



Especial 25 Discos de Jazz: una guía esencial (2005)



En Tomajazz recuperamos [25 Discos de Jazz: una guía esencial](#) que Jorge López de Guereñu, Nacho Fuentes y Agustín Pérez Gasco, bajo la dirección de Fernando Ortiz de Urbina realizaron en 2005. El resultado, en cinco partes, fue una recopilación de CD de jazz básicos en cualquier colección, que siguen estando de plena actualidad. El especial está estructurado de la siguiente manera:

- **Presentación:** <http://www.tomajazz.com/web/?p=626> por Fer Urbina (Fernando Ortiz de Urbina), quien actuó como coordinador de este proyecto.

Se desarrolló cronológicamente estructurado en cuatro partes:

- **1917-1942:** <http://www.tomajazz.com/web/?p=629> por Eke BBB (Agustín Pérez)
- **1953-1969:** <http://www.tomajazz.com/web/?p=23973> por Fer Urbina
- **1960-1979:** <http://www.tomajazz.com/web/?p=23981> por Natxo (Ignacio Fuentes)
- **1980-2000:** <http://www.tomajazz.com/web/?p=23984> por Jorge LG (Jorge López de Guereñu)



Tomajazz recupera... Max Harrison: Reflexiones sobre las obras extensas de Ellington



“Max Harrison: Reflexiones sobre las obras extensas de Ellington” fue inicialmente publicado en *Jazz Monthly* (enero de 1964) y con posterioridad fue revisado y ampliado para su publicación en el libro *A Jazz Retrospect* (Newton Abbot, 1976; Quartet, 1991) de Max Harrison. La versión definitiva, que traducimos a continuación con el permiso expreso del autor, es la incluida en *The Duke Ellington Reader* (Oxford University

Press, 1993), recopilado por Mark Tucker.

Leer: [Max Harrison: Reflexiones sobre las obras extensas de Ellington](#) (publicado originalmente en mayo de 2007)



Tomajazz recupera... David Berger: apuntes para interpretar a Ellington



[“Duke Ellington – publicity”](#) by Unknown – [eBay](#). Licensed under Public domain via [Wikimedia Commons](#).

El compositor, arreglista y director de orquesta David Berger es reconocido internacionalmente como una autoridad en la música de Duke Ellington y de la era del *swing* en general. Estos “Apuntes para interpretar a Ellington” son unas notas de apoyo para [el programa “Essentially Ellington” del Lincoln Center](#).

Leer: [Apuntes para interpretar a Ellington por David Berger](#)
(publicado originalmente en Tomajazz en diciembre de 2006)



**Tomajazz recupera... Duke
Ellington: entrevista con
Charles Melville (1958)**



[“Duke Ellington 1”](#) by Hans Bernhard ([Schnobby](#)) – Own work. Licensed under [CC BY-SA 3.0](#) via [Wikimedia Commons](#).

CHARLES MELVILLE: ¿Cree que ese tipo de actitud explica por qué a los críticos no les gustó nada que usted contratase a Lawrence Brown?

DUKE ELLINGTON: Algunos críticos y algunas escuelas de pensamiento dicen que el jazz es libertad de expresión y todo ese tipo de cosas, pero en realidad sus ideas son muy tendenciosas, porque creen que una personalidad debería estar limitada a su principal rasgo de identidad. A ellos les parece que Sophie Tucker debería cantar siempre “Some Of These

Days” y que Ted Lewis debería llevar siempre aquel sombrero. Creen que Louis Armstrong siempre debería llevar su pañuelo y que Cab Calloway siempre debería cantar *hi-de-ho*, y en cuanto hacen algo nuevo, ya no son ellos mismos. Piensan que nadie crece, que todo el mundo sigue siendo un crío.

Leer: [Duke Ellington: entrevista con Charles Melville \(1958\)](#)
[Publicada originalmente en noviembre de 2006]



Tomajazz recupera... Biografía de Duke Ellington por Donald Clarke



“[Duke Ellington Big Band](#)” by Hans Bernhard ([Schnobby](#))
– Own work.
Licensed under [CC BY-SA 3.0](#) via [Wikimedia Commons](#).

En noviembre y diciembre de 2006 se publicó en Tomajazz en dos partes, con el permiso de su autor, la biografía de Duke

Ellington realizada por Donald Clarke en su *Enciclopedia de la música popular*. Recuperamos la traducción que realizaron Agustín Pérez Gasco y Fernando Ortiz de Urbina.

- [Duke Ellington: Biografía por Donald Clarke \(Primera parte: 1899-1955\)](#)
- [Duke Ellington: Biografía por Donald Clarke \(Segunda parte: 1956-1974\)](#)



Ebbe Trøberg: Episodios. Escritos sobre jazz (Ed. Eba al desnudo S.L., 2005) [Libro]



No cabe duda que la reconocible silueta del danés Ebbe Trøberg dejó huella en nuestro panorama jazzístico desde que se afincó en España a principios de los años 60. Periodista de profesión, se volcó con pasión en todas sus numerosas aficiones (jazz, cine, deportes...) y la amplitud de sus inquietudes culturales (hablaba con facilidad seis idiomas, escribía novelas y poesía) le daba un aire de figura renacentista. Viajó incansablemente por todo el mundo, visitando festivales y clubs de jazz y entrando en contacto y,

en muchos casos, entablando amistad con numerosos músicos. Colaborador de la revista Aria Jazz en los años 60 y posteriormente de Cuadernos de Jazz, fue uno de los fundadores de la revista de música clásica Scherzo.

Este libro recopila todos sus artículos publicados en esta última revista, en la que tuvo una sección dedicada al jazz llamada "Episodios" entre 1986 y 1996. Se trata de escritos de todo tipo, desde ambiciosos retratos de artistas, acompañados en algunos casos por detalladas discografías recomendadas (Eric Dolphy, Dave Liebman, Lee Konitz o Ran Blake), hasta simples anécdotas sobre sus encuentros con algunos músicos (Dexter Gordon, Dizzy Gillespie), opiniones sobre los carteles de los festivales de jazz españoles o sobre la calidad de la selección musical de los aviones, e incluso impresiones sobre las sensaciones de un coleccionista de jazz (categoría en la que él se encontraba indudablemente) al recorrer las estanterías de una tienda de discos.

Tal y como se refleja en sus escritos, Ebbe Traberg era un apasionado amante, defensor y promotor del jazz como música respetable a la que se debe dar la debida difusión, llegando a ser excesivamente visceral en ocasiones. El párrafo con el que concluye el primero de los artículos incluidos en este libro lo resume muy bien:

"Tanto da el jazz cuando se vive con autenticidad. Toda una vida no basta para dominarlo, para digerirlo en toda su magnitud y con toda su potencia poética. Cuando todos entendamos el jazz en esta dimensión, podemos comunicar. Antes, ni hablar. ¡Al que no le guste, que se largue!"

Ese apasionamiento iba acompañado de un profundo conocimiento del jazz y sus entresijos, aunque se deslice algún que otro error en sus artículos (las primeras grabaciones de Coleman Hawkins no las hizo con la orquesta de Fletcher Henderson, sino con Mamie Smith, y no datan de principios de los años

treinta, sino de 1922).

A pesar de sus 302 páginas, el libro se lee con mucha facilidad, casi de un tirón, entre otras cosas por la magnífica prosa de Traberg, y además va ganando en interés a medida que se avanza en la lectura.

La calidad de la edición, sacada adelante gracias a los esfuerzos de los organizadores del Festival de Jazz de Ezcaray–Memorial Ebbe Traberg, contrasta con algunos detalles que se podrían haber mejorado: no existe un índice, ni temático ni cronológico, los artículos van sin fecha, no hay texto explicativo en las fotos incluidas en el encarte y el texto, por desgracia, está plagado de erratas.

Sin embargo esto no debe dejar un sabor agrisado en esta reseña: se trata de un libro que merece la pena leer, la visión muy personal de un cronista “español” que vivió el jazz desde dentro a través de unos artículos mensuales publicados, paradójicamente, en una revista de música clásica.

Tomajazz: © Agustín Pérez Gasco, 2011

EPISODIOS. Escritos sobre Jazz

Autor: ***Ebbe Traberg***

Recopilado por *Jesús Pérez-Caballero Lozano*

Editorial: Eba al Desnudo, S.L.

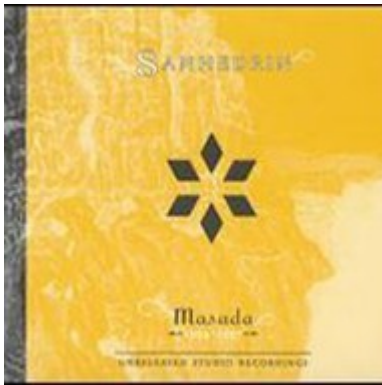
ISBN: 84-609-7614-9

Idioma: español

Publicado en Logroño (2005)



Tomajazz recomienda... Especial 25 Discos de Jazz: una guía esencial



Cuatro especialistas y grandes aficionados desarrollan el especial “25 Discos de Jazz: una guía esencial”. El resultado es una guía fantástica para aproximarse a la respuesta de la pregunta (histórica): “¿Qué es el Jazz?”.

Agustín Pérez, Ignacio Fuentes y Jorge López de Guereñu, coordinados por Fernando Ortiz de Urbina han desarrollado el especial *25 Discos de Jazz: una guía esencial*. El resultado es una guía fantástica para aproximarse a la respuesta de la pregunta (histórica): “¿Qué es el Jazz?”.

