estados Unidos, antes incluso de que los Globetrotters se la llevaran en sus giras mundiales.

La composición permaneció en el temario del *jazz* durante toda la era de las *big*

bands y no tardó en ser adoptada por los músicos de *bebop*. La primera canción, nada más y nada menos, que grabaron juntos Charlie Parker y Dizzy Gillespie —registrada en la habitación 305 del Savoy Hotel de Chicago en 1943— fue «Sweet Georgia Brown». Aún más reseñable es, quizá, la versión en trío de Bud Powell, publicada en 1950: una interpretación vertiginosa que figura entre las grabaciones de piano *bop* más apasionantes de la época. Otra versión en trío de este periodo permite escuchar al vibrafonista Red Norvo con el guitarrista Tal Farlow y el contrabajista Charles Mingus en un ejercicio desinhibido que —como toda la producción de este terceto— merece mayor reconocimiento. Miles Davis usó la secuencia de acordes de «Sweet Georgia Brown» para su canción «Dig», un fijo de su repertorio a finales de la década de 1950, y lo mismo hizo Thelonious Monk con su tema «Bright Mississippi».

La popularidad de que goza esta progresión entre los músicos de *jazz* está más que justificada. La armonía, que se mueve con parsimonia de un acorde dominante a otro, es idónea para sustentar toda clase de fraseos de *blues* y *funk*; y la resolución final representa una agradable sorpresa toda vez que el acorde de tónica no aparece en los doce primeros compases de la canción: un comienzo que, *a posteriori*, resulta ser un ejercicio magistral de información engañosa. Por último, gracias al proselitismo incansable de un equipo de baloncestistas itinerantes de fama mundial, la canción siempre provoca el entusiasmo del público, que la identifica y recibe con vítores en cualquier lugar, por modestas que sean sus nociones jazzísticas.

Así y todo, «Sweet Georgia Brown» se ha convertido paulatinamente en una pieza de época. Aunque en las décadas de 1950 y 1960 se grabaron cerca de quinientas versiones, la canción fue haciéndose patrimonio cada vez más exclusivo de las bandas de *jazz* tradicionalistas, sin merecer la atención de los músicos de vanguardia más que en contadas ocasiones. Poco ha cambiado desde entonces. La pieza está desde luego abierta a reformulaciones y puestas al día —si alguien lo duda, que escuche la rearmonización drástica a que la sometió Denny Zeitlin en 2003—; pero, hoy por hoy, si el lector se topa con «Sweet Georgia Brown» en un concierto de *jazz*, será en una versión burlesca o trasnochada hasta decir basta.

VERSIONES RECOMENDADAS

Ben Bernie y su Hotel Roosevelt Orchestra, Nueva York, 19 de marzo de 1925 · Ethel Waters, Nueva York, 13 de mayo de 1925 · Cab Calloway, Nueva York, 9 de julio de 1931 · Bing Crosby (con la Isham Jones Orchestra), Chicago, 23 de abril de 1932 · Coleman Hawkins (con Benny Carter y Django Reinhardt), París, 28 de abril de 1937 · Django Reinhardt (con el Quintette du Hot Club de France), Londres, 31 de enero de 1938 · Art Tatum, grabada en directo en el Monroe's Uptown House de Nueva York, 16 de septiembre de 1941 · Charlie Parker y Dizzy Gillespie, Chicago, 15 de febrero de 1943 · Bud Powell, Nueva York, febrero de 1950 · Red Norvo (con Charles Mingus y Tal Farlow), Chicago, ¿1950? · Anita O'Day, extraída de *Jazz on a*

Summer's Day, grabada en directo en el festival de jazz de Newport (Rhode Island), 7 de julio de 1958 · Oscar Peterson, extraída de *Live at the Blue Note*, grabado en directo en el Blue Note de Nueva York, 16 de marzo de 1990 · Denny Zeitlin, extraída de *Slickrock*, Brooklyn, 23 y 24 de agosto de 2003.

'S Wonderful

Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin

El musical *Funny Face*, de George e Ira Gershwin, parecía abocado al fracaso antes incluso de llegar a Broadway. Antes del estreno mundial en Filadelfia, el espectáculo estaba en tan malas condiciones que hubo que posponer la función inaugural, y cuando por fin se estrenó, la respuesta del público no fue muy entusiasta. Enseguida cayó la asistencia, y cuando el musical emprendió su gira por el resto del país, los productores, desesperados, no dejaron detalle ni aspecto sin retocar: fue un periodo de crisis de seis semanas repleto, en palabras de Ira Gershwin, de «cambios de actores, modificaciones del guion, ensayos, recriminaciones, y ningún regocijo»^[88]. Para cuando *Funny Face* llegó a Wilmington (Delaware), casi todas las funciones habían introducido alguna novedad. Por el camino, según informó *The New York Times*, «se desecharon tantos decorados y vestuario que casi servirían para montar otro musical».

Pero en Broadway a veces ocurren milagros, y no sólo en el último acto: cuando *Funny Face* se estrenó en Nueva York, el musical obtuvo un sonado triunfo, no en vano llegaría a las doscientas cuarenta y cuatro representaciones y terminaría trasladándose a Londres. El libreto se adaptó al celuloide, aunque sólo al cabo de treinta años y con cambios sustanciales en la trama. De la obra original tan sólo se mantuvieron cuatro canciones, entre ellas «'S Wonderful», pieza que en última instancia se identificaría casi más con los bailarines que con los músicos de jazz. En el escenario, la tonada de los Gershwin servía de escaparate a Adele y Fred Astaire, artista este que también danzaría al son de «'S Wonderful» en *Una cara con ángel*, la adaptación cinematográfica de *Funny Face*, donde su pareja de baile es Audrey Hepburn, unos treinta años más joven que el protagonista. En la película *Un americano en París* (1951), donde también aparece la canción, el encargado de cantarla es Gene Kelly, que acompaña su interpretación con un número de claqué.

Gershwin ayudó a los bailarines componiendo una canción que no exige mucho de las cuerdas vocales. La melodía, que no rebasa la octava, se compone en su mayoría de notas repetidas, notas reales y saltos interválicos moderados, así como de un gran número de silencios. Si Frank Sinatra, según una historia muy difundida, se entrenaba buceando largos enteros con el fin de poder cantar frases largas sin respirar, para esta canción le habría bastado una bañera de bebé. «La estrofa —según el veredicto del experto Alec Wilder, quizá demasiado severo—, es una retahíla monótona de frases calcadas^[89] que ni la armonía más inspirada consigue amenizar».

En 1938, Benny Goodman grabó una versión impecable en formación de cuarteto con Teddy Wilson y Lionel Hampton; pero «'S Wonderful» no ocuparía un lugar destacado en el repertorio jazzístico hasta mediados de la década de 1940. En 1944,

Coleman Hawkins firmó una interpretación excelente con el acompañamiento de Roy Eldridge y, de nuevo, Teddy Wilson. Otro antiguo pianista de Goodman, Mel Powell, entablaría un vínculo muy estrecho con esta canción: tras grabarla en las décadas de 1940 y 1950, volvería a interpretarla en los años ochenta, cuando regresó fugazmente al *jazz* tras un largo paréntesis en el que se había dedicado a componer música clásica.

Pocas canciones de Gershwin se han mostrado tan susceptibles de reinención, reinterpretación y —¡por fin!— regocijo. «'S Wonderful» ha funcionado bien como pieza de *swing*, *bop* o *jazz* tradicional; con porte *stride* o latino; con enfoque *hot* o *cool*. Medio siglo después de que los Gershwin compusieran la canción, João Gilberto la transformó en una *bossa nova*; y la traducción a este idioma tan distinto funciona gracias precisamente a ese carácter mesurado que mereció los reproches de Wilder. Es más, a juzgar por el tratamiento que hoy le aplican vocalistas como Diana Krall, casi se diría que «'S Wonderful» es obra de Antonio Carlos Jobim, no de los hermanos Gershwin.

VERSIONES RECOMENDADAS

Frankie Trumbauer, Nueva York, 27 de abril de 1936 · Benny Goodman (con Teddy Wilson y Lionel Hampton), Chicago, 12 de octubre de 1938 · Coleman Hawkins (con Roy Eldridge y Teddy Wilson), Nueva York, 31 de enero de 1944 · Artie Shaw, Nueva York, 6 de marzo de 1952 · Lennie Tristano (con Lee Konitz), extraída de *Live at the Confucius Restaurant 1955*, grabado en directo en la Sing Song Room del Confucius Restaurant de Nueva York, 11 de junio de 1955 · João Gilberto, extraída de *Amoroso*, Nueva York y Los Ángeles, 17 al 19 de noviembre de 1976 y 3 al 7 de enero de 1977 · Mel Powell (con Benny Carter y Louie Bellson), extraída de *The Return of Mel Powell*, grabado en directo en el ss *Norway*, mar Caribe, 21 de octubre de 1987 · Diana Krall, extraída de *The Look of Love*, Hollywood, 3 y 4 de junio de 2001.

T

Take Five

Compuesta por Paul Desmond

Puede que «Take Five» sea el éxito musical más insospechado de su época. El sencillo fue el primer instrumental de *jazz* moderno que vendió un millón de copias... y también uno de los últimos. Un hecho aún más curioso es que la canción se compuso en 5/4, un compás que hasta entonces no se había usado en la música popular estadounidense y era prácticamente insólito en el *jazz*. Por si fueran pocos los obstáculos, los ejecutivos de la discográfica no eran partidarios de publicar «Take Five» en forma de sencillo, hasta que Goddard Lieberson, el presidente de Columbia Records, los obligó a lanzarlo.

A decir verdad, ni siquiera el compositor tenía fe en «Take Five». Dave Brubeck le había pedido a Paul Desmond, el saxo alto de su cuarteto, que compusiese una pieza para *Time Out*, un disco que reuniría canciones de *jazz* con métricas poco habituales. Desmond barajó dos conceptos distintos para una composición en 5/4: el primero, una melodía en tonalidad menor con un *vamp* subyacente; el segundo, un dibujo en tonalidad mayor con un fondo de armonías cambiantes. El saxofonista terminó siguiendo el consejo de Brubeck y combinó los dos planteamientos en una sola canción; pero seguía sin verlo claro. «Todavía creo que era una idea dudosa en el mejor de los casos^[90] [...]. En su momento me parecía algo prescindible. Estaba dispuesto a cambiar los derechos de autor de “Take Five” por una maquinilla de afeitar usada».

Pero el éxito de la canción dista mucho de ser inexplicable. Todos los temas de *jazz* que triunfan en las listas suelen contar con un *vamp* pegadizo ejecutado por la sección rítmica —como demuestran, por ejemplo, «Watermelon Man», de Mongo Santamaría; «Poinciana», de Ahmad Jamal; «The Sidewinder», de Lee Morgan; o «Soul Sauce», de Cal Tjader—; y Brubeck aplicó esta fórmula con el *ostinato* de piano de «Take Five». Algunos han manifestado que el pianista, en lugar de circunscribirse a un *vamp* tan reiterativo, debería haberse arriesgado más con el compás de 5/4 —como de hecho haría en interpretaciones posteriores de la pieza—; pero ese conservadurismo fue precisamente el factor clave para que un concepto experimental se convirtiese en una canción de éxito. Los solos se tocan por encima del *vamp*, y el puente se usa exclusivamente para la exposición de la melodía del principio y el final.

Pero hasta los instrumentales de éxito necesitan una letra. Desmond, en una carta que escribió a su padre en 1961, le pidió ayuda para componer unos versos para «Take Five» con vistas a la versión que el cuarteto iba a grabar con la vocalista Carmen McRae. Parece ser que el progenitor no aportó gran cosa, pues poco después McRae acudió al estudio a cantar una letra escrita por Dave Brubeck con ayuda de su

esposa Iola. Este texto lo utilizaría años después Al Jarreau en la famosa versión de «Take Five» que incluyó en *Look to the Rainbow*, un álbum de 1977 que, además de obtener un Grammy, sirvió para dar a conocer esta canción a una nueva generación de aficionados.

Aunque en el momento de publicarse la canción algunos, sin duda, la tacharon de mera ocurrencia efectista, Brubeck y Desmond vieron reivindicada la valía de su propuesta con la posterior difusión de los metros insólitos que promovieron en la década de 1950. El compás de 5/4 es mucho más habitual entre los músicos de *jazz* actuales, y sospecho que no pocos de ellos lo aprendieron con esta pieza. Lamento decir, no obstante, que muchos estudiantes y bandas semiprofesionales añaden esta composición a sus repertorios antes de haber alcanzado un buen dominio de las métricas inusuales, con lo cual existe un riesgo elevado de oír demasiadas versiones ramplonas de «Take Five». La canción ha aparecido, desde luego, en contextos que no tienen absolutamente nada de jazzísticos: usada como base de *rap*, *sampleada*, interpretada por bandas marciales y cantada por corales. Cuenta Doug Ramsey, el biógrafo de Desmond, que en una tiendecilla situada en una bocacalle de una avenida de Praga encontró una caja de música que, al abrirse, tocaba los primeros compases de «Take Five»; y estoy seguro de que cualquier día de estos la oiré como tono de llamada de un teléfono móvil. Pero aunque la canción, al ser tan conocida, haya perdido gran parte de su capacidad de sorpresa, todavía es capaz de deleitar a la platea.

Y de servir a una buena causa. Según lo estipulado en el testamento de Paul Desmond, fallecido en 1977, parte de los ingresos derivados de los derechos de autor de esta canción y del resto de su obra van a parar a la Cruz Roja estadounidense. Desde entonces, la institución ha recibido más de seis millones de dólares del legado de Desmond y, en correspondencia, ha puesto el nombre del saxofonista a un aula de formación situada en su sede central de Washington (D. C.).

VERSIONES RECOMENDADAS

Dave Brubeck (con Paul Desmond), extraída de *Time Out*, Nueva York, 1 de julio de 1959 · Dave Brubeck (con Paul Desmond), extraída de *At Carnegie Hall*, grabado en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 22 de febrero de 1963 · George Benson, extraída de *Bad Benson*, Englewood Cliffs (New Jersey), 29 y 30 de mayo y 20 de junio de 1974 · Paul Desmond (con Ed Bickert), extraída de *Live*, grabado en directo en el Bourbon Street de Toronto, 25 de octubre al 1 de noviembre de 1975 · Al Jarreau, extraído de *Look to the Rainbow*, enero y febrero de 1977 · Carmen McRae, extraído de *Upside Down*, grabado en directo en el festival de *jazz* de Montreux (Suiza), 22 de julio de 1982 · Tito Puente, extraído de *Mambo Diablo*, San Francisco, mayo de 1985 · Anthony Braxton, extraído de *20 Standards*, grabado en directo en el Teatro Filarmonico de Verona, 17 de noviembre de 2003.

Take the A Train

Compuesta por Billy Strayhorn

¿Cómo es posible que la banda de Ellington abriese sus conciertos con una canción que no era obra del Duque? La batalla que a comienzos de la década de 1940 libraron la ASCAP y las emisoras de radio obligó a Ellington a mantener fuera de las ondas todas las obras que tenía registradas en esa sociedad de autores. El compositor había estado usando «Sepia Panorama» para presentar sus actuaciones, pero de pronto necesitaba un sustituto. Por suerte, Billy Strayhorn, un colaborador frecuente de Ellington que no era miembro de la ASCAP, y por tanto no estaba limitado por el veto, ayudó a que la orquesta siguiese sonando en las ondas con sus aportaciones al temario de la banda, entre las que se cuenta «Take the A Train».

Strayhorn llevaba trabajando la pieza desde 1939, pero no se decidía a presentársela a Ellington porque temía que sonase como la típica canción que interpretaría Fletcher Henderson, un rival del Duque. La letra, por lo visto, está inspirada en las indicaciones que Strayhorn tuvo que seguir para encontrarse por primera vez con Ellington en Nueva York; unas instrucciones que incluían la orden: «*take the A train*» [coge el tren A]. La decisión de Ellington de adoptar la canción como «sintonía» de sus conciertos se vio refrendada por el éxito arrollador de la pieza. La grabación que registró en febrero de 1941 permaneció siete semanas en las listas, y otros artistas no tardaron en interpretar la canción con sus conjuntos.

En menos de un año, la pieza se incorporó a los repertorios de Glenn Miller, Cab Calloway, Stan Kenton y otros. Pero no todos los imitadores de Ellington prestaron la debida atención: o al menos así se deduce de una anécdota, tal vez apócrifa, según la cual Lawrence Welk presentaba el clásico de Strayhorn con esta frase: «A continuación interpretaremos la canción 'Take a Train'[Coge un tren]». En otra versión de esta anécdota, el título trabucado se atribuye al empresario de ocio nocturno Billy Berg. Sea como fuere, la historieta atestigua la fama de la canción, pues se daba por hecho que hasta la gente más fuera de onda la conocía.

El gancho de la melodía estriba en el énfasis con que la frase inicial aterriza en la quinta bemol, la más moderna e inestable de las *blue notes*. El efecto es discordante pero eleva el ánimo, y demuestra que el mismo sonido que la mayoría de compositores de Tin Pan Alley seguramente habría desechado por demasiado disonante, podía representar, en el marco de la orquesta de Ellington, el momento más memorable de una canción de éxito.

El Duque no podía evitar hacer reajustes en los trabajos de su colaborador, y en el concierto de 1948 en el Carnegie Hall, la orquesta presentó una versión diferente de «Take the A Train» titulada «Manhattan Murals», con el nombre de Ellington como coautor de la pieza. Esta partitura reformada, repleta de sorpresas y efectos

dramáticos, demostró que el pianista podía ser más radical a la hora de reinventar el material de su banda que los músicos de *jazz* moderno que versionaban esas mismas composiciones.

«Take the A Train» sigue siendo una canción apreciada por músicos y aficionados, y se ha hecho tan famosa que muchos artistas ajenos al *jazz* —desde Charlie Watts, el batería de los Rolling Stones, a Chicago, el grupo de *pop-rock*— han probado a interpretarla. Al igual que otros clásicos de Ellington-Strayhorn, «Take the A Train» suele tocarse con la fidelidad reverente que se dispensa a las piezas de época, pero algunos han logrado reformularla con éxito. En 1955, Clifford Brown y Max Roach la sometieron a un fogoso tratamiento *hard bop* y lograron imitar a un tren de verdad mejor aún que el propio Duke. Entre las diversas versiones de piano solista que existen, el hechizante arreglo *boogie-woogie* de Michel Petrucciani se yergue muy por encima de los clichés consabidos de ese idioma, mientras que Sun Ra, en la interpretación que ofreció durante un recital de 1977 celebrado en Italia, se las arregla para respetar el espíritu original de la composición y, al mismo tiempo, desplegar paulatinamente varios elementos vanguardistas, culminando el trayecto con un acelerón a toda máquina que amenaza con descarrilar todo el asunto. Pero una visita a «Take the A Train» nunca estará completa sin la interpretación que el propio compositor, Billy Strayhorn, grabó en 1961 con un elegante arreglo de cuerda.

VERSIONES RECOMENDADAS

Duke Ellington, Hollywood, 15 de febrero de 1941 · Cab Calloway, Nueva York, 3 de julio de 1941 · Bob Wills y sus Texas Playboys, San Francisco, 30 de agosto de 1947 · Duke Ellington (interpretada con el título de «Manhattan Murals»), grabada en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 13 de noviembre de 1948 · Clifford Brown/Max Roach Quintet, extraída de *A Study in Brown*, Nueva York, 23 de febrero de 1955 · Billy Strayhorn, extraída de *The Peaceful Side of Billy Strayhorn*, París, mayo de 1961 · Sun Ra, extraída de *Piano Recital*, grabada en directo en el Teatro La Fenice de Venecia, 24 de noviembre de 1977 · Joe Henderson, extraída de *Lush Life: The Music of Billy Strayhorn*, Englewood Cliffs (New Jersey), 3 al 8 de septiembre de 1991 · Michel Petrucciani, extraída de *Sólo Live*, grabada en directo en la Alte Opera de Frankfurt, 27 de febrero de 1997.

Tea for Two

Compuesta por Vincent Youmans, con letra de Irving Caesar

Cuesta entender por qué los músicos de *jazz* le tienen tanto aprecio a esta composición: la melodía es monótona y más propia de una canción infantil de pacotilla. De hecho, prefiero tocar «María tenía un corderito» o «En el barquito de caramelo»: al menos estas melodías no se te grapan a la cabeza como una migraña crónica. El encadenamiento armónico de «Tea for Two» es la secuencia II-V de toda la vida, y el tema B suena sospechosamente parecido al A, como si las frases melódicas se hubiesen racionado y reciclado en época de escasez. Con respecto a la letra, cuanto menos se diga mejor.

Hay que reconocer al letrista, Irving Caesar, el mérito de haber reconocido, en el transcurso de una entrevista que mantuvo con Steve Allen años después, que la letra se concibió como mero relleno provisional, pensando en sustituirla más adelante con algo más profundo. Pero este reemplazo ulterior nunca se produjo... o no fue necesario: tanto la canción como el musical que la dio cabida, *No, No, Nanette*, fueron un éxito, y se repondrían con regularidad en el futuro. El espectáculo, no obstante, hubo de pagar un alto precio, aunque a escondidas: según una leyenda descabellada —pero posiblemente cierta—, el productor Harry Frazee recaudó el dinero para *No, No, Nanette* mediante la venta del mítico Babe Ruth, a la sazón jugador de los Red Sox de Boston, equipo de beisbol propiedad de Frazee, a los Yankees de Nueva York. Sólo por este motivo, los alumnos del bostoniano conservatorio de Berklee deberían boicotear esta canción de por vida.

Pero «Tea for Two» ha gozado de enorme popularidad, no sólo entre el gran público —sobre cuyos gustos, al fin y al cabo, no hay nada escrito—, sino incluso en las altas esferas intelectuales. Dimitri Shostakóvich compuso un arreglo muy delicado para esta canción, que incluso le ocasionó ciertos problemas con las autoridades soviéticas por su «decadente influencia occidental». Vladimir Horowitz, el virtuoso pianista ucraniano, desarrolló una versión personal de la pieza de Youmans que se llevó al estudio pero nunca llegó a publicarse. Súmense las más de setecientas grabaciones de *jazz* existentes y el lector convendrá que haría falta un juego de té gigantesco para servir a todos los artistas famosos que han estampado su sello en «Tea for Two».

Art Tatum incorporó la canción a su repertorio al llegar a Nueva York y, en su famosa sesión de marzo de 1933 para el sello Brunswick, grabó una versión deslumbrante sin acompañamiento. En un duelo musical hoy legendario, el pianista recurrió a esta pieza para doblegar a un elenco rutilante integrado por los mejores pianistas de *jazz* de Nueva York: Fats Waller, James P. Johnson y Willie «The Lion» Smith. «Esa noche —recordaría el gran James P.—, cuando Tatum tocó “Tea for

Two»^[91], fue la primera vez que oí interpretar esa canción de verdad». La citada grabación de 1933, si bien no logra convencerme de la importancia de esta pieza, demuestra con creces el formidable pianista que ya era Tatum a sus veintitrés años.

Se ve que Fats Waller no quedó lo bastante impresionado para cederle la canción al pujante veinteañero, pues en 1937 ofreció su propia versión: una interpretación a piano sólo que muestra una gracilidad y una sutileza poco frecuentes en un pianista de natural estentóreo. Ese mismo año, Benny Goodman tocó «Tea for Two» con un cuarteto de primera fila y Django Reinhardt la grabó en París. El belga, de hecho, registraría la canción en cinco ocasiones distintas, todas ellas en los años previos a la Segunda Guerra Mundial. Mi versión favorita es la que firmó en solitario en 1937, con una reconfiguración impresionante del substrato armónico de la pieza.

Sospecho que la continuidad de la canción en el repertorio jazzístico se debe a la facilidad con que se amolda a toda clase de propósitos. Las mejores versiones poseen una cierta extravagancia. Escuchando la versión afrocubana que grabó Mark Levine (con el título traducido al castellano: «Té para dos»), casi se diría que los compositores originales concibieron la pieza pensando en un son montuno. Y quien quiera más ejemplos subversivos no tiene más que escuchar la adaptación atrevida de este clásico que incluyó Dave Brubeck en su primer disco de trío para el sello Fantasy, la versión a todo gas que Bud Powell registró al año siguiente, o una peculiar interpretación de 1961 a cargo de Thelonious Monk.

Más intrigante aún que esa versión de Monk es, sin embargo, la que pudo haber grabado tres meses antes, cuando el sumo sacerdote del *bop* y Vladimir Horowitz estuvieron presentes de forma simultánea en el estudio neoyorquino de Columbia. Fue el día en que el célebre concertista de piano grabó esa versión de «Tea for Two» que nunca llegaría a publicarse, y me gusta imaginar lo que podría haber ocurrido si Monk se hubiese unido a Horowitz en un mano a mano para enseñarle cómo se tocaba la pieza.

VERSIONES RECOMENDADAS

Art Tatum, Nueva York, 21 de marzo de 1933 · Benny Goodman (con Lionel Hampton, Teddy Wilson y Gene Krupa), Nueva York, 3 de febrero de 1937 · Fats Waller, Nueva York, 11 de junio de 1937 · Django Reinhardt, París, 28 de diciembre de 1937 · Dave Brubeck, San Francisco, septiembre de 1949 · Bud Powell (con Ray Brown y Buddy Rich), Nueva York, junio y julio de 1950 · Thelonious Monk, extraída de *Criss Cross*, Nueva York, 26 de febrero de 1963 · Norma Winstone, extraída de *Somewhere Called Home*, Oslo, julio de 1986 · Mark Levine (grabada con el título de «Té para dos»), extraída de *Isla*, Berkeley (California), 2002.

Tenderly

Compuesta por Walter Gross, con letra de Jack Lawrence

En 1945, durante un encuentro fortuito en el despacho de un editor discográfico, Margaret Whiting le contó a Jack Lawrence que había oído una melodía fantástica que pedía a gritos una letra. La cantante llevó a Lawrence a las cercanas oficinas del sello Musicraft, donde el pianista y ejecutivo Walter Gross se sentó al teclado y tocó la pieza, un vals encantador con intervalos amplios y anhelantes. La canción no era lo que se dice carne de *hit parade* —por aquel entonces, como ahora, eran pocos los vales que irrumpían en las listas de éxitos— y más debía de parecer una pieza de salón que un éxito de gramola. Pero Lawrence pidió una copia de la partitura; y durante los días siguientes comprobó que la melodía se le había quedado grabada.

El compositor no tardó en volver al despacho de Gross con la letra de la canción, a la que había puesto el nombre de «Tenderly». Pero el ejecutivo no quedó muy convencido. Alec Wilder afirmaría tiempo después que el título no encajaba bien en la melodía^[92], pues obliga al cantante a acentuar de manera muy forzada la última sílaba de la palabra: *ten-der-liiii*. Gross, por su parte, tenía otra queja: a su modo de ver, la palabra tenía más sentido como indicación para los intérpretes —«toque esta canción con delicadeza» (*tenderly*)— que como título formal. Así pues, despachó al compositor en un tono cortante, y ahí pareció quedar la cosa.

Lawrence, sin embargo, siguió paseando la canción por las discográficas y acabó por convencer a Gross de que aceptase una oferta de E. H. Morris Music. Poco tiempo después, la versión vocal de Sarah Vaughan y la instrumental de Randy Brooks dieron a conocer al público esta canción pop tan heterodoxa, y en los años que siguieron, unos cuantos músicos de renombre —Woody Herman, Harry James, Erroll Garner— añadieron «Tenderly» a sus temarios. En 1952, Rosemary Clooney obtuvo un éxito sorprendente con una versión en ritmo de vals de la que se vendieron un millón de copias. Al año siguiente, «Tenderly» apareció en *Torch Song [La canción de la antorcha]*, una película de Metro-Goldwyn-Mayer en la que la ejecución de la pieza teóricamente corría por cuenta de una intérprete de *torch songs* tan inverosímil como Joan Crawford (aunque, en realidad, quien puso la voz detrás de las cámaras fue la cantante India Adams).

