



Duke Ellington: entrevista con Charles Melville (1958)



“[Duke Ellington 1](#)” by Hans Bernhard ([Schnobby](#)) – Own work.

Licensed under [CC BY-SA 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/) via [Wikimedia Commons](https://commons.wikimedia.org/).

Charles Melville entrevistó a Duke Ellington para la BBC Network Three en 1958. El periodista Steve Voce realizó la transcripción de esta entrevista, que se publicó en el número de marzo de 1959 de la revista británica Jazz Journal. Con el permiso expreso de Steve Voce, incluimos aquí la traducción de dicha entrevista y de la breve introducción a cargo del propio Voce.

Introducción de Steve Voce

Duke Ellington es un caballero. Es elegante y encantador. Si por algún celestial error de cálculo alguna vez llegase al cielo, no soy capaz de concebir una forma más agradable de pasar la eternidad que la de estar en su compañía. A todo el mundo –salvo a quienes se toman su banjos sin hielo ni agua– le gusta Duke Ellington. Todo el mundo ha leído los panegíricos, desde aquel tan recatado en *The Times* hasta aquel desafortunadamente no tan recatado del *Liverpool Echo* en el que se ponía por las nubes el saxo tenor de Johnny Hodges como el punto álgido del concierto. El corresponsal del *Echo*, que en el pasado fue un maestro en este tipo de sofística, escribe bajo el pseudónimo de *Jazzman*.

La entrevista con Charles Melville que viene a continuación fue emitida por la *BBC Network Three*. Cuando le pedí permiso a Duke para usarla, hizo uno sus gráciles movimientos de leopardo vegetariano y me dijo: “Bueno, ya sabes. Yo no hablo con comas y puntos, y puede que tengas que manipular una o dos frases.”

¡Sólo las he manipulado un poco!

Charles Melville entrevista a Duke Ellington (1958)

CHARLES MELVILLE: Para empezar, vamos a soltarnos el pelo con

unas cuantas preguntas sobre músicos. Como pasa con la mayor parte de los compositores, supongo que su trabajo germina de diversas formas. ¿Empieza con un título, o con un fragmento de una frase musical, o con un determinado músico de la orquesta en mente?

DUKE ELLINGTON: Bueno, lo habitual es que sea con un determinado intérprete en mente, porque la mayor parte de lo que escribimos se hace y se adapta para el instrumentista que va a tener la responsabilidad del solo, si es que se trata de un solo. Y por otro lado, por supuesto, hay ciertos valores que conocemos y que, en cierto modo, anticipamos –podemos sentirlos y oírlos antes de que los hayamos escrito– en las agrupaciones de instrumentos, como cuando se combinan varios instrumentos a la vez o se intercambian las secciones. Por ejemplo, tienes tres trombones: normalmente tendrías a Britt Woodman tocando la nota más alta, pero en diferentes secciones de la pieza podría cambiarse y poner a Quentin Jackson ahí. Y después está John Sanders, que toca el trombón de pistones, cuando uno tiene la nota más alta los otros dos tratan de ajustarse a ese timbre específico. Es casi lo mismo que tener tres secciones. Creo que esto nos ayuda a conseguir un sonido mucho más variado, un abanico sonoro más amplio.

CHARLES MELVILLE: En la versión original de “Mood Indigo” se combinaban instrumentos de varias familias. ¿Por qué cree usted que esto no se ha utilizado más? En otras palabras, la gente sencillamente coge la sección de saxos, la sección de trompetas o la sección de trombones y hace una orquestación por bloques, y nunca piensan en –bueno usted lo hace, por supuesto– pero parece que otros no se plantean la combinación de instrumentos como en “Mood Indigo”. Piensan en “armonizar a cachos”, como alguien lo llamó una vez.