El especial está estructurado de la siguiente manera:

Presentación: <http://www.tomajazz.com/web/?p=626> por Fer Urbina (Fernando Ortiz de Urbina), quien actuó como coordinador de este proyecto.

Se desarrolla cronológicamente estructurado en estas cuatro

partes:

1917-1942: <http://www.tomajazz.com/web/?p=629> por Eke BBB (Agustín Pérez)

1953-1969: <http://www.tomajazz.com/web/?p=23973> por Fer Urbina

1960-1979: <http://www.tomajazz.com/web/?p=23981> por Natxo (Ignacio Fuentes)

1980-2000: <http://www.tomajazz.com/web/?p=23984> por Jorge LG (Jorge López de Guereñu)

Mucho más sobre jazz en [Tomajazz](#)



Max Harrison: Reflexiones sobre las obras extensas de Ellington

Aunque su principal campo de trabajo como crítico es la música clásica, el británico Max Harrison es uno de los críticos más renombrados del jazz, cuya característica principal ha sido precisamente la aplicación de su sólida formación en música clásica al jazz. Ha colaborado habitualmente con las revistas *Jazz Monthly* (Reino Unido), *The Jazz Review* (EE. UU.) y *The Wire*. A su pluma se deben la primera monografía jamás publicada sobre Charlie Parker (Casell, Londres: 1960), la entrada de "jazz" en la enciclopedia *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), posteriormente corregida y

aumentada para *The New Grove Gospel, Blues and Jazz* (1987), y ha participado en los dos volúmenes de *The Essential Jazz Records* (Vol.1: *From Ragtime to Swing*, con Charles Fox y Eric Thacker y Vol. 2: *Modernism to Postmodernism*, con Eric Thacker y Stuart Nicholson, ambos Mansell, Londres: 2000). En el campo de la clásica, su monografía *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings* (Continuum, 2005) fue galardonada el año pasado por la *American Association of Recorded Sound Collections* con su *2006 Award for Outstanding Research on Recorded Classical Music*. Actualmente trabaja en un libro que se titulará *Bartók at the Piano*.

El citado *The New Grove Gospel, Blues and Jazz* se publicó en español como *Gospel, Blues y Jazz* (Muchnik, Barcelona: 1990, 1994).

Este artículo fue inicialmente publicado en *Jazz Monthly* (enero de 1964) y con posterioridad fue revisado y ampliado para su publicación en el libro *A Jazz Retrospect* (Newton Abbot, 1976; Quartet, 1991) de Max Harrison. La versión definitiva, que traducimos a continuación con el permiso expreso del autor, es la incluida en *The Duke Ellington Reader* (Oxford University Press, 1993), recopilado por Mark Tucker.



Foto que aparece en <http://www.dukeellington.com>. Autor desconocido.

Reflexiones sobre las obras extensas de Ellington

Por Max Harrison

Una vez que despertó en los músicos de Ellington, en Bubber Miley en particular, el interés por las posibilidades musicales del jazz, y tras haber decidido “olvidarse de todo lo que tenga que ver con la música facilona”, Ellington, al igual que algunos de sus colegas, tardó poco en sentirse insatisfecho por la estructura en forma de células del jazz. Sus mejores discos de finales de los años veinte, aun cuando se apoyaban en gran medida en la inspiración temática de Miley, apuntan a veces hacia una unidad global que, aunque en ese momento era aún inferior a lo que Jelly Roll Morton ya había logrado por aquel entonces, constituyen un esfuerzo por trascender las secuencias de repetición de *chorus* ciertamente superior a las ambiciones de Morton.

La única consecuencia posible de ello serían los intentos de salirse completamente de dicho formato celular y la producción de obras no sólo más largas sino orgánicamente mayores. La primera maniobra de Ellington, al menos en disco, fue su *Creole Rhapsody*, de la que existen dos versiones [1] de desigual mérito y carácter más bien divergente. También difieren en duración, la primera ocupaba las dos caras de un disco de 10 pulgadas, la segunda las de uno de 12 (ambos de 78 RPM). Esta última fue condenada de forma casi universal, al parecer a raíz de los comentarios del compositor inglés Constant Lambert, que consideró que la duración añadida se había logrado mediante “rellenos” [2]. Como siempre agradecida por cualquier reconocimiento de su música que procediera del mundillo de la “clásica”, la comunidad del jazz ha repetido como loros la negativa opinión de Lambert durante décadas, aun cuando la verdad es más bien lo contrario. La primera versión

consta, esencialmente, de una serie de fragmentos que resultan atractivos e indican una modesta indulgencia en longitudes de frase inusuales, pero que, en vez de estar interrelacionadas orgánicamente, están simplemente hilvanadas. Esto origina unos contrastes sorprendentes –a pesar de la uniformidad del tempo–, pero los puntos más débiles de *Creole Rhapsody* se producen cuando Ellington, al atascarse, se sirve de solos de piano para enlazar las diversas partes, para, casi literalmente, atar cabos sueltos.

Está claro que el compositor era consciente de estas carencias, aunque no supiera muy bien qué hacer al respecto. La segunda grabación, realizada seis meses después, representa una revisión drástica, que consiste en la supresión de la mayoría de los interludios de transición del teclado y, ciertamente, la mayor parte de la segunda mitad de la primera versión. Todo ello queda remplazado por material diferente, mejor y más lírico, sometido, no obstante, a una secuencia de variaciones quizás demasiado libre. El resultado es una sucesión de gestos demasiado distintos entre sí en un tiempo muy breve, causando, además, que el resultado no sea concluyente. Una recapitulación explícita de la idea que abre *Creole Rhapsody* habría dado como resultado un final más convencional pero más satisfactorio. Esta versión ampliada constituye una verdadera mejoría respecto del tanteo del primer intento, en buena parte debido a que las diversas ideas están interpretadas a distintos *tempos*. Además es objeto de una interpretación superior a la lectura algo rígida de su predecesora. Los músicos de Ellington han recibido generosos elogios por una serie de buenas razones, pero lograr interpretaciones adecuadas de sus obras más ambiciosas seguiría siendo un problema para Ellington.

De alguna forma, sus piezas más extensas brotaron de sus mejores obras breves como “Black and Tan Fantasy” (1927), en el sentido de que éstas no eran para cantar o bailar, ni tenían una función en el Cotton Club, sino que estaban

destinadas simplemente a ser escuchadas. Esta parte de su obra mejoró en variedad y sutil riqueza según avanzó la década de los treinta, y aun así, ni el oyente más astuto podría haber previsto el siguiente intento de Ellington de romper las barreras formales del jazz, "Reminiscing in Tempo", que originalmente ocupó las cuatro caras de dos discos de 78 R. P. M. La partición en cuatro, aunque incidental e inevitable en su momento, fue desafortunada porque ocultó el hecho de que la pieza está dividida, de hecho, en tres partes, correspondientes a la exposición, desarrollo y recapitulación modificada.

[Sin entrar en detalles sobre la estructura de la pieza] [3] cabe destacar que, a modo de reacción contra la excesiva diversidad de los minutos finales de *Creole Rhapsody*, Ellington desplazó el equilibrio de su nueva obra hacia la repetición. De hecho no desarrolla demasiado los temas sino que presenta muchas variaciones de color, textura, tonalidad y armonía, todo ello con tal despliegue de recursos que la pieza mantiene un sentido de movimiento hacia adelante con una extensión que era, insisto, excepcional para esta música. Grabada en 1935, "Reminiscing in Tempo" constituye, ciertamente, un gesto valiente realizado en un momento en el que, a causa de las primeras sacudidas del *Swing*, la presión comercial estaba volviéndose especialmente fuerte. Parte del mérito fue, también, de Brunswick, compañía que en esa época se prestó a publicar, en el Reino Unido así como en EE. UU., una pieza de la que, aparte de "Creole Rhapsody", no había precedentes reales en el jazz de EE. UU. [4]

Una razón del éxito de "Reminiscing in Tempo" como estructura musical es que Ellington se obligó a sí mismo a extraer la máxima sustancia posible a partir de muy poco material, dos temas principales bien contrastados más unos pocos motivos derivados. Esta austeridad formal apenas se volvería a repetir, particularmente en las Suites. Con demasiada frecuencia, Ellington, al verse incapaz de extender una

estructura simplemente se inventaría algo distinto. La nueva idea podía ser excelente, pero apenas tendría relación con la anterior, de forma que los resultados podrían calificarse más de compilaciones que de composiciones.

Llegados a este punto podría plantearse la cuestión de si Ellington comprendió realmente la magnitud, o aun la naturaleza, de la tarea que estaba acometiendo con esas obras. En las observaciones que, sobre "Black, Brown and Beige" –una obra considerablemente más amplia que data de 1943–, realizó el compositor estadounidense Robert Crowley, éste sugería que Ellington "carecía de los conocimientos o la experiencia necesarios para alcanzar la victoria. La unidad en una obra extensa, las transiciones orgánicas, las proporciones adecuadas, la posición estratégica y la variedad de los clímax... la habilidad de garantizar todos estos aspectos no es innata, de la forma en que sí lo son un buen oído o la imaginación melódica. Esta habilidad para la composición ha de aprenderse, en la mayoría de los casos mediante el estudio paciente y guiado con inteligencia. Incluso los genios han de aprenderlo, aunque sea de forma subconsciente mediante la absorción de las obras que representan sus principios" [5]. Éstas son, por supuesto, las obras maestras de la música europea de cámara y de orquesta de los siglos XVIII al XX, obras de escaso interés para los músicos de jazz de la generación de Ellington, especialmente al principio de sus carreras.