La canción ha servido de motivo de lucimiento para pianistas virtuosos, y son innumerables las versiones que grabaron Art Tatum, Oscar Peterson, Phineas Newborn Jr., Paul Smith y otros teclistas igual de expansivos. Pero «Tenderly», pese a las reservas de Wilder, también da buenos frutos en manos de los vocalistas, como bien demostraron Nat King Cole o el célebre dúo que formaron en 1956 Ella Fitzgerald y Louis Armstrong (versión que culmina con una atinada parodia de Satchmo por parte de la diva). Por último, la composición de Gross ha gozado de

gran aceptación en círculos minoritarios del mundillo como tribuna para músicos más vanguardistas: escúchese, por ejemplo, la versión al saxofón solista que grabó Eric Dolphy en 1960, o la interpretación titánica de David S. Ware (1994), con el acompañamiento de Matthew Shipp, un airado intercambio de golpes que se antoja una abjuración expresa del título de la canción.

Además, «Tenderly» no tiene por qué ceñirse rigurosamente al ritmo de vals. Unos cuantos artistas —como Dexter Gordon, Bud Powell, Gary Burton y Mongo Santamaría— han demostrado que esta composición también funciona bien en una amplia gama de compases de 4/4; y dice mi amigo Jeff Sultanof que tiene en la estantería una partitura irresistible de «Tenderly» en 7/4 a la espera de que aparezca la orquesta adecuada.

VERSIONES RECOMENDADAS

Sarah Vaughan, Nueva York, 2 de julio de 1947 · Woody Herman (con Gene Ammons y Bill Harris), Los Ángeles, 20 de julio de 1949 · Rosemary Clooney, Nueva York, 21 de noviembre de 1951 · Art Tatum, extraída de *The Art Tatum Sólo Masterpieces, Vol. 3*, Los Ángeles, 28 de diciembre de 1953 · Louis Armstrong y Ella Fitzgerald, extraída de *Ella and Louis*, Los Ángeles, 16 de agosto de 1956 · Eric Dolphy, extraída de *Far Cry*, Englewood Cliffs (New Jersey), 21 de diciembre de 1960 · Oscar Peterson, extraída de *À la Salle Pleyel*, grabado en directo en la Salle Pleyel de París, 17 de marzo de 1975 · David S. Ware (con Matthew Shipp), extraída de *Earthquation*, Nueva York, 4 y 5 de mayo de 1994 · Gary Burton, extraída de *Departure*, Nueva York, 20 al 22 de septiembre de 1996.

There Is No Greater Love

Compuesta por Isham Jones, con letra de Marty Symes

Hoy en día, Isham Jones (pronúnciese «Aisham») es una figura prácticamente olvidada de la música estadounidense, pero en su día este coetáneo de Paul Whiteman lideraba una de las mejores orquestas de baile del país. En la década de 1920, Jones era uno de los artistas que más discos vendían y llegó a contar con siete números uno en su haber. Pero si algún aficionado actual reconoce el nombre de este músico, seguramente sea por su relación con Woody Herman, el solista de viento que pasó a dirigir la banda cuando el líder se retiró del mundo de la música en los albores de la era del *swing* (un retiro que a la postre sería temporal). Hasta cierto punto, Jones había contribuido al cambio que experimentó el gusto del público mediante factores como la incorporación a su repertorio de canciones basadas en el *blues*, la adopción de una instrumentación jazzística más depurada en lugar de los violines melífluos de las orquestas de baile anteriores y el prurito perfeccionista que lo indujo a llenar su banda de instrumentistas de *jazz* de gran talento. La intención de Jones no era labrarse un nombre como director de una banda *hot*, e incluso rechazaba el término «*jazz*» —prefería que su obra se denominase «música de baile americana»—; pero sus aportaciones al idioma jazzístico son, no obstante de gran importancia.

Jones era también un arreglista y compositor de talento, y su legado perdura en el mundo del *jazz* a través de sus títulos, entre los que destacan «It Had to Be You», «On the Alamo», «The One I Love (Belongs to Somebody Else)» y «There Is No Greater Love». En la primera grabación de esta última pieza, Jones encomendó la parte vocal a Woody Herman, a la sazón un joven de veintidós años al que había contratado por su triple faceta de cantante, bailarín y saxofonista. Herman, sin embargo, nunca se había visto a sí mismo como intérprete de baladas hasta que Jones le asignó ese papel. El público respondió favorablemente al joven vocalista, y «There Is No Greater Love» se metió entre los veinte primeros puestos de las listas en abril de 1936.

Duke Ellington grabó la canción por esa misma época, pero pocas bandas, a excepción de la de Herman, conservarían esta pieza en sus repertorios durante la década siguiente. En febrero de 1947, sin embargo, Herman registró una nueva versión de «There Is No Greater Love», y una semana después Billie Holiday también llevó la canción al estudio. En mayo, la cantante interpretó la composición en un concierto celebrado en el Carnegie Hall, y en los años que siguieron «There Is No Greater Love» sonaría de vez en cuando en los escenarios y estudios de grabación. Pero la grabación que llevó a cabo Miles Davis en 1955 y la versión que Sonny Rollins incluyó en *Way Out West*, su disco de trío de 1957, ejercieron más influencia que cualquiera de esos precedentes a la hora de consolidar la pieza en los

temarios de los músicos de *jazz* moderno.

La canción suele tocarse en un tiempo medio muy relajado, aunque se adapta con facilidad a otros movimientos. La melodía da la sensación de desplegarse de un modo tan inevitable como grato, un efecto frecuente en las composiciones de Jones, que tienden a rehuir el dramatismo y los giros inesperados para, en lugar de ello, satisfacer al oído mediante la concatenación fluida y natural de las frases. Gracias a este carácter integral, «There Is No Greater Love» no pierde su lógica interna ni siquiera cuando se ve sometida a remodelaciones radicales. Para hacerse una idea de la variedad de enfoques posibles, compárense el tratamiento vanguardista que le aplicó el grupo Circle —compuesto por Chick Corea, Anthony Braxton, Dave Holland y Barry Altschul— en el disco *Paris Concert*, de 1971, con el duelo de saxos que diez años antes libraron Sonny Stitt y Gene Ammons o el dueto de *jazz* de cámara de Stan Getz y Kenny Barron, grabado dos décadas después.

Si los aficionados más jóvenes reconocen la canción es gracias, en gran medida, a la difunta Amy Winehouse, que incluyó «There Is No Greater Love» en *Frank*, un álbum de 2003 que vendió un millón de copias. El título del disco, «Sincero», está bien escogido —no en vano la portada luce una etiqueta de advertencia sobre el contenido explícito de las letras—; pero el tratamiento baladístico que la británica aplicó al estándar de Isham Jones resulta mojigato e inofensivo, además de inspirarse más de la cuenta en Dinah Washington y Billie Holiday.

VERSIONES RECOMENDADAS

Isham Jones (con Woody Herman), Nueva York, 3 de febrero de 1936 · Duke Ellington, Nueva York, 27 de febrero de 1936 · Billie Holiday, grabado en directo en el Carnegie Hall de Nueva York, 24 de mayo de 1947 · Dinah Washington, extraída de *Dinah Jams*, Los Ángeles, 14 de agosto de 1954 · Miles Davis, extraída de *Miles*, Hackensack (New Jersey), 16 de noviembre de 1955 · Sonny Rollins, extraída de *Way Out West*, Los Ángeles, 7 de marzo de 1957 · Sonny Stitt y Gene Ammons, extraída de *Boss Tenors*, Chicago, 27 de agosto de 1961 · Miles Davis, extraída de *Four and More*, grabado en directo en el Philharmonic Hall de Nueva York, 12 de febrero de 1964 · Circle (con Chick Corea y Anthony Braxton), extraída de *Paris Concert*, grabado en directo en la Maison de PORTF de París, 21 de febrero de 1971 · Woody Shaw (con Cedar Walton), extraída de *Setting Standards*, Englewood Cliffs (New Jersey), 1 de diciembre de 1983 · Stan Getz y Kenny Barron, extraída de *People Time*, grabado en directo en el Jazzhus Montmartre de Copenhague, 3 al 6 de marzo de 1991 · Vincent Herring (con Wallace Roney y Mulgrew Miller), extraída de *Simple Pleasure*, Englewood Cliffs (New Jersey), 21 de marzo de 2001.

There Will Never Be Another You

Compuesta por Harry Warren, con letra de Mack Gordon

En los primeros compases de esta canción, el vocalista menciona su interés por salir con «otra persona» y, unos pocos compases después, interrumpe su apasionada declaración con la alusión a los «otros labios» que podría besar. De acuerdo, no soy experto en técnicas de seducción; pero no me parece que semejantes comentarios sean una buena estrategia.

Así pues, no recomiendo usar esta canción en una cita amorosa. Pero usarla encima del escenario ya es otra cuestión. Las frases largas y majestuosas, el contraste entre el triunfalismo ascendente de la melodía y el impulso descendente de la línea de bajo, e incluso —por qué no— la letra, con esa alusión descarada a otras canciones, otras estaciones, otros labios; todo ello imprime al conjunto un empuje irresistible que mantiene a los oyentes inmersos en la tensión dramática durante toda la canción.

La composición procede originariamente de *Iceland [Islandia]*, el largometraje de 1942, no el país. En la película, que gira en torno a las dotes patinadoras de la tres veces campeona olímpica Sonja Henie, la encargada de interpretar la pieza fue Joan Merrill, a la sazón más conocida por interpretar canciones patrióticas que baladas de amor. La película generó controversia: los varones islandeses protestaron por la premisa de la trama, según la cual las islandesas preferían a un soldado estadounidense antes que a un macho nórdico. En medio de tanto hielo y alboroto, casi nadie prestó atención a la música. Aunque en aquella época la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas nominaba diez composiciones para el Oscar a la mejor canción, ni por esas pasó el corte este futuro estándar. Que conste que Harry Warren conseguiría once nominaciones a lo largo de su carrera, y ganaría tres Oscars, pero por esta joya no ganó nada.

Woody Herman registró «There Will Never Be Another You» poco después del estreno de la película, pero su grabación apenas se mantuvo una semana en las listas antes de desaparecer para siempre: el músico, de hecho, no tardó en sacarla de su repertorio. La canción conoció pocas versiones jazzísticas hasta comienzos de la década de 1950, cuando Lionel Hampton, Sonny Stitt, Lester Young y Stan Getz grabaron sus respectivas interpretaciones. La primera versión que oí de «There Will Never Be Another You», en mis años mozos, fue la de Nat King Cole, y me dejó embelesado. Oyéndola ahora, discrepo del arreglo empalagoso de Nelson Riddle —si bien es verdad que concede un cierto margen al piano de Nat—; pero la ejecución vocal sigue pareciéndome divina. La grabación de Chet Baker, de 1954, también triunfó entre el gran público y es una de las interpretaciones vocales más célebres del artista.

Esta canción ha sido objeto de versiones de todos los estilos, y aunque lo más

habitual es tocarla en un *tempo* entre lento y medio con un *swing* clásico, también da buenos resultados en movimientos más rápidos, tratamiento que le permite servir de soporte a improvisaciones informales o a duelos de viento más intensos. En este sentido, Matthew Shipp, con su grabación de 2008, demostró que el estándar de Warren-Gordon puede incluso trascender las fronteras del *jazz* atonal más enérgico. En el polo opuesto, Chris Montez, un héroe de barrio que se crio en mi viejo vecindario, logró colocar esta canción en las listas de éxitos de 1966 con una versión que es casi un ejemplo modélico de *pop-rock* de mediados de la década de 1960. Por último, otros artistas han utilizado en sus composiciones la progresión armónica de «There Will Never Be Another You», entre los que cabe destacar a Horace Silver, en «Split Kick», y a John Scofield, en «Not You Again».

VERSIONES RECOMENDADAS

Lionel Hampton, Nueva York, 26 de enero de 1950 · Lester Young (con Oscar Peterson), extraída de *Lester Young with the Oscar Peterson Trio*, Nueva York, 28 de noviembre de 1952 · Chet Baker, extraída de *Chet Baker Sings*, Los Ángeles, 15 de febrero de 1954 · Lee Konitz (con Lennie Tristano), extraída de *Live at the Confucius Restaurant 1955*, grabado en la Sing Song Room del Confucius Restaurant de Nueva York, 11 de junio de 1955 · Nat King Cole, extraída de *Nat King Cole Sings for Two in Love*, Hollywood, 25 de agosto de 1955 · Hampton Hawes, extraída de *Four*, Los Ángeles, 27 de enero de 1958 · Tony Bennett y Count Basie, extraída de *In Person!*, Nueva York, 30 de diciembre de 1958 · Sonny Rollins (con Kenny Garret), extraída de *Solid*, Nueva York, 24 de marzo de 1986 · Modern Jazz Quartet (con Freddie Hubbard), extraída de *Modern Jazz Quartet and Friends*, Nueva York, 27 de junio de 1992 · Matthew Shipp, extraída de *Harmonic Disorder*, Brooklyn, agosto de 2008.

These Foolish Things

Compuesta por Jack Strachey, con letra de Holt Marvell (Eric Maschwitz)

Los británicos son los reyes de las «canciones-lista». Gilbert y Sullivan compusieron varios ejemplos llamativos —entre ellos uno titulado directamente «I've Got a Little List» [Tengo una pequeña lista]— y, más adelante, artistas de corte muy dispar, desde John Lennon a Pink Floyd, probaron en alguna ocasión a cultivar el concepto. En este caso, sin embargo, Jack Strachey y el letrista Eric Maschwitz (oculto bajo el seudónimo de Holt Marvell) echaron mano de la fórmula, por lo general más indicada para canciones humorísticas, y la aplicaron a una balada romántica. El planteamiento bien podría haber resultado artificioso o ñoño —como ocurrió con «I Can't Get Started», otra canción-lista de tema amoroso que apareció por esa época—, pero el tono nostálgico y melancólico aporta una hondura emocional que pocas canciones de este formato han alcanzado.

«These Foolish Things» apareció por primera vez en un musical londinense de 1936 titulado *Spread It Abroad*, donde tuvo un eco tan escaso que el agente de Maschwitz consideró que no merecía la pena publicarla (privándose así de un torrente de ingresos en concepto de derechos de autor que a día de hoy aún sería caudaloso). En 1936, sin embargo, cinco artistas distintos causaron sensación con sus respectivas grabaciones de «These Foolish Things». Benny Goodman se encumbró en las listas con su versión de la balada, para la que contó con la vocalista Helen Ward y un arreglo de Jimmy Mundy. El rey del *swing* volvería a registrar la pieza con una formación reducida cuatro años después, durante el breve periodo en que acogió en su banda a Charlie Christian, la sensación de la guitarra eléctrica. El otro gran clarinetista de la época y viejo rival de Goodman, Artie Shaw, también registró «These Foolish Things» en una sesión de estudio celebrada en 1952 para el sello Decca, y años después señalaría lo siguiente acerca de esta grabación: «Fue lo mejor que hice en mi vida»^[93].

En última instancia, sin embargo, sería un músico de Goodman quien dejase una huella más duradera en esta pieza. El pianista Teddy Wilson acudió al estudio dos semanas después que Goodman, en compañía de la cantante Billie Holiday, que firmó la que para mí es y será la versión vocal definitiva de «These Foolish Things». En esta grabación, que también llegó al top diez, Lady Day exhibe un ánimo optimista y vivaz que desmiente esa imagen imperante que presenta a la vocalista como surtidor atormentado de canciones tristes. Para un tratamiento más introspectivo, escúchese su versión de 1952, donde Holiday hace énfasis en los aspectos más cercanos a la *torch song* de este famoso estándar.

El rival más duro de Lady Day en este caso particular fue Nat King Cole, que se

enfrentó a la canción en numerosas ocasiones y en diversos contextos: como número tanto vocal como instrumental; en calidad de líder o de músico de sesión (junto a Lester Young y Charlie Parker: ahí es nada); en grupos o a piano solo. Otro fiel valedor, Art Pepper, mantuvo esta canción en su repertorio desde sus comienzos hasta el final de su carrera y dejó más de media docena de grabaciones, entre las que destaca por su emotividad la ofrecida en su concierto de julio de 1977 en el Village Vanguard.

VERSIONES RECOMENDADAS

Benny Goodman (con Helen Ward y un arreglo de Jimmy Mundy), Nueva York, 15 de junio de 1936 · Billie Holiday (con la Teddy Wilson Orchestra), Nueva York, 30 de junio de 1936 · Benny Goodman Sextet (con Charlie Christian y Lionel Hampton), Los Ángeles, 11 de junio de 1940 · Billie Holiday, extraída de *Solitude*, Los Ángeles, mayo de 1952 · Thelonious Monk, extraída de *Thelonious Monk Trio*, Nueva York, 18 de diciembre de 1952 · Artie Shaw, extraída de *Did Someone Say a Party?*, Nueva York, 2 de julio de 1953 · Sauter-Finegan Orchestra, extraída de *Directions in Music*, Nueva York, 22 de abril de 1957 · Nat King Cole, extraída de *Just One of Those Things*, Los Ángeles, julio y agosto de 1957 · Johnny Hartman, extraída de *Hartman for Lovers*, Nueva York, 22 de septiembre de 1964 · Art Pepper, extraída de *Friday Night at the Village Vanguard*, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 29 de julio de 1977 · Hamiet Bluiett, extraído de *Makin' Whopper*, Upper Marlboro (Maryland), 5 al 21 de marzo de 1996 · Enrico Pieranunzi, extraída de *Ballads*, Roma, 17 de junio y 18 de julio de 2004.

They Can't Take That Away from Me

Compuesta por George Gershwin, con letra de Ira Gershwin

Esta canción constituye un caso extremo del uso que hacía George Gershwin de las notas repetidas en sus frases melódicas. En esta ocasión, sin embargo, puede que la «culpa» fuese del letrista: la melodía original sólo tenía tres repeticiones al comienzo de la canción, pero Ira suplicó a su hermano que añadiera dos más para que le cupiese la letra. De lo contrario, las frases «*the way you wear your hat*» [tu manera de ponerte el sombrero]” o «*sip your tea*» [beber té] se habrían comprimido para convertirse en «*the way you (insértese un verbo de una sílaba)*». ¿*Smooch* [besuqueas]? ¿*Smoke* [fumas]? ¿*Cook* [cocinas]? Poco margen veo yo ahí para el cortejo y el romance. Por suerte, George hizo caso a su hermano mayor y el resultado es una de sus colaboraciones más logradas.

Las relajadas frases de la melodía sin duda se concibieron pensando en un cantante muy concreto. Puede que Fred Astaire no aparezca en ninguna lista de vocalistas influyentes, y su forma de cantar rara vez ha arrancado a los expertos en *jazz* algo más que una simple mención; pero cuando llegaba el momento de presentar muchas de las canciones que hoy son parte esencial del canon, se ve que siempre estaba disponible. En el caso de «They Can't Take That Away from Me», compuesta para la película *Shall We Dance [Ritmo loco]*, de 1937, Astaire ni siquiera aporta unos pasos de baile, pues se limita a cantarle la pieza a Ginger Rogers en la cubierta brumosa de un transbordador, sin un triste quiebro de cintura ni golpe de tacón que relajen el ambiente.

Parece ser que George Gershwin no quedó contento con el uso que se dio a la canción en la película; a su modo de ver, la trataron como un producto de usar y tirar, sin darle el relieve que merecía. Más complacido quedó con la versión que grabó Astaire para el sello Brunswick, que llegó al número uno la misma semana en que se estrenó el filme. Gershwin también estaba muy orgulloso del elogio de Irving Berlin, en cuya opinión «They Can't Take That Away from Me» era una canción destinada a perdurar.

La composición estuvo nominada al Oscar, pero, por increíble que parezca, cayó derrotada ante «Sweet Leilani», compuesta por Harry Owens para la película *Waikiki Wedding*. (¿Podemos pedir que se vote de nuevo?). La predicción de Berlin, sin embargo, se ha cumplido con creces. Antes incluso del estreno de *Shall We Dance*, la canción apareció en los atriles de las orquestas de Benny Goodman, Count Basie, Tommy Dorsey y otros astros de la época. Menos de tres semanas después de que Astaire registrase su versión de la pieza, Billie Holiday entró en el estudio para inmortalizar la suya, una grabación publicada por el sello Vocalion que se convertiría en uno de los discos más populares de esa fase de la carrera de la diva, cuya

interpretación compensa de sobra la rimbombancia de la sección rítmica. Pero la pieza de los Gershwin no tardó en perder fuelle, y hasta el término de la Segunda Guerra Mundial apenas se publicaron versiones jazzísticas.

Artie Shaw grabó «They Can't Take That Away from Me» durante su fecundo verano de 1945, un periodo en el que a duras penas debió de salir del estudio, pues registró docenas de canciones en cuestión de unas pocas semanas. El sello Victor tenía prevista publicar la versión de la pieza que grabó el clarinetista, con «Our Love Is Here to Stay» en la cara B, pero a última hora decidió cancelar el lanzamiento, y la grabación no llegaría a oídos del público hasta la aparición de los elepés. Se trata, no obstante, de una de las interpretaciones más destacadas de esta prolífica fase de la carrera de Shaw.

La razón principal por la que esta canción volvió al candelero fue que Astaire — ¡otra vez él!— la resucitó en *The Barkleys of Broadway [Vuelve a mí]*, una película de 1949 en la que por fin tuvo ocasión de bailar al son del clásico de Gershwin, vestido de etiqueta y con la encantadora Ginger Rogers como pareja de baile. Unos meses después, Charlie Parker, dentro del experimento que llevó a cabo con una sección de cuerda, interpretó «They Can't Take That Away from Me» en una versión que se abre con quince segundos absolutamente apasionantes, el mejor momento de todas esas sesiones: ojalá el resto del proyecto hubiese sido igual de bueno. Dizzy Gillespie grabó la composición de Gershwin para Dee Gee, la discográfica de su propiedad, y se valió de ella para lucir unos fraseos agresivos al doble de velocidad, después de una exposición de la melodía bastante lánguida; pero mejor aún que esta versión de estudio es la interpretación que bordó el trompetista en su concierto de febrero de 1953 en la Salle Pleyel de París. Por esa época, Oscar Peterson, Mary Lou Williams, Art Tatum y Stan Getz corroboraron la valía jazzística de la canción de Gershwin, que ya no abandonaría su lugar capital dentro del repertorio.

Esta composición sigue siendo ante todo una pieza para cantantes. A esta categoría pertenece, de hecho, la versión de *jazz* más famosa del estándar, fruto del irresistible proyecto conjunto que firmaron Louis Armstrong y Ella Fitzgerald a mediados de la década de 1950. Pero algunas relecturas instrumentales menos conocidas demuestran que la canción es capaz de servir de falsilla armónica para ejercicios improvisatorios de viento. Dos ejemplos convincentes son la interpretación que grabó Stanley Turrentine para *More Than a Mood*, un disco de 1992, al frente de una sección rítmica integrada por Cedar Walton, Ron Carter y Billy Higgins; y la versión al clarinete de Lester Young, con el acompañamiento de Hank Jones y Harry «Sweets» [Dulces] Edison, de 1958. Esta última, registrada tan sólo un año antes de la muerte de Young, es un epílogo tan emocionante como el que más a la última fase de la carrera del legendario saxofonista.

VERSIONES RECOMENDADAS

Fred Astaire (con la Johnny Green's Orchestra), 14 de marzo de 1937 · Billie Holiday, Nueva York, 1 de abril de 1937 · Artie Shaw, Hollywood, 14 de julio de 1945 · Charlie Parker (con sección de cuerda), Nueva York, 5 de julio de 1950 · Mary Lou Williams, extraída de *The London Sessions*, Londres, 23 de enero de 1953 · Dizzy Gillespie, extraída de *Pleyel Jazz Concert 1953*, grabado en directo en la Salle Pleyel de París, 9 de febrero de 1953 · Louis Armstrong y Ella Fitzgerald, extraído de *Ella and Louis*, Los Ángeles, 16 de agosto de 1956 · Lester Young (con Hank Jones y Harry «Sweets» Edison), extraída de *Laughin' to Keep from Cryin'*, Nueva York, 8 de febrero de 1958 · Stanley Turrentine, extraída de *More Than a Mood*, Nueva York, 13 de febrero de 1992 · Marcus Roberts, extraída de *Gershwin for Lovers*, Tallahassee (Florida), 1994.

Things Ain't What They Used to Be

Compuesta por Mercer Ellington, con letra de Ted Persons

He aquí una rareza: un estándar de Ellington que no compuso Duke Ellington. En lugar del Duque, fue su hijo Mercer quien aportó esta canción tan popular al repertorio de su padre. Pero la razón de ser de «Things Ain't What They Used to Be» tiene más que ver con las finanzas que con el nepotismo. La música de Ellington estaba vetada en la radio debido a la guerra que enfrentaba a las emisoras con la ASCAP por la cuestión de los derechos de autor. En cambio, las obras de Mercer o de Billy Strayhorn, colaborador habitual de Ellington no se vieron afectadas, pues a diferencia del líder de la banda, ninguno de los dos eran miembros de esa sociedad de autores. En vista de que, como dice el propio título de la canción, las cosas ya no eran como antes, Ellington se encontró con que dar la alternativa a su hijo también era una decisión inteligente en términos empresariales.

La orquesta de Ellington no grabaría la pieza hasta una vez terminada la huelga. Durante ese periodo, sin embargo, el Duque también organizó sesiones con grupos pequeños bajo la teórica dirección de su solista estrella, y así fue como debutó en el estudio la composición de su hijo: en una grabación de julio de 1941 liderada por Johnny Hodges. Ellington también interpretó «Things Ain't What They Used to Be» para la película *Cabin in the Sky [Una cabaña en el cielo]*, de 1943, aunque en una versión truncada y sin un solo plano de la banda. La canción recibiría otro espaldarazo cinematográfico ese mismo año al aparecer en un cortometraje producido por Columbia y protagonizado por Cootie Williams, el antiguo trompetista de Ellington. En contra de lo que afirman algunas fuentes, el pianista *bop* Bud Powell no figura en esta cinta, pero sí una interpretación vocal a cargo del saxofonista Eddie «Cleanhead» [Pelón] Vinson, cantando precisamente «Things Ain't What They Used to Be».

Aunque, en efecto, la letra de Ted Persons se oye de vez en cuando, lo más frecuente es que la canción se interprete en versión instrumental. La composición, que a veces recibe el título de «Times A-Wastin'», se basa en la típica estructura de *blues* de doce compases, pero el *riff* melódico es memorable y efectivo. Hodges, un intérprete de *blues* consumado, seguiría evidenciando en lo sucesivo su intención de adueñarse de la pieza. Suyo es el primer sólo de la versión de «Things Ain't What They Used to Be» que tocó la banda de Ellington en el concierto del Carnegie Hall, celebrado en diciembre de 1944, así como de la grabación de estudio para el sello Victor del mayo siguiente.

Pero Ellington también recurría a esta canción en marcos más intimistas, sin la presencia de solistas de viento. Me gusta en particular la interpretación con formación de trío que incluyó en su disco *Piano Reflections*, de 1953; preste atención el lector a

cómo juega el Duque con la última nota de todas y cada una de las frases de la melodía: unas veces las remacha en seco con un *staccato*; otras, las deja suspendidas; otras, reduce la dinámica a un *pianissimo*. Ellington retomó «Things Ain't What They Used to Be» en el álbum que grabó a dúo con el contrabajista Ray Brown en 1972, titulado *This One's for Blanton*.

Pese al ejemplo que dio el propio Ellington, la melodía de esta canción suele interpretarse de manera rutinaria, y la pieza en sí se afronta como poco más que una excusa para desarrollar solos por encima de una progresión de *blues*. La composición rinde bien en las *jam sessions*, que es el contexto en el que normalmente aparece. El lector puede escuchar un ejemplo convincente en el álbum *Oscar Peterson Jam*, grabado en directo en la edición de 1977 del festival de jazz de Montreux y galardonado con un Grammy, donde el pianista cuenta con el respaldo de Dizzy Gillespie, Eddie «Lockjaw» Davis y Clark Terry.