DUKE ELLINGTON: Ésa es una observación muy interesante. Hablando de “Mood Indigo”, a veces, o quizás siempre, sólo competimos contra nosotros mismos. Por ejemplo, la gente que oyó “Mood Indigo” en nuestra primera visita a Inglaterra lo

escuchó con trompeta, trombón y el clarinete dos octavas por debajo. Pero si ahora vuelven a oírlo veinte años más tarde y lo tocamos con la misma combinación, podrían decir: "Bueno, no suena como entonces". Pero lo que hemos hecho es que ahora utilizamos dos trombones y un clarinete bajo. En la idea que se han formado, se imaginan que el tema tenía una cualidad mucho más sonora, así que tenemos que satisfacer esa ilusión, y hemos tenido bastante éxito en ese sentido. Al mezclar las secciones para esta nueva pieza que hicimos y que preparamos para el *Stratford Shakespearean Festival*, para Su Alteza Real la Princesa Margarita, llamamos a este número "Princess Blue" y desde el principio hasta el fin –salvo algunos adornos con la orquesta al completo y ese tipo de cosas– las secciones no son saxos, trompetas y trombones. Sacamos a Jimmy Hamilton, que toca el clarinete, de la sección de saxos y ponemos a Clark Terry en su lugar, lo que produce un color interesante.

CHARLES MELVILLE: Hay gente que dice que usted tiene como influencia a esta o aquella otra persona. Delius, Ravel y demás. ¿Cree usted que hay algo de cierto en todo eso?

DUKE ELLINGTON: Me imagino que todo el mundo está influenciado por alguien, pero en la época en la que hicieron esa observación sobre Delius y algunos otros compositores serios y de música clásica, yo no los había oído nunca y me sentí enormemente halagado, recuerdo que la última vez que vinimos a Inglaterra, pasé a ser miembro de la Delius Society. Me sentí muy orgulloso de que me pillaran sonando como Delius, porque Delius me tenía absorbido, ¿sabes? Solía sentarme y escuchar y absorberlo todo, y si lo absorbes y vuelve a salir a través del subconsciente (¡siempre me puedo apoyar en eso!), entonces quiero pensar que lo he cambiado lo suficiente para que... o más bien que no sale idéntico. El sabor, sí: puedes desear tener el mismo sonido, pero esto no significa sentarse y hacer una copia. De eso no soy partidario.



Duke Ellington al piano
Autor desconocido

CHARLES MELVILLE: ¿Ensayo usted mucho con el piano?

DUKE ELLINGTON: No, no mucho. Sólo a veces, si me apetece. Me siento al piano y no toco nada en concreto, sólo divago; es una buena terapia. O sea, voy a componer para el tipo que toca el instrumento, y eso es todo. Por eso, si un tío puede tocar más notas en un compás, o saltar intervalos más amplios o... ya sabes. Cuando empecé a grabar discos, tenía solistas como "Tricky Sam" [Nanton] y Bubber [Miley] y Toby [Otto Hardwick]... Toby, ya sabes, toca muy bien la melodía, es un gran intérprete de melodías. "Tricky" sin sordina tocaba toda la tesitura del trombón, pero cuando usaba una *plunger* con una sordina dentro, estaba limitado a unas notas concretas. Yo diría que en realidad tenía unas siete notas efectivas y tenían que estar comprendidas en un determinado registro. Bien, pues el problema era emplear esas notas de forma que fueran eficaces. Todavía tenemos lo de la sordina *plunger*, con "Butter" [Quentin Jackson] en lugar de "Tricky", con lo que, fuera de determinado registro, no es demasiado eficaz. Pero con toda esa otra gente tenemos un registro amplísimo, y no tenemos que preocuparnos demasiado por eso. Sólo escribimos lo que sentimos. Por ejemplo, me quedé impresionado por cómo salieron las cosas al principio, porque creo que si no hubiera conocido a esa gente, mi forma de

componer habría sido totalmente diferente. Y estoy seguro que si no hubiera conocido a “The Lion” no habría absorbido ciertas influencias, y James P. Johnson...

CHARLES MELVILLE: Me gustaría continuar con James P. Johnson. Una vieja historia dice que siendo usted un pianista de *ragtime* en Washington se enfrentó con James P. en un *cutting contest*.