Aun así, el éxito musical de "Reminiscing In Tempo" perdura, y, por fútiles que, en cierto sentido, puedan resultar estas especulaciones, su lugar entre las mejores piezas jamás compuestas por Ellington nos aproxima a la eterna e irresoluble cuestión sobre él como compositor. Como el gran avance que fue, "Reminiscing in Tempo" nos compele a preguntarnos qué habría pasado si hubiera avanzado por el camino en el que se estaba adentrando. Como es sabido, hasta ese momento la música se había elaborado en consulta con el

resto de la banda, siendo éste un procedimiento, al menos al principio, de experimentación, descubrimiento y refinado, por el que se descubrieron algunos elementos musicales relativamente nuevos. Su estilo parecía depender de esta relación con sus músicos, y los resultados eran aparentemente inimitables gracias a los singulares timbres y las ideas melódicas en lo que constituía, en sus años más fértiles, un grupo de intérpretes muy distintivos. Ésta es, evidentemente, la razón por la que las texturas de la banda presentaban tal riqueza y variedad. No obstante, "Reminiscing in Tempo", presumiblemente ambas versiones de "Creole Rhapsody" y con seguridad el entonces aún inédito "Diminuendo and Crescendo in Blue" eran piezas compuestas de principio a fin, sin lugar para la improvisación.

A pesar de esta ausencia de solos improvisados, éstas y otras piezas de Ellington, entre las que se encuentran *Black, Brown and Beige* y *The Tattooed Bride* (1948), preservan la más inefable de las entidades, el espíritu del jazz. Pocos compositores de jazz han logrado esto, por ejemplo Tadd Dameron con *Fontainebleau* (1956). En el caso de Ellington, es una cuestión de que las obras todavía son consecuencia de las habilidades concretas y las personalidades musicales de sus músicos, quienes, no obstante, siguen al servicio del impulso del líder en pos de la expresión personal. Además, uno ha de preguntarse qué clase de contribución creativa podría realizar el más dotado de sus músicos en la elaboración de partituras como las de "Reminiscing in Tempo" o "Diminuendo and Crescendo in Blue", si a la vez se recuerda el antiséptico solo de clarinete de Jimmy Hamilton en una pieza posterior, "The Happy-Go-Lucky Local" (1946), que destruye la singular atmósfera de una partitura con una rotundidad que es casi tan desconcertante como la rapidez con la que retorna una vez finaliza dicho solo.



Etiqueta del disco de 78 RPM de “Happy-Go-Lucky Local”
(Parlophone)

Una cuestión principal sobre “Reminiscing in Tempo” es que, si bien “Creole Rhapsody” trataba la idea de la repetición de patrones de *chorus* con considerable libertad, ésta se ve completamente desechada en su obra posterior. Es inevitable cierta decepción, por consiguiente, al notar que “Diminuendo and Crescendo in Blue” se basa en una sucesión de *chorus* de blues, aunque en todos los demás aspectos esta soberbia composición de 1937 constituye, en su forma original, todo lo que podría haberse esperado de Ellington en ese punto de su carrera. (El sensacional “éxito”, es decir, la violación y asesinato de este tema en el Festival de Jazz de Newport de 1956, si bien fue una gran fuente de satisfacciones para Ellington, es irrelevante ya que depende del solo absurda y excesivamente largo de 27 *chorus* de Paul Gonsalves, no del carácter y la sustancia de la propia pieza). De hecho, esta obra no tiene que ver con casi nada de lo que relacionamos con el blues de doce compases, dado que los *chorus* son de longitudes desiguales, aparecen en tres variantes armónicas ligeramente distintas y en la sección del “Diminuendo” atraviesan diversas tonalidades.

Esta es una pieza inquieta también a otros niveles: sus ideas, las melódicas y el resto pasan de una parte de la banda a otra rápida e impredeciblemente, es decir, sin seguir las guías marcadas por las divisiones entre *chorus*. Asimismo se dan transiciones igualmente abruptas entre los pasajes en unísono

y los armonizados de diversas formas relativamente complejas, y la armonía presenta, ciertamente, una riqueza maravillosa. A esta altura están también los arreglos orquestales, que merecen la misma descripción, pero los temas, o más bien motivos, son breves, simples. De hecho, parte del impulso continuador de "Diminuendo and Crescendo in Blue" es producto de la tensión productiva entre los materiales simples y básicos que lo componen y el complejo tratamiento al que están sometidos. Al mismo tiempo, el oyente percibe la firme impresión –en ésta y otras partituras– de que la melodía, la armonía y la orquestación se le ocurrieron todas a la vez. [6]

Por desgracia, la magistral fusión que Ellington lleva a cabo con estos elementos no está lograda del todo, porque como ocurre en la primera intentona de "Creole Rhapsody", la banda interpreta la pieza de forma poco flexible. Y debe reconocerse que, como "Reminiscing in Tempo" y piezas posteriores como "Black, Brown and Beige" o "The Tattooed Bride", "Diminuendo and Crescendo in Blue" plantea un nivel de exigencia que no se esperaba ni de los músicos de jazz más avezados. La relación entre los pocos compositores de jazz propiamente dichos y sus intérpretes es, de hecho, más compleja de lo que se supone. La música de Thelonious Monk, por ejemplo, exige una "conciencia temática" a quienes improvisan sobre ella, una alerta constante ante los intervalos melódicos y los peculiares vocabularios armónico y rítmico del tema que muy pocos de los músicos han logrado al embarcarse en la interpretación de esos temas, aun con el compositor presente en el estudio. Estos problemas nos abocan a la pregunta abierta sugerida anteriormente, si, tras haber eliminado la improvisación de las obras antedichas, que figuran entre sus escauceos más aventurados como compositor, Ellington no habría alcanzado una plenitud más completa como compositor si tras "Reminiscing in Tempo" hubiera dejado definitivamente la dirección de su big band.

Desde el punto de vista de la ortodoxia del jazz, esta

sugerencia es simplemente una herejía, y ya ha quedado dicho que los mejores logros de su producción temprana surgieron mediante la colaboración con sus músicos. ¿Disolver la orquesta habría supuesto que Ellington perdiera su voz? Muchas de sus declaraciones parecen reafirmar que eso era lo que creía. Sin embargo, obras como las que estamos examinando muestran una distancia considerable, quizás creciente, entre él y sus músicos en cuanto al puro impulso creativo. [7] “Reminiscing in Tempo” era, al menos en potencia, el “gran salto adelante” en su crecimiento compositor, y con esta pieza da la impresión de que podría haberse desarrollado con cierta independencia respecto de cualquier grupo concreto de intérpretes. Eso es, al fin y al cabo, lo que hacen la mayoría de los compositores. Al considerar, por ejemplo, la armonía cromática tan original de “Diminuendo and Crescendo in Blue”, uno casi se desespera ante el hecho de que su amplia proyección no se extendiera en la medida que merecía y con la libertad que dan por sentada los compositores de la tradición europea y sus homólogos de EE. UU. y el resto del mundo.

A menos que uno sea un compositor de la suma grandeza de Haydn, disponer de un conjunto que interprete inmediatamente lo que uno escribe quizás sea, en definitiva, una distracción, porque ofrece atajos, porque desvía al compositor de las más elevadas cotas del pensamiento compositivo independiente. A ese nivel no puede haber atajos, y la autocrítica rigurosa se hace absolutamente necesaria. La verdadera forma musical es el resultado de un proceso y, como demuestran unas pocas piezas de Ellington, las mejores obras son las que desvelan su propia forma, siendo ésta distinta en cada ocasión, brotando del material temático. En otras piezas, breves, tales como “Concerto for Cootie” (1940), con sus frases de diez compases y su estructura ternaria, relativamente compleja, mediante la que se evitó la solución fácil de repetir *chorus*. Pero tras tales aventuras, grandes o pequeñas, Ellington “siempre regresó a las formas más fundamentales de esta música” [8], hecho enormemente reconfortante para los *fans* con una

orientación más convencional.

Disolver la orquesta a finales de los treinta habría sido un acto extraordinariamente valeroso, la mayoría de la gente lo habría calificado de temerario, en parte porque Ellington era un miembro peligrosamente prominente de una minoría oprimida, en parte debido a las dimensiones que estaban adquiriendo las grandes formaciones. Quizás Ellington se vio más afectado de lo que debía por la hostil acogida que la prensa especializada y los aficionados brindaron a "Reminiscing in Tempo", a la versión revisada de "Creole Rhapsody" antes que aquella, a "Black, Brown and Beige" más adelante, o la forma en que prácticamente pasaron desapercibidas "Diminuendo and Crescendo in Blue" en su versión original o "The Tattooed Bride", que quizás acabe resurgiendo como su obra maestra ignorada. No obstante la enorme cantidad de dinero que le haya costado mantener su orquesta en activo en sus últimos años, siempre pareció más preocupado por el éxito en el "aquí y ahora" que tal como lo ha concebido la materialista sociedad del siglo XX, especialmente en EE. UU. Hubo, además, otras distracciones, las presiones, comerciales o de otro tipo, con las que tuvo que bregar como director de orquesta, así como el ingente kilometraje de sus viajes.