Terry también aporta una versión muy diferente de «Things Ain't What They Used to Be» en una sesión de estudio, de 1961, que teóricamente dirigía el contrabajista Buell Neidlinger pero que hoy, por razones comerciales, suele asignarse al pianista de vanguardia Cecil Taylor. Ya desde el comienzo, el encontronazo entre la línea de vientos y el pianismo chirriante de Taylor no podría ser más turbador, y durante el solo de piano, mientras Neidlinger se encastilla en la progresión de *blues*, el teclista, más que alterar la armonía, la pisotea con saña.

Por último, permítame el lector recomendarle la versión del *blues* de Ellington que incluyó Charles Mingus en su disco *Shoes of the Fisherman's Wife* (1959). Esta interpretación también tiene sus momentos de exceso dionisiaco, pero ahí está Mingus para ejercer un control riguroso cuando se le necesita, ya sea dictando un interludio en *stop-time*, cambiando el engarce rítmico o, en general, empujando y espoleando a sus músicos para redondear una actuación que ostenta hechuras de clásico.

VERSIONES RECOMENDADAS

Johnny Hodges, Hollywood, 3 de julio de 1941 · Duke Ellington, Nueva York, 30 de mayo de 1945 · Duke Ellington, extraída de *Piano Reflections*, Hollywood, 14 de abril de 1953 · Charles Mingus, extraída de *Shoes of the Fisherman's Wife*, Nueva York, 13 de noviembre de 1959 · Cecil Taylor, extraída de *Jumpin' Pumpkins*, Nueva York, 10 de enero de 1961 · Duke Ellington y Ray Brown, extraída de *This One's for Blanton*, Las Vegas, 5 de diciembre de 1972 · Oscar Peterson (con Dizzy Gillespie, Clark Terry y Eddie «Lockjaw» Davis), extraída de *Oscar Peterson Jam/Montreux 77*, grabado en directo en el festival de jazz de Montreux (Suiza), 14 de julio de 1977 · Gene Harris, extraída de *Live at Town Hall, New York City*, grabado en directo en el Town Hall de Nueva York, 23 de septiembre de 1989 · Keith Jarrett (con el Standards Trio), extraída de *The Cure*, grabado en directo en el Town

Hall de Nueva York, 21 de abril de 1990.

Tiger Rag

Compuesta por Nick La Rocca, Eddie Edwards, Henry Ragas, Tony Sbarbaro y Larry Shields, con letra de Harry DeCosta

¿Quién, en su sano juicio, querría agarrar a un tigre —tal como la letra de esta canción nos exhorta a hacer una y otra vez— y por qué iba nadie a componer una canción sobre semejante asunto? Sin embargo, buena parte del atractivo inicial de esta canción, uno de los estándares de *jazz* más antiguos y de los primeros que se grabaron en disco, reside precisamente en lo estrambótico del concepto. Los aficionados actuales que hayan adquirido su formación jazzística a través de libros o documentales tienen en «Tiger Rag» un valioso exponente del talante descarado y contracultural que distinguía a este estilo de música cuando saltó a primera plana. La expresión inglesa *holding a tiger by the tail* [agarrar un tigre por la cola] significa, al menos desde finales del siglo XIX, ocuparse en una actividad muy peligrosa: y esa es justamente la disposición con la que apareció en escena este emocionante híbrido musical originario de Nueva Orleans.

La Original Dixieland Jazz Band registró la primera grabación de «Tiger Rag» en 1917, pero lo que convirtió esta pieza en un éxito enorme que cambió las reglas del juego fue la versión que la misma orquesta grabaría al año siguiente. Puede que la interpretación no esté entre los grandes momentos del *jazz* primitivo, pero desde luego plasma a la perfección el espíritu transgresor del nuevo estilo musical que llegaba de la ciudad del Mississippi. Los miembros de la banda también registraron los derechos de la canción, aunque la cuestión de la paternidad de la pieza ha provocado infinidad de afirmaciones y refutaciones. Jerry Roll Morton se jactaba de haber adaptado «Tiger Rag» a partir de una cuadrilla francesa. Otros indicios apuntan también a Achille Baquet, Jack Carey y otros músicos como posibles creadores de toda la canción o de una parte. Algunos intérpretes han registrado la misma pieza (o una casi idéntica) con un título distinto para que los derechos de autor no fuesen a parar a la Original Dixieland Jazz Band, pues muchos veían a este conjunto como unos usurpadores blancos de las innovaciones de los afroamericanos.

Otros artistas fusilaron directamente la secuencia de acordes de «Tiger Rage»: ninguno con tanto éxito como Duke Ellington, quien a mediados de la década de 1930 cogió el clásico de Nueva Orleans y, sin apenas disimulo, lo convirtió en su pieza «Whispering Tiger» (además de usar las armonías subyacentes en diversas composiciones, como «Daybreak Express», de 1933, y «Braggin' in Brass», de 1938). Pero el Duque también grabó «Tiger Rag» en su forma más o menos original: en 1929 la registró con su banda del Cotton Club en una grabación dividida en dos partes, y en 1974, unos meses antes de morir, aún le parecía que merecía la pena tocarla.

Louis Armstrong usó la armonía de «Tiger Rag» en su canción «Hotter Than Rag», de 1927, pero también él grabaría la canción original (la primera vez en 1930, aunque se conservan más de treinta interpretaciones suyas). La versión de escucha obligada procede de una grabación en directo muy poco conocida, registrada en un concierto de 1959 celebrado en Suecia. Se ve que Louis Armstrong encontró la fuente de la eterna juventud a orillas del lago Malaren, pues el trompetista y sus compinches tocan «Tiger Rag» durante casi diez minutos (la versión inicial va seguida de cuatro bises, cada uno de ellos con su correspondiente sólo de Satchmo). Armstrong, que por entonces frisaba en los sesenta años, se deja contagiar por el ardor del público y no tarda en atacar unos sobreagudos de los que pocos lo habrían creído capaz a esas alturas de su vida, al tiempo que intercala toda clase de alusiones, desde citas de arias de ópera hasta guiños a las interpretaciones más legendarias de su carrera. Esta grabación figura por derecho propio en la pequeña lista de canciones que el lector debería recopilar para esos amigos suyos que creen que no les gusta el *jazz*: póngasela y verá cómo se convierten en auténticos creyentes ante sus ojos.

Muchas luminarias del *jazz* encontraron inspiración en esta pieza. En 1930, Paul Whiteman se colocó entre los diez primeros de las listas con su canción «The New Tiger Rag»; y al año siguiente los Mill Brothers alcanzaron el estrellato cuando su arreglo vocal de «Tiger Rag», del que se venderían un millón de copias, fue número uno durante un mes entero. Art Tatum, el virtuoso del piano, echó mano del estándar para hacer valer su poderío sobre el teclado cuando llegó por primera vez a Nueva York, y en 1932 incluyó la canción en su primer álbum en solitario. Ray Noble también triunfó en las listas con la versión que grabó en 1933. Durante la era del *swing*, «Tiger Rag» siguió concitando pasiones entre los líderes de las *big bands* — Benny Goodman y Glenn Miller eran dos valedores particularmente entusiastas—, pese a que esta clase de canciones de tema múltiple con ecos de *ragtime* interesaba cada vez menos a los músicos de *jazz* más jóvenes.

Pero de todas las interpretaciones de «Tiger Rag» que conozco, sin duda la más extraña procede de una emisión radiofónica de 1947 que patrocinó el Departamento del Tesoro de Estados Unidos para promocionar la venta de bonos. El escritor y especialista en *jazz* Barry Ulanov había reclutado un grupo de estrellas del *bebop*, del que formaban parte Charlie Parker, Dizzy Gillespie y Lennie Tristano, para librar una «batalla de bandas» con un conjunto de *jazz* tradicional. La facción modernista decidió deconstruir «Tiger Rag», interpretando un arreglo *bop* del clásico a velocidad escalofriante. Ninguno de estos músicos volvería jamás a grabar «Tiger Rag», en ningún formato, y esta grabación da fe, por sí sola, de la sonoridad tan peculiar como estimulante que podía adquirir esta venerable canción de Nueva Orleans al pasar por el osado tamiz del *jazz* moderno.

Pero esa versión es a todas luces atípica. Entre los músicos más avanzados de épocas posteriores —ya sean de *bebop* o *hard-bop*, de *cool jazz* o *soul jazz*, adeptos del *free* o de la fusión—, «Tiger Rag» ha ejercido escaso atractivo. ¡Con lo que fue

esta canción, otrora poderosa! La pieza, una de las primeras composiciones de *jazz* que se publicaron en forma de disco, representó en su día el ejemplo arquetípico de tema *hot* y desempeñó una función tan primordial en la escena musical de la época como la que después cumplirían «Body and Soul» o «Summertime» para una generación posterior de improvisadores. Pasado el ecuador del siglo, sin embargo, «Tiger Rag» se estancó. En un par de versiones de la década de 1950, obra de Les Paul y Raymond Scott, se aprecian ciertos indicios de frescura, pero a partir de ahí sobrevino un largo periodo de sequía, y cuesta encontrar una interpretación de este clásico que no esté refrita, recauchutada o repetida. El hecho de que Liberace hiciese de «Tiger Rag» su canción insignia y André Kostelanetz la convirtiese en una pieza de música ambiental tampoco contribuyeron a aumentar la cotización del tema entre la gente del *jazz*.

En el nuevo milenio, no obstante, se advierte un cierto ronroneo de creatividad que invita a pensar que el «Tiger» no está domesticado del todo. Me atrevo a llamar la atención del lector sobre las versiones de dos músicos naturales de Nueva Orleans. Una atmósfera extraña pero vivificante, suerte de encuentro entre lo académico y lo provinciano, impregna la interpretación a dúo de «Tiger Rage» que grabaron Mark O'Connor y Wynton Marsalis para *In Full Swing*, un disco del violinista publicado en 2002. Y Nicholas Payton, en su álbum *Dear Louis*, de 2000, también ofrece una reinterpretación estimulante.

VERSIONES RECOMENDADAS

Original Dixieland Jazz Band, Nueva York, 25 de marzo de 1918 · Bix Beiderbecke (con la Wolverine Orchestra), Richmond (Indiana), 20 de junio de 1924 · Duke Ellington, Nueva York, 8 de enero de 1929 · Louis Armstrong, Nueva York, 4 de mayo de 1930 · Paul Whiteman (grabada con el título de «The New Tiger Rag»), Nueva York, 25 de julio de 1930 · The Mills Brothers, Nueva York, 3 de octubre de 1931 · Art Tatum, Nueva York, 21 de marzo de 1933 · Benny Goodman (con Mel Powell), Nueva York, 29 de agosto de 1945 · Charlie Parker, Dizzy Gillespie y Lennie Tristano, extraída de la emisión radiofónica *Bands for Bonds*, Nueva York, 20 de septiembre de 1947 · Les Paul y Mary Ford, Oakland, New Jersey, ¿1951-1952? · Raymond Scott, extraída de *At Home with Dorothy and Raymond*, Nueva York, 3 de noviembre de 1956 · Louis Armstrong, extraída de *Louis Armstrong in Scandinavia, Vol. 4*, grabado en directo en el Konserthuset de Estocolmo, 16 de enero de 1959 · Nicholas Payton, extraída de *Dear Louis*, Nueva York, septiembre y octubre de 2000 · Mark O'Connor (con Wynton Marsalis), extraída de *In Full Swing*, Nueva York, 26 al 30 de agosto de 2002.

Time after Time

Compuesta por Jule Styne, con letra de Sammy Cahn

«Es una canción para hombres^[94] —señaló en su día el compositor Jule Styne a propósito de su composición “Time after Time”—. “Cuando la canta una mujer, le chupa toda la energía, por así decirlo”». Yo no lo tengo tan claro: Sarah Vaughan, autora de una de las primeras versiones vocales de esta pieza, ofreció una ejecución convincente en una sesión de Teddy Wilson celebrada en 1946, y lo mismo harían más adelante otras divas (Ella, Dinah, Carmen, Anita, etcétera).

Pero la revancha definitiva de las mujeres tuvo lugar en 1984, cuando Cindy Lauper publicó una canción con el mismo título que llegó al número uno y que posteriormente versionaría Miles Davis. Pese a lo ilustre del refrendo, la composición de Lauper aún no es tan popular en los círculos jazzísticos como la de Styne, aunque poco le falta: hoy en día, de hecho, cuando un parroquiano del club nocturno le pide al grupo residente que toque «Time after Time», es mucho más probable que se refiera a la canción de la dama, que también se amolda de maravilla al tratamiento jazzístico. Dicho sea de paso, opino que un solista masculino podría tener ciertas dificultades para cantar la composición de Lauper con eficacia. Chúpate esa, Jule Styne.

Ahora bien, esta canción no se compuso para cualquier hombre, sino para Frank Sinatra, que dio a conocer «Time after Time» al público en un largometraje de 1947 titulado *It Happened in Brooklyn [Sucedió en Brooklyn]*. En esta ocasión, un Sinatra sentado al piano (piano que en realidad toca detrás de las cámaras André Previn, el compositor que veinte años después se casaría con una ex de Frank, Mia Farrow) cumple con un cometido tan poco envidiable como es el de cantar esta canción de amor a Jimmy Durante. Esta versión no es tan redonda como la que ya había grabado La Voz en el estudio en 1946, aunque la mejor de todas es la que registró para el sello Capitol en 1957, con un arreglo espectacular de Nelson Riddle.

Esta canción ha inspirado algunas versiones insólitas a lo largo de su historia —compare el lector las interpretaciones de Plácido Domingo y Screamin’ Jay Hawkins y vea si es capaz de decidir cuál de las dos le da peor rollo—; pero, en última instancia, se trata de una composición que ofrece su mejor cara cuando se mantiene a raya el histrionismo y sale a relucir el tono nostálgico de la melodía de Styne y de la letra de Cahn. Los versos rayan en lo anodino —qué afortunado soy por tenerte y banalidades por el estilo—, pero esa rima titubeante de «*time*» con «*I’m*», en mitad de la primera frase de la pieza, consigue que el oyente se introduzca en la canción; y otro tanto cabe decir de la música, que suena casi transcompuesta, por más que la estructura se repita a partir del decimosexto compás. De hecho, pocas canciones populares discurren con tanta facilidad desde el primer compás a la última nota (un

efecto al que también contribuye el uso cicatero de los silencios que hizo el compositor en la melodía).

A la hora de escribir esta pieza, es probable que Styne tuviese presente el control de la respiración de que hacía gala Sinatra, así como las fluidas ligaduras de su fraseo (herencia perdurable de la pasantía que realizó el cantante con Tommy Dorsey, cuya forma de tocar el trombón admiraba Sinatra precisamente por esas cualidades). Sea como fuere, el resultado es una canción que suena mejor en manos de aquellos músicos de *jazz* capaces de una ejecución homogénea y sin aparente esfuerzo. Dos ejemplos de calidad superior son la versión de «Time after Time» que Stan Getz grabó en 1957, y la colaboración de Paul Desmond con Jim Hall, de 1959. Hall declaró en su día que las frases con que Desmond cierra la reexposición del tema en esa interpretación eran un ejemplo modélico de la capacidad que poseía el saxofonista de improvisar melodías tan buenas como la original. Si el lector no conoce esta versión, haría bien en escucharla.

VERSIONES RECOMENDADAS

Teddy Wilson (con Sarah Vaughan), Nueva York, 19 de noviembre de 1946 · Chet Baker, extraída de *Chet Baker Sings*, Los Ángeles, 15 de febrero de 1954 · Stan Getz, extraída de *Award Winner*, Hollywood, 2 de agosto de 1957 · Frank Sinatra, extraída de *This Is Sinatra, Vol. 2*, Hollywood, 25 de noviembre de 1957 · John Coltrane, extraída de *Stardust*, Hackensack (New Jersey), 26 de diciembre de 1958 · Paul Desmond (con Jim Hall), extraída de *First Place Again*, Nueva York, 5 al 7 de septiembre de 1959 · Joe Morello (con Phil Woods y Gary Burton), extraída de *It's about Time*, Nueva York, 6 de junio de 1961 · Freddie Hubbard (con Ricky Ford y Kenny Barron), extraída de *The Rose Tattoo*, Englewood Cliffs (New Jersey), 9 y 10 de diciembre de 1983 · Ian Shaw, extraída de *The Echo of a Song*, grabado en directo en el Ronnie Scott's de Londres, 12 y 13 de junio de 1996 · Cedar Walton, extraída de *One Flight Down*, Englewood Cliffs (New Jersey), 7 de abril de 2006.

Tin Roof Blues

Compuesta por Paul Mares, Ben Pollack, Mel Stitzel, George Brunies y Leon Roppolo

Aunque «Tin Roof Blues» figura entre las canciones de *jazz* tradicional más populares y los aficionados la vinculan estrechamente con los albores del género, muchos de los músicos señeros de Nueva Orleans no la adoptaron hasta bien avanzadas sus carreras. Sidney Bechet ya había cumplido los cincuenta años cuando grabó «Tin Roof Blues» por primera vez, aunque a partir de ahí se convertiría en un ingrediente básico de su repertorio; y lo mismo ocurre con Louis Armstrong, cuyas grabaciones de esta pieza datan, en su totalidad, de las décadas de 1950 y 1960. De hecho, los tradicionalistas de la costa oeste —músicos como Lu Watters, Turk Murphy y Bob Crosby— grabaron esta canción antes de que Armstrong, Hines y muchos otros pioneros reconociesen su importancia.

La historia previa de esta composición estuvo marcada por la polémica, algo que quizá explique la reticencia que mostró la primera generación de estrellas del *jazz* a la hora de adoptarla. Los primeros en llevarla al estudio, en 1923, fueron los New Orleans Rhythm Kings, cuya interpretación, según el historiador Samuel Charters, «podría considerarse la fuente estilística^[95] de la que beberían casi todas las pequeñas bandas blancas de *jazz* que surgieron a rebufo de los Rhythm Kings». Algunos, sin embargo, han planteado la posibilidad de que se tratase de un plagio, a tenor de las semejanzas que guarda con «Jazzin' Babies Blues», una composición de Richard M. Jones que grabó King Oliver poco antes de la sesión de los NORK, o con otras canciones tradicionales de Nueva Orleans.

Existe cierto parecido entre la composición de Jones y la de los NORK, pues el tema contrastante de ambas piezas se apoya en un motivo descendente de cuatro notas cromáticas; pero, en la canción de Jones, el aire de *blues* de la melodía se debe a la introducción de una tercera bemol, mientras que en «Tin Roof Blues» el fraseo incorpora la quinta bemol, más exótica. No estoy seguro de suscribir el siguiente comentario de Martin Williams: “Después de haber convivido más de veinte años con ambas composiciones^[96], confieso que la única semejanza real que percibo entre ellas es que las dos son un *blues* de doce compases”; pero, en todo caso, el parentesco del que estamos hablando se acerca más al ligero parecido que pueden presentar dos primos, que a la semejanza impactante de dos gemelos. Los historiadores de la música estadounidense pueden citar un puñado de canciones de comienzos del siglo xx que contenían frases similares; Williams, sin ir más lejos, llama la atención sobre “Play That Thing”, una pieza de Ollie Powers que data de 1923. Pero esta canción se grabó después de la de los New Orleans Rhythm Kings.

En contraste con todas esas alegaciones, George Brunies, el trombonista de los

NORK, aseguraba que la canción surgió durante el famoso periodo que pasó la banda en el Friar's Inn de Chicago, aunque el título original era «The Rusty Rail Blues». Cuando el editor Walter Melrose se hizo con los derechos de la composición a cambio de un adelanto de quinientos dólares, la canción pasó a titularse «Tin Roof Blues», y con ese nombre la grabó el grupo en una sesión para el sello Gennett, celebrada el 13 de marzo de 1923 en un estudio de Richmond (Indiana).

Casi todas las versiones de esta canción aplican una fórmula muy conocida. Hoy en día, la pieza sigue siendo prácticamente lo mismo que era hace medio siglo: una muestra de respeto al pasado más que un salto (o ni siquiera un pasito desganado) hacia el futuro. ¿Conoce el lector esa advertencia en letra pequeña, a modo de descargo de responsabilidad, que figura en los anuncios de algunos productos, según la cual «los resultados pueden variar según la persona»? Bueno, pues en el caso de «Tin Roof Blues» es justo lo contrario: los resultados no varían; o varían muy poco. Ni siquiera en los contados casos en que la canción pasa por las manos de un músico versado en las corrientes modernas, como es el caso de Jaki Byard, que la versionó en su álbum *To Them-To Us* (1981), el producto no se aleja demasiado de lo cabría esperar de un Art Hodes o de un Willie «The Lion» Smith.

Por cierto, «Tin Roof Blues» sería la base de «Make Love to Me», una canción pop de 1954 que fue número uno en la versión de Jo Stafford. En el disco de esta cantante se cita como compositores de la pieza nada menos que a ocho individuos, todos y cada uno de los miembros de los New Orleans Rhythm Kings más Walter Melrose: nutrida nómina para un simple *blues* de doce compases, cuya melodía, a juicio de algunos críticos, no fue obra de ninguno de ellos.

VERSIONES RECOMENDADAS

New Orleans Rhythm Kings, Richmond (Indiana), 13 de marzo de 1923 · Jelly Roll Morton, rollo de pianola, Cincinnati, junio y julio de 1924 · King Oliver, Nueva York, 11 de junio de 1928 · Sidney Bechet, Nueva York, 21 de enero de 1949 · Lu Waters and His Yerba Buena Jazz Band, grabada en directo en el Hambone Helly's de El Cerrito (California), junio y julio de 1950 · Louis Armstrong, extraída de *The California Concerts*, grabado en directo en el Crescendo Club de Los Ángeles, 21 de enero de 1955 · Al Hirt (con Pete Fountain), extraída de *At the Jazz Band Ball*, grabada en directo en el Dan's Pier 600 de Nueva Orleans, 1957 · Herb Ellis (con Stan Getz y Roy Eldridge), extraída de *Nothing But Blues*, Los Ángeles, 11 de octubre de 1957 · Manny Albam, extraída de *Something New, Something Blue*, Nueva York, 15 de mayo de 1959 · Jaki Byard, extraída de *To Them-To Us*, Milán, 27 de mayo de 1981 · Flip Phillips (con Kenny Davern), extraída de *Mood Indigo*, Oslo, 9 de agosto de 1987.

The Jitterbug Waltz

Compuesta por Fats Waller

Los aficionados actuales tal vez no reparan en que el título de esta canción se escogió con intención humorística. El *jitterbug*, un baile característico de la era del *swing*, no tenía nada que ver con el vals, mucho más majestuoso (la sola idea de fundir ambos estilos a buen seguro hizo reír a los aficionados al *jazz* de entonces). De hecho, en 1942, cuando Waller presentó esta pieza tan transgresora, cualquier estilo de *jazz* chocaba de frente con el ritmo del vals. «The Jitterbug Waltz» no fue el primer vals jazzístico que se grabó, honor que corresponde a «Waltzing the Blues», grabada por Benny Carter en 1936; pero la pieza, una de las últimas creaciones de Waller, registrada un año antes de su muerte, representaba un concepto osado para la época y fue la primera composición en compás de 3/4 que se convirtió en estándar del género.

Esta pegadiza canción, no obstante, apenas causó impacto en su momento. El mundo del *jazz* prestó más atención al breve interludio valsístico de *Black Brown and Beige*, la obra que Duke Ellington había estrenado en enero de 1943, unos diez meses antes de la grabación de Waller. «The Jitterbug Waltz» no conquistaría a un número considerable de partidarios hasta finales de la década de 1950 y comienzos de la siguiente, cuando el vals se libró del estigma de compás no apto para el *jazz*. Unas pocas versiones de principios de ese periodo, entre las que destaca la de Art Tatum, de 1953, dan fe del atractivo de la composición; pero para la mayoría de entusiastas del *jazz* de entonces, el verdadero acontecimiento que transformó esta antigua pieza cómica en vehículo de improvisación jazzística fue la interpretación que en 1958 llevó a cabo una banda rutilante (en la que figuraban Miles Davis, John Coltrane, Bill Evans y Phil Wood) bajo la dirección de Michel Legrand. Debo manifestar mi contrariedad, no obstante, ante el hecho de que la versión de Legrand cambie a un compás de 4/4 durante los solos, máxime teniendo en cuenta que varios de los músicos participantes eran intérpretes consumados de *jazz* con métrica valsística.

En la década de 1960, esta pieza concitaría la atención de un variado abanico de artistas, algo que se vio favorecido por la tendencia cada vez más acusada entre los músicos de *jazz* a incorporar piezas de vals en sus programas casi por sistema. Eric Dolphy grabó «The Jitterbug Waltz» en 1963, y también puede escucharse al saxofonista tocar la pieza con Mingus en la grabación del recital que ofrecieron dos años más tarde en la universidad de Cornell. Pero la canción resultó ser igual de compatible con el enfoque *funk* de Les McCann y los Jazz Crusaders, la sensibilidad de Vince Guaraldi, propia del *jazz* de la costa oeste, y el estilo pianístico de Earl Hines, más tradicional. El estándar de Waller no perdería un ápice de su versatilidad en los años siguientes, como demuestran dos de mis versiones favoritas: la grabación en directo de Rahsaan Roland Kirk en el Keystone Korner, de 1973, y la colaboración

de Greg Osby con Andrew Hill, de 1999.

Aunque Waller concibió la canción como un instrumental, Dinah Washington, en el repaso al cancionero de Fats Waller que publicó en 1957, interpretó «The Jitterbug Waltz» con la letra que escribieron Charles Green y Maxine Manners, y veinte años después Richard Maltby Jr. añadió unos versos algo más poéticos para *Ain't Misbehavin'*, el famoso musical de Broadway. En el disco *When There Is Love*, de la cantante Abbey Lincoln, puede escucharse una buena interpretación de la letra de Maltby, con el acompañamiento del pianista Hank Jones.

VERSIONES RECOMENDADAS

Fats Waller, Nueva York, 6 de marzo de 1942 · Art Tatum, extraída de *The Art Tatum Sólo Masterpieces, Vol. 3*, Los Ángeles, 28 de diciembre, 1953 · Michel Legrand (con Miles Davis), extraída de *Legrand Jazz*, Nueva York, 25 de junio de 1958 · Eric Dolphy (con Woody Shaw y Bobby Hutcherson), extraída de *Conversations*, Nueva York, 3 de julio de 1963 · Charles Mingus (con Eric Dolphy), extraída de *Cornell 1964*, grabado en directo en la universidad de Cornell, Ithaca (Nueva York), 18 de marzo de 1964 · Rahsaan Roland Kirk, extraída de *Bright Moments*, grabado en directo en el Keystone Korner de San Francisco, 8 y 9 de junio de 1973 · Dizzy Gillespie (con Joe Pass), extraída de *Dizzy's Big 4*, Los Ángeles, 19 de septiembre de 1974 · Thomas Chapin, extraída de *Radius*, Nueva York, 4 de febrero de 1984 · Randy Weston, extraída de *Marrakech in the Cool of the Evening*, grabado en directo en el hotel La Mamounia de Marrakech, 28 de septiembre de 1992 · Abbey Lincoln (con Hank Jones), extraída de *When There is Love*, París, 4 al 6 de octubre de 1992 · Greg Osby (con Andrew Hill), extraída de *The Invisible Hand*, Brooklyn, 9 de septiembre de 1999 · Chick Corea, extraída de *Past, Present & Future*, Los Ángeles, 2001.

The Lady is a Tramp

Compuesta por Richard Rodgers, con letra de Lorenz Hart

Esta canción es una variante de la típica «canción-lista», aunque el letrista tuvo que hacer frente a un desafío añadido, y es que todos los elementos del inventario son variaciones cómicas sobre el tema principal, a saber: el comportamiento indecoroso de la alta sociedad. Los oyentes actuales no suelen captar el chiste, pues se preguntan por qué la dama es una cualquiera si cena antes de las ocho, odia California, etcétera. La verdad es que hay pasajes de la letra de Lorenz Hart que no han envejecido muy bien. Cuando el vocalista de turno habla de ir a Harlem con abrigo de armiño y perlas, lo que uno visualiza son raperos famosos, no chicas blancas sofisticadas jugando a ser pobres.