DUKE ELLINGTON: ¡Cuidado con eso del *ragtime*, hombre, que te estás remontando a tiempos antediluvianos! [Aquí siguió uno de esos mefistofélicos estallidos de carcajada ducal que, para desgracia del idioma inglés, no se pueden transcribir. – Steve Voce]

CHARLES MELVILLE: ¿Se enfrentó usted a James P. en un *cutting contest*?

DUKE ELLINGTON: No, por supuesto que no. James P. vino y tocó en un salón de convenciones y, como el resto de la gente, estuvimos por allí escuchándole tocar. James P. había hecho “Carolina Shout” en un rollo de pianola para QRS. Lo que sucedió fue que, mucho antes de que él fuera allí, yo había conseguido el rollo y lo ponía en la pianola ralentizándolo para aprenderlo nota por nota. Así que cuando James vino y lo tocó y nos destrozó, algunos de mis antiguos compinches no se quedaron muy contentos y me dijeron “Duke, sube ahí y échalo”, ¿ves? Como un tonto, subí y traté de echarlo. Nadie podía con Jimmy. Fui siguiéndolo toda la noche escuchando cómo tocaba.

CHARLES MELVILLE: ¿Piensa usted que ayuda a liderar la banda el hacerlo desde dentro, al piano, o que vale con estar de pie enfrente para dirigirla?

DUKE ELLINGTON: Bien, supongo que depende de lo que estés tocando. Hay algunas veces cuando tienes cambios de tiempo o quieres asegurarte de que todo el mundo lo haga a la vez. Por supuesto, en ese caso se necesita un poco de... mmm..., pseudo-

dirección.

CHARLES MELVILLE: *Drum Is A Woman* tuvo bastante mala prensa en EE UU, pero creo que por aquí la hemos apreciado un poco más. En EE UU decían que es un poco pretenciosa, que los recitativos son demasiado sofisticados. ¿Que dice usted a eso?

DUKE ELLINGTON: Bueno, creo que hay unos cuantos chavales bajo la influencia de quienes están reconocidos como sus pares. Están influenciados en lo que tienen que decir: escuchan algo y entonces llaman a uno de sus superiores: "Acabo de escuchar a como-se-llame. ¿Qué te parece?" Y de esa forma, lo que consiguen es una crítica colectiva. No sé si estoy siendo justo o no. Por otra parte está esa otra escuela de pensamiento que dice que el jazz no se puede plasmar en partituras, y entonces cuando lo combinas con voces, cuando haces una fanfarria como la de "Madame Zajj" saliendo del platillo volante, pues piensan que esto no es jazz. Piensan que el jazz es aquella historia que he contado muchas veces de un chiquillo que nunca fue al colegio y que estando en el campo, andrajoso como una lata de spaghetti, llega a un prado y se encuentra lo que parecer ser un palo negro. Lo coge y tranquilamente se sienta bajo un sauce. Por supuesto, nosotros sabemos –aunque él no– que se trata de un clarinete. Empieza a soplar y de ahí nace el jazz. Mucha gente piensa que de ahí es de dónde viene el jazz y ahí es donde termina. No aceptan a nadie que pueda escribir algo sobre el jazz. No creen que se pueda poner en un pentagrama y no creen que requiera habilidad alguna, y que si, un segundo antes de tocar algo ya sabes lo que vas a tocar, entonces eso no es jazz, y eso es imposible, ya sabes.

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.

CHARLES MELVILLE: Obtuvo el mismo tipo de reacción cuando contrató a Louis Bellson e hizo cosas como "The Hawk Talks", "Skin Deep", etc. La gente dijo "¿Qué está tratando de hacer Duke? ¿Un Woody Herman pretencioso, o qué?"

DUKE ELLINGTON: ¡Eso no lo había oído!

CHARLES MELVILLE: ¿Cómo habría reaccionado?

DUKE ELLINGTON: No creo que decir "pretencioso" sea muy amable con Woody Herman. Por lo menos podrían haber dicho "sucedáneo" de Woody Herman.

CHARLES MELVILLE: ¿Cree usted que esa fase de su carrera musical fue en contra del auténtico Duke Ellington?