Es probable que Ellington nunca tuviera tiempo, menos aun la paz o la tranquilidad, para plantearse si estaba cultivando su don en su verdadera medida, si iba a seguir creciendo como se espera que los grandes artistas hagan siempre. Fue lo más grande que nos ha dado el jazz y, aun así, al examinar parte de la espantosa música pergeñada para los Conciertos Sacros, uno se ve tentado a sugerir que cualquier idea de crecimiento se había desechado tiempo atrás. Sin embargo, como nos cuentan una y otra vez las biografías, los grandes maestros no permiten que nada les distraiga de su misión, sin importarles lo que les cueste a ellos o sus prójimos. El de Bartok es un caso representativo. Se embarcó en una enorme investigación etnomusicológica que requirió largos viajes en condiciones

primarias y que dieron como resultado un amplio corpus de publicaciones. También fue un magnífico y original pianista, como prueban sus muchas grabaciones, y en segundo plano están sus labor de varias décadas como profesor de piano en Budapest y su voluminosa correspondencia internacional. Aun así, nada de esto se interpuso en la plena realización de su poderío como uno de los más grandes compositores del siglo XX.

Unas pocas obras de Ellington, en particular *Black, Brown and Beige* y más concretamente, su primer movimiento, "Black", emplea los recursos de la fragmentación temática, el desarrollo de motivos y la recapitulación, mientras que *The Tattooed Bride* llega aun más lejos, pero son casos aislados, no forman parte de una extensión continua de su actividad como compositor, aunque sean completamente características de Ellington por la energía y el lenguaje musical tan personal que despliegan. Quizás el hecho de que eliminara en dichas piezas la improvisación, que muchos siguen considerando como principal elemento del jazz, derivó en la futura reticencia de Ellington a que en absoluto se calificara a su música como jazz. Aparte de las aventureras excepciones citadas, se aferró a la ortodoxia del jazz, aunque fuera a su propia versión de la misma.

Cuando hacían falta composiciones "grandes" su respuesta habitual fueron las obras del género suite, aunque esto constituyera una evasión o falta de solución ante las cuestiones estructurales. Todo lo que hacía era reunir una serie de breves piezas y pensar en un título colectivo, sin producir una forma musical más extensa. Existía, además, el problema añadido de mantener cierta unidad estilística a lo largo de varios movimientos deliberadamente contrastantes. En principio esto no debería suponer un problema para alguien con un lenguaje musical tan evolucionado como el de Ellington, hasta que recordamos el terrorífico efecto del órgano eléctrico en el primer movimiento de la *New Orleans Suite* (1970) o la mera futilidad del "finale" de *Such Sweet Thunder*

(1957), que suena como si se hubiera ensayado en el estudio de grabación en el último minuto. Ejemplos aun peores aparecen en la *Liberian Suite* (1947), empezando por la "Danza nº 1". A una sección *rubato*, que dura unos dos minutos y es una de las cosas más aventuradas que Ellington escribió jamás, le sigue un diálogo entre saxo tenor y orquesta. Aunque cada parte tiene perfecto sentido por sí misma, su yuxtaposición carece de significado. La "Danza nº 2" es aun peor. Empieza con otro diálogo, una serie de enérgicas interpelaciones entre el clarinete y el resto de la banda conducida por un Sonny Greer en excelente forma, pero esto lo detiene la banal entrada del vibráfono de Tyree Glenn en un anticlímax tan extremo que le lleva a uno a la carcajada.

De la misma manera, como indica la primera parte de la Danza nº 1, estas obras incluyen pasajes de extraordinaria inspiración, como *Such Sweet Thunder*, que cuenta con dos, al menos: "Madness in Great Ones", en el que el virtuosismo de Cat Anderson en los sobreagudos se dedica a unos fines intensamente expresivos con algo similar a la genialidad, y "Sonnet for Caesar", que muestra una nobleza que es ciertamente infrecuente en el jazz y no precisamente habitual en otras músicas. La etiqueta *shakespeariana* de esta colección, como sucede con el presunto diario de viajes de la *Far East Suite* (1966), no era más que otro artificio para imponer la unidad desde fuera, y los títulos de Ellington se suelen describir rutinariamente como "evocadores". No obstante, si recordamos que, por ejemplo, el título original de cierta pieza de 1940 no iba a ser "Harlem Air Shaft" ["Respiradero de Harlem"], sino "Rumpus In Richmond" ["Altercado en Richmond"], cabe preguntarse cuánto había de evocación.



Etiqueta del disco de 78 RPM de “Rumpus in Richmond” (Victor)

Como intentos de mantener la consistencia estilística a lo largo de varios movimientos resultaron mucho más desesperadas las grotescas arremetidas de Ellington contra los maestros europeos principales y secundarios. La queja aquí no es tanto por “jazzear” los clásicos, ya que los originales sobreviven intactos para quienes quieran disponer de ellos, sino porque en estos casos Ellington parecía incapaz de encontrar nada mejor en que emplear sus singulares talentos. Hay un largo trecho entre grandes aventuras como “Reminiscing in Tempo” a las desdeñables manipulaciones de 1960 de Tchaikovsky y Grieg, que en sus peores momentos preconizan el abismo del LP *wagneriano* de Stan Kenton (1964), pero parece que existen otros ejemplos de esta falta de confianza creativa, como la lamentable recreación de 1956 de “Ko-Ko”, pieza que en su versión de 1940 es para muchos el mejor disco jamás grabado por Ellington. Sus cualidades esenciales quedan aniquiladas en la mala interpretación del 56 con la misma eficacia aplicada a las de Grieg o Tchaikovsky [9]. Ésta constituye una ilustración apropiadamente vívida de las consecuencias de tratar de repetir, en vez de superar, los propios éxitos del pasado. Independientemente de lo que digan sus abyectos hagiógrafos, la producción de Ellington está llena de ejemplos de lo bueno y lo malo que conviven íntimamente, exactamente como en la producción de todos los demás compositores altamente prolíficos, sea cual sea de su grado de grandeza.

Obviamente, lo más granado de la producción *ellingtoniana* es

mucho mejor que simplemente “buena”, y revela a un maestro indiscutible de su lenguaje musical, en el que dijo muchas cosas que nadie más podría haber dicho. No obstante, esta maestría funcionó exclusivamente a corto plazo. Si confeccionamos una lista de sus piezas más extensas, incluidas las menos sólidas, constituyen sólo un *corpus* menor de música entre las dos mil y pico composiciones que se dice que produjo. Cualquiera que sea su calidad, las piezas largas son excepciones que no confirman ninguna regla.

Seguramente sea simbólico que varias de ellas, incluidas “The Happy-Go-Lucky Local”, “Harlem” (1951) y “The Beautiful Indians” (1946), se apoyen en el concepto europeo del siglo XIX del poema tonal, para el que el sustituto de Ellington fue el “paralelo tonal”. Esta idea salió a la luz en otros repertorios, como en los estudios de caracteres de *The Comedy* de John Lewis (1960-62) para el Modern Jazz Quartet, o en el ocasionalmente onomatopéyico *Pithecantropus Erectus* (1956) de Charles Mingus, pero en estos casos se obtuvieron formas orgánicamente más extensas y bastante diferentes. También se ha hecho de otras maneras, por una parte con el solo ininterrumpido de saxo tenor de Ornette Coleman en “Cross Breeding” (1961) y, por otra, con la versión para gran orquesta de la *Electronic Sonata for Souls Loved by Nature* de George Russell (1970). Resulta tristemente irónico que, a pesar de la ambición que le llevó a sacar adelante una cantidad tan enorme de música, estas cimas se alcanzaran en lugares distantes del campamento de Ellington. Quizás aquellos que nos sucedan sean capaces de decidir si este es un juicio con respecto a alguien que pudo haberse convertido en uno de los más grandes compositores del siglo XX pero que, por el contrario, persistió en la dirección de una banda.

©1993, Max Harrison (del original)

©2007, Fernando Ortiz de Urbina (de la traducción al español)

Notas al pie:

[1] No examinaremos aquí una tercera versión, incluida en la banda sonora de la película estadounidense *Change of Mind* (director: Robert Stevens) en la que Ellington toca el *Fender Rhodes*.

[2] Constant Lambert: *Music Ho! – A Study of Music in Decline* (Londres, 1934)

[3] Véanse las valiosas observaciones de Gunther Schuller a este respecto en *The Swing Era: The Development of Jazz. 1930-1945* (Nueva York, 1989).

[4] Donde sí había precedentes era en el jazz británico, como las obras de Spike Hughes, Fred Elizalde y Reginald Foresythe, pero es improbable que Ellington o su compañía discográfica supieran de ellas.

[5] Robert Crowley: “*Black, Brown and Beige* after 16 years” [BB&B 16 años después] en *Jazz-A Quartely of American Music* (primavera de 1959).

[6] De hecho, la relación entre la armonía y la orquestación *ellingtonianas* merecen un ensayo aparte.

[7] El LP *Steppin' Into Swing Society* de Mercer Ellington arroja luz sobre esta cuestión desde un punto de vista completamente distinto. El disco presenta grabaciones realizadas en 1958-1959 por grandes formaciones repletas de acompañantes habituales de su padre en las que interpretan sus piezas más conocidas, pero bajo la dirección de Mercer. El grado de sensibilidad en todos los parámetros musicales es muy inferior al de la peor sesión de Duke, y, como todas las piezas están interpretadas con el fondo de un ritmo muy marcado, incluso temas como “Mood Indigo” o “Black and Tan Fantasy” quedan desposeídos de su verdadero carácter. Tampoco los músicos, como Johnny Hodges, suenan como acostumbraban. Estas grabaciones indican que los famosos y orgullosos socios de Ellington le debían más aun de lo que se suele suponer.