Es el precio que pagan los compositores por su exceso de oportunismo; los chistes que en plena Gran Depresión daban en el clavo no tienen muchas probabilidades de provocar carcajadas en la era de Internet. Pero este desfase no ha mermado la popularidad de «The Lady is a Tramp», pues la pieza sigue siendo una de las canciones más interpretadas de Rodgers y Hart. Los cantantes han puesto su granito de arena retocando y actualizando la letra. Casi un cuarto de siglo después del debut de la canción, Buddy Greco hizo que volviese a sonar en las ondas con una versión repleta de estrofas nuevas y referencias culturales a la Guerra Fría. Frank Sinatra solía ceñirse a la letra original, pero enardecía al público con un puñado de palabras malsonantes. Escuchémoslo, por ejemplo, en la grabación de su gira australiana de 1959, con el acompañamiento de Red Norvo: «Está arruinada, qué demonios. Detesta California porque hace un frío del carajo».

La canción tiene su origen en *Babes in Arms*, un musical de Broadway estrenado en 1937 que compensaba un argumento endeble (era uno de esos proyectos que se ponen en marcha con la frase: «Vamos, chicos, hagamos un musical en dos patadas») con una batería de canciones de primera. Además de «The Lady is a Tramp», *Babes in Arms* dio a conocer «My Funny Valentine», «Where or When», «I Wish I Were in Love Again» y «Johnny One-Note». Sin embargo, cuando en 1939 Hollywood hizo la adaptación cinematográfica del musical, casi todas las canciones originales quedaron descartadas, y «The Lady is a Tramp» se vio relegada al papel de música de fondo.

Andando el tiempo, la Metro-Goldwyn-Mayer compensaría tan lamentable omisión al rescatar la pieza para *Words and Music*, un largometraje de 1948 sobre la vida de Rodgers y Hart. Lennie Hayton, el director musical de la película, decidió que fuese su mujer quien interpretase «The Lady is a Tramp». En estos casos, el nepotismo suele ser garantía de desastre... pero la esposa de Hayton era Lena Horne. La pareja, por miedo al rechazo que pudiese generar su matrimonio interracial,

mantenía su relación en secreto por aquel entonces, pero los espectadores salieron ganando con este connubio encubierto. Bueno, todos los espectadores no, pues la Metro-Goldwyn-Mayer se ocupó de filmar la actuación de Horne como una escena aislada a fin de poder cortarla cuando la película se proyectase en la América profunda de los estados del sur.

Hasta que «The Lady is a Tramp» no recibió ese visto bueno de Horne no se hizo un hueco en el repertorio jazzístico. En la década anterior a *Words and Music* se grabaron pocas versiones, pero en la de 1950 fueron muchas las estrellas del jazz y el pop que adoptaron la pieza. En la década de 1930, durante su primer y breve periodo de celebridad, la canción había servido de número vocal, pero en esta ocasión fueron los instrumentalistas quienes la acogieron con entusiasmo. Oscar Peterson, Gerry Mulligan y Cal Tjader grabaron la partitura de Rodgers en numerosas ocasiones durante la década de 1950, y muchos otros siguieron su ejemplo en años posteriores. Esto no quiere decir que los vocalistas se olvidasen jamás de «The Lady is a Tramp», aunque la canción siempre ha tenido más aceptación entre los estilistas extrovertidos —Ella Fitzgerald, Mel Tormé, Anita O'Day— que entre los cantantes de *torch songs* melancólicas. Y es que esta canción atrevida se presta más al exhibicionismo vocal; no hay nada más insólito que una interpretación comedida de «The Lady is a Tramp».

En lo musical, la pieza invita a las interpretaciones insustanciales, algo quizá inevitable en una canción que dejó huella por lo ingenioso de la letra, no por su pasión. Con todo, «The Lady is a Tramp» tiene ganchos de sobra para seguir en circulación. Me gustan sobre todo las frases abruptas de dos notas que rematan el puente, tan precisas como un directo a la mandíbula, y los acordes son interesantes aun sin plantear demasiadas dificultades al solista novato. La canción puede aderezarse con trucos efectistas, pero funciona igual de bien como simple soporte de improvisaciones.

VERSIONES RECOMENDADAS

Tommy Dorsey (con Edythe Wright), Nueva York, 11 de septiembre de 1937 · Lena Horne (con Lennie Hayton), extraída de la película *Words and Music*, Culver City (California), 1948 · Anita O'Day, extraída de *The Lady is a Tramp*, Chicago, julio de 1952 · Gerry Mulligan (con Chet Baker), extraída de *Gerry Mulligan Quartet*, Los Ángeles, 3 de enero de 1953 · Mel Tormé (con el Dek-Tette de Marty Paich), en *Mel Tormé with the Marty Paich Dek-Tette*, Hollywood, 16 al 18 de enero de 1956 · Carl Perkins, extraída de *Introducing Carl Perkins*, Los Ángeles, 1956 · Oscar Peterson, extraída de *The Oscar Peterson Trio at the Concertgebouw*, grabado en directo en la Civic Opera House de Chicago, 29 de septiembre de 1957 · Frank Sinatra (con Red Norvo), extraída de *Live in Australia 1959*, grabado en directo en el West Melbourne Stadium de Melbourne, 31 de marzo de 1959 · Buddy Greco, extraída de *My Buddy*, grabado en directo en Le Bistro, Chicago, 15 de octubre de 1959 · Ella Fitzgerald,

extraída de *Ella in Berlin*, grabado en directo en el Deutschlandhallen de Berlín, 13 de febrero de 1960 · Bill Charlap, extraída de *Live at the Village Vanguard*, grabado en el Village Vanguard de Nueva York, septiembre de 2003.

The Nearness of You

Compuesta por Hoagy Carmichael, con letra de Ned Washington

«The Nearness of You» fue un éxito en la versión de Glenn Miller durante el verano de 1940. Pero «éxito» es un término relativo y, en el caso de Hoagy Carmichael, nada de lo que compusiera después de cumplir los cuarenta igualaría los triunfos extraordinarios que logró con «Star Dust» (1927) y «Georgia on My Mind» (1930), dos de las canciones estadounidenses más famosas del siglo xx. «The Nearness of You» llegó al número cinco de las listas y motivó que otras bandas la incorporasen durante unos meses a sus repertorios, pero antes de que acabase el año ya había desaparecido de la circulación.

A tenor de muchas de las referencias y discografías más difundidas, cabría deducir que el episodio decisivo que reintrodujo esta canción en el repertorio jazzístico fue el concierto que Dizzy Gillespie ofreció en el Carnegie Hall en 1947. Sin embargo, la única grabación de ese evento que ha llegado a nuestros días demuestra que Gillespie en realidad tocó la canción «Nearness», de Tadd Dameron, que no tiene nada que ver con el «The Nearness of You» de Carmichael. La segunda no empezó a aparecer en los discos de *jazz* hasta finales de esa década y comienzos de la siguiente, cuando se publicaron unas cuantas versiones. En 1948, George Shearing grabó «The Nearness of You» en Londres con un lánguido arreglo para trío (aunque su colaboración de 1960 con la cantante Nancy Wilson es mejor todavía); Sarah Vaughan hizo lo propio en 1949, y al año siguiente Woody Herman empezó a interpretar en sus directos un arreglo que compuso Ralph Burns para la canción. Por último, existe una grabación magnetofónica de una retransmisión de radio de 1951 que permite escuchar a Charlie Parker tocando la pieza como solista invitado en un concierto de la banda de Herman celebrado en Kansas City.

En 1953, «The Nearness of You» regresó a las listas de éxitos merced a una versión sensiblera de Bob Manning, con el acompañamiento de una orquesta dirigida por Monty Kelly (famoso por componer piezas para 101 Strings, la sinfónica de música ligera), lo que ayudó a reimplantar la canción en el inconsciente colectivo del público. Durante los dos años siguientes se grabarían más de una docena de versiones, entre ellas las de Gerry Mulligan (con Chet Baker y, pocos meses después, con Bob Brookmeyer), Stan Getz (también con Brookmeyer), Lionel Hampton y Gene Krupa. Louis Armstrong y Ella Fitzgerald la interpretaron juntos en su colaboración de 1956. Desde entonces, la canción se ha mantenido firmemente arraigada entre los estándares del género.

«The Nearness of You» no es tan jazzística como otras composiciones de Hoagy Carmichael, pues carece de los intervalos espectaculares de «Star Dust» y «Skylark», o de los ribetes de *blues* de «Georgia on My Mind». Pero la canción transmite una

sensación de intimidad pesarosa que ni siquiera esas obras maestras alcanzan a superar. La melodía se despliega con tanta naturalidad que se diría compuesta de una tacada en un único raptó de inspiración, y la facilidad con que la letra de Ned Washington casa con la sensibilidad emocional de la música y la amplifica resulta casi inexplicable.

En las últimas décadas han sido varios los artistas que han recurrido a esta canción con miras a conquistar un público más amplio, y el éxito de esa estrategia certifica la solidez de una composición tan bien construida. Dos de los casos más interesantes son la versión que grabó Norah Jones para *Come Away with Me*, un disco que vendió la friolera de veinte millones de copias y cuyo tema más *jazz* es precisamente la interpretación de «The Nearness of You», y la lectura de Michael Brecker y James Taylor. En esta última grabación, un grupo de talla mundial en el que figuran, entre otros, Herbie Hancock y Pat Metheny, presenta un arreglo tremendamente eficaz que combina con maestría la sensibilidad del *jazz* con la intención del pop.

VERSIONES RECOMENDADAS

Glenn Miller, Nueva York, 28 de abril de 1940 · Sarah Vaughan, Nueva York, 21 de diciembre de 1949 · Charlie Parker con la Woody Herman Orchestra (con un arreglo de Ralph Burns), grabado en directo en el Municipal Arena de Kansas City, 22 de julio de 1951 · Gerry Mulligan (con Bob Brookmeyer), extraída de *Pleyel Jazz Concerte, Vol. 1*, grabado en la Salle Pleyel de París, 1 de junio de 1954 · Louis Armstrong y Ella Fitzgerald, extraída de *Ella and Louis*, Los Ángeles, 16 de agosto de 1956 · George Shearing y Nancy Wilson, extraída de *The Swingin's Mutual*, Nueva York, 6 de julio de 1960 · Johnny Hodges, extraída de *Wings and Things*, Englewood Cliffs (New Jersey), 27 de julio de 1965 · Warne Marsh, extraída de *A Ballad Album*, Monster (Holanda), 7 de abril de 1983 · Michael Brecker and James Taylor (con Herbie Hancock), en *Nearness of You: The Ballad Book*, Nueva York, 2000 · Steve Turre (con James Carter y Mulgrew Miller), extraída de *tnt*, 9 y 10 de noviembre de 2000 · Norah Jones, extraída de *Come Away with Me*, Nueva York y Shokan, Nueva York, ¿2001?

The Peacocks

Compuesta por Jimmy Rowles

A mediados de la década de 1970, el repertorio jazzístico comenzó a hacerse cada vez más reacio a los cambios. Tan sólo unos años antes, *The Real Book* (1971) —una recopilación de partituras ilegal pero muy influyente que empezó a circular entre los alumnos de la escuela de música Berklee y terminó propagándose por todo el mundillo del *jazz*— había concedido la misma importancia a las composiciones contemporáneas que al material clásico de las décadas anteriores. A finales de los años setenta, sin embargo, esa actitud abierta y receptiva que predominara a comienzos del decenio se había esfumado por completo, dando paso a una concepción calcificada del repertorio que se prolongaría hasta nuestros días.

Jimmy Rowles se opuso a esta tendencia con «The Peacocks». La primera grabación se publicó en abril de 1974, y en cuestión de unos pocos meses unos cuantos músicos de *jazz* de prestigio adoptaron la pieza. Stan Getz la grabó con Bill Evans en un festival de *jazz* celebrado en Bélgica y un año después produjo un disco de Rowles para el sello Columbia en el que acompañó al compositor en una versión de «The Peacocks». Evans también la añadió a su repertorio y dejó para la posteridad un puñado de grabaciones. La canción recibiría un nuevo impulso una década después, cuando Herbie Hancock la interpretase en compañía de Wayne Shorter para la banda sonora de la película *'Round Midnight [Alrededor de la medianoche]*.

Esta balada goza de una popularidad más que merecida entre los músicos de *jazz*. El hechizante tema inicial contrasta con la melodía del puente, de una disonancia ingeniosa y casi monkiana. Esta combinación de lirismo y abstracción da como resultado una obra poderosa que casi se diría producto de la fusión de los hemisferios izquierdo y derecho del cerebro. Debido a las frases revoloteantes de la melodía, la pieza suena particularmente bien al saxo o al piano... y no tanto con otros instrumentos, de ahí la escasez de versiones con trompeta o trombón. Para quienes conocieron a Rowles, «The Peacocks» [los pavos reales] es una pieza especialmente evocadora de la personalidad peculiar (¿y de los pavoneos?) del pianista.

VERSIONES RECOMENDADAS

Bill Evans y Stan Getz, extraída de *But Beautiful*, Amberes, 16 de agosto de 1974 · Jimmy Rowles (con Stan Getz), extraída de *The Peacocks*, Nueva York, julio de 1975 · Bill Evans, extraída de *You Must Believe in Spring*, Hollywood, 23 al 25 de agosto de 1977 · Herbie Hancock y Wayne Shorter, extraída de la banda sonora de *'Round Midnight*, París, 1 al 12 de julio de 1985 · Fred Hersch, extraída de *Sarabande*, Nueva York, 4 y 5 de diciembre de 1986 · Branford Marsalis (con Herbie Hancock),

extraída de *Renaissance*, Nueva York, 31 de diciembre de 1986 · Esperanza Spalding,
extraída de *Junjo*, Westwood (Massachussetts), abril de 2005.

The Shadow of Your Smile

Compuesta por Johnny Mandel, con letra de Paul Francis Webster

Esta canción se dio a conocer en 1965 a través de la banda sonora de *The Sandpiper* [*Castillos en la arena*], un largometraje de altos vuelos protagonizado por la pareja hollywoodense más adorada del momento, Richard Burton y Elizabeth Taylor. La película no estuvo a la altura de su reparto estelar y el único Oscar que obtuvo fue gracias a esta canción de Johnny Mandel, que también ganó un Globo de Oro y un Grammy.

Mandel tuvo el buen tino de asignar la ejecución de la melodía al trompetista de jazz Jack Sheldon, y este —un artista tan capaz de lo sublime como de lo pedestre, según lo requiera la ocasión— demostró por qué muchos lo prefieren como baladista antes que como cómico. (Un dato poco conocido es que este trompetista protagonizó una serie televisiva de humor, la efímera *Run, Buddy, Run*, de 1966). Mandel también llevó literalmente la batuta en la exitosa versión de «The Shadow of Your Smile» que grabó Tony Bennett unas pocas semanas antes del estreno de *Castillos en la arena* (si el lector tiene intención de adquirirla por Internet, mucho cuidado con comprar por equivocación la versión en *spanGLISH* que perpetró Bennett en 2006 con el rockero colombiano Juanes). Antes de acabar el año, más de una docena de artistas habían versionado la canción.

Personalmente, no cambiaría una sola nota de la partitura, tal vez la más inspirada de toda la obra de Mandel. La melodía se despliega majestuosamente con una especie de lógica emocional, como si cada frase fuese resultado de un silogismo afectivo formulado por las notas previas. Lo mejor, no obstante, es no cargar la mano: por admirable que me parezca esta composición, si se toca con más énfasis del debido, suena crispada y poco sincera. A diferencia de otras canciones, que agradecen los finales apoteósicos, esta requiere un *crescendo* más mesurado de la tensión dramática. En cuanto a la letra, más vale susurrarla que declamarla.

Por estos motivos, algunas de las versiones más logradas de «The Shadow of Your Smile» son obra de intérpretes con buena mano para la ejecución sutil. Nadie confundiría jamás a Astrud Gilberto con Ella Fitzgerald ni con Sarah Vaughan, pero el estilo interpretativo de la brasileña, de corte intimista, le va que ni pintado a esta canción. Bill Evans también poseía el temperamento idóneo para la pieza de Mandel, y la grabó tanto en el estudio (en la época en que experimentaba con registros multipista para el sello Verve) como en concierto. Hasta un virtuosista descarado como Oscar Peterson se dio cuenta de que tenía que reprimirse un tanto al tocar esta obra, y su versión es deslumbrante (me gusta sobre todo la introducción; otros pianistas deberían plantearse tomarla «prestada»). En cambio, Sonny Stitt y Eddie Harris, con todo su talento, no mostraron la menor sutileza al abordar «The Shadow

of Your Smile» —una canción que se resiste con uñas y dientes a cualquier tratamiento *funky*— y sus respectivas interpretaciones, tanto si lo hicieron adrede como si no, suenan *kitsch* y paródicas. Pero entonces llega Lou Donaldson, con el acompañamiento del organista Dr. Lone Smith, y cuando uno ya se temía los clichés más sobados del *soul jazz*, se encuentra con una lectura rebosante de sensibilidad por parte del saxofonista.

Debido, tal vez, al carácter retrospectivo de la letra, que en lugar de ensalzar una pasión actual conmemora un amor pasado, la canción goza de muchas simpatías entre los artistas de edad proveya. Benny Carter grabó una versión estupenda unas pocas semanas antes de cumplir ochenta y ocho años, y lo mismo hicieron Hank Jones, a los ochenta y tres años, y Lionel Hampton, a los ochenta y dos. Y el mismísimo Jack Sheldon, que había grabado «The Shadow of Your Smile» por primera vez con treinta y tres años, volvería a registrarla siendo ya un septuagenario para su álbum *Listen Up*, de 2006.

VERSIONES RECOMENDADAS

Johnny Mandel (con Jack Sheldon), extraída de la banda sonora de *The Sandpiper*, Hollywood, abril de 1965 · Wes Montgomery, extraída de *Bumpin'*, Englewood Cliffs (New Jersey), 18 de mayo de 1965 · Astrud Gilberto, extraída de *The Shadow of Your Smile*, Los Ángeles, 3 de junio de 1965 · Tony Bennett (con Jimmy Rowles y un arreglo de Johnny Mandel), extraída de *The Movie Song Album*, 26 de septiembre de 1965 · Hampton Hawes, extraída de *I'm All Smiles*, grabado en directo en el Mitchell's Studio Club de Los Ángeles, 30 de abril y 1 de mayo de 1966 · Oscar Peterson, extraída de *Blues Etude*, Chicago, 4 de mayo de 1966 · Bill Evans, extraído de *Further Conversations with Myself*, Nueva York, 9 de agosto de 1967 · Lou Donaldson (con Blue Mitchell y Dr. Lonnie Smith), extraída de *Mr. Shing-a-Ling*, Englewood Cliffs (New Jersey), 27 de octubre de 1967 · Benny Carter, extraída de *New York Nights*, grabado en directo en el Iridium de Nueva York, 22 al 24 de junio de 1995 · Hank Jones (con Elvin Jones), extraída de *Someday My Prince Will Come*, Nueva York, 12 al 14 de mayo de 2002.

The Song Is You

Compuesta por Jerome Kern, con letra de Oscar Hammerstein II

Las obras de arte autorreferentes suelen ponerme nervioso. ¿Conoce el lector ese dibujo famoso de una mano que dibuja otra mano que, a su vez, está dibujando la primera? Me da repelús. Asimismo, desconfío de las novelas que giran en torno a la escritura de novelas, de las películas que tratan del rodaje de películas, de los poemas que versan sobre la composición de poemas. Pero lo peor, con mucho, son las canciones que hablan de la creación de canciones. Me parece muy bien que Barry Manilow cantase aquello de «Yo escribo las canciones»; pero eso no significa que me apetezca tragarme sus canturreos.

De manera que «The Song Is You» ya arranca con mal pie, al menos por lo que a mí respecta. Lo que ocurre es que la melodía, cada una de cuyas frases invita a la siguiente, es tan impetuosa y pegadiza que, mal que me pese, debo darle mi visto bueno. Y ni siquiera desapruero la letra, que pospone la proclamación de que «la canción eres tú» hasta el mismísimo final, donde la tensión acumulada y el efecto sorpresa conjuran el peligro de incurrir en el cliché. En la voz del cantante adecuado —de Frank Sinatra, por ejemplo, que grabó más de media docena de versiones— esta «metacanción» puede ser fascinante.

El origen de «The Song Is You» hay que buscarlo en *Music in the Air* (1932), una producción de Broadway con la que Jerome Kern y Oscar Hammerstein quisieron reeditar el éxito arrollador que habían logrado con *Show Boat*. Dos años después, el musical y la canción saltarían a la gran pantalla merced al estreno de la versión cinematográfica, en la que actuaban Gloria Swanson y John Boles. Pero «The Song Is You» no se incorporó al repertorio jazzístico hasta la década de 1940, cuando se hizo famosa gracias al apoyo de Frank Sinatra, cuyas interpretaciones sedujeron a los aficionados e inspiraron a los imitadores.

Aunque lo normal es que los músicos de *jazz* la toquen a paso ligero, la canción también rinde bien en tiempos más lentos y en un amplio abanico de tonos interpretativos. June Christy puede servirla en forma de balada lánguida o Art Blakey transformar la secuencia de acordes en un eslalon vertiginoso; pero los dos planteamientos dan buenos resultados. Esta versatilidad se puso de manifiesto en *The Saddest Music in the World*, una película de 2003 que le valió un premio Genie (el equivalente canadiense del Oscar) a Christopher YOUNG por las nueve versiones diferentes de «The Song Is You» que compuso para la banda sonora. Y si el lector aún no tiene bastante y prefiere el saxofón a palo seco y en dosis generosas, que escuche la versión de «The Song Is You» que grabó Lee Konitz en 1974: si la edición original ya sometía al estándar de Kern a una auténtica operación de microcirugía saxofónica de cerca de veinte minutos de duración, la versión sin cortes que se

publicó con posterioridad es dos veces más larga: unos treinta y nueve minutos de saxofón alto diseccionando en solitario esta canción y ninguna otra.

VERSIONES RECOMENDADAS

Frank Sinatra, Hollywood, 19 de enero de 1942 · Charlie Parker, Nueva York, 30 de diciembre de 1952 · Clifford Brown, extraída de *The Clifford Brown Quartet in Paris*, París, 15 de octubre de 1953 · Gerry Mulligan y Chet Baker, extraída de *Reunion*, Nueva York, 3 al 17 de diciembre de 1957 · Anita O'Day, extraída de *Anita O'Day at Mr. Kelly's*, grabado en directo en el Mister Kelly's de Chicago, 27 de abril de 1958 · Nancy Wilson (con la Gerald Wilson Orchestra), extraída de *Yesterday's Love Songs/Today's Blues*, Los Ángeles, 8 al 10 de octubre de 1963 · Lee Konitz (sin acompañamiento), extraída de *Lone-Lee*, Copenhague, 15 de agosto de 1974 · Art Blakey, extraída de *In This Korner*, grabado en directo en el Keystone Korner de San Francisco, 8 de mayo de 1978 · Keith Jarrett (con el Standards Trio), extraída de *Still Live*, grabado en directo en la sede de la filarmónica de Múnich, 13 de julio de 1986 · Joe Lovano, extraída de *Celebrating Sinatra*, Nueva York, 2 y 3 de junio de 1996.

The Very Thought of You

Compuesta por Ray Noble

Que se aparten los solistas de viento: esta canción es propiedad de los vocalistas. De las doce versiones más vendidas en Amazon, todas menos una están interpretadas por cantantes famosos, y esa excepción es un instrumental de karaoke para aspirantes a vocalista necesitados de acompañamiento. La interpretación más famosa sigue siendo la versión de Nat King Cole, premiosa a más no poder, que pese al medio siglo transcurrido desde su publicación, y al arreglo de cuerda «ascensoresco», aún tiene admiradores de sobra. Esta es también la primera interpretación que escuché de «The Very Thought of You», pues llegó al hogar de los Gioia dentro una serie de discos de Nat King Cole que mis padres compraron por correo (probablemente porque yo les insistí) alrededor de mi duodécimo cumpleaños.

En 1934, el compositor, Ray Noble, consiguió un número uno con una grabación de esta pieza, en la voz de Al Bowlly, que permaneció cinco semanas en lo más alto de las listas. Bing Crosby también tuvo éxito con esa canción por esa misma época, aunque el *tempo* de su versión, bastante rápido, y el agudo prolongado con el que la remata —un gesto inesperado en un cantante de natural discreto— probablemente dejen insatisfecha a la mayoría de oyentes actuales. Apuesto a que una muestra representativa del público contemporáneo preferiría con mucho la versión de Harry Connick Jr., cuyo movimiento de setenta pulsos por minuto es el doble de lento que la de Bing.

En general, las interpretaciones de esta canción se han ido ralentizando con el paso de los años. Billie Holiday, con su grabación en *tempo* medio de 1938, una joya que también incluye un selecto sólo de clarinete de Lester Young, hizo más que nadie por convertir «The Very Thought of You» en un fijo del canon. En otra sesión de Holiday celebrada un año antes, Young había tocado el saxo tenor junto a Benny Goodman, que por entonces no sólo era un clarinetista de renombre, sino el músico más célebre de Estados Unidos; pero en la grabación de 1938, Young parecía decidido a erigirse en el anti-Goodman del clarinete, un melodista melancólico capaz de apañárselas con una mínima parte de las notas que requería el rey del *swing*.

Los maestros del *bebop* de las décadas de 1940 y 1950 apenas mostraron interés por esta canción sentimental. Charlie Parker la tocó en directo durante el breve periodo en que tuvo a Earl Coleman de vocalista de la banda, pero nunca la llevó al estudio; y Dizzy Gillespie dejó una única grabación, con acompañamiento de cuerda, registrada en una sesión parisina de 1953. La canción suena bien en piano, pero, que yo sepa, ni Monk ni Powell ni Tristano la tocaron jamás; y otro tanto vale decir de los trompetistas Clifford Brown, Miles Davis y Fats Navarro.

En las postrimerías de la década de 1950 empezaron a proliferar las versiones de

jazz y las interpretaciones vocales de artistas pop. Nat King Cole grabó la suya en 1958, y Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan y Frank Sinatra hicieron lo propio en 1962, aunque la versión del último, con un arreglo de tintes intimistas a cargo de Robert Farnon, sólo se publicaría en Gran Bretaña. Los solistas de viento también empezaron a interesarse cada vez más por el estándar, y durante ese mismo periodo Pee Wee Russell, Eddie «Lockjaw» Davis, Earl Bostic y Johnny Hodges se subieron al carro. La popularidad de la canción no ha remitido desde entonces, y entre las versiones más redondas de las últimas décadas destacan las de Sonny Rollins, Wynton Marsalis y Brad Mehldau.

Los músicos de *jazz* no poseen el monopolio exclusivo de esta pieza: pocos estándares han atraído a un grupo tan ecléctico de intérpretes. Ya en la década de 1960, la canción de Noble triunfó entre el gran público con las interpretaciones del cantante de *rhythm and blues* Little Willie John y de la estrella del *pop-rock* Ricky Nelson (esta última apoyada en una síncopa tan pronunciada que deben de percibirla los sismógrafos). Entre los artistas que han publicado versiones de «The Very Thought of You» en épocas más recientes resaltan los nombres de Elvis Costello, Rod Stewart, Aaron Neville, Neil Sedaka, Albert King y Paul McCartney (a dúo con Tony Bennett). Con tamaños valedores, este clásico conservará su tirón entre el público mayoritario, y no sólo entre los incondicionales del *jazz*.