DUKE ELLINGTON: No. Esos tipos son buenos músicos, y resulta que estaban en la misma ciudad que yo, y disponibles, así es como todo el mundo entra en la banda. Nunca en la vida he mandado a nadie cruzar el país en busca de un músico. Simplemente sucede que alguien está por los alrededores en este momento y yo le digo: "Eh, tío, ¿qué estás haciendo?". Y ellos vienen y tocan con nosotros dos o tres noches y les digo: "Eh, eso nos ha gustado. ¿Por qué no te quedas?". Y esa es la actitud con todo el mundo. Procope vino una noche y tocó con nosotros mientras estábamos en Dartmouth. La única razón por la que tocó fue porque Toby no estaba, y Toby no volvió la segunda noche, ni la tercera, ni la cuarta... todavía

estamos esperando que Toby vuelva. Esto sucedió hace catorce o quince años. Toby apareció el otro día y ha dejado el saxo definitivamente. De hecho, su padre le dejó una plantación de tabaco, así que es un hacendado.

CHARLES MELVILLE: Su estilo es muy difícil de imitar. Mucho más difícil que, por ejemplo, el sonido del clarinete y los saxos en la orquesta de Glenn Miller, o cualquier cosa de ese estilo. ¿Cómo cree que es posible que Billy [Strayhorn] se haya acercado tanto a su forma de pensar que a veces no sabemos si algo lo ha escrito él o lo ha escrito usted?

DUKE ELLINGTON: Bueno, a veces no lo sabemos ni nosotros mismos hasta que no vemos la partitura original, porque a veces combinamos cosas y a él se le ocurre la mitad y quizás no tiene tiempo de escribir el último coro y lo escribo yo. Por cierto, gran parte de los arreglos los hacemos por teléfono.



Duke Ellington
Autor desconocido

CHARLES MELVILLE: Parece que tanto Billy como usted han escrito mucho sobre trenes. ¿Eso refleja una predilección personal por el viaje en tren?

DUKE ELLINGTON: No. Strayhorn ha escrito una sobre trenes, que fue "Take The 'A' Train". El resto las he escrito yo. El adicto a los trenes soy yo.

CHARLES MELVILLE: ¿Cree usted que el jazz evolucionará hacia

una técnica cada vez mejor y unas composiciones mejores y más largas, o cree usted que habrá un movimiento purista de regreso a los orígenes?

DUKE ELLINGTON: Los puristas cada día tienen menos fuerza. Porque tenemos todos esos maravillosos músicos jóvenes saliendo de los conservatorios y subiéndose al carro de las bandas de jazz, y esa gente quiere expresarse. No quieren que nadie les diga lo que tienen que hacer. En cuanto la gente empieza a decirles lo que tienen que hacer se convierte en una cuestión política. Hemos visto un ejemplo muy claro de esto. Te dicen “no permitáis que os hagan eso, venid con nosotros” y cuando vas con ellos te dicen “así es como tienes que hacerlo”, que viene a ser lo mismo. O sea que lo haces según sus reglas en vez de hacerlo con las reglas de otro, vamos, que sales de Guatemala y te metes en “Guatepeor”. Está bien permitir que haya libertad de crítica y todas esas cosas, pero no creo que debamos llegar al punto en el que ellos decidan lo que tiene que hacer el artista, ya sea en el jazz, en la pintura o en cualquier otra cosa. Cuando hicimos un concierto en el Carnegie Hall con Ella [Fitzgerald] y un crítico dijo “creo que habría sido mejor si hubiese cantado la letra en lugar de hacer scat”. En mi opinión eso está más allá de las prerrogativas de un crítico. No creo que tuviera derecho a decidir lo que Ella Fitzgerald tendría que haber decidido hacer. Y son éstas las pequeñas sutilezas que uno tiene que vigilar. Bueno, ya le he cansado, creo que me voy a ir. Adiós.

Despedida de Steve Voce

Y como conclusión, una de esas carcajadas ducales que dice más que cualquier libro que se haya escrito sobre Duke Ellington.

©1959, Steve Voce (de la transcripción original de la entrevista)

©2006, Agustín Pérez Gasco (de la traducción al español)