[8] Eddie Lambert en *Jazz on Record – A critical guide to the first 50 years*, editado por Albert McCarthy (Londres, 1968).

[9] A esta cuestión André Hodeir le dedicó el artículo “Why did Ellington ‘remake’ his masterpiece?” [«¿Por qué Ellington “rehizo” su obra maestra?»], incluido en su *Toward Jazz* (Nueva York, New Grove Press: 1962, Da Capo: 1976).



David Berger: apuntes para interpretar a Ellington

El compositor, arreglista y director de orquesta David Berger es reconocido internacionalmente como una autoridad en la música de Duke Ellington y de la era del swing en general. Director y arreglista de la Lincoln Center Jazz Orchestra entre 1988 y 1994, ha realizado transcripciones de más de 500 composiciones de Ellington y Strayhorn, muchas de las cuales están disponibles a través de Alfred Music y Such Sweet Thunder. Actualmente dirige su propia banda de 16 músicos, [The Sultans Of Swing](#), con la que ha grabado 4 discos y continúa girando por Estados Unidos y Europa.

Estos “Apuntes para interpretar a Ellington”, que traducimos aquí con su expresa autorización, son unas notas de apoyo para [el programa “Essentially Ellington” del Lincoln Center](#), por el

que se promueve la divulgación de la música de Duke Ellington en los institutos de Estados Unidos y Canadá, mediante la distribución de partituras y la convocatoria de un concurso y un festival de big bands.



[“Duke Ellington – publicity”](#) by Unknown – [eBay](#). Licensed under Public domain via [Wikimedia Commons](#).

David Berger: apuntes para interpretar a Ellington

Como mínimo el 95% de lo que tocan los grupos grandes de jazz hoy en día procede de tres tradiciones: la banda de Count Basie, la de Duke Ellington y los arreglos para grupos pequeños. Los jóvenes intérpretes que se interesen por el jazz tenderán a los grupos pequeños, por las oportunidades para la improvisación, y por motivos prácticos (es mucho más fácil organizar a cuatro o cinco personas que a 15). La labor de formar a jóvenes músicos como intérpretes de conjunto, antes

en manos de las bandas de baile, ha pasado a las escuelas. Por su popularidad, la sencillez de sus arreglos y su énfasis en el *Swing* y el *Blues*, los mejores educadores han optado casi exclusivamente por la tradición de Basie para enseñar a tocar jazz en conjunto. Aun siendo un estilo maravilloso, el estilo de Basie no trata muchos de los estilos importantes que se han desarrollado bajo el gran paraguas musical que llamamos jazz. El enfoque musical de Duke Ellington, exhaustivo y ecléctico, ofrece una alternativa.

La riqueza estilística de la música de Ellington constituye un gran reto para educadores e intérpretes por igual. En la música de Basie, las convenciones son casi siempre las mismas. En la de Ellington, hay muchas más excepciones a las reglas. Esto requiere un mayor conocimiento del lenguaje del jazz. Clark Terry, que dejó la banda de Count Basie para pasar a la de Duke Ellington, dijo: "Count Basie fue como la universidad, pero Duke Ellington era como un postgrado". El conocimiento de la música de Ellington te prepara para tocar cualquier música de *big band*. A continuación se adjunta una lista de convenciones para interpretar la gran mayoría de la música de Ellington.

1. Escucha atentamente y muchas veces las grabaciones de Ellington de estas piezas. Hay gran cantidad de sutilezas que en la primera escucha se le escapan aun al oyente más experimentado. Aunque Ellington nunca deseó que se imitasen sus grabaciones, el conocimiento de estas versiones definitivas ayudará a los músicos a tomar decisiones más fundamentadas a la hora de crear nuevas interpretaciones. La música de Ellington, aunque se escribió para individuos concretos, está diseñada para incitar a los músicos a que se expresen. Por otra parte, se percibirán leves diferencias entre las notas de la grabación y las de las transcripciones. Esto es intencionado, ya que las grabaciones contienen errores y alteraciones respecto de la música original. Has de hacer que tus músicos toquen lo que pone en la partitura.

2. Uso general del *swing* en el fraseo. La sensación de tresillo predomina, excepto en las baladas, o donde las partituras indiquen corcheas rectas o un ritmo *latino*. En estos casos, se da a las corcheas el mismo valor.

3. En la interpretación de conjunto existe una jerarquía. Los líderes de cada sección determinan el fraseo y el volumen de su propia sección, y sus compañeros deben adaptarse al líder. Cuando los saxos o los trombones tocan con las trompetas, manda el primer trompeta. A su vez, los otros saxos y trombones deben seguir a sus propios jefes de sección. Cuando el clarinete toca con los cobres, éstos no deberían taparlo. Esto implica que el primer trompeta en realidad estará tocando como "segundo". Si esto se hace de forma eficaz, el director tendrá poco trabajo a la hora de equilibrar el sonido.

4. En la música de Ellington, cada músico debería expresar la individualidad de la parte que le haya tocado, tratando de encontrar un equilibrio musical entre, por un lado, apoyar y seguir al líder y, por otro, sacar a relucir el carácter de su propia partitura. Debería animarse a cada uno de los músicos a expresar su propia personalidad mediante la música. En esta música, las partituras secundarias se interpretan al mismo volumen y con la misma convicción que las principales.

5. Las inflexiones de *blues* deben permear todas las partituras en todo momento, no sólo cuando surja la ocasión para las principales.

6. Se usa un poco de vibrato para dar calidez al sonido. Los saxos (que generalmente representan la sensualidad) normalmente recurren a un vibrato pronunciado en los pasajes armonizados, y a un vibrato leve en los unísonos. Las trompetas (usadas normalmente para dar calor y energía) usan un vibrato leve en los pasajes armonizados y ninguno en los unísonos. Los trombones (símbolo de la nobleza) no usan el vibrato de vara. En ocasiones es recomendable algo de vibrato de labio, tratando de sincronizar la frecuencia de vibrato.

Los unísonos se tocan sin vibrato.

7. Toca en *crescendo* cuando asciendas por la escala y en *diminuendo* cuando descendas. Las notas altas de las frases reciben un acento natural, y las notas bajas apenas suenan [*ghost notes*]. Los saxos altos y tenores han de recurrir a los subtonos en la parte inferior de sus tesituras a fin de empastarse adecuadamente con el resto de la sección. Esta música se escribió originalmente sin indicaciones dinámicas. En gran medida sigue las tendencias naturales de los propios instrumentos: suena fuerte en las partes fuertes del instrumento y suave en las suaves. Por ejemplo, un Do alto de una trompeta sonará con mucho volumen, mientras que un Do bajo sonará suave.

8. Las negras generalmente se tocan cortas, a menos que se indique lo contrario. Los signos encima o debajo de una nota indican que se toque su valor completo, no sólo larga. Las corcheas se tocan completas a menos que vengan seguidas de un silencio o que se indique lo contrario. Todas las notas superiores a la negra se tocan completas, lo que quiere decir que si vienen seguidas de un silencio, se deja de tocar la nota cuando aparece el silencio. Por ejemplo, una blanca en el primer tiempo del compás deberá interrumpirse en el tercer tiempo.



Foto publicitaria de la orquesta en 1934 (estudios Maurice de Chicago)

9. A menos que sean parte de un acompañamiento en legato, las notas largas deberían tocarse algo *fp* [forte-piano], acentuando y luego bajando el volumen. Esto es importante para que las partes en movimiento puedan oírse sobre las notas sostenidas. No hay que limitarse a sostener las notas largas, hay que darles vida y carácter: es decir, vibrato, inflexión, *crescendo* o *diminuendo*. Esta música presenta muchas inflexiones, y buena parte de la misma es altamente interpretativa. Las líneas melódicas, sean rectas o curvas, requieren deslizamientos atonales, y las melodías ondulantes implican deslizamientos escalares (diatónicos o cromáticos). En general todas las figuras rítmicas requieren acentuación. Los acentos otorgan vida y swing a la música. Éste punto es muy importante.

10. La música de Ellington se basa en la individualidad: una persona por partitura. No se debe doblar porque te sobren músicos o necesites más potencia. Más de una persona por partitura os hará sonar más como una orquesta formal que como una banda de jazz.

11. Esta música es acústica. Mantén la amplificación al mínimo absoluto. En los mejores auditorios la amplificación apenas debería ser necesaria. Todos los músicos han de desarrollar un sonido potente. Le corresponde al director equilibrar el sonido de la banda. Cuando haya guitarra, debe ser rítmica, sin amplificar, de caja hueca, tocando sólo acordes de tres notas. Es indispensable un bajo acústico. En auditorios mediocres o pobremente diseñados, el piano y el bajo necesitarán algo de ayuda. Personalmente, recomiendo que se usen micrófonos con el sistema de megafonía que haya ya instalado. Esto debería dar un tono mucho mejor que el de un amplificador. Ten presente que la principal función de la sección rítmica es acompañar. El bajo no debería sonar tan alto como una trompeta. Esto va *contra natura* y causa la

sobre amplificación, un mal tono y limita la dinámica. Rechaza los monitores: dan una falsa sensación de equilibrio.