VERSIONES RECOMENDADAS

Ray Noble (con Al Bowlly), Londres, 21 de abril de 1934 · Billie Holiday (con Lester Young), Nueva York, 15 de septiembre de 1938 · Dizzy Gillespie (con sección de cuerda), extraída de *Jazz in Paris: Dizzy Gillespie and His Operatic Strings*, París, 22 de febrero de 1953 · Nat King Cole (con la Gordon Jenkins Orchestra), extraída de *The Very Thought of You*, Hollywood, mayo de 1958 · Pee Wee Russell (con Buck Clayton y Tommy Flanagan), extraída de *Swingin' with Pee Wee*, Englewood Cliffs (New Jersey), 29 de marzo de 1960 · Sarah Vaughan (con Barney Kessel), extraída de *Sarah Plus Two*, Los Ángeles, 7 y 8 de agosto de 1962 · Sonny Rollins, extraída de *Love at First Sight*, Berkeley (California), 9 al 12 de mayo de 1980 · Diane Shuur, extraída de *Deedles*, Seattle, 6 de diciembre de 1984 · Wynton Marsalis (con Ellis Marsalis), extraída de *Standard Time, Vol. 3: The Resolution of Romance*, Nueva York, ¿1990? · Harry Connick Jr., extraída de *Only You*, Hollywood, 13 al 22 de mayo de 2003 · Brad Mehldau, extraída de *Brad Mehldau Trio Live*, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 11 al 15 de octubre de 2006 · Cassandra Wilson, extraída de *Loverly*, Jackson (Mississippi), 2007.

The Way You Look Tonight

Compuesta por Jerome Kern, con letra de Dorothy Fields

Fred Astaire dio a conocer al público esta canción, a la postre ganadora de un Oscar, en una película de 1936 titulada *Swing Time* [*En alas de la danza*]; pero —cosa rara en este artista famoso por sus números de canto y baile— sin mostrar ni una sola vez los pies. En la escena en cuestión, Astaire se sienta al piano y le canta la pieza a Ginger Rogers, cuyo ademán es aún menos elegante, metida como está en el baño con la cabeza llena de champú. El crítico de *The New York Times* no quedó muy satisfecho y puso por los suelos la música que Jerome Kern había compuesto para la película: «Se limita a cubrir el expediente, o ni siquiera eso^[97]. Mala calidad y nulo *swing*». Algo más de entusiasmo mostró el respetable, pues la grabación de “The Way You Look Tonight” en la voz de Astaire llegó al número uno en octubre de 1936».

Buena parte del tirón de *Swing Time* —y, desde luego, de la elección del título de la película, que se escogió en el último momento— obedeció a la obsesión que mostraba el público de la época por cualquier producto catalogado de *swing*. Un año antes, el éxito arrollador de Benny Goodman en la costa oeste había inaugurado la llamada era del *swing*, y cualquiera que tuviese la más mínima relación con el *jazz* estaba tratando de sacar partido de la fiebre. Jerome Kern, que había nacido en 1885, no era precisamente la persona más indicada para promover el nuevo sonido: en la década de 1920 había abanderado una cruzada para impedir que las bandas de *jazz* siguiesen «distorsionando» sus canciones, llegando incluso a proclamar que la música *jazz* no tenía nada de original ni de auténticamente estadounidense. Una década después, sin embargo, hasta el mismísimo Kern estaba tratando de subirse al carro del *swing*, aunque con dudosos resultados. Hal Borne, el pianista de Astaire, había ridiculizado otra de las composiciones de la película por sus síncopas cursis, y Kern mantuvo discusiones muy acaloradas entre bastidores con quienes discutían la conveniencia de sus creaciones.

Esa polémica acaso explique la construcción tan peculiar de «The Way You Look Tonight», una canción que no sólo carece por completo de síncopa, sino que todas y cada una de las notas de la melodía recaen en los pulsos fuertes del compás. Este planteamiento casi se antoja una negación expresa del *swing*. ¿Quién le habría augurado a la composición un porvenir dichoso como estándar del *jazz*? Ahora bien, merece la pena señalar que, de todas las canciones de Kern, la que presenta un fraseo rítmico más parecido a esta, «All the Things You Are» —que vendría a ser el hermano gemelo taciturno y melancólico de «The Way You Look Tonight»— es la pieza de este compositor que más aprecian los músicos de *jazz*. Quizá las canciones de este tipo triunfan porque sirven de test de Rorschach para los improvisadores, ya que les permiten, o mejor dicho, los obligan a buscar su propia manera de sacar jugo

jazzístico a una métrica tan convencional.

Contaba Dorothy Fields que la primera vez que oyó la tonada de Kern, quedó tan conmovida por la belleza de la melodía, que se le saltaron las lágrimas. Como bien ha señalado William Zinsser, la letra de Fields comienza con una frase muy intrincada de veintiséis palabras que abarca más de doce compases. Pero la labor de la letrista aporta cierta lógica emocional, acaso acentuada por lo difuso de su sintaxis. No menos dilatada es la estructura de Kern, pues tanto el tema principal como el contrastante llegan a los dieciséis compases, y la coda añade otros cuatro de colofón.

Dos meses y medio después del estreno de la película, Teddy Wilson acudió al estudio con la esperanza de aprovechar el éxito de la flamante composición de Kern y se llevó consigo a la vocalista Billie Holiday, que a la sazón contaba veintiún años. Wilson y compañía interpretan la pieza a un paso mucho más ligero que Astaire, centrándose más que nada en los solos instrumentales: cuando por fin Holiday abre la boca ya ha transcurrido más de la mitad de la canción. El aval de Lady Day solía bastar para que otros cantantes se animasen a añadir una canción a sus temarios, pero en esta ocasión no parece que tuviese mucho eco. Ninguna otra estrella del *jazz* grabaría «The Way You Look Tonight» en lo que quedaba de década, y la composición de Kern no volvería a las listas de éxito hasta 1942, cuando Benny Goodman, antiguo jefe de Wilson, publicó una versión de la pieza cantada por Peggy Lee que cuenta, además, con el tintineo de la celesta de Mel Powell y con una sección rítmica que más que tocar, susurra.

Dado que la melodía se compone exclusivamente de negras, blancas y redondas, esta canción casi pide a gritos un *tempo* rápido, aunque sólo sea para imprimir una sensación de impulso a unas frases que parecen atascadas en su propio compás. Me atrevo incluso a imaginar que, en unas circunstancias ligeramente diferentes, la composición de Kern podría haber evolucionado hasta convertirse en una pieza cara a los improvisadores al estilo de «Cherokee»; esto es, una canción ultrarrápida de la que echan mano los músicos de *bebop* para cerrar sus conciertos. Precisamente así la tocaba de vez en cuando Charlie Parker, aunque nunca en una sesión de estudio; no obstante, su grabación de «Klaustance» se apoya en la progresión de «The Way You Look Tonight»: y dado que esta interpretación se abre directamente con los solos, deduzco que la melodía de Kern se excluyó adrede, bien para ahorrar gastos o para no provocar la cólera del «jazzófobo» compositor. Una grabación informal de 1958 registrada en el Onyx Club de la neoyorquina Calle 52 permite escuchar a Parker luciéndose en una interpretación de la pieza de Kern con todas las de la ley. El saxofonista improvisa por todo lo alto, pero el sonido apagado y la pésima calidad de la mezcla —la grabación suena como si hubiesen colocado un magnetófono barato entre el contrabajo de Tommy Potter y la batería de Max Roach— echan para atrás a cualquiera que no sea un devoto acérrimo de Parker.

Para encontrar ejemplos más satisfactorios en términos sónicos de la vertiente fogosa de «The Way You Look Tonight» podemos acudir a las grabaciones de

Clifford Brown, Tina Brooks y, por encima de todo, al álbum *A Blowing Session* (1957), de Johnny Griffin, en el que también participa una formación de *hard bop* de ensueño integrada por John Coltrane, Hank Mobley, Lee Morgan y Art Blakey. Teniendo en cuenta lo mal que le sentaba a Jerome Kern que los músicos de *jazz* trasteasen con su música, lo más probable es que hubiese apagado el tocadiscos antes de terminar el primer *chorus* o, a lo peor, telefoneado a su abogado. Pero los aficionados al saxo no deben perderse esta batalla campal, menos conocida que «Tenor Madness» —la grabación que un año antes había enfrentado a Coltrane contra Rollins— pero exactamente igual de apasionante.

VERSIONES RECOMENDADAS

Billie Holiday (con Teddy Wilson), Nueva York, 21 de octubre de 1936 · Benny Goodman (con Peggy Wilson), Nueva York, 10 de marzo de 1942 · Charlie Parker, grabada en directo en el Onyx Club de Nueva York, 6 de julio de 1948 · Dave Brubeck (con su octeto), San Francisco, julio de 1950 · Art Blakey (con Clifford Brown), extraída de *A Night at Birdland, Vol. 2*, grabado en directo en el Birdland de Nueva York, 21 de febrero de 1954 · Sonny Rollins (con Thelonious Monk), extraída de *Thelonious Monk and Sonny Rollins*, Hackensack (New Jersey), 25 de octubre de 1954 · Mel Tormé (con el Marty Paich Dektette), extraída de *Mel Tormé Sings Fred Astaire*, Hollywood, noviembre de 1956 · Johnny Griffin (con John Coltrane), extraída de *A Blowing Session*, Hackensack (New Jersey), 6 de abril de 1957 · Tina Brooks, extraída de *Minor Move*, Hackensack (New Jersey), 16 de marzo de 1958 · Frank Sinatra, extraída de *Frank Sinatra Sings Days of Wine and Roses, Moon River, and Other Academy Award Winners*, Los Ángeles, 27 de enero de 1964 · Tete Montoliu, extraído de *Music for Anna*, grabado en directo en La Boite de Barcelona, 6 y 7 de octubre de 1992 · Taylor Ho Bynum y Eric Rosenthal, extraída de *Cenote*, Boston, noviembre y diciembre de 2000 y febrero de 2001.

W

Waltz for Debby

Compuesta por Bill Evans, con letra de Gene Lees

En enero de 1954, después de haber servido tres años en el ejército estadounidense, Bill Evans se dirigió a Florida, donde se habían afincado sus progenitores tras la jubilación de su padre. Una vez allí, Evans adquirió un piano de cola y se dedicó a practicar sin desmayo con el fin de recobrar la confianza en sus posibilidades, menoscabada por la acumulación de comentarios negativos que recibía de sus colegas, quienes le insistían en que optase por un estilo más parecido al de los pianistas que estaban de moda por entonces. Evans también viajó a Baton Rouge, donde residía su hermano Harry, y pasó tiempo con su sobrina Debby, a quien solía llevar a la playa. Por esa época, el pianista compuso la que sería su pieza más famosa, un vals delicado e introspectivo que tituló en honor a la niña, aunque en esa fase de su desarrollo artístico no tenía ninguna garantía de que la composición llegase jamás a grabarse ni a escucharse más allá de los confines de su cuarto de ensayo.

En julio de 1955, Evans se mudó a Nueva York; y al año siguiente, cuando se le presentó la oportunidad de grabar un disco para el sello Riverside, registró el vals que había compuesto para su sobrina. Aunque esta versión es demasiado breve —apenas dura ochenta segundos—, el formato de piano solista nos permite escuchar la canción en un estilo y contexto que probablemente refleje cómo sonaba durante aquel periodo de reclusión en el que pianista se aisló del mundo del *jazz* y alumbró la pieza. Una sesión celebrada seis meses después, bajo la batuta de Cannonball Adderley, brindó a Evans otra oportunidad de grabar «Waltz for Debby», en esta ocasión con un grupo. Esta segunda versión arranca con una exposición de la melodía a cargo del piano, antes de asentarse en un compás animado de 4/4: o sea, que en esta lectura del «Waltz for Debby» no hay mucho vals que se diga.

La interpretación definitiva de la pieza aún estaba por llegar, y lo haría en el recital del 25 de junio de 1961 que ofreció Evans en el Village Vanguard, donde su productor, Orrin Keepnews, lo tenía todo preparado para registrar en cinta la actuación del magnífico trío que a la sazón lideraba el pianista: un conjunto en el que Evans hacía gala de una sintonía casi sobrenatural con el batería Paul Motian y el contrabajista Scott LaFaro. El destino quiso que esta grabación fuese también la última del este trío: tan sólo once días después, LaFaro murió en un accidente de automóvil. La pérdida supuso un golpe tremendo para el pianista, tanto en lo personal como en lo artístico. Evans, a mi juicio, nunca volvería a tener una banda de tanta calidad, y las grabaciones del trío en el Village Vanguard ejercerían una influencia enorme en las secciones rítmicas de la generación siguiente. Aunque Evans grabaría más de una docena de versiones de «Waltz for Debby», la de 1961 sigue siendo la más conocida e imitada de todas.

A la hora de los solos, el pianista, como ya hiciera con Cannonball Adderley, cambia a un 4/4. He ahí una de las incongruencias de esta canción: Evans era probablemente el pianista que mejor tocaba vales jazzísticos de su época, pero cuando tocaba su vals más famoso prefería improvisar en un compás de 4/4. Aunque existen excepciones. Me gusta particularmente la colaboración de Evans con Tony Bennett, de 1975, no sólo por la interpretación tan enternecedora que lleva a cabo el vocalista a partir de la letra que escribió Gene Lee para esta canción, sino también porque nos brinda la insólita oportunidad de escuchar al pianista improvisar por encima de la progresión armónica en 3/4. Los tandems que Evans formó con otros artistas de primera fila —emparejamientos que se harían cada vez menos frecuentes con el paso de los años— solían obligarlo a internarse en terrenos desconocidos; pero, tal como demuestra el álbum que grabó con Bennett, esa tensión creativa también podía propiciar los momentos más refrescantes de las fases intermedia y última de su carrera.

Aunque cuesta imaginarse a Oscar Peterson como adalid de la música de Evans en general, y de esta canción en particular —poco tienen en común la concepción pianística, el fraseo y la sensibilidad rítmica de estos dos artistas—, el canadiense fue uno de los primeros pianistas que introdujeron «Waltz for Debby» en su repertorio, y siguió tocándola en sus conciertos durante muchos años (aunque en las décadas de 1980 y 1990 solía incluirla en un popurrí). Su disco *Affinity*, de 1962, es notable no sólo por la interpretación meditada de «Waltz for Debby», sino también por los indicios sorprendentes de que Peterson se había inspirado en el ejemplo de Evans para aplicar a su trío un enfoque más interactivo. En ese álbum, el pianista trató expresamente de alcanzar otro tipo de equilibrio sónico en el que el contrabajo y la batería desempeñasen un papel menos estático: un cambio de orientación que se refleja incluso en la disposición de los micrófonos y en el volumen que se asignó a cada instrumento en la mezcla final. Aunque el enfoque no perduraría —mal podía propiciar el pianismo autoritario de Peterson un diálogo sutil con sus adjuntos—, el solo hecho de que el teclista se aviniese al experimento ya da una idea de hasta qué punto Evans había cambiado las reglas del juego.

La canción ha viajado mucho a lo largo de estos años. Además de la letra en inglés de Gene Lees, la versión sueca, escrita por Beppe Wolgers, recibió el visto bueno del propio Evans en la grabación que llevó a cabo con la vocalista Monica Zetterlund. Algunos guitarristas —Ralph Towner, John McLaughlin, Jim Hall— han demostrado que esta composición se amolda igual de bien a las seis cuerdas que al piano. Don Sebesky ganó un Grammy con su arreglo orquestal de 1997, y los votantes del galardón volvieron a tomar nota en 2008, cuando Gary Burton y Chick Corea interpretaron «Waltz for Debby» para su disco conjunto *The New Crystal*, que ganó el premio de ese año en la categoría de mejor álbum de jazz instrumental.

Quizá la única nota discordante en todo este panorama sea la falta de ortografía que cometen quienes escriben «Debbie» en lugar de «Debby»: según mis cálculos,

dos de cada diez versiones de esta canción figuran con el nombre mal escrito.

VERSIONES RECOMENDADAS

Bill Evans, extraída de *New Jazz Conceptions*, Nueva York, 27 de septiembre de 1956 · Cannonball Adderley (con Bill Evans), extraída de *Know What I Mean?*, Nueva York, 13 de marzo de 1961 · Bill Evans (con Scott LaFaro y Paul Motian), extraída de *Live at the Village Vanguard*, grabado en directo en el Village Vanguard de Nueva York, 25 de junio de 1961 · Oscar Peterson, extraído de *Affinity*, Chicago, 25 de septiembre de 1962 · Tony Bennett y Bill Evans, extraída de *The Tony Bennett/Bill Evans Album*, Berkeley (California), 10 al 13 de junio de 1975 · Ralph Towner, extraída de *Open Letter*, Oslo, julio de 1991 y febrero de 1992 · John McLaughlin, extraída de *Time Remembered*, Milán, 25 al 28 de marzo de 1993 · Don Sebesky (con Joe Lovano y Tom Harrell), extraída de *I Remember Bill: A Tribute to Bill Evans*, Nueva York, junio y agosto de 1997 · Chick Corea y Gary Burton, extraída de *The New Crystal Silence*, grabado en directo en el Bjornsonhuset de Molde (Noruega), julio de 2007.

Watermelon Man

Compuesta por Herbie Hancock

Casi un año exacto después de grabar esta canción, Herbie Hancock entró en el estudio para participar en su primera sesión como miembro de la banda de Miles Davis. «Watermelon Man», con su melodía simple y su *vamp* de corte *funky*, no tenía nada que ver con la música tan avanzada que el pianista tocaría con Miles durante los años siguientes; pero antes de terminar la década, el trompetista cambiaría de rumbo para abrazar ese tipo de *groove* bailongo que Hancock ya había explorado en su primer disco para Blue Note, grabado en 1962. Miles incluso interpretaría «Watermelon Man» en sus últimos meses de vida: el evento, que contó con la participación de un plantel de primeras figuras, se inmortalizó en un vídeo memorable.

Para entonces, «Watermelon Man» ya era un canción famosa. Pero esta popularidad no se debió tanto a Hancock como a Mongo Santamaría, el percusionista que cosechó un enorme éxito con la pieza. La versión para gramola del cubano llegó nada menos que al número diez de las listas de pop en 1963. Y en 1998, cuando se anunció el ingreso de «Watermelon Man» en el Salón de la Fama de los Grammy, la versión escogida fue la de Santamaría, no la de Hancock.

La composición es un *blues* de dieciséis compases. El gancho radica en la prolongación de la estructura tradicional de doce compases con otros cuatro adicionales y un *break* de remate. Es una canción fácil de tocar, de ahí que haya seducido a muchos grupos ajenos al *jazz* y se haya internado incluso en un ámbito tan cerrado como es el del *blues* eléctrico, donde la han versionado artistas tales como Buddy Guy, Albert King y Little Walter, que rara vez interpretan canciones de músicos de *jazz*.

Hancock trató de reformular la pieza en un formato de fusión para su disco *Head Hunters*, de 1973. Por regla general, con el paso de los años, los compositores de *jazz* acostumbran a tocar sus canciones de éxito cada vez más rápido; pero Hancock, en este caso, fue contra corriente y optó por un sonido *funk* lento y esquivo. El resultado difiere tanto de su versión de 1962 que casi constituye otra composición por completo, aunque igual de lograda. Bill Summers, el percusionista de esa sesión, fue capaz de recrear el sonido del *hindewhu*, los cánticos y silbidos de los pigmeos centroafricanos, con una botella de cerveza: imitación que mereció la censura de los etnomusicólogos, quienes trataron de presentarla como un robo de propiedad intelectual. Sea como fuere, cuesta resistirse al ingenio y audacia deslumbrantes de Summers.

La canción se ha difundido por doquier y ha experimentado muchas otras modificaciones a lo largo de su historia. Los artistas de *hip hop* también han

sampleado con frecuencia las diversas variantes de «Watermelon Man». Jon Hendricks le puso letra en su versión de 1963, y posteriormente Gloria Lynne escribiría otro texto. La composición de Hancock se convirtió incluso en la sintonía de ATA, la compañía aérea estadounidense. Ahora bien, no deja de resultar paradójico que, con la carrera tan ilustre que ha tenido Herbie Hancock, su canción más famosa sea aquel primer corte de su primer disco, grabado cuando era un joven pianista desconocido de Chicago.

VERSIONES RECOMENDADAS

Herbie Hancock (con Dexter Gordon), extraída de *Takin' Off*, Englewood Cliffs (New Jersey), 28 de mayo de 1962 · Mongo Santamaría, extraída de *Watermelon Man!*, Nueva York, 17 de diciembre de 1962 · Gerald Wilson (con Teddy Edwards), extraída de *Feelin' Kinda Blues*, Los Ángeles, 2 de diciembre de 1965 · Erroll Garner, extraída de *Up in Erroll's Room*, Nueva York, 19 de marzo de 1968 · Buddy Guy, extraída de *Hold That Plane*, Nueva York, 1970 · Herbie Hancock, extraída de *Head Hunters*, San Francisco, septiembre de 1973 · Miles Davis, extraída de *Black Devil*, grabado en directo en el Grande Halle de la Villette, París, 10 de julio de 1991.

Wave

Compuesta por Antonio Carlos Jobim

Cuando empecé a estudiar la armonía del *jazz*, mis mentores me enseñaron a limitar el uso de los acordes disminuidos, pues, según la opinión tradicional, conferirían un sabor «anticuado» a una canción y, por lo general, podían sustituirse por una configuración dominante alterada de más estilo. Sin embargo, en el segundo compás de «Wave», Jobim no sólo consigue que un acorde disminuido suene actualizado y moderno, sino que lo desgrana por completo en la línea melódica. Luego, en el puente, el carioca echa mano de la misma progresión que ya había empleado unos años antes en el «Samba de una nota só»: y de nuevo sale impune de semejante transgresión, gracias sencillamente a la impresión general de buen tino que causa todo el conjunto.

Esta canción apareció en escena cuando ya había remitido la fiebre de la *bossa nova*, así que nunca sonó tanto en las emisoras generalistas como otras composiciones de Jobim. Entre los músicos, sin embargo, es más popular si cabe que muchos de los éxitos de este compositor. La canción contó desde luego con valedores de tronío. Sinatra grabó «Wave» en 1969 y entonó un Mi bemol que, según algunos, es la nota más grave de la que existe constancia en toda su discografía. Jobim escribió una letra en inglés y otra en portugués para «Wave», pero la canción es un tanto más difícil de cantar que la mayoría de sus piezas. Sarah Vaughan, no obstante, grabó una versión lenta y sensual que demuestra que «Wave» puede surtir efecto incluso en un arreglo purgado de casi todo el sabor brasileño.

Jobim es uno de mis compositores favoritos, pero pocas de sus composiciones exhiben esta flexibilidad: la mayoría exige un tratamiento de *bossa nova* tradicional, y si se interpretan de cualquier otra forma, suenan a parodia o a pastiche posmoderno mal trabado. Otro ejemplo de esta capacidad de adaptación lo tenemos en la versión arrebatada de «Wave» que grabó McCoy Tyner, con Ron Carter y Tony Williams, para el álbum *Supertrios*, de 1977. Tengo la impresión de que Tyner pudo inspirarse en la interpretación de esta misma pieza, también en formato de trío, que registró Ahmad Jamal en 1970, una relectura de una agresividad insólita en un pianista que destacaba por su mesura.

El compositor nos ha dejado un puñado de grabaciones de «Wave», la más conocida de las cuales sigue siendo la incluida en el álbum homónimo de 1967, el más vendido de su carrera; pero los aficionados al *jazz* deberían escuchar también la que ofreció con un grupo de músicos de muchas campanillas en un concierto de 1993 en São Paulo, de corte más intimista. Por último, como ocurre con tantas composiciones de Jobim, el encargado de brindarnos lo más parecido a una versión vocal insuperable es João Gilberto, en su álbum *Amoroso*, de 1977.

VERSIONES RECOMENDADAS

Antonio Carlos Jobim, extraída de *Wave*, Englewood Cliffs (New Jersey), mayo y junio de 1967 · Frank Sinatra, extraída de *Sinatra and Company*, Hollywood, 11 de febrero de 1969 · Ahmad Jamal, extraída de *The Awakening*, Nueva York, 2 y 3 de febrero de 1970 · Sarah Vaughan, extraída de *Live in Japan*, grabado en directo en el Sun Plaza Hall, Tokio, 24 de septiembre de 1973 · Paul Desmond, extraída de *Live*, grabado en directo en el Bourbon Street de Toronto, 25 de octubre al 1 de noviembre de 1975 · João Gilberto, extraída de *Amoroso*, Nueva York, 17 al 19 de noviembre de 1976, y Hollywood, 3 al 7 de enero de 1977 · McCoy Tyner (con Ron Carter y Tony Williams), extraída de *Supertrios*, Berkeley (California), 9 y 10 de abril de 1977 · Antonio Carlos Jobim, extraída de *Antonio Carlos Jobim and Friends*, grabado en directo en el festival de jazz de São Paulo, 27 de septiembre de 1993 · Fred Hersch y Bill Frisell, extraído de *Songs We Know*, San Francisco, ¿1998?

Well, You Needn't

Compuesta por Thelonious Monk

Parece ser que esta canción debe su título a Charles Beamon, primo de la cuñada del compositor, Geraldine Smith, y aspirante a vocalista. Monk no podía hacer gran cosa por impulsar la carrera artística del buen hombre, pero se ofreció a titular una canción en su honor. La respuesta de Beamon fue «*Well, you need not*» [Deja, no te molestes], y el pianista, fiel a su palabra, adoptó la objeción como título.

En febrero de 1944 se registraron los derechos de una versión de este tema bajo el título de «You Need 'Na». Para consternación de Monk, Teddy McRae, que fue quien tramitó la inscripción, se atribuyó la autoría de la pieza. Estas prácticas estaban a la orden del día, y, como se dijo más arriba, son muchos los gorriones que se han embolsado un porcentaje de los derechos de autor de muchas partituras clásicas del *jazz*. Pero Monk fue lo bastante astuto para introducir unas pocas modificaciones, y en 1947, cuando por fin grabó la canción, la registró bajo un nuevo título y exclusivamente a su nombre.

Pocos artistas de *jazz* grabaron «Well You Needn't» en los años inmediatamente posteriores a su estreno discográfico. Una excepción destacable, máxime teniendo en cuenta que rara vez interpretaba piezas de Monk, es Charlie Parker, al que puede escucharse tocando «Well, You Needn't» en la grabación *amateur* que registró Dean Benedetti en el Onyx Club de Nueva York, a mediados de 1948. Como ocurre con la canción de Kern reseñada anteriormente, la calidad del sonido es espantosa: Benedetti había colocado su equipo de grabación en un almacén situado justo debajo del escenario y había practicado un agujero en el techo para introducir un micrófono, que, al parecer, quedó emplazado junto a la batería de Max Roach. Con todo, resulta fascinante escuchar al saxo alto por antonomasia del *jazz* moderno abordar esta pieza en una época en la que pocos músicos reparaban en ella. Bird la ataca con evidente fruición, acuciado por el acompañamiento agresivo del pianista, que no es otro que el mismísimo Monk.

A Miles Davis no se le oye en esa grabación, aunque sin duda estuvo presente esa noche como miembro del grupo de Parker, y puede incluso que se hallase encima del escenario mientras se grababa. Pero cuando se registró la primera versión de estudio de «Well, You Needn't» —algo que no ocurriría hasta 1954—, el líder de la sesión fue Miles. Esta interpretación, sin embargo, no es tan sólida como las que más adelante grabaría el trompetista, entre las que destacan la de 1956, con John Coltrane, y una versión de 1961 registrada en el Black Hawk.

A comienzos de la década de 1960, otros artistas de *jazz* se fijaron por fin en esta canción, como demuestran las grabaciones de Cannonball Adderley, Eddie «Lockjaw» Davis, Bud Shank, Chet Baker y Phineas Newborn Jr. Tengo la impresión

de que este brote de interés por la pieza, tan intenso como fugaz, se debió más a Miles Davis que a Thelonious Monk; y no me extraña que cuando el trompetista excluyó «Well, You Needn't» de su repertorio a mediados de la década de 1960, también se pasase de moda recrear la pieza (aunque Monk la tocó con regularidad en sus directos de esa época). Son poquísimas las interpretaciones grabadas a finales de la década de 1960 y comienzos de la siguiente; es posible que la canción resultase demasiado áspera para el movimiento de fusión que marcó la pauta de aquel periodo. Sin embargo, poco antes de la muerte de Monk, que se produjo en 1982, «Well, You Needn't» empezó a aparecer cada vez con más frecuencia en discos y recitales, y ha mantenido su popularidad desde entonces.