12. Los solos y las partes de la sección rítmica que no tengan acordes deben tocarse tal cual o con poca ornamentación. Los solos y las partes de la sección rítmica con acordes deberían improvisarse. Sin embargo, los pasajes escritos deberían aprenderse de memoria, porque constituyen una parte importante de nuestro patrimonio jazzístico y ayudan al músico a comprender la función de sus solos y acompañamientos. Los solistas deberían aprenderse las secuencias de acordes. Los solos no deberían plantearse como una oportunidad para exhibir técnica, diversidad de recursos o volumen, sino como una gran ocasión para ampliar el desarrollo del fascinante material temático que nos ha legado Ellington.

13. La notación de *Plunger* para los cobres significa desatascador de goma de los que se pueden adquirir en ferreterías. Kirkhill es una marca excelente (sobre todo si puedes hacerte con una de las antiguas, como la que le presté a Wynton y que luego perdió). Las trompetas requieren un diámetro de 5 pulgadas [12,5 cm] y los trombones, 6 pulgadas [15 cm]. Cuando se indica *Plunger/Mute*, inserta una sordina *pixie* en la campana y usa el *plunger* sobre la *pixie*. Las *pixies* se pueden conseguir en Humes & Berg, en Chicago. "Tricky Sam" Nanton y sus sucesores en la silla del trombón *plunger* no usaban *pixies*, sino una sordina normal de trompeta Nonpareil (ésta es la marca). Nonpareil ha dejado de fabricar sordinas, pero la sordina para trompetas Tom Crown Nonpareil se parece mucho a la original. Estas sordinas crean un sonido maravilloso (muy cercano a la voz humana), pero también provocan ciertos problemas de entonación, que deben corregirse exclusivamente con el labio. Sería más fácil mover la bomba de afinación, pero el esfuerzo por corregir la afinación forma parte del sonido. Si resulta demasiado esfuerzo, recurre a la *pixie*, es bastante similar.

14. El batería es el líder de facto de la banda. Establece el

pulso y controla el volumen del conjunto. En las *big bands* el batería requiere un bombo mayor que el que usaría en un combo. Se recomienda uno de 22 pulgadas [55 cm]. El bombo se toca con suavidad (casi inaudible) en cada tiempo del compás. Esto se llama “acariciar” [*feathering*] el bombo, y proporciona un fondo muy importante para la banda. El sonido del bombo no es ni una explosión ni un ruido sordo, sino algo intermedio. Se requiere un tambor más grande para los *kicks*, uno pequeño simplemente no se va a oír. La clave de este estilo es limitarse a marcar los tiempos. Un golpe en el borde [*rim*] de la caja en los tiempos 2 y 4 [*chopping wood*, “hacer leña”] se usa para fijar el *swing*. A la hora de tocar acompañamientos [*fills*], cuantos menos, mejor.

15. Los cobres deben ponerse de pie en los solos o los *solis* [ver glosario], o cuando toquen sólo las trompetas o los trombones. Si el solo es de duración media o larga, los cobres deben ponerse delante de la orquesta, siempre que lo permita la partitura. Esto también se aplica a la *pep section* (dos trompetas y un trombón con *plunger* + sordina).

16. Los vientos han de prestar atención al ataque y el final de las frases. Todo el mundo debe golpear a la vez y terminar a la vez.

17. Los cobres deben ser muy precisos cuando toquen notas cortas. ¡Las notas han de detenerse con la lengua, como hacía Louis Armstrong!

18. Lo más importante es que en todo momento la atención de cada músico debería centrarse en el *swing*. Como dice el gran bajista Chuck Israels, “las tres cosas más importantes en el jazz son: el ritmo, el ritmo y el ritmo, en ese orden”. O como dijo Bubber Miley (la primera estrella de la trompeta que tuvo Ellington), “It don’t mean a thing if it ain’t got that swing” [“si no tiene *swing*, no importa nada”].

Glosario

A continuación se incluyen algunos términos que describen las convenciones de la interpretación de jazz, desde el tradicional de Nueva Orleans a la vanguardia actual.

Break [literalmente “pausa”]: en el contexto de un ritmo subyacente, la sección rítmica se detiene durante uno, dos o cuatro compases. Con frecuencia, un solista improvisará durante un *break*.

Call and response [literalmente “llamada y respuesta”]: patrón repetitivo de intercambios contrastantes, derivados del proceso típico en las iglesias de EE UU en las que el oficiante dice algo y la congregación contesta “amén”. Los patrones de llamada y respuesta normalmente enfrentan a un grupo de instrumentos con otro. A veces llamamos a esto “*trading fours*”, “*trading twos*”, etc. [literalmente “intercambiar tandas de cuatro o dos compases”], especialmente si hay improvisación de por medio. Los números denotan el número de compases que toca cada solista o grupo de instrumentos. Otro término usado con frecuencia es “*swapping fours*” [mismo significado].

Coda: en inglés también conocida como “outro” [en contraposición a “intro”]. Las “*tags*” o “*tag endings*” son una derivación de los saludos del vodevil que se usan frecuentemente como *codas*. Con frecuencia son cadencias engañosas que acaban por resolverse en la tónica, o que van de la tónica a la subdominante y regresan de forma cíclica a la tónica: I V/IV IV #IVo I (segunda inversión) V/II V/V V I.

Comp: acompañamiento improvisado (piano o guitarra).

Groove: ritmo combinado. Generalmente se refiere a los patrones rítmicos repetitivos combinados de la batería, bajo, piano y guitarra, pero puede incluir también los patrones repetitivos de los vientos. Algunos *grooves* están estandarizados (como el *swing*, la *bossa nova*, la *samba*), mientras que otros son combinaciones originales de ritmos.

Head: coro o “vuelta” completa en la que se toca la melodía.

Interlude [interludio]: una forma diferente (de duración relativamente corta) que se toca entre dos “vueltas”. Los interludios que implican un cambio de tonalidad se llaman simplemente “modulaciones”.

Intro: abreviatura de introducción.

Ride pattern: la figura repetitiva más común que el batería toca con su mano derecha en el *ride cymbal* o el *hi-hat* [charles].



Riff: figura melódica repetitiva. Con frecuencia, los *riffs* se repiten literalmente o con leves variaciones cuando cambian las armonías subyacentes.

Shout chorus [literalmente, “vuelta de alarido”]: también conocido como el “*out chorus*” [“vuelta de salida”], el “*sock chorus*”, o a veces simplemente abreviado a “*the shout*” [“el alarido”]. Es el pasaje final del conjunto de casi todas las piezas para *big band* y en el que normalmente se produce el clímax.

Soli: un pasaje armonizado para dos o más instrumentos tocando el mismo ritmo. Es habitual que los vientos se pongan de pie o incluso pasen delante de la banda para tocar estos pasajes. Eso se hace para que se les oiga mejor y para mantener la atención visual del público. La *pep section* es un sonido de *solí* particular de la música de Ellington que combina dos trompetas y un trombón, todos ellos con *plunger* y sordina tocando armonías triádicas.

Stop time: un patrón regular de *breaks* cortos (normalmente aprovechados por un solista).

Swing: la perfecta confluencia de la tensión y la relajación rítmica en la música, por la que se genera un sentimiento de euforia, que se caracteriza por la acentuación de los tiempos débiles del compás (una “democratización” del ritmo) y de la primera y tercera corcheas de un tresillo. La definición de Ellington del *swing*: cuando parece que la música se acelera pero en realidad no es así.

Vamp: la repetición de una progresión de acordes de dos o cuatro compases. Con frecuencia se tocan uno o varios *riffs* sobre un *vamp*.

Voicing: la selección de notas, su orden (inversión) y espaciado a la hora de construir un acorde. Por ejemplo, Sol 7 puede construirse de estas dos maneras:



Nótese que la primera opción incluye una 9ª y que la segunda tiene una 9ª menor y una 13ª. La adición de 9as, 11as y 13as y sus alteraciones queda a discreción del pianista y el solista.

Los cuatro elementos de la música

Se enumeran en orden de importancia en el jazz. Nunca se debe perder de vista de este orden de prioridades:

- Ritmo: métrica, *tempo*, *groove* y forma, incluidos tanto el ritmo melódico como el armónico (velocidad y regularidad de las secuencias de acordes).
- Melodía: lo que tocan los músicos, un tema o una serie de notas.
- Armonía: acordes y *voicings*
- Orquestación: instrumentación y colores tonales.



Duke Ellington: Biografía por Donald Clarke (Segunda parte: 1956-1974)

Retomamos la vida de Duke Ellington según la entrada correspondiente en la [Enciclopedia de la Música Popular de Donald Clarke](#), a quien reiteramos nuestro agradecimiento. Recordamos, asimismo, que la Enciclopedia de Clarke, así como su libro sobre la historia de la música popular ([The Rise and Fall of Popular Music](#)), están disponibles en su [Website Donald Clarke's Music Box](#).

La [primera parte](#) de esta breve semblanza terminaba hacia 1955, en el momento más bajo en popularidad de la carrera de Ellington. Newport está a la vuelta de la esquina...