La melodía, como ocurre con muchos de los mejores títulos de Monk, es pegadiza y a la vez inquietante. Las frases angulosas del tema principal tienen mucha pegada, ya se toquen rápido o lento, y la lógica implacable del puente —que desgrana un sencillo motivo compuesto de notas reales que Monk repite arriba y abajo de semitono en semitono— es una prueba fehaciente de la capacidad que poseía el compositor para otorgar un aire quejumbroso y experimental a una composición que es poco más que la prolongación juguetona de un esquema básico.

VERSIONES RECOMENDADAS

Thelonious Monk, Nueva York, 24 de octubre de 1947 · Charlie Parker (con Thelonious Monk), grabada en directo en el Onyx Club de Nueva York, 11 de julio de 1948 · Miles Davis (John Coltrane), extraída de *Steamin'*, Hackensack (New Jersey), 26 de octubre de 1956 · Thelonious Monk (con Coleman Hawkins y John Coltrane), extraída de *Monk's Music*, Nueva York, 26 de junio de 1957 · Miles Davis (con Hank Mobley), extraída de *In Person, Saturday Night at the Blackhawk*, San Francisco, grabado en directo en el Black Hawk de San Francisco, 22 de abril de 1961 · Cannonball Adderley, extraída de *The Cannonball Adderley Quintet Plus*, Nueva York, 11 de mayo de 1961 · Herbie Hancock (con Wynton Marsalis), extraída de *Quartet*, Tokio, 28 de julio de 1981 · Don Pullen, extraída de *Don Pullen Plays Monk*, Nueva York, 11 de octubre de 1984 · Charles McPherson, extraída de *First Fight Out*, Nueva York, 25 y 26 de enero de 1994 · Ron Carter (con Javon Jackson y Gonzalo Rubalcaba), extraída de *Mr. Bow Tie*, Nueva York, 17 y 18 de febrero de 1995.

What Is This Thing Called Love?

Compuesta por Cole Porter

La oración interrogativa del título, «¿Qué es esto que llamamos amor?», me suena un poco forzada, como esas respuestas de *Jeopardy!*, el concurso de la televisión estadounidense, que, según nos recuerda una y otra vez su presentador, «deben formularse en forma de preguntas». Pero Cole Porter explicaría posteriormente que el título fue la clave de toda la composición, pues le inspiró una melodía evocadora y hechizante. La música y la letra, según recordaba Porter, le vinieron a la mente con tanta naturalidad que la pieza casi se compuso sola.

La canción tuvo una acogida calurosa casi desde su estreno en *Wake Up and Dream*, un musical de 1929, y al año siguiente, algunos directores de orquesta —Leo Reisman, Ben Bernie y Fred Rich— irrumpieron en las listas de éxitos con sus respectivas grabaciones de la pieza. La interpretación de Reisman es digna de mención por incluir al trompetista de Ellington, Bubber Miley: un ejemplo de banda de baile interracial poco frecuente en aquellos tiempos. Justo al día siguiente, el pianista James P. Johnson grabó una versión sin acompañamiento en la que aplicó a la canción un tratamiento de estilo *stride* con mucho *swing*; pero esta adaptación es un caso raro, pues, hasta finales de la década de 1930, la composición, por lo general, se presentaría con arreglos de baile bastante insípidos.

En 1938, Artie Shaw irrumpió en las listas de éxito con su versión de «What Is This Thing Called Love?», y otro tanto lograría cuatro años después Tommy Dorsey. En esta época comienza realmente la historia de la canción de Porter en su faceta de estándar de *jazz*. Antes de terminar la Segunda Guerra Mundial, la composición conocería las versiones de Art Tatum, Sidney Bechet, Lena Horne, Nat King Cole y Billie Holiday, que registró su interpretación en la víspera misma del fin de la contienda.

Tres meses antes, Dizzy Gillespie y Charlie Parker habían facturado la primera grabación de «Hot House», una canción de Tadd Dameron basada en la secuencia de acordes de «What Is This Thing Called Love?», certificando así el atractivo que ejercía esta canción —o al menos su andamiaje armónico— entre la nueva hornada de músicos modernistas. Durante una época, la adaptación de Dameron tuvo más aceptación entre los instrumentistas jóvenes más avanzados del momento, y otros músicos también construyeron sus propias variaciones melódicas por encima de esa progresión. Lee Konitz usó los mismos acordes en «Subconscious-Lee» y Fats Navarro en «Barry's Bop». Unos años después, Bill Evans recurrió a la secuencia armónica de Porter para su canción «These Things Called Changes», como también haría John Coltrane en «Fifth House», aunque añadiendo los acordes de sustitución marca de la casa. Pero la transformación más extraña de la canción de Porter de

cuantas se llevaron a cabo en la posguerra de la contienda mundial es sin duda la del guitarrista Les Paul, que en 1948 se coló entre los veinte primeros de las listas con un fantasmagórico tratamiento de guitarra eléctrica que podría haber servido de banda sonora para una película de ciencia ficción de la Guerra Fría.

En la década de 1950, varias eminencias del *jazz* ofrecieron recreaciones innovadoras de «What Is Thing Called Love?». El octeto de Dave Brubeck, en su disco de 1950 para el sello Fantasy, incluyó un arreglo casi vanguardista repleto de ingredientes inesperados, entre ellos un cambio a 3/4 durante buena parte del último *chorus*: una versión con un sabor muy diferente al de la sobria interpretación de la misma pieza que el pianista grabaría quince años después con su cuarteto. Charlie Parker registró «What Is Thing Called Love?» con una *big band* dos años después que Brubeck, y si bien los resultados son bastante vigorosos, me habría gustado escuchar a Bird como solista con esa misma formación de octeto. En 1954, Charles Mingus también adoptó una perspectiva poco ortodoxa para un álbum con un título muy apropiado, *The Jazz Experiments of Charles Mingus*, donde mezcló a partes iguales el estándar de Porter y «Hot House» de Dameron.

Por lo general, los músicos modernos que han recreado esta canción no se han interesado tanto por los arreglos ingeniosos como por la velocidad pura y dura. La interpretación de 1956 del quinteto de Clifford Brown/Max Roach es un ejemplo muy simbólico del papel más destacado que desempeña la canción en el canon jazzístico: un tema rápido y con mucho *swing*, perfecto para abrir o cerrar un concierto (o, en este caso, un elepé). Sonny Rollins, un miembro del grupo de Brown/Roach, presentó una versión acelerada de «What Is This Thing Called Love?» en el famoso disco que grabó en el Village Vanguard (donde, sorprendentemente, no la usó para empezar el recital). Ejemplos similares de este tipo de concepción trepidante pueden encontrarse en grabaciones de Stan Getz, Cannonball Adderley, J. J. Johnson, Art Pepper, Woody Shaw, Kenny Garrett, Vincent Herring y muchos otros artistas.

Así y todo, esta vieja canción todavía es capaz de adquirir nuevas apariencias. De vez en cuando, estos lavados de cara llegan en forma de disonancia y mano dura, como muestra Matthew Shipp en su revisión a piano sólo de 2009. Pero en algunas ocasiones, los giros más inesperados vienen dados por un regreso a los orígenes, como cabe apreciar en la interpretación a dúo de Bobby McFerrin y Herbie Hancock, que en 1986 devolvieron «What Is This Thing Called Love?» a su condición primigenia de canción de amor de tiempo medio-lento.

VERSIONES RECOMENDADAS

Leo Reisman (con Bubber Miley), Nueva York, 20 de enero de 1930 · James P. Johnson, Nueva York, 21 de enero de 1930 · Artie Shaw, Nueva York, 27 de septiembre de 1938 · Tommy Dorsey (con Connie Haines), Hollywood, 22 de diciembre de 1941 · Billie Holiday, Nueva York, 14 de agosto, de 1945 · Dave

Brubeck (con su octeto), San Francisco, julio de 1950 · Charlie Parker, Nueva York, 25 de marzo de 1952 · Charles Mingus (con Thad Jones), extraída de *The Jazz Experiments of Charles Mingus*, Nueva York, diciembre de 1954 · Clifford Brown y Max Roach, extraída de *Clifford Brown and Max Roach at Basin Street*, Nueva York, 16 de febrero de 1956 · Sonny Rollins, extraída de *A Night at the Village Vanguard*, grabado en directo en el Lighthouse de Hermosa Beach (California), 16 de octubre de 1960 · Woody Shaw (con Gart Bartz), extraída de *United*, Nueva York, 7 de marzo de 1981 · Bobby McFerrin y Herbie Hancock, extraída de *The Other Side of 'Round Midnight*, París, febrero de 1986 · Matthew Shipp, extraída de *4D*, Nueva York, 17 de mayo de 2009.

What's New?

Compuesta por Bob Haggart, con letra de Johnny Burke

Muchos de los que conocieron esta canción a través de *What's New* (1983), un álbum de Linda Ronstadt que llegó a triple disco de platino, apenas si tenían una idea aproximada de la raigambre jazzística de la pieza. Pero es que sospecho que la mayoría de aficionados al *jazz* desconocen que «What's New?» tiene su origen en una banda y un compositor más conocidos como exponentes del estilo Dixieland, el menos «enrollado» de todos los subgéneros del *jazz*. En estos términos se me quejaba un representante de este tipo de música: «Siempre que me preguntan si toco *cool jazz*, les contesto: 'No; toco un *jazz* nada *cool*'». Se trata de una valoración del *jazz* tradicional sin duda injusta, pero bastante frecuente entre los líderes de opinión del mundo musical.

Con el tiempo, esta canción adquiriría un cierto prestigio merced a las interpretaciones de Billie Holiday, John Coltrane, Miles Davis y otros. Pero en sus inicios era un instrumental llamado «I'm Free» que grabó en 1938 la banda de Bob Crosby, en la que militaba Bob Haggart en calidad de contrabajista, compositor y arreglista. De no ser por esta canción, hoy se recordaría a Haggart como especialista en Dixieland y piezas de *novelty*, entre las que destacan «Big Noise from Winnetka» y «South Rampart Street Parade». Pero «What's New?» es algo más: una balada de toques tétricos, compuesta en tonalidad mayor pero con visos de modo menor.

De hecho, esta canción puede resolverse en Do menor en lugar de Do mayor (justamente eso es lo que parece a punto de hacer la banda de Crosby en la primera grabación de la pieza, antes de decantarse por un final más alentador), y puede incluso que esta opción casase mejor con la personalidad de la canción: no sólo con la sensibilidad musical, sino también con el mal de amores que expresa la letra de Johnny Burke. Aunque la letra se escribió después del estreno discográfico de la composición, se ajusta con tanta precisión al tono emocional de la melodía que uno casi se imagina a Haggart componiendo su partitura con esos versos en mente.

Hay cosas que no me agradan. El puente es básicamente una transposición del tema principal, un recurso del que a veces echan mano los compositores pero que, por lo general, me parece el equivalente musical de una reposición televisiva: en este caso, la reaparición de lo viejo en una canción que supuestamente se interesa por lo que hay de nuevo [*what's new?*]. El movimiento armónico resulta, no obstante, satisfactorio, y las pinceladas cromáticas de la melodía confieren un sutil dejo chopinesco al conjunto.

Tanto Miles Davis como Charlie Parker interpretaron esta canción en directo, pero ninguno de los dos la grabó en el estudio. Las versiones más conocidas entre los aficionados actuales son la de Billie Holiday —una de las interpretaciones en disco

más emotivas de su última etapa— y la de John Coltrane, que recreó «What's New?» con mesura en su famoso disco *Ballads*. La canción casi siempre se toca en un tiempo lento, pero Woody Shaw le dio la vuelta a la tortilla con la lectura crispada a toda velocidad que grabó en compañía de Cedar Walton para su disco *Setting Standards*, de 1983. Y Cecil Taylor, en su versión en directo de 1962, demuestra que, sea cual sea nuestra concepción de lo que es nuevo, él siempre tenía algo más innovador en mente.

VERSIONES RECOMENDADAS

Bob Crosby (grabada como «I'm Free»), Chicago, 19 de octubre de 1938 · Helen Merrill (con Clifford Brown), extraída de *Helen Merrill*, Nueva York, 24 de diciembre de 1954 · Billie Holiday (con Benny Carter), extraída de *Velvet Mood*, Los Ángeles 25 de agosto de 1955 · John Coltrane, extraída de *Ballads*, Englewood Cliffs (New Jersey), 18 de septiembre de 1962 · Cecil Taylor (con Jimmy Lyons y Sunny Murray), extraída de *Nefertiti, the Beautiful One Has Come*, grabado en directo en el Café Montmartre de Copenhague, 23 de noviembre de 1962 · Dexter Gordon, extraída de *Our Man in Amsterdam*, grabado en el Paradiso de Amsterdam, 5 de febrero de 1969 · Betty Carter, extraída de *'Round Midnight*, grabada en directo en el Judson Hall de Nueva York, 6 de diciembre de 1969 · Modern Jazz Quartet, extraída de *The Last Concert*, grabada en directo en el Avery Fisher Hall de Nueva York, 25 de noviembre de 1974 · Woody Shaw (con Cedar Walton), extraída de *Setting Standards*, Englewood Cliffs (New Jersey), 1 de diciembre de 1983 · Bennie Wallace (con Lou Levy), extraída de *The Old Songs*, Hollywood, 18 al 20 de enero de 1993.

When the Saints Go Marching In

Canción tradicional

Los aficionados del montón dan por hecho que a los músicos de Nueva Orleans les encanta tocar esta pieza. Nada más lejos de la verdad. Ya en la década de 1960, la Preservation Hall Jazz Band tocaba «St. James Infirmary» por un dólar, pero cobraba cinco por «When the Saints Go Marching In». Y los entiendo. Los músicos ya estaban hartos de la canción, pero a los turistas les encantaba y, comoquiera que no consideraban completa la visita a la ciudad hasta que no oían la pieza interpretada por un músico de *jazz* «de verdad», siempre apoquinaban el dinero.

De hecho, ni un solo artista de *jazz* de Nueva Orleans grabó esta canción en las décadas de 1920 y 1930: ni Jelly Roll Morton, ni King Oliver, ni Freddie Keppard ni ninguna de las demás leyendas de la ciudad la llevaron jamás al estudio. Y ni siquiera Louis Armstrong —el músico de *jazz* con quien más se asocia la canción— la abordaría hasta bien avanzada la treintena, casi dieciséis años después de haber salido de Nueva Orleans. Satchmo presentó este himno tradicional a los aficionados al *jazz* en una sesión de 1938 registrada en un estudio neoyorquino para el sello Decca, y su versión de esta canción hoy tan famosa fue un éxito radiofónico al año siguiente. Armstrong mantendría «Saints» en su repertorio durante el resto de su carrera y terminó legando a la posteridad cerca de sesenta versiones, tanto en disco como en película.

Ya desde un primer momento se hizo evidente un cierto efectismo melodramático. «Hermanas y hermanos —proclama Armstrong en la introducción a su primera grabación de este clásico—, les habla el reverendo Satchmo, listo para ofrecerles un melodioso sermón. El texto elegido para esta noche es: ‘When the Saints Go Marching In’...». Armstrong conocía la canción de su paso por la Waif’s Home, el correccional donde estuvo recluso en repetidas ocasiones durante su infancia. Como miembro de la banda de esa institución, el joven Louis tocaba la canción en los sepelios: de camino al cementerio, en forma de canto fúnebre (modalidad hoy en desuso); y con un estilo más bullanguero en el camino de vuelta. Cuando el trompetista grabó el himno en forma de canción de *jazz*, al público le encantó, pero su hermana le dijo que la adaptación era inapropiada y sacrílega.

La pieza, de autoría discutida y posiblemente originaria de las Bahamas, no se valoró verdaderamente hasta el resurgimiento del *jazz* primitivo que tuvo lugar en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. El trompetista Bunk Johnson, el niño mimado de los tradicionalistas, adoptó la canción y la grabó en numerosas ocasiones a mediados de la década de 1940; y muchos otros artistas siguieron su ejemplo. Al terminar el decenio, «When the Saints Go Marching In» ya era un estándar consolidado, y la mayoría de los oyentes daba por hecho que siempre había formado

parte del repertorio jazzístico. Sin embargo, en los años 1949 y 1950 se grabaron más versiones que en todos los años anteriores juntos.

Hoy en día, la canción ha rebasado con creces los confines del *jazz*; las versiones de Elvis Presley, los Beatles, Bruce Springsteen y Fats Domino, entre otros artistas, dan fe del atractivo universal de la pieza. Tengo la impresión de que los aficionados más serios han perdido el interés por esta tonada y la ven como un lugar común que ya no puede sorprender a los devotos del género. Pero hasta los más descreídos encontrarán una versión de su gusto si buscan en algunos lugares insospechados: por ejemplo, la interpretación de estilo *soul jazz* que firmó Jimmy Smith en 1964 (un presagio inquietante de «The Sidewinder», la canción de Lee Morgan que triunfaría más avanzado ese mismo año) o la adaptación cuasibrasileña de Nicholas Payton, de 1995. Tal vez lo único que no se escucha hoy día es una versión tradicional sobria, apta para un funeral como Dios manda. Para ello, lo mejor es saltarse todas las versiones jazzísticas y acudir directamente a la primera de todas las grabaciones de este clásico: la interpretación de noviembre de 1923 de los Paramount Jubilee Singers, que derrochan sentimiento sin exigir propina a cambio.

VERSIONES RECOMENDADAS

Paramount Jubilee Singers, Nueva York, noviembre de 1923 · Louis Armstrong, Nueva York, 13 de mayo de 1938 · Bunk Johnson, Nueva York, 19 de diciembre de 1945 · Sidney Bechet, Nueva York, 21 de enero de 1949 · Jimmy Smith, extraída de *Prayer Meetin'*, Englewood Cliffs (New Jersey), 8 de febrero de 1963 · Sweet Emma and Her Preservation Hall Jazz Band, extraída de *Sweet Emma*, grabado en directo en el Tyrone Guthrie Theater, Minneapolis, 18 de octubre de 1964 · Nicholas Payton, extraída de *Gumbo Nouveau*, Nueva York, 28 al 30 de noviembre de 1995 · Wycliffe Gordon (con Marcus Printup y Eric Reed), extraída de *In the Cross*, Brooklyn, 12 de diciembre de 2003 y Augusta (Georgia), 2 y 3 de enero de 2004.

Whisper Not

Compuesta por Benny Golson

En la época en que Benny Golson tocaba en el Storyville de Boston con la banda de Dizzy Gillespie, el saxofonista solía acudir al club de día, cuando no había nadie, y se sentaba al piano a componer canciones. La canción «Whisper Not» le vino a la mente con tanta facilidad en una de esas sesiones de trabajo —sólo tardó veinte minutos en componerla— que al principio dudaba de su valía. Pero cuando Gillespie escuchó la pieza quiso tocarla con su banda. Otros músicos no tardaron en fijarse en ella y antes de que Golson tuviese ocasión de grabarla con su propio grupo, Lee Morgan y Thad Jones ya la habían registrado con sus respectivos combos.

La naturalidad con que se gestó la canción se refleja en la fluidez de la melodía. Las frases se suceden unas a otras con una lógica rigurosa que, de no ser por las notas de *blues* esporádicas, se diría más propia de un preludio clásico que de un tema de *hard bop*. El movimiento armónico capta la atención del oyente a base de alternar entre una línea de bajo compuesta de tonos enteros y la típica progresión por quintas, dos recursos sobradamente conocidos pero que en este caso se combinan de un modo innovador. Como ocurre con las mejores obras de Golson, «Whisper Not» consigue aunar elegancia y un sutil acento *funky*.

Leonard Feather puso letra a la pieza y, a juzgar por el resultado, Cole Porter no vio peligrar su carrera. Los versos, sin embargo, se han utilizado en alguna que otra grabación: destaca, en particular, la versión de Ella Fitzgerald que dio nombre a su álbum de colaboración con la orquesta de Marty Paich, de 1966. La interpretación de Anita O'Day, de 1962, para la que volvió a juntarse con Roy Eldridge, antiguo miembro de la banda de Gene Krupa, ratifica la idoneidad de esta canción como número vocal.

Lo más habitual, sin embargo, es que «Whisper Not» se presente en forma de instrumental, por lo general en manos de un grupo pequeño de tendencia *hard bop*. Admiro en particular la interpretación que facturó Shelly Manne en 1952, dentro de las grabaciones registradas en el Black Hawk de San Francisco, donde pueden escucharse algunos de los momentos más inspirados de la carrera del batería. Art Blakey también demostró la atracción que sentía por «Whisper Not», y la conservó en su repertorio hasta mucho después de que Golson hubiese dejado su banda. Pero en este caso hay que empezar por el propio compositor, que nos ha regalado más de una docena de interpretaciones en disco de su pieza, tanto en calidad de músico de acompañamiento como de líder. De hecho, la canción está tan asociada al nombre de su autor que, cincuenta años después de haberla compuesto, Benny Golson aún la usó de reclamo en las marquesinas de su gira mundial: «Whisper Not Tour».

VERSIONES RECOMENDADAS

Lee Morgan (con Horace Silver y Hank Mobley), extraída de *Lee Morgan, Vol. 2*, Hackensack (New Jersey), 2 de diciembre de 1956 · Dizzy Gillespie (con un arreglo de Benny Golson), extraída de *Birk's Works*, Nueva York, 8 de abril de 1957 · Benny Golson (con Art Farmer), extraída de *New York Scene*, Nueva York, 14 de octubre de 1957 · Art Blakey (con Lee Morgan y Benny Golson), extraída de *1958 Paris Olympia*, grabado en directo en el Olympia de París, 17 de diciembre de 1958 · Shelly Manne, grabada en directo en el Black Hawk, *Shelly Manne and His Men at the Black Hawk, Vol. 3*, grabado en directo en el Black Hawk de San Francisco, 23 de septiembre de 1959 · Anita O'Day (con Roy Eldridge y Gene Harris), extraída de *Anita O'Day and the Three Sounds*, Nueva York, 12 al 15 de octubre de 1962 · Ella Fitzgerald (con un arreglo de Marty Paich), extraída de *Whisper Not*, Los Ángeles, 20 de julio de 1966 · Keith Jarrett (con el Standards Trio), extraída de *Whisper Not*, grabado en directo en el Palais des Congrès, París, 5 de julio de 1999.

Willow Weep for Me

Compuesta por Ann Ronell

Cuando estudiaba en la universidad de Radcliffe, Ann Ronell entrevistó a George Gershwin para una publicación estudiantil. La joven aprovechó para confesar al compositor que ella también aspiraba a dedicarse a la creación musical, y Gershwin la animó y le dijo que fuese a verlo a Nueva York cuando terminase sus estudios. Así hizo Ronell en 1927, y el compositor la encaminó hacia Broadway, donde la chica no tardó en encontrar un trabajo de pianista de ensayos y preparadora de vocalistas. Más dificultades encontró, en cambio, para vender sus propias composiciones: dificultades sin duda agravadas su condición de mujer en un sector de la industria del entretenimiento tan dominado por los hombres. Pero su canción «Baby's Birthday Party» obtuvo un cierto éxito, y a la joven compositora se le abrieron por fin algunas puertas.

Durante su primer curso en Radcliffe, Ann Ronell se había quedado impresionada con la belleza de los sauces [*willows*] del campus, y esta observación tan simple se convirtió en el tema de una canción muy abigarrada. Ronell llevó «Willow Weep for Me» a la editorial de Irving Berlin, pero el socio de este, Saul Bornstein, criticó con dureza la canción: sobre todo por su complejidad rítmica y por el hecho de que estuviese dedicada a George Gershwin. Ronell no se libró de los comentarios negativos ni siquiera cuando «Willow Weep for Me» se convirtió en un éxito; treinta años después, un ejecutivo le dijo: «Si hoy tuviese que entrar en un despacho con “Willow Weep for Me”^[98], me vería incapaz de venderla».

Pero cuando Irving Berlin escuchó la canción quedó entusiasmado, y puso de su parte para que sonase en la radio. En diciembre de 1932, Paul Whiteman y Ted Fio Rito cosecharon sendos éxitos con sus respectivas grabaciones de la canción. La versión del primero puede que sorprenda a los oyentes contemporáneos por su concepción radical del pulso, que incluye breves pasajes esporádicos en los que se duplica la velocidad de las notas (implícitos en la partitura de Ronell pero rara vez enfatizados hasta tal punto por los intérpretes posteriores) y un interludio en *stop-time* muy conseguido.

La grabación de Stan Kenton, publicada en 1946, tuvo mucha aceptación entre los pinchadiscos y aficionados al *jazz*, y contribuyó a que «Willow Weep for Me» adquiriese categoría de estándar. La vocalista de esta versión, June Christy, afronta con una flema sorprendente el efusivo arreglo de Pete Rugolo, y más adelante adoptaría incluso la pieza como una de sus canciones emblemáticas. Pero «Willow Weep for Me» no andaba falta de valedores de prestigio. En 1958, Frank Sinatra grabó la canción de Ronell para *Only the Lonely*, un elepé que el cantante escogería años después como el favorito de su discografía; y en enero de 1965, el dúo de pop

británico Chad & Jeremy llegó al número quince de la lista de sencillos de *Billboard* con una versión muy diferente de la pieza.

Personalmente, el artista con quien más identificó «Willow Weep for Me» es Art Tatum, quien solía incluirla en sus directos durante la última década de su vida, con una introducción de su cosecha que después utilizarían otros intérpretes (se la he oído tocar, entre otros, a Hank Jones y Phineas Newborn). Sin lugar a dudas, el precedente de Tatum ha convencido a muchos pianistas posteriores de que «Willow Weep for Me» es, por encima de todo, una pieza para virtuosos que exige dosis generosas de arpeggios y carrerillas espectaculares. Pero la canción también se amolda con eficacia a la emotividad discreta, y quien lo dude no tiene más que escuchar la versión de trío que grabó Red Garland en 1956. Me parece reseñable que Oscar Peterson, uno de los pianistas de técnica más depurada de la historia del *jazz*, evitase la pirotecnia tatumiana al interpretar «Willow Weep for Me» y apostase por un *groove* obsesivo de corte *funky*.

Pero no terminan ahí las lecturas que ha propiciado esta composición tan poliédrica. El arreglo de Bob Brookmeyer para la Thad Jones/Mel Lewis Orchestra brinda un ejemplo edificante de cómo un arreglista visionario puede revitalizar una canción añosa. Y para escuchar un experimento estrambótico pero ejecutado con brillantez no se pierda el lector la síntesis que materializó Phil Woods de «Willow Weep for Me» y el «All Blues» de Miles Davis: una grabación en la que el saxofonista lo borda con su contralto y Jaky Byard se marca un solo de piano bestial.

VERSIONES RECOMENDADAS

Paul Whiteman (con Irene Taylor), Nueva York, 17 de noviembre de 1932 · Stan Kenton (con June Christ), Hollywood, 25 de julio de 1946 · Art Tatum, grabada en directo en el Shrine Auditorium de Los Ángeles, 2 de abril de 1949 · Red Garland, extraída de *Groovy*, Nueva York, 14 de diciembre de 1956 · Frank Sinatra, extraída de *Frank Sinatra Sings for Only the Lonely*, Hollywood, 29 de mayo de 1958 · Thad Jones/Mel Lewis Orchestra (con un arreglo de Bob Brookmeyer), extraída de *Presenting Thad Jones/Mel Lewis and The Jazz Orchestra*, Nueva York, 6 de mayo de 1966 · Phil Woods (con Jaki Byard), extraída de *Musique du Bois*, Nueva York, 14 de enero de 1974 · Oscar Peterson y Harry «Sweets» Edison, extraída de *Oscar Peterson and Harry Edison*, Los Ángeles, 21 de diciembre de 1974 · Dorothy Donegan, extraída de *The Many Faces of Dorothy Donegan*, Antibes, 22 de julio de 1975 · Andy Bey, extraída de *Ballads, Blues and Bey*, Nueva York, 19 y 20 de mayo de 1995 · Bennie Wallace (con Kenny Barron), extraída de *The Nearness of You*, 23 y 24 de junio de 2003.

Y

Yarbird Suite

Compuesta por Charlie Parker

El *yardbird* en cuestión es Charlie «Yarbird» [Pollo] Parker (apodo que suele abreviarse «Bird»), y la «suite» del título es en realidad una canción normal y corriente de treinta y dos compases. Dicho lo cual, el saxofonista no necesitaba formatos más largos para lucir su talento, y era capaz de introducir innovaciones considerables en las estructuras sencillas que heredó de los compositores de Tin Pan Alley. De hecho, el nombre de esta canción es sin duda una referencia jocosa a la *suite El pájaro de fuego*, la imponente obra de Ígor Stravinski.

Las canciones de Parker, que en su día se tocaban con frecuencia en conciertos y *jam sessions*, ya no son tan populares entre los músicos de *jazz* de hoy. Sin embargo, aún con todo lo que ha llovido desde entonces, sus creaciones rompedoras de la década de 1940 siguen ejerciendo una gran influencia en el género. Las modas van y vienen pero, tarde o temprano, todo improvisador que se precie tendrá que enfrentarse a la obra de Parker, y «Yarbird Suite» es un buen punto de partida. Esta canción tiene una de las melodías de *bebop* más fáciles de tocar y suele interpretarse en un tiempo medio o medio-rápido bastante relajado que contrasta radicalmente con las piezas desbocadas que componen buena parte del repertorio del *bebop*. «Yarbird Suite» es un Parker de nivel medio: supone un desafío mayor que sus temas de *blues*, pero mucho menos desalentador que «Ko-Ko» o «Donna Lee».

A diferencia de muchas de las composiciones del saxofonista, «Yarbird Suite» —grabada por primera vez en 1946, en una de las sesiones históricas que registró Charlie Parker para el sello Dial en Hollywood— cuenta con una secuencia de acordes inédita, en lugar de la consabida armonía plagiada de una canción pop. Algunos han señalado, erróneamente, que Parker sacó los acordes de «Rosetta», una canción de Earl Hines; pero las progresiones de una y otra pieza son muy diferentes.

Gil Evans, uno de los primeros arreglistas que adaptaron canciones *bop* al formato de *big band*, llevó a cabo una reformulación innovadora de «Yarbird Suite» para la banda de Claude Thornhill; en la grabación del arreglo, que tuvo lugar en diciembre de 1947, participó también un veinteañero Lee Konitz. El saxofonista alto, que se diría empeñado en demostrar lo poco que respetaba el precedente sentado por Parker, irradia una confianza insólita en un músico tan joven y se muestra decidido a desafiar el modelo imperante en la época.

A decir verdad, la línea melódica de esta composición apenas si incurre en manierismos que delaten su filiación *bebop*, de ahí que la pieza se adapte con facilidad a otros estilos. Jimmy McGriff la ha «funkificado», Joe Lovano la ha «valsificado» y tanto Eddie Jefferson como Bob Dorough le han puesto letra. (En realidad, el propio Parker —cosa rara en él— escribió unos versos de tono

sentimental para la canción, a la que en un principio puso por título «What Price Love»). Mucho después de la muerte del saxofonista, Jay McShann, el que fuera su jefe en la década de 1930, grabó una versión que suena más al viejo *jazz* de Kansas City que a *bebop*: lo cual tampoco es tan sorprendente teniendo en cuenta que McShann ya había tocado la canción con el compositor en esa ciudad a comienzos de la década de 1940.

No obstante, las interpretaciones más características de esta pieza son obra de artistas que dominan a la perfección el idioma del *jazz* moderno, y entre las versiones más notables destacan las que grabaron Frank Morgan, Hampton Hawes y Dodo Marmarosa, músicos todos ellos que tocaron con Bird y cuyas interpretaciones evocan el legado del saxofonista.

VERSIONES RECOMENDADAS

Charlie Parker, Hollywood, 28 de marzo de 1946 · Claude Thornhill (con Lee Konitz y arreglo de Gil Evans), Nueva York, 17 de diciembre de 1947 · Bod Dorough, extraída de *Devil May Care*, Nueva York, octubre de 1956 · Hampton Hawes, extraída de *Four*, Los Ángeles, 27 de enero de 1958 · Dodo Marmarosa, extraída de *Complete Studio Recordings*, Chicago, 4 de mayo de 1962 · Eddie Jefferson, extraída de *Come Along with Me*, Nueva York, 12 de agosto de 1969 · Jimmy McGriff, extraída de *Fly Dude*, Nueva York, 1972 · Jay McShann, extraída de *The Man from Muskogee*, Toronto, 4 de junio, 1972. Frank Morgan, extraída de *Yardbird Suite*, Berkeley (California), 11 y 12 de enero de 1988 · Joe Lovano (con Esperanza Spalding), extraída de *Bird Songs*, Nueva York, 7 y 8 de septiembre de 2010.

Yesterdays

Compuesta por Jerome Kern, con letra de Otto Harbach

El compositor Jerome Kern tenía muchas esperanzas puestas en un musical de 1933 basado en la novela *Gowns by Roberta*, de Alice Duer, una historia de amor donde el idilio cristaliza en una *boutique* de París. Pero en octubre, cuando la obra se estrenó en Filadelfia, la acogida fue más bien tibia; y los cambios que se introdujeron de prisa y corriendo —otro vestuario, otros decorados y un título más breve (*Roberta* a secas) — apenas sirvieron de nada al mes siguiente, ya en Nueva York. Poco a poco, sin embargo, el boca a boca fue superando las críticas adversas; la taquilla se animó durante las navidades y *Roberta* terminó sumando doscientas noventa y cinco funciones. En 1935 se estrenó con gran éxito la adaptación cinematográfica, y el musical volvería por segunda vez a los teatros en 1952, con el título *Lovely to Look At*. Por último, en 1969, *Roberta* llegó a los hogares estadounidenses a través de una producción de altos vuelos de la cadena NBC (interpretada, entre otros, por Bob Hope, que ya había actuado en el montaje original de 1933).

Según muchos críticos, si *Roberta* logró remontar un estreno tan poco halagüeño fue gracias al tirón de una sola pieza, «Smoke Gets in Your Eyes», un estándar de pop imperecedero que llegaría al número uno en las versiones de Paul Whiteman (en 1934) y los Platters (en 1959). Del mismo musical procede «Yesterdays», una canción que, si bien cosechó cierto éxito entre el gran público —la interpretación de Leo Reisman, que no tiene nada de jazzística, se oyó bastante a finales de 1933—, nunca alcanzaría la longevidad ni la popularidad de la primera. Casi todos los años, «Smoke Gets in Your Eyes» ha vendido diez veces más copias que «Yesterdays».

Pero los músicos de *jazz*, por lo general, han mostrado más preferencia por «Yesterdays» que por «Smoke Gets in Your Eyes» y la han grabado con mucha más asiduidad (aunque en los conciertos, según mi experiencia, la segunda genera más peticiones por parte del respetable). Para entendernos, «Yesterdays» se presta mucho mejor a las improvisaciones, por más que carezca de la melodía grandilocuente de su célebre compañera. Al ser más compacta, parece simple, cuando lo cierto es que emplea esa cadencia armónica rápida tan característica de las mejores obras de este compositor. La trayectoria descendente de la línea de bajo, que contrarresta el movimiento ascendente de la melodía, es particularmente satisfactoria: la combinación de estas tendencias antagónicas en los compases quinto, sexto y séptimo constituyen, a mi juicio, el gancho más memorable de la canción.

Los instrumentistas de viento no tardaron en advertir el potencial jazzístico que encerraba «Yesterdays». Artie Shaw y Coleman Hawkins fueron de los primeros en adoptarla, y los dos la mantuvieron muchos años en sus repertorios. En la década de 1940, sin embargo, Art Tatum inauguró otra tradición al transformar «Yesterdays» en

vehículo de lucimiento del pianismo más ampuloso, pauta que en lo sucesivo seguiría toda una plétora de teclistas empeñados en presentar variaciones historiadas de la canción de Kern. Ni siquiera músicos como Bud Powell y Hampton Hawes, normalmente lineales e incisivos, se resistieron al influjo de Tatum, y decoraron sus arreglos de esta canción con aspavientos efectistas a dos manos. Desde entonces, todo pianista deseoso de demostrar su valía técnica —gente como Oscar Peterson, Lennie Tristano, Adam Makowicz, Paul Smith y Dorothy Donegan— se ha visto atraído inevitablemente por esta canción. Los solistas de otros instrumentos también adoptaron «Yesterdays» como escaparate de malabarismos deslumbrantes; así, en el cacareado duelo de baterías que en 1959 enfrentó a Buddy Rich y Max Roach, los dos percusionistas se enzarzaron en un combate encarnizado a cuenta precisamente de esta pieza. La canción también salió a relucir cuando Sonny Rollins se reunió en el estudio con Coleman Hawkins, en 1963, y cuando Stéphane Grappelli hizo lo propio con Yehudi Menuhin, en 1976, lo que demuestra que el estándar de Kern sirve tanto para colaboraciones amistosas como para reñidos pugilatos.

Pero «Yesterdays» no tiene por qué interpretarse exclusivamente con fines exhibicionistas ni competitivos. Erroll Garner, un pianista que grabó la canción en numerosas ocasiones, supo hallar la veta de emotividad oculta en la pieza de Kern: escúchese, como ejemplo más ilustrativo, la interpretación irresistible que incluyó en *Magician*, un álbum de 1973 injustamente olvidado. Keith Jarrett, en su versión de trío de 2001, opta por una ejecución reposada. En cambio, David S. Ware y Mathew Shipp, en el tratamiento desazonante que aplicaron a la canción en 1991, sustituyen todas las frases típicas por zumbidos, estridencias y una sensación general de pandemonio.

VERSIONES RECOMENDADAS

Coleman Hawkins, Nueva York, 16 de febrero de 1944 · Art Tatum, grabada en directo en el Shrine Auditorium de Los Ángeles, 2 de abril de 1949 · Bud Powell (con Hank Jones), extraída de *The Last Recordings: Rare and Unreleased, Vol. 1*, Hollywood, junio de 1954 · Charles Mingus (con Hampton Hawes), extraída de *Mingus Three*, Nueva York, 9 de julio de 1957 · Buddy Rich y Max Roach, extraída de *Rich vs. Roach*, Nueva York, 7 y 8 de abril de 1959 · Sonny Rollins y Coleman Hawkins, extraída de *Sonny Meets Hawk!*, Nueva York, 15 de julio de 1963 · Erroll Garner, extraída de *Magician*, Nueva York, 30 de octubre de 1973 · Stéphane Grappelli y Yehudi Menuhin, extraída de *Tea for Two*, Londres, 28 al 30 de octubre de 1977 · Tom Harrell (con Kenny Werner), extraída de *Sail Away*, París, 26 de abril de 1991 · David S. Ware (con Matthew Shipp), extraída de *Flight of I*, Nueva York, 10 y 11 de diciembre de 1991 · Keith Jarrett (con el Standards Trio), extraída de *Yesterdays*, grabado en directo en el Bunka Kaikan de Tokio, 30 de abril de 2001.

You Don't Know What Love Is

Compuesta por Gene de Paul, con letra de Don Raye

Gene de Paul y Don Raye colaboraron en tres clásicos imperecederos de comienzos de la década de 1940, «You Don't Know What Love Is», «Star Eyes» y «I'll Remember April», que triunfaron en las listas pese a tener su origen en tres de las astracanadas más burdas de la época. «I'll Remember April» sonó por primera vez en *Ride'Em Cowby* (1942), un *western* bufo de Abbot y Costello; y «Star Eyes» se estrenó en *I Dood It* (1943), de Red Skelton; pero el punto de partida menos favorable de todos fue el de «You Don't Know What Love Is». La canción se compuso para una comedia bélica de Abbott y Costello titulada *Keep'Em Flying* (1943) —cuyo trailer se convirtió en un anuncio para la campaña de reclutamiento del ejército estadounidense—, pero se eliminó de la versión final antes del estreno. Aunque otras canciones de esa época contaron con el respaldo de Frank Sinatra, Bing Crosby o alguna otra estrella en ciernes, esta terminó en la papelera de la sala de montaje por no ser lo bastante buena para merecer unos minutos de metraje en pantalla, donde habría sonado interpretada por Carol Bruce, que hacía de azafata de la United Service Organizations.

A decir verdad, cuesta pensar en un estándar menos indicado para una película de humor. La canción de De Paul es una de las baladas más sombrías y melancólicas del repertorio jazzístico, y las interpretaciones más representativas extraen de la melodía una sensibilidad casi angustiada. Don Raye alude expresamente al *blues* en la letra —«*You don't know what love is until you've learned the meaning of the blues*» [Uno no sabe lo que es el amor hasta que no aprende lo que significa el *blues*]— y el encadenamiento armónico, en buena lógica, suscita las frases de *blues* menor más descarnadas. Por otro lado, no pocos intérpretes han tratado de versionar «You Don't Know What Love Is» en un tono superficial o desenfadado: una estrategia, por lo general, condenada al fracaso. Esta canción, más que casi ninguna otra, recompensa a aquellos artistas que prescinden de los esquemas preconcebidos y los fraseos ensayados de antemano para, en lugar de ello, canalizar en sus solos parte de su emoción más íntima.

La canción dispuso de una segunda oportunidad de aparecer en pantalla en 1942, cuando se incluyó en *Behind the Eight Ball*. El contexto, una vez más, era una comedia, en esta ocasión protagonizada por los Ritz Brothers, y la vocalista seguía siendo Carol Bruce. Sin embargo, antes de esta resucitación, algunos músicos de *jazz* ya habían empezado a fijarse en la pieza. En los últimos meses de 1941, «You Don't Know What Love Is» acudiría al estudio de la mano de Ella Fitzgerald, Benny Goodman, Earl Hines, Harry James y otros líderes, siempre en forma de número vocal. En abril del año siguiente, Louis Armstrong interpretó la canción de De Paul y

Raye para una retransmisión radiada en la costa oeste, de nuevo en versión cantada. Pero para entonces la pieza ya estaba perdiendo el favor de los músicos: durante los diez años que siguieron tan sólo se registrarían unas pocas versiones de *jazz*.

Cuando la canción volvió a cobrar relieve en el mundillo, sus más firmes valedores fueron los trompetistas: Chet Baker grabó «You Don't Know What Love Is» con acompañamiento de cuerda en 1953 y como número vocal en 1955, Miles Davis la grabó en una sesión de 1954 para el sello Prestige y Thad Jones la llevó al estudio a los pocos meses. Al iniciarse la segunda mitad de la década, la canción ya se había convertido en ingrediente habitual de grabaciones y recitales, y recibiría el imprimátur definitivo en 1956, cuando Sonny Rollins la incluyó en el sobresaliente *Saxophone Colossus*. Entre las versiones posteriores más destacadas, me permito llamar la atención del lector sobre tres grabaciones fundamentales de comienzos de la década de 1960: la lectura a piano sólo de Lennie Tristano, recogida en el disco *The New Tristano*; la interpretación lírica que grabó John Coltrane para su álbum *Ballads*; y el dilatado ejercicio de flauta de Eric Dolphy, recogido en su elepé *Last Date*.

VERSIONES RECOMENDADAS

Ella Fitzgerald, Nueva York, 28 de octubre de 1941 · Earl Hines (con Billy Eckstine), Nueva York, 17 de noviembre de 1941 · Miles Davis, extraída de *Walkin'*, Hackensack (New Jersey), 3 de abril de 1954 · Chet Baker, extraída de *Chet Baker Sings and Plays*, Los Ángeles, 7 de marzo de 1955 · Sonny Rollins, extraída de *Saxophone Colossus*, Hackensack (New Jersey), 22 de junio de 1956 · Lennie Tristano, extraída de *The New Tristano*, Nueva York, otoño de 1961 · John Coltrane, extraída de *Ballads*, Englewood Cliffs (New Jersey), 13 de noviembre de 1962 · Eric Dolphy, extraída de *Last Date*, grabado en directo en el VARA Studio de Hilversum (Holanda), 2 de junio de 1964 · Freddie Hubbard, extraída de *Outpost*, Nueva York, 16 y 17 de marzo de 1981 · Roy Hargrove (con Antonio Hart), extraída de *Approaching Standards*, Nueva York, 1994.

You Go to My Head

Compuesta por J. Fred Coots, con letra de Haven Gillespie

En 1934, este dúo de compositores ya había creado «Santa Claus Is Coming to Town», una canción que se granjeó las simpatías de los papás y las mamás estadounidenses al inducir a multitud de jovencitos a dejarse de travesuras y empezar a portarse bien. Cuatro años después, algunos de esos niños buenos ya se habían hecho mayores, pero estoy seguro de que pocos padres animaron a sus testarudos hijos adolescentes a hacer caso de la letra del nuevo éxito del tándem Gillespie-Coots: «You Go to My Head» [Te me subes a la cabeza]. Esta canción, una oda al encaprichamiento amoroso, estaba repleta de símiles que equiparaban el amor a la bebida; en apenas unas pocas barras —de compás, no de establecimientos expendedores de alcohol— escuchamos alusiones al champán, al vino de burdeos y al julepe de menta. De todas las canciones que conozco, esta es, desde luego, la que mejor recrea la sensación de perder el control.

Si la letra era demasiado complicada para los niños, la música no le iba a la zaga. «You Go to My Head» es una pieza de construcción enrevesada con abundante movimiento armónico. La canción empieza en una tonalidad mayor, pero, a partir del segundo compás, Coots parece empeñado en crear una atmósfera onírica enfebrecida que tiende más al modo menor. El puente contribuye a la tensión dramática y la recapitulación final también encierra algunas sorpresas. La obra sería digna de mención aunque no contase con una coda tan exquisita, pero esos ocho últimos compases confieren a la pieza un aire de conclusión resignada muy apropiado para el desenlace de la letra.

Cuatro artistas tuvieron éxito con esta canción en el verano de 1938. El mayor triunfo lo logró Larry Clinton, cuya versión llegó al número tres de las listas; pero Teddy Wilson, Billie Holiday y la Casa Loma Orchestra de Glen Gray se situaron entre los veinte primeros puestos con sus respectivas grabaciones. La canción desapareció de la circulación a comienzos de la década de 1940, pero en la segunda mitad del decenio se versionó por doquier, y fueron muchos los artistas de diversa extracción estilística —Dizzy Gillespie, Gene Krupa, Lena Horne, Coleman Hawkins, Dave Brubeck, Artie Shaw y Lennie Tristano— que aplicaron su talento individual a la pieza.

Los vocalistas tienden a interpretar esta canción en un tiempo de «balada profunda» tan sumamente lento que, en ocasiones, la sección rítmica se ve obligada a demostrar su capacidad de mantener el *swing* sin rebasar los cuarenta pulsos por minuto. Las grabaciones de Betty Carter y Shirley Horn son un ejemplo de los buenos resultados que da este enfoque cuando los instrumentistas son tan diestros como el cantante. En cambio, Bill Evans, de quien uno esperaría que se entretuviese lo suyo

en la partitura, se descuelga con un tratamiento de *hard bop* explosivo en su disco *Interplay*, de 1962, donde contó con el respaldo de Jim Hall y Freddie Hubbard.

Distinta perspectiva adoptan Dave Brubeck y Paul Desmond en su concierto de 1952 en el Storyville de Boston, donde mezclan romanticismo y deconstrucción sesuda a partes iguales. Desmond le tenía tanto cariño a esta grabación que, en 1977, cuando se reunió con Brubeck para un proyecto de dúo, quiso retomar «You Go to My Head», y la canción sirvió de eje emocional del álbum resultante. Merece la pena escuchar las dos versiones, aunque la primera es un reflejo particularmente revelador de la sintonía que siempre tuvieron estos dos artistas, además de ser mi tema favorito de cuantos publicaron con el sello Fantasy.

VERSIONES RECOMENDADAS

Casa Loma Orchestra (con Kenny Sargent), Nueva York, 24 de febrero de 1938 · Billie Holiday, Nueva York, 11 de mayo de 1938 · Coleman Hawkins (con Milt Jackson), Nueva York, diciembre de 1946 · Dizzy Gillespie (con Johnny Hartman), Chicago, 6 de mayo de 1949 · Dave Brubeck y Paul Desmond, extraída de *Jazz at Storyville*, grabado en el Storyville de Boston, 12 de octubre de 1952 · Bill Evans (con Freddie Hubbard y Jim Hall), extraída de *Interplay*, Nueva York, 16 de julio de 1962 · Betty Carter, extraída de *It's Not about the Melody*, Nueva York, 1992 · Shirley Horn (con Joe Henderson y Elvis Jones), extraída de *The Main Ingredient*, Washington (D. C.), 15 al 18 de mayo de 1995 · Dianne Reeves (con Nicholas Payton), extraída de *A Little Moonlight*, Nueva York, 4 al 10 de diciembre de 2002.

You Stepped Out of a Dream

Compuesta por Nacio Herb Brown, con letra de Gus Kahn

A comienzos de la década de 1940, «You Stepped Out of a Dream» se hizo famosa como la canción insignia de Lana Turner, la *femme fatale* por excelencia del cine de la época. La composición había merecido un lugar destacado en *Ziegfeld Girl* [*Las chicas de Ziegfeld*], una película de 1941 donde Turner ni canta ni baila al son de la canción, sino que se limita a bajar majestuosamente por unas escaleras, ataviada con un vestido extravagante, mientras Tony Martin, rodeado de unas coristas de parecido atuendo, se encarga de entonar la pieza. Turner nunca grabaría «You Stepped Out of a Dream» [Saliste de un sueño], pero la asociación cuajó en la mente del público, sin duda porque la actriz se ajustaba precisamente a lo que muchos hombres querrían ver salir de sus ensoñaciones.

Kay Kyser obtuvo un cierto éxito con la canción por la época del estreno de la película, y las grabaciones de Glenn Miller (con Ray Eberle y los Modernaires) y Guy Lombardo también tuvieron una buena acogida. Ninguna de estas versiones presentaba un contenido muy jazzístico, pero la canción llamó la atención de los músicos, gracias sin duda a la progresión armónica, que desprende un aroma exótico de lo más atractivo sin por ello dejar de brindar un marco propicio a la improvisación. En 1941, George Shearing ya había grabado «You Stepped Out of a Dream» en Londres, y lo propio había hecho en Calcuta un expatriado estadounidense llamado Teddy Weatherford.

Hubo que esperar, sin embargo, a la década siguiente para que la canción se convirtiese en un estándar frecuentado. Las grabaciones de Dave Brubeck y Stan Getz, ambas de 1950, contribuyeron a revelar el potencial jazzístico de la pieza; y más adelante, las versiones de Nat King Cole y de los Four Freshmen, destinadas a un público más amplio, afianzaron la canción en la conciencia colectiva de los aficionados. La interpretación con formación de grupo pequeño que firmó Sonny Rollins en 1957 constituye uno de los mejores trabajos de esa fase de su trayectoria y fue a buen seguro lo que movió a otros saxofonistas a incorporar «You Stepped Out of a Dream» a sus programas: a la luz de diversas grabaciones magnetofónicas efectuadas durante los años siguientes, fueron muchos los saxos tenores más destacados del momento que la interpretaron, entre ellos Dexter Gordon, Eddie «Lockjaw» Davis, Warne Marsh, Teddy Edwards, Brew Moore y Archie Shepp.

Aunque «You Stepped Out of a Dream» mantiene su posición en el canon, observo que en los últimos años ha gozado de más aceptación entre los cantantes que entre los solistas de viento. La melodía, cuya tesitura se circunscribe a una octava (si bien, según una partitura muy difundida, la canción concluye con un Mi agudo que casi nadie toca), plantea pocas dificultades a los vocalistas: unas cuantas notas

sostenidas y escasos intervalos amplios. La letra es un batiburrillo sentimental —se elogian los labios de la amada, los ojos, la sonrisa, etcétera—, pero estos clichés siempre tienen su público. Unos pocos cantantes melódicos de tendencia pop, como Peter Cincotti o Art Garfunkel, han versionado la pieza; pero dudo mucho que una canción de esta complejidad regrese jamás a las listas de éxitos.

VERSIONES RECOMENDADAS

Glenn Miller (con Ray Eberle), Nueva York, 17 de enero de 1941 · George Shearing, Londres, 9 de diciembre de 1941 · Dave Brubeck, San Francisco, mayo de 1950 · Lennie Niehaus, extraída de *Vol. 1: The Quintets*, Los Ángeles, 9 de julio de 1954 · Barney Kessel, extraída de *Kessel Plays Standards*, Los Ángeles, 12 de septiembre de 1955 · Sonny Rollins (con J. J. Johnson), extraída de *Sonny Rollins, Vol. 2*, Nueva York, 14 de abril de 1957 · Dexter Gordon (con Sonny Clark), extraída de *A Swingin' Affair*, Englewood Cliffs (New Jersey), 29 de agosto de 1962 · McCoy Tyner, extraída de *Fly to the Wind*, Berkeley (California), 19 al 21 de enero de 1976 · Shirley Horn, extraída de *You Won't Forget Me*, junio a agosto de 1990 · Stefon Harris, extraída de *Black Action Figure*, Nueva York, 14 y 15 de febrero de 1999 · Johnny Griffin y Martial Solal, extraída de *In and Out*, 29 de junio al 1 de julio de 1999.

You'd Be So Nice to Come Home To

Compuesta por Cole Porter

Se ve que nadie le enseñó al portentoso Porter que no se debe terminar las frases con una preposición. Y «*you'd*» es sin duda la menos elegante de las contracciones. Por otro lado, ¿existe algún adjetivo más ñoño que *nice* [bonito]? Ahora bien, como diría un músico de *jazz*, la frase entera que da título a esta canción, «Sería muy bonito que vinieras a casa», tiene *swing*; y, además, constituye una prueba excelente del don que tenía Porter para imprimir garra a los sentimientos poéticos mediante un lenguaje coloquial. La letra de la canción, compuesta casi en el ecuador de la Segunda Guerra Mundial, debió de tocar la fibra sensible de muchos soldados, y me figuro que no pocos de ellos parafrasearían el título en las cartas que mandaban a sus hogares.

A decir verdad, en un principio, el título provisional de la canción era aún más farragoso, «*You Would Be So Wonderful to Come Home To*» [Sería maravilloso que vinieses a casa], y entre los posibles títulos definitivos que barajó el compositor figuraban «*Someone to Come Home To*» [Alguien a quien encontrar al volver a casa] o «*Something to Keep Me Warm*» [Algo que me haga entrar en calor]. Pero cuando el último día de abril de 1942 Porter terminó la partitura, la canción ya lucía el título por el que se la conoce hoy día. A comienzos del año siguiente, la pieza se estrenó en la película *Something to Shout About* [Algo por lo que gritar] (otra frase terminada en preposición, será posible) y obtuvo una nominación al Oscar. Porter, no obstante, se llevó tal chasco por la tibieza con que el público acogió la película que pasó a referirse a ella como «Algo por lo que llorar».

Dinah Shore triunfó en las listas con su grabación de «*You'd Be So Nice to Come Home To*», pero los músicos de *jazz* no mostraron mucho entusiasmo, y habría de pasar más de una década para que la canción se convirtiese en un estándar conocido. La cantante Helen Merrill incluyó la tonada de Porter en el disco que grabó en 1954 para el sello EmArcy, con un solo soberbio de Clifford Brown que amenaza con eclipsar la ejecución vocal; y durante los años siguientes, varios saxofonistas de primera fila la incorporaron a su repertorio. Coleman Hawkins y Ben Webster echan mano de «*You'd Be So Nice to Come Home To*» en el duelo de saxos tenores que los enfrentó en 1957, y Zoot Sims y Al Cohn hacen lo propio en su álbum conjunto *You 'n Me*, de 1960. Lee Konitz grabó por primera vez la canción de Porter en 1953 y la registraría en media docena de discos. Por esa misma época, Cannonball Adderley, Sonny Stitt, Herb Geller y Art Pepper también llevaron «*You'd Be So Nice to Come Home To*» al estudio.