Duke Ellington



Duke y Mercer Ellington
Autor desconocido

A principios de 1956 Hodges regresó y la orquesta grabó dos LPs para Bethlehem: *Historically Speaking: The Duke* se abría con una versión lacónicamente avispada de “East St. Louis”, que hoy parece representar al gran hombre agazapado tras los matorrales, esperando su momento, que no tardaría en llegar. El Festival de Jazz de Newport había comenzado a celebrarse en 1954, impulsado por el pianista y propietario de clubes George Wein y la acaudalada familia Lorrillard; Ellington actuó en el Festival en julio de 1956 con Cook, Nance, Terry y Anderson a las trompetas; Jackson, John Sanders y Britt Woodman a los trombones; Carney, Hodges, Procope, Hamilton y Gonsalves a los saxos y clarinetes; Jimmy Woode al bajo (1929-2005; más adelante emigraría a Suecia), Sam Woodyard, batería (1925-1988). La banda fue la última en actuar, cuando la gente ya había empezado a marcharse; Duke murmuró, “¿Qué somos, las fieras, los acróbatas?” Ellington y Strayhorn habían compuesto la Newport Jazz Festival Suite en tres partes y Ellington ya había recuperado anteriormente “Diminuendo And Crescendo In Blue” –ahora sin mucho *diminuendo* ni *crescendo*– pero Woodyard estableció un dinámico pulso contagiado por un fan de excepción, Jo Jones, y Gonsalves, designado para tocar un puente entre ambas secciones, sacó la liebre de la chistera en forma de 27 vueltas de blues. Para cuando terminó el tema

el público estaba en pie, clamoroso, y existe una célebre imagen de una rubia bailando en uno de los pasillos: el concierto llegó a los titulares de la prensa, el LP de Columbia alcanzó el puesto 15 en las listas de álbumes, Duke fue portada de la revista Time y su categoría de institución musical de EE UU nunca volvería a ponerse en duda.



El exitoso LP del concierto del Festival de Jazz de Newport de 1956 no sólo era incompleto, sino que buena parte se había regrabado en el estudio, añadiéndose las presentaciones y los aplausos de Newport, excepto el famoso “Diminuendo And Crescendo In Blue”, cuya excitación no podría haberse recreado entre cuatro paredes: de hecho, el intento de recrear este tema fue una de las pocas ocasiones en las que Ellington perdió la paciencia y ordenó a la banda que cogieran sus cosas y se marcharan. El principal problema de la grabación del Festival fue que Gonsalves había tocado su famoso solo en el micrófono erróneo: en 1999 la grabación llevada a cabo con dicho micrófono para la Voz de América se combinó finalmente con la grabación de Columbia para producir un documento, en su mayor parte en estéreo real, que se publicó en un maravilloso CD doble bajo la producción de Phil Schaap.

La banda había participado en películas como *Murder At The Vanities* y *Belle Of The '90s* (*No es pecado*, 1934), y la adaptación cinematográfica de *Cabin In The Sky* (*Una Cabaña en*

el Cielo, 1943), pero ahora Ellington componía bandas sonoras y hacía cameos como en *Anatomy Of A Murder* (*Anatomía de un Asesinato*, 1959) y *Paris Blues* (*Un Día Volveré*, 1961); compuso la banda sonora de *Assault On A Queen* (*Asalto al Queen Mary*, 1966); escribió música para una producción canadiense de *Timon Of Athens* y para *My People* (de 1963) un espectáculo sobre el centenario de la Proclamación de la Emancipación, que incluía secciones con títulos como "King Fit The Battle Of Alabam" ["(Martin Luther) King luchó en la batalla de Alabama"] y "What Color Is Virtue?" ["¿De qué color es la virtud?"]. Entre los mejores discos de Ellington de estos años están *Such Sweet Thunder* (de 1957), buena música apenas relacionada con Shakespeare, a pesar del título, más *Indigos* (de 1959), el precioso repaso al repertorio lento Ellington, ambos para Columbia, y la *Queen's Suite* (también de 1959) dedicada a Isabel II de Inglaterra (se imprimió una sola copia, para ella; no se publicó comercialmente hasta después de la muerte de Ellington). La banda grabó la *Suite Thursday* (de 1960) en cuatro partes, firmada por Ellington y Strayhorn, que, con sus 16 minutos, es una de las más conseguidas de Ellington, con sus temas y colores maravillosamente combinados y una excelente interpretación en el estudio. La atención que ha recibido la banda de 1940 ha causado que se haya ignorado a la de 1960, pero las escuelas de música deberían tratar de mostrar esta música. Por desgracia, la *Suite Thursday* sólo está disponible en un CD de Columbia junto con las adaptaciones ellingtonianas de Grieg y Tchaikovsky, grabadas el mismo año: su "hada de azúcar" [del *Cascanueces*] le salió muy sexy, pero es poca cosa.

El disco en trío *Money Jungle* (Ellington con Charles Mingus y Max Roach) junto con los soberbios álbumes en combo *Duke Ellington Meets Coleman Hawkins* y *Duke Ellington And John Coltrane*, todos ellos de 1962, son obras maestras muy distintas entre sí; las giras mundiales tuvieron como resultado la *Far East Suite* (de 1966, incluye el "Isfahan" de Strayhorn) y la *Latin American Suite* (de 1968/70); el sentido

homenaje a Strayhorn a raíz de su muerte *And His Mother Called Him Bill* (de 1967) incluye su última composición, "Blood Count", así como el solo de Ellington en "Lotus Blossom". La banda acompañó a Ella Fitzgerald en dos discos con canciones de Ellington, hoy reeditados en un CD doble, *On The Côte D'Azur*. Los discos para Reprise entre 1964 y 1967 incluyen *Concert In The Virgin Islands*, el decepcionante *Francis A. And Edward K.* (con Sinatra) y canciones de *Mary Poppins*; en *Will Big Bands Ever Come Back?* presentaba nuevas versiones de la era del Swing, mientras que en *Greatest Hits* revisitaba sus propios éxitos; *The Symphonic Ellington* se grabó en París, Milan y Estocolmo; *Afro-Bossa* es el mejor de este montón. *This One's For Blanton!* (de 1972) en el sello Pablo es un dúo con Ray Brown, en el que revisitan los dúos de 1940 con Blanton; el posterior *Seventieth Birthday Concert* de Blue Note abre con una alborotada versión de "Rockin' In Rhythm", que volvía a ser el tema de presentación de la banda. La obra maestra tardía *New Orleans Suite* (de 1970) constaba de cinco partes entrelazadas, con retratos de Louis Armstrong (con Cootie Williams), Wellman Braud (con Joe Benjamin al bajo, 1919-1974) y Sidney Bechet (con Gonsalves al tenor; Ellington trató de convencer a Hodges de que desempolvara su soprano, pero falleció pocos días antes de la sesión) y Mahalia Jackson. La obertura de la suite, "Blues For New Orleans", daba un papel prominente al órgano de Wild Bill Davis; sin embargo, el efecto de órgano en el retrato dedicado a Jackson consistía en una combinación de tres clarinetes, saxo tenor y flauta, utilizando la paleta de pintor tonal de la que en su día se dijo: «Stan Kenton puede ponerse delante de mil violines y mil cobres, ejecutar un gesto dramático y cualquier arreglista profesional puede decir, "ah sí, eso se hace de esta manera". Pero Duke efectúa un mero movimiento de dedo, tres vientos emiten un sonido y no se sabe lo que es». Con los antes citados más Mercer Ellington, Cat Anderson, Carney y Procope, la *New Orleans Suite* presentaba a nuevos fichajes como, entre otros, Harold "Money" Johnson (1918-1978), trompeta; Julian Priester (n. 1935) y Booty Wood (1919-1987) a

los trombones; Norris Turney (1921-2001), Harold Ashby (1925-2003), a las cañas; Rufus "Speedy" Jones, batería (1936-1990; tocó con Basie entre 1964-1966).

En 1965 el consejo asesor del Comité del Premio Pulitzer rechazó la recomendación unánime de su jurado de música para que se le concediera una mención especial a Ellington; hubo miembros del jurado que dimitieron entre rumores de prejuicios raciales, pero es más probable que el motivo fuera que el comité no se tomó en serio sus logros. Duke repuso: "el destino está siendo amable conmigo. No quiere que alcance la fama demasiado pronto". Fue doloroso, pero se le agasajó con otras distinciones, como la medalla Lyndon B. Johnson, el "Cumpleaños feliz" que Nixon tocó al piano para él, títulos honoríficos, etc. Su último recital en trío fue *Live At The Whitney* (de 1972, para Impulse, la mitad de los temas son solos de piano). El primero de los *Conciertos Sacros* (no muy bien considerados por la crítica) se estrenó en San Francisco en 1965 (incluyendo "Come Sunday" de *Black, Brown And Beige*, "New World's A'Comin'" y el nuevo "In The Beginning, God", con cantantes como Esther Merrill y el bailarín David Briggs); el *Segundo Concierto Sacro* se estrenó en Nueva York en 1968 (toda la música era nueva, con los cantantes Alice Babs, Tony Watkins, Devonne Gardner y Roscoe Gill); el *Tercero*, estrenado en la Abadía de Westminster de Londres en octubre de 1973, lo vio ya debilitado a causa de su enfermedad fatal; no pudo asistir a otro concierto celebrado en Nueva York con ocasión de su 75º cumpleaños, dirigido por Gill y el pianista Brooks Kerr (n. 1951).