En su autobiografía *Straight Life*, Art Pepper describe esa sesión en términos heroicos —aunque quizá exagerados—: «Tuve que tocar con un saxo que estaba hecho cisco^[99]. Y con la sección rítmica de Miles Davis: músicos que tocaban juntos

noche tras noche, mientras que yo llevaba seis meses sin coger un saxo». Pepper llegó al estudio sin saber qué canciones grabar, y aceptó la sugerencia de Red Garland, que le propuso abrir la sesión con esta composición de Cole Porter. El saxofonista casi no se sabía la melodía, pero la versión resultante, en la que desarrolla un solo incisivo y rebosante de confianza, resulta plenamente convincente y es una de mis interpretaciones favoritas de este artista.

Unos meses antes, Cecil Taylor había recreado «You'd Be So Nice to Come Home To» desde un ángulo completamente distinto al de Pepper. Era la primera vez que el pianista acudía al estudio para realizar una grabación con fines comerciales y aún no había dado con la forma de expresar su concepción del *jazz*, radicalmente novedosa, a través del repertorio canónico. En determinados pasajes de este álbum da la impresión de que las estructuras armónicas implícitas en la línea de bajo suponen un obstáculo a la creatividad del pianista; pero en la versión de la pieza de Porter, Taylor prescinde de los demás músicos y se muestra por fin completamente libre y sin ataduras. A los cuarenta segundos de iniciado el tema, el pianista se aparta drásticamente de la estructura básica de la composición, y a lo largo de los nueve minutos siguientes ofrece una de las interpretaciones de *jazz* más vanguardistas de la época.

VERSIONES RECOMENDADAS

Helen Merrill (con Clifford Brown), extraída de *Helen Merrill*, Nueva York, 22 de diciembre de 1954 · Cecil Taylor, extraída de *Jazz Advance*, Boston, 14 de septiembre de 1956 · Art Pepper, extraída de *Art Pepper Meets the Rhythm Section*, Los Ángeles, 19 de enero de 1957 · Coleman Hawkins y Ben Webster, extraída de *Coleman Hawkins Encounters Ben Webster*, Los Ángeles, 16 de octubre de 1957 · Al Cohn y Zoot Sims, extraída de *You 'n Me*, Nueva York, 1 y 3 de junio de 1960 · Nina Simone, extraída de *Nina Simone at Newport*, grabado en directo en el festival de *jazz* de Newport (Rhode Island), 30 de junio de 1960 · Jo Stafford (con Ben Webster), extraída de *Jo + Jazz*, Los Ángeles, 1 de agosto de 1960 · Lee Konitz (con Elvin Jones), extraída de *Motion*, Nueva York, 24 de agosto de 1961 · Jim Hall (con Paul Desmond y Chet Baker), extraída de *Concierto*, 16 y 23 de abril de 1975 · David Murray, extraída de *Love and Sorrow*, Nueva York, 14 y 17 de septiembre de 1993 · Joey DeFrancesco, extraída de *Singin' and Swingin'*, Hollywood, 24 y 25 de enero de 1999 · Dick Hyman y Randy Sandke, extraída de *Now & Again*, Nueva York, 16 y 17 de junio de 2004.

AGRADECIMIENTOS

Llevo casi toda mi vida aprendiendo cosas acerca de estas canciones y me sería imposible citar a las muchas personas que han influido en mi concepción del repertorio canónico del *jazz*. No obstante, durante la elaboración de esta obra, un puñado de individuos me ha proporcionado valiosos consejos e informaciones, y me gustaría darles las gracias uno por uno. Me han sido de gran provecho las aportaciones de Duck Baker, Kenny Berger, Uri Caine, Breau Castleman, Paul Combs, Thomas Cunniffe, Ronan Guilfoyle, John Edward Hasse, Ethan Iverson, Todd Jenkins, Bill Kirchner, David McGee, John McNeil, Stuart Nicholson, Lewis Porter, Ricky Riccardi, Jeff Sultanof, Terry Teachout, Scott Timberg, Rob van der Blik y Carl Woideck. Aun así, debo absolverlos de toda culpa por las limitaciones o excesos de esta obra. Asimismo, estoy muy en deuda con Suzanne Ryan y sus colegas de Oxford University Press, Joellyn Ausanka, Woody Gilmartin y Caelyn Cobb, sin cuyo apoyo no existiría este libro. Por último doy las gracias públicamente a mi mujer, Tara, y a mis dos hijos, Michael y Thomas, por su amor, paciencia y comprensión.

NOTA

Todas las entradas incluyen una lista de versiones recomendadas. He seleccionado estas interpretaciones en función de su importancia histórica, la influencia que han ejercido en artistas posteriores, su calidad intrínseca y la originalidad de su concepción. Al mismo tiempo, he procurado abarcar una gama amplia de estilos interpretativos. Casi todas las versiones enumeradas pertenecen al género jazzístico, pero en determinados casos, si una interpretación ajena al mundo del *jazz* me parecía particularmente digna de atención, también la he incluido. En el caso de las composiciones grabadas después de comienzos de la década de 1950, he añadido el título de un disco o cedé en el que es posible encontrarlas. Los temas más antiguos, anteriores a la aparición de los elepés, suelen estar disponibles en una amplia variedad de reediciones y recopilaciones que se publican y descatalogan con frecuencia; en ese caso me he limitado a reseñar el lugar y fecha de la grabación. En unas pocas ocasiones he consignado la pieza debajo del nombre del artista más famoso y no del líder original del grupo, pues así es como suelen editarse y ponerse a la venta.



TED GIOIA (Palo Alto, 21 de octubre de 1957) es un connotado crítico de *jazz* e historiador musical estadounidense, reconocido por los libros *Historia del jazz* y *Delta Blues*, ambos seleccionados como libros notables del año por el *New York Times*. También es músico de *jazz* y fundador del programa de estudios jazzísticos de la Universidad de Stanford. Ha escrito otros libros sobre música como *West Coast Jazz* (1992), *Healing Songs* (2006) y *Work Songs* (2006).

Tres de sus libros han sido galardonados con el premio Deems Taylor de la American Society of Composers, Authors and Publishers. En 2006, Gioia fue el primero en revelar, en un artículo para Los Angeles Times, los archivos del FBI sobre el autor y folclorista Alan Lomax. Actualmente participa en el portal jazz.com y también publica reseñas sobre ficción contemporánea.

Gioia es un pianista y compositor, entre cuyas obras se encuentran *The End of the Open Road* (1988), *Tango Cool* (1990) y *The City is a Chinese Vase* (1998). Posee grados de las universidades de Stanford y Oxford y es dueño de una de las colecciones más grandes de material de investigación sobre *jazz* y música étnica en los Estados Unidos.

Notas

[1] Según Alec Wilder, experto en música popular clásica..., Alec Wilder, *American Popular Song: The Great Innovators, 1900-1950*, James T. Maher (ed.) Oxford University Press, Nueva York, p. 26. <<

[2] «Estoy convencido [...] de que esta canción magnífica y la oportunidad que tuve...», esta cita y las del párrafo siguiente pueden encontrarse en un análisis excelente del papel que desempeñó la canción en la carrera de Armstrong incluido en Terry Teachout, *Pops: A Life of Louis Armstrong*, Houghton Mifflin Harcourt, Nueva York, 2009, pp. 137-138. <<

[3] Se conocen como notas reales aquellas que forman parte del acorde que rige en un momento dado. [*N. del t.*]. <<

[4] Alec Wilder, tras darle vueltas a este dictamen..., Alec Wilder, *American Popular Song: The Great Innovators, 1900-1950*, James T. Maher (ed.), Oxford University Press, Nueva York, 1972, p. 79. <<

[5] «Monk nunca supo acompañar a un músico de viento», Miles Davis y Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, Simon and Schuster, Nueva York, 1989, p. 187. [Edición en castellano: *Miles. La autobiografía*, Gubern, J. (trad.), Ediciones B, Barcelona, 1991]. <<

[6] «una joven inocente recita, o más bien canta, sus oraciones», Richard Rodgers, *Musical Stages*, Random House, Nueva York, 1975, p. 160. <<

[7] «¡No, no, no, no, no! ¡Así no, Mel! ¡Así no!», Mel Tormé, *It Wasn't All Velvet*, Kensington, Nueva York, 1988, p. 164. <<

[8] «Es curioso que se convirtiese en un clásico», John Chilton, *The Song of the Hawk*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1990, p. 163. <<

[9] Espectáculos paródicos de gran popularidad en Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XIX en los que actores blancos con la cara tiznada caricaturizaban las canciones y bailes de los negros. *[N. del t.]*. <<

[10] «En cuanto oí ‘Chelsea Bridge’...», David Hajdu, *Lush Life: A Biography of Billy Strayhorn*, (Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 1996, p. 87. <<

[11] «A Child Is Born» significa literalmente «nace un niño». [N. del t.] <<

[12] «los momentos musicales más exquisitos que jamás se hayan oído en un concierto», Leonard Feather, en las notas incluidas en *The Duke Ellington Carnegie Hall Concerts*, enero de 1943 (Prestige 34004-2). <<

[13] «Aquel encuentro con Mahalia Jackson...», Duke Ellington, *Music Is My Mistress*, Doubleday, Nueva York, 1973, p. 256. <<

[14] «la composición más bonita de Parker», Donald Maggin, *Dizzy: The Life and Times of John Birks Gillespie*, HarperCollins, Nueva York, 2005, p. 188. <<

[15] «revoltijo shakesperiano», citado en Stephen Bourne, *Butterfly McQueen Remembered*, Scarecrow, Lanham (Maryland), 2008, p. 42. <<

[16] ensalza el espíritu de «sofisticación y riesgo», Alec Wilder, *American Popular Song: The Great Innovators, 1900-1950*, James T. Maher (ed.), Oxford University Press, 1972, p. 444. <<

[17] «Teníamos un montón de sambas, y Stan Getz siempre me daba la lata...», Dizzy Gillespie y Al Fraser, *To Be or Not... to Bop*, Doubleday, Nueva York, 1979, p. 431.

<<

[18] «‘Donna Lee’ fue la primera pieza de mi cosecha que se grabó», Miles Davis y Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, Simon and Schuster, Nueva York, 1989, pp. 103-104. [Edición en castellano: *Miles. La autobiografía*, Gubern, J. (trad.), Ediciones B, Barcelona, 1991]. <<

[19] Johnny Hodges —quien, según Rex Stewart..., Rex Stewart, *Boy Meets Horn*, Claire P. Gordon (ed.), University of Michigan Press, Ann Arbor, 1991, p. 190. <<

[20] Temido, al menos, para muchos de los entusiastas del compositor. <<

[21] «componer canciones judías», Richard Rodgers, *Musical Stages*, Random House, Nueva York, 1975, p. 88. <<

[22] «Si alguna vez ha existido una canción a la que no habría que cambiar ni una nota», Alec Wilder, *American Popular Song: The Great Innovators, 1900-1950*, James T. Maher (ed.), Oxford University Press, Nueva York, 1972, p. 243. <<

[23] «considerable monotonía», Alec Wilder, *American Popular Song: The Great Innovators, 1900-1950*, James T. Maher (ed.), Oxford University Press, Nueva York, 1972, p. 209. <<

[24] Aaron Copland no escatimó elogios encendidos, en Aaron Copland, «Jazz Structure and Influence» (1927), incluido en *Aaron Copland: A Reader: Selected Writings: 1923-1972*, Richard Kostelanetz (ed.), Routledge, Nueva York, 2004, p. 86.

<<

[25] «¿Por qué no compones una canción que se titule ‘Georgia’?», Hoagy Carmichael, *The Stardust Road and Sometimes I Wonder: The Autobiographies of Hoagy Carmichael*, Da Capo, Nueva York, 1999, p. 216. <<

[26] «Una noche me encontré a Holiday, que acababa de salir de trabajar...», Donald Clarke, *Wishing on the Moon: The Life and Times of Billie Holiday*, Viking, Nueva York, 1994, p. 191. <<

[27] «El musical más ansiosamente esperado de todos los tiempos», Richard Rodgers, *Musical Stages*, Random House, Nueva York, 1975, p. 187. <<

[28] Steve Kuhn, que colaboró brevemente con Coltrane en esa época..., Para más información sobre este asunto, véase Lewis Porter, *John Coltrane: His Life and Music*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1998, p. 146. <<

[29] «¿Cómo que no te acuerdas de la melodía?», Ed Kirkeby, *Ain't Misbehavin': The Story of Fats Waller*, Dodd, Mead, Nueva York, 1966, p. 123. <<

[30] Según el crítico Dan Morgenstern, Waller..., notas incluidas en Fats Waller, «*Oh Mercy! Looka Here,*» *His Piano... His Rhythm 1935 & 1939*, Honeysuckle Rose Records HR 5000-1, 5000-2, 5000-3. <<

[31] «Nadie tocó jamás con tanta intimidad...», Dizzy Gillespie y Al Fraser, *To Be or Not... to Bop*, Doubleday, Nueva York, 1979, p. 232. <<

[32] «Estoy convencido de que la historia del *jazz* recordará...», incluido y traducido por Alyn Shipton en su libro *Groovin' High: The Life of Dizzy Gillespie*, Oxford University Press, Nueva York, 1999, p. 169. <<

[33] «no había forma humana de encontrarlo cuando lo necesitábamos...», Richard Rodgers, *Musical Stages*, Random House, Nueva York, 1975, p. 192. <<

[34] «He oído a personas sinceras, e incluso inteligentes...», Ethel Merman y Pete Martin, *Who Could Ask for Anything More*, Doubleday, Nueva York, 1955, p. 82. <<

[35] «clásica [...] una lectura viril ejecutada con gran calidez», Mel Tormé, *My Singing Teachers*, Oxford University Press, Nueva York, 1994, p. 80. <<

[36] «Siempre elige canciones que tienen mucho que ver con su vida», en Ira Gitler, *The Masters of Bebop: A Listener's Guide*, Da Capo, Nueva York, 2001, p. 111. <<

[37] «Estábamos en el Coconut Grove», Bing Crosby, en declaraciones a Pete Martin, *Call Me Lucky*, Da Capo, Nueva York, 1993, p. 104. <<

[38] Pat Metheny ha declarado que el solo de Montgomery..., Ben Ratliff, «Pat Metheny: An Idealist Reconnects with His Mentors», *The New York Times*, 25 de febrero de 2005. <<

[39] «la mediocridad que se pretende intensa resulta particularmente repulsiva», Edgar Wind, *Art and Anarchy*, Knopf, Nueva York, 1964, p. 71. <<

[40] «¿Quién es, si se me permite la pregunta, Manny Kurtz?», Alec Wilder, *American Popular Song: The Great Innovators, 1900-1950*, James T. Maher (ed.), Oxford University Press, Nueva York, p. 414. <<

[41] Un día le pregunté cuál de sus composiciones le parecía la típica canción negra, citado en Derek Jewell, *Duke: A Portrait of Duke Ellington* (W. W. Norton, Nueva York, 1977), p. 57-58. <<

[42] «Fíjate que conozco esta canción desde hace tiempo...», citado en J. C. Thomas, *Chasin' the Trane: The Music and Mystique of John Coltrane*, Doubleday, Nueva York, 1975, p. 155. <<

[43] «Un *disc-jockey* me mandó una cinta con treinta y dos versiones de la canción», Dave Brubeck, «Standard Time» (una carta al director), *Jazz Times*, diciembre de 1994, p. 10. <<

[44] «Debes de estar de guasa» —respondió Brubeck—; yo soy compositor”, en una entrevista con Len Lyons, incluida en *Len Lyons, The Great Jazz Pianists: Speaking of Their Lives and Music*, William Morrow, Nueva York, 1983, p. 109. <<

[45] Las tensiones son las notas superiores a la octava que se añaden a los acordes para enriquecer o matizar su sonoridad. *[N. del t.]*. <<

[46] David McGee, un crítico que ha investigado la vida de Mills, de la correspondencia por correo electrónico entre el autor y David McGee, 28-29 de septiembre de 2010. McGee se basa en un relato oral de Irving Mills, dirigido por Stephen Lesser para la William E. Wiener Oral History Library del American Jewish Committee, el 9 de abril de 1975. <<

[47] «No sé lo que significa el término ‘stomp’...», Alan Lomax, *Mister Jelly Roll* University of California Press, Berkeley (California), 1973, p. 121. <<

[48] Cole Porter afirmó en cierta ocasión..., Matt Schudel, «'Laura' Composer David Raksin Dies», *Washington Post*, 11 de agosto de 2004, B4. <<

[49] Técnica de acompañamiento mediante la cual, durante un pasaje determinado, la sección rítmica altera la estructura métrica de la pieza al tocar una serie de acordes breves separados por silencios y enfatizar con regularidad determinados pulsos del compás. [*N. del t.*]. <<

[50] Cuenta Oscar Levant en *A Smattering of Ignorance*, Oscar Levant, *A Smattering of Ignorance*, Doubleday, Nueva York, 1940, p. 196. <<

[51] Término acuñado por el propio Ornette Coleman para designar su peculiar filosofía musical. *[N. del t.]*. <<

[52] «No me entra en la cabeza...», William McBrien, *Cole Porter*, Knopf, Nueva York 1998, p. 137. <<

[53] «cuando no es más que una serie de intervalos...», Alec Wilder, *American Popular Song: The Great Innovators, 1900-1950*, James T. Maher (ed.), Oxford University Press, Nueva York, p. 189. <<

[54] «Desde ese día [...] he vuelto varias veces al mismo carnicero...», George Shearing, *Lullaby of Birdland: The Autobiography of George Shearing*, Continuum, Nueva York, 2004, p. 138. <<

[55] «*Lush*» significa «exuberante», «suntuoso»; pero también «borrachín». [*N. del t.*].

<<

[56] Según el compositor y musicólogo británico Wilfrid Mellers..., Wilfrid Mellers, *Music in a New Found Land*, Barrie and Rockliff, Londres, 1964, p. 388. <<

[57] «He aquí la música de los Estados Unidos...», Philip Furia, *Ira Gershwin: The Art of the Lyricist*, Oxford University Press, Nueva York, 1997, p. 42. <<

[58] El primer verso de la letra, «*you're mean to me*», significa «me tratas mal», «eres malo conmigo»; mientras que el último, «*what you mean to me*», equivale a «lo que significas para mí». [N. del t.] <<

[59] Armstrong se volvió hacia Lionel Hampton..., Lionel Hampton y James Haskins, *Hamp*, Warner, Nueva York, 1989, p. 38. <<

[60] «se convirtió en dueño y señor de la canción hasta el final de su carrera...», Marc Myers, «Sonny Dunham: Memories of You», *JazzWax* ([.jazzwax.com](http://jazzwax.com)), 14 de octubre de 2009. <<

[61] «Este fue el primer disco en el que empecé a componer de forma modal...», Miles Davis y Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography* Simon and Schuster, Nueva York, 1989, p. 225 [Edición en castellano: *Miles. La autobiografía*, Gubern, J. (trad.), Ediciones B, Barcelona, 1991]. <<

[62] «Se reducirá el número de acordes...», Nat Hentoff, «An Afternoon with Miles Davis», *The Jazz Review*, vol. 1, n.º 2, diciembre de 1958, p. 12. <<

[63] «Gerry ganó un dineral con canciones que Chet tocaba desde hacía años...», Jeroen de Valk, *Chet Baker: His Life and Music*, Berkeley Hill Books, Berkeley (California) 1989, p. 41. <<

[64] «una astracanada bullanguera y grotesca...», Sam Coslow, *Cocktails for Two: The Many Lives of Giant Songwriter Sam Coslow*, Arlington, Nueva York, 1977, p. 145.

<<

[65] «Yo no toco esa bazofia... Soy un artista», Bill Crow, *Jazz Anecdotes: Second Time Around*, Oxford University Press, Nueva York, 2005, p. 164. La anécdota se relata como algo que Andy Farber le contó a Joe Gianono. Miles no menciona esta canción en su autobiografía. <<

[66] «Cuando era joven soñaba con un niño que buscaba a Dios», citado en Pearl Rowe, «To Nature Boy, Life Needn't Be Capitalized», *Los Angeles Times*, 24 de julio de 1977. <<

[67] El cantante «estaba tan emocionado [...] que parecía que era la primera vez que entraba en un estudio», Peter J. Levinson, *Tommy Dorsey: Livin' in a Great Big Way*, Da Capo, Nueva York, 2006, p. 151. <<

[68] «No cantaba así de bajito desde que tuve laringitis», en las notas incluidas en *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (Reprise 1021). <<

[69] Los medios de comunicación estadounidense se referían en retrospectiva a los años del gobierno Kennedy como «la era de Camelot», término acuñado por la propia viuda del presidente. *[N. del t.]* <<

[70] «según James Lincoln Collier, biógrafo de Ellington, ni siquiera cabe catalogarla como canción», James Lincoln Collier, *Duke Ellington*, Oxford University Press, Nueva York, 1987, p. 235. <<

[71] «Dejamos a Monk donde se coge el *ferry*», Miles Davis y Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, Simon and Schuster, Nueva York, 1989, p. 191. [Edición en castellano: *Miles. La autobiografía*, Gubern, J. (trad.), Ediciones B, Barcelona, 1991].

<<

[72] «Todos los que tocan “Round Midnight” [...] usan mi introducción y mi final», Dizzy Gillespie y Al Fraser, *To Be or Not... to Bop*, Doubleday, Nueva York, 1979, p. 489. <<

[73] «La armonía que compuso Thelonious Monk para “Round Midnight” era tan compleja...», Richard Ouzounian y Ashante Infantry, «Marsalis Heeds Music’s Message», *Toronto Star*, 27 de junio de 2009 (www.thestar.com). <<

[74] «Sólo hubo dos mujeres en su vida: Rubie y yo», Robin D. G. Kelley, *Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original*, Free Press, Nueva York, 2009, p. 51. <<

[75] todavía hay quienes discuten las raíces europeas de este clásico, El estudio más exhaustivo de esta controversia es Robert W. Harwood, *I Went Down to St. James Infirmary*, Harland Press, Kitchener (Ontario), 2008. <<

[76] «Empezaron a llover dólares de plata», W. C. Handy, *Father of the Blues: An Autobiography*, Da Capo, Nueva York, 1991, p. 77. <<

[77] el *Herald Tribune* proclamó que «Smoke Gets in Your Eyes» estaba «arrasando en las pistas de baile...», Gerald Bordman, *Jerome Kern: His Life and Music*, Oxford University Press, Nueva York, 1980, p. 341. <<

[78] «Cuando hice ‘Solitude’—le explicaría años después a Stanley Dance—, me faltaba una pieza», Stanley Dance, *The World of Duke Ellington*, Charles Scribner’s Sons, Nueva York, 1970, p. 271. <<

[79] al término de la cual anunció: «Y así es como yo la tocaría», David Hajdu, *Lush Life*, Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 1996, p. 50. <<

[80] «Ya en 1933, cuando yo decía que tocaba música negra...», Duke Ellington, «Where Is Jazz Going?», publicado originalmente en *Music Journal*, marzo de 1962, pp. 31, 96; reeditado en *The Duke Ellington Reader*, Mark Tucker (ed.), Oxford University Press, Nueva York, 1993, pp. 324-326. <<

[81] su biógrafo, Richard Sudhalter, ha documentado un proceso de creación más gradual..., Richard M. Sudhalter, *Stardust Melody: The Life and Music of Hoagy Carmichael*, Oxford University Press, Nueva York, 2003, p. 106. <<

[82] «La estrofa —señaló Mel Tormé—, sube y baja por la escala...», Mel Tormé, *My Singing Teachers*, Oxford University Press, Nueva York, 1994, p. 121. <<

[83] «El mejor sólo de clarinete de todos los tiempos», Whitney Balliett, Barney, *Bradley and Max: 16 Portraits in Jazz*, Oxford University Press, Nueva York, 1989, p. 196. <<

[84] Las canciones «transcompuestas», traducción del término alemán *durchkomponierte*, son aquellas que presentan un desarrollo continuo, sin elementos repetidos ni división en estrofas. [N. del t.] <<

[85] William Zinsser, un crítico que años después escribiría largo y tendido sobre composiciones clásicas, William Zinsser, *Easy to Remember: The Great American Songwriters and Their Songs*, David R. Godine, Jaffrey (New Hampshire), 2001, p. 59. <<

[86] «Le encantaba esa séptima mayor», el comentario de Ricky Riccardi está extraído de la correspondencia por correo electrónico con el autor, 5 de mayo de 2011. <<

[87] Duke Ellington, pese a las reservas con que en su día recibiera el estreno de *Porgy and Bess...*, véase Edward Morrow, «Duke Ellington on Gershwin's Porgy», publicado originalmente en *New Theater*, diciembre de 1935, pp. 5-6; reeditado en *The Duke Ellington Reader*, Mark Tucker (ed.), Oxford University Press, Nueva York, 1993, pp. 114-117. Ellington trató de distanciarse de estos comentarios sobre Gershwin cuando salieron publicados, pero la dureza de las palabras, más que una tergiversación del periodista, tal vez se explique por el hecho de que Ellington creía estar hablando confidencialmente. <<

[88] «cambios de actores, modificaciones del guión, ensayos, recriminaciones, y ningún regocijo», Howard Pollack, *George Gershwin: His Life and Work*, University of California Press, Berkeley (California), 2006, pp. 407-408. <<

[89] «es una retahíla monótona de frases calcadas...», Alec Wilder, *American Popular Song: The Great Innovators, 1900-1950*, James T. Maher (ed.) Oxford University Press, Nueva York, p. 139. <<

[90] «Todavía creo que era una idea dudosa en el mejor de los casos», en una entrevista de 1976 con Radio Canadá, citada en Doug Ramsey, *Take Five: The Public and Private Lives of Paul Desmond*, Parkside, Seattle, 2005, p. 207. <<

[91] «Esa noche [...] cuando Tatum tocó 'Tea for Two'...», Maurice Waller y Anthony Calabrese, *Fats Waller*, Schirmer, Nueva York, 1977, pp. 96-98. <<

[92] Alec Wilder afirmaría tiempo después que el título no encajaba bien en la melodía, Alec Wilder, *American Popular Song: The Great Innovators, 1900-1950*, James T. Maher (ed.) Oxford University Press, Nueva York, p. 515. <<

[93] «Fue lo mejor que hice en mi vida», Tom Nolan, *Three Chords for Beauty's Sake: The Life of Artie Shaw*, W. W. Norton, Nueva York, 2010, p. 279. <<

[94] «Es una canción para hombres», Mark Steyn, *Mark Steyn's American Songbook*, Vol. 1, Stockade, Woodsville (New Hampshire), 2008, p. 71. <<

[95] «podría considerarse la fuente estilística...», Samuel Charters, *A Trumpet around the Corner: The Story of New Orleans Jazz*, University Press of Mississippi, Jackson, 2008, p. 198. <<

[96] «Después de haber convivido más de veinte años con ambas composiciones...»,
Martin Williams, *Jazz in Its Time*, Oxford University Press, Nueva York, 1989, p. 31.

<<

[97] «Se limita a cubrir el expediente, o ni siquiera eso», Gerald Bordman, *Jerome Kern: His Life and Music*, Oxford University Press, Nueva York, 1980, p. 359. <<

[98] «Si hoy tuviese que entrar en un despacho con ‘Willow Weep for Me’...», Tighe E. Zimmers, *Tin Pan Alley Girl: A Biography of Ann Ronell*, McFarland, Jefferson (Carolina del Norte), 2009, p. 20. <<

[99] «Tuve que tocar con un saxo que estaba hecho cisco», Art y Laurie Pepper, *Straight Life: The Story of Art Pepper*, Schirmer, Nueva York, 1979, p. 192. <<