Duke Ellington
Autor desconocido

Duke fue uno de los primeros en cansarse de la palabra “jazz”, uno de los que señaló que “sólo hay dos tipos de música: buena y mala”. Entre sus innovaciones se encuentran haber grabado el bajo de Braud prominentemente (1928), haber usado una cámara de eco (1938), él y Tizol fueron de los primeros en explorar las posibilidades del *Latin Jazz*, y nunca paró de crear belleza tonal (siempre exigió que los saxofonistas fueran capaces de tocar también el clarinete, por ejemplo, mucho después de que el clarinete se hubiera pasado de moda). Los discos mencionados han estado disponibles más o menos continuamente y aun hoy siguen publicándose muchos más, como una grabación de *Harlem* de 1962 en Pablo, y más material de Valburn y Tower: *Duke Ellington And His Famous Orchestra: Take The ‘A’ Train* en VJC contiene las “legendarias” grabaciones para la radio con Blanton y Webster realizadas en Hollywood en 1941; más completo y más preciso en su título es el doble CD *The Complete Standard Transcriptions* (Soundies). *Duke’s Joint!* en Buddha/BMG recopila retransmisiones radiofónicas de 1943 y, principalmente, 1945. *Cornell Concert* (1948), en MusicMaster, incluye rarezas como la obra en dos partes “The Symphomaniac” y una rara versión en directo de “Reminiscin’ In Tempo”. *Cool Rock* en LaserLight es una colección

ridículamente barata de divertidos retales, grabaciones de estudio de 1965 en Chicago y 1972 en Toronto, que incluye "P.S. 170", que, como señala Stanley Dance en las anotaciones, debe de haber sido una escuela en el Harlem hispano. *The Private Collection* es una serie de diez CDs con sesiones grabadas entre 1956 y 1971 con un sonido excelente (publicada por Saja en EE UU y Kaz en el Reino Unido) e incluye varias actuaciones en bailes, la *Degas Suite*, *The River* y sus últimas reflexiones sobre *Black, Brown And Beige* y *Harlem*. En efecto, existen cientos de CDs, más música que la que vio la luz con él en vida.

Dadas las sucesivas fusiones de los antiguos sellos de los años de la Gran Depresión, la obra temprana de Ellington es toda propiedad de Universal y SonyBMG. GRP realizó una labor maravillosa para MCA [hoy Universal] al recopilar las grabaciones Burnswick y Vocalion de 1926-1931 en un triple CD titulado *Early Ellington*. El material de Victor de 1927-1934 debería haberse publicado completo y en orden cronológico; no obstante, Bluebird/BMG sacó una serie de CDs sencillos, *Early Ellington*, *Jubilee Stomp* y *Jungle Nights In Harlem*. Siendo justos, hay que señalar que RCA/BMG acometió el material de 1940-1946 en uno de sus primeros grandes proyectos en formato digital; el primer intento, de 1987, fue un fracaso; el segundo consistió en dos CDs triples, *The Blanton-Webster Band* y *Black, Brown And Beige*, pero aun tuvo que hacerse una vez más. RCA publicó una enorme caja de edición limitada con todo lo que encontraron en sus archivos con motivo del centenario de Ellington, y las nuevas transferencias a formato digital están viendo la luz en porciones más pequeñas: *Never No Lament: The Blanton-Webster Band* y *The Complete RCA Victor Mid-Forties Recordings* son las mejores reediciones de este material hasta el momento, para las que se han usado las planchas de metal empleadas en su día para fabricar los originales de 78 RPM. Hay tantísimo material de Columbia/Sony, publicado originalmente en diversos sellos, que la parte más temprana se estaba reeditando en CDs dobles: *The*

OKeh Ellington (1927-30 con anotaciones de Stanley Dance), *Braggin' In Brass: The Immortal 1938 Year* (anotado por Nat Hentoff) y *The Duke's Men: Small Groups* (volúmenes 1 y 2, cuatro CDs en total, están anotados por Helen Oakley Dance, productora de las sesiones originales de 1934-1939).



Duke Ellington
Autor desconocido

La primera biografía publicada fue *Duke Ellington*, de Barry Ulanov (de 1946); las de Peter Gammond (de 1958) y G. M. Lambert (de 1959) fueron volúmenes útiles; *The World Of Duke Ellington*, de Stanley Dance (de 1970) es una valiosa historia oral, con entrevistas con miembros de la banda; *Duke Ellington In Person* lo hizo Mercer Ellington con Dance en 1978; *Duke Ellington* de James Lincoln Collier (de 1987) fue ampliamente superada por *Beyond Category: The Life And Genius Of Duke Ellington* de John Edward Hasse (de 1993). *Duke Ellington: Jazz Composer*, de Ken Rattenbury, analiza cinco obras del periodo 1939-1941; algo árido pero sustancioso es *Ellington: The Early Years* de Mark Tucker, que también recopiló *The Duke Ellington Reader* (de 1993), una colección de textos extremadamente valiosa. *Sweet Man: The Real Duke Ellington* (de 1981) de Don George, está lleno de anécdotas para adultos, y ha sido enérgicamente repudiado por el autoproclamado cónclave papal que rodea actualmente al espíritu de Ellington.

Como compositor, Ellington creó frases y estructuras de cualquier longitud que le apeteciera en vez de limitarse a frases de cuatro u ocho compases y estructuras de 32, como en

la mayoría de las canciones populares, y su talento como pintor tonal era único, pero a lo largo de su carrera tuvo dificultades en el desarrollo de piezas más largas. En un ensayo publicado en la revista británica *Jazz Monthly* (1964), Max Harrison señaló que Ellington era un miniaturista por necesidad: “dedicado a las actuaciones de una sola noche durante décadas, teniendo que soportar las enormes presiones comerciales para poder mantener la banda unida, con su desarrollo, en resumen, paralizado por la poco saludable pero estrecha relación del jazz con la industria del ocio popular, no sorprende que la técnica de Ellington, cuya evolución está sujeta exclusivamente a la experimentación con la banda, presente importantes carencias”. (El ensayo se incluyó en *A Jazz Retrospect* de Harrison –1976, reeditado en 1991– y en el *Reader* de Tucker). Las suites de Ellington son cadenas de piezas a menudo preciosas, pero ni el mayor genio musical nace sabiendo cómo componer sinfonías y óperas, y Ellington no iba a disolver la banda, dejar la carretera y ponerse a estudiar música. Él mismo dejó escrito en 1944 “tratar de elevar la categoría del músico de jazz forzando la comparación de su mejor trabajo con la música clásica es negarle la parte de originalidad que legítimamente le corresponde”. Además, otorgó más crédito a la ayuda de Strayhorn en su obra tardía que lo que los custodios de la tumba de Ellington están dispuestos a aceptar hoy. La canonización de Ellington tras su muerte a cargo de los académicos interesados que viven de las rentas “ducales” es inmerecida: no era un Beethoven negro, sino Duke Ellington, y somos afortunados de haberle tenido tal como era, dado el carácter de la industria de la música comercial en EE UU.

El libro de Ellington *Music Is My Mistress* (de 1973) no es una autobiografía; ni siquiera menciona a la madre de Mercer, y no le falta al respeto a nadie. De hecho, Ellington empezó él mismo el manuscrito; a continuación le pidió a Carter Harman –autor del artículo de la revista *Time* de 1956– que le ayudara, pero Harman quería colaborar en un libro de verdad,

incluidos los trapos sucios, lo cual estaba completamente descartado. Duke entonces le pasó el encargo a su vieja amiga Patricia Willard, que había sido su publicista durante años y había escrito otros textos publicados bajo la firma de Duke, pero esta combinación tampoco funcionó. La exasperada editorial (Doubleday) al final contrató a Stanley Dance para rematar el trabajo, y Ellington se quejó a Willard de que Dance estaba cambiando lo que él había escrito. Entre las cosas que Dance descartó fue el papel de la Willard, al parecer porque no aceptaba que las mujeres trabajasen.

Ellington a veces no pasaba su música a papel, menos aun iba a hacerlo con su vida, y ni siquiera dejó testamento; pero su legado son las grabaciones y montañas de música y de otro material que será estudiado durante años. Mantuvo unida una banda de talentos indomables durante casi medio siglo; cuando bebían o se drogaban él adoptaba la postura de que eran adultos y tenían que responsabilizarse de sí mismos. Era refinado, ingenioso, vanidoso, supersticioso y mujeriego; era un zalamero y un embaucador de primera: de esa forma consiguió mantener la banda unida y conservar su intimidad. James Lincoln Collier estudió el enigma de la banda y sus miembros como si fuera una máquina de componer: nadie puede estar seguro de quién escribió qué, pero sí de que Duke siempre estaba al mando. Collier es condescendiente con Ellington, pero en su conclusión le compara con un jefe de cocina, que “planifica los menús, forma a los pinches, les supervisa, lo prueba todo, ajusta las especias... y al final se le atribuye el resultado”. El resultado es un corpus de arte norteamericano intemporal.

Nota:

Nota:

Se han revisado y actualizado algunos datos de esta biografía

usando la siguientes referencias:

- Ellington, E. K. "Duke": *Music Is My Mistress* (Doubleday, 1973).
- Dance, S.: *The World Of Duke Ellington* (2ª Ed., Da Capo Press, 2000).
- Lambert, E.: *Duke Ellington: A Listener's Guide* (Scarecrow Press, 1999)
- Timmer, W. E.: *Ellingtonia: The Recorded Music Of Duke Ellington And His Sidemen* (Scarecrow Press, 4ª edición, 1996)
más
- The DEMS bulletin: <http://www.depanorama.net/dems/index.htm>

©1999, Donald Clarke (del original)

©2006, Agustín Pérez Gasco y Fernando Ortiz de Urbina (de la traducción al español)