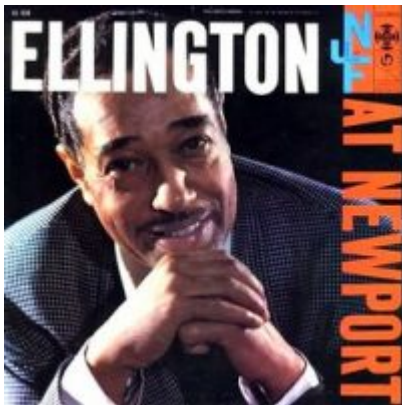


Razones para el jazz: un solo. Paul Gonsalves en “Diminuendo and Crescendo in Blue” (Ellington At Newport) [431]



Un solo. Paul Gonsalves en “Diminuendo and Crescendo in Blue” (Duke Ellington And His Orchestra: *At Newport* -Columbia, 1957)

Seleccionado por **Pachi Tapiz**

Con Duke Ellington, Harry Carney, Jimmy Hamilton, Johnny Hodges, Russell Procope, Britt Woodman, John Sanders, Quentin Jackson, Cat Anderson, Clark Terry, Ray Nance, Willie Cook, Jimmy Woode, Sam Woodyard



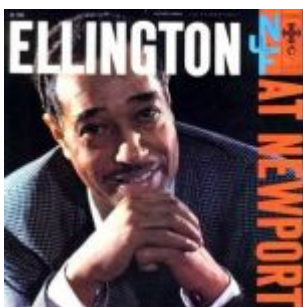
365 razones para amar el jazz: un tema. Prelude to a Kiss (Duke Ellington) [159]



Un tema. "Prelude to a Kiss" (Duke Ellington, 1939)

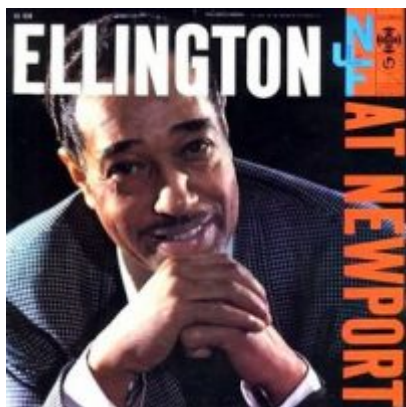
Seleccionado por **Luis Escalante Ozalla**

Duke Ellington Orchestra. Duke Ellington, Jimmy Woode, Sam Woodyard, Cat Anderson, Shorty Baker, Willie Cook, Clark Terry, Ray Nance, Quentin Jackson, Britt Woodman, John Sanders, Johnny Hodges, Rick Henderson, Jimmy Hamilton, Russell Procope, Paul Gonsalves, Harry Carney. 11 de octubre 1957



365 razones para amar el

jazz: una grabación. Duke Ellington: Ellington At Newport [60]



Una grabación. Duke Ellington And His
Orchestra: *At Newport* (Columbia, 1957)

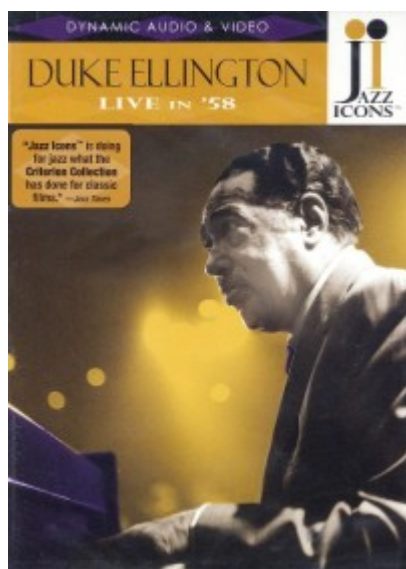
Seleccionado por **Juan Antonio Serrano Cervantes**.

Con Duke Ellington, Harry Carney, Jimmy Hamilton, Johnny Hodges, Russell Procope, Britt Woodman, John Sanders, Quentin Jackson, Cat Anderson, Clark Terry, Ray Nance, Willie Cook, Jimmy Woode, Sam Woodyard



Tomajazz recomienda... un DVD:

Live In '58 (Duke Ellington, 2007)



Live In '58 muestra a la orquesta de Duke Ellington (un total de 16 músicos) en un punto óptimo de forma, en un concierto grabado en el Concertgebouw de Amsterdam (Holanda), el 2 de noviembre de 1958 para la televisión. A lo largo de 80 minutos aparecen gran parte de los héroes de Newport: el protagonista indiscutible de ese concierto, Paul Gonsalves, y también Johnny Hodges, Russell Procope, Harry Carney, Clark Terry, Ray Nance,

Quentin Jackson, John Sanders, Britt Woodman, Jimmy Woode y Sam Woodyard. El repertorio, si bien incluía algún tema contemporáneo, estaba compuesto mayoritariamente por una colección de grandes clásicos del legado *ellingtoniano*, comenzando por "Diminuendo in Blue" y "Crescendo in Blue" como gran cierre del concierto tras una imbatible y monumental "Ellington Medley" en la que los clásicos desfilaban uno detrás de otro: "Sophisticated Lady", "Don't Get Around Much Anymore", "Do Nothing Til You Hear From Me", "Don't You Know I Care", "In A Sentimental Mood", "Mood Indigo", "I'm Beginning To See The Light", "Caravan", "I Got It Bad And That Ain't Good", "It Don't Mean A Thing (If It Ain't Got That Swing)", "Solitude", "I Let A Song Go Out Of My Heart", "Don't Get Around Much Anymore". Antes de ese apoteósico final del DVD suenan otros cuantos clásicos: "Black And Tan Fantasy", "Creole Love Call", "The Mooche", "Rockin' In Rhythm", "Mr. Gentle And Mr. Cool", "Jack The Bear" y "Things Ain't What They Used To Be". Un repertorio excelso en manos de unos magníficos músicos es la fórmula ideal para que el concierto resultase un gran éxito en lo musical.

En cuanto a lo visual, hay que resaltar la magnífica realización del concierto. En el DVD aparecen imágenes de la orquesta; a Duke Ellington dirigiendo a sus muchachos tanto de pie, como sentado al piano; a los solistas de pie y encabezando a sus compañeros; también unos interesantes primerísimos planos que permiten observar con gran detalle a los músicos aplicándose en sus instrumentos. Todo ello consigue que la variedad de las imágenes esté al nivel de lo musical.

© Adolphus van Tenzing, 2014

Duke Ellington: *Live In '58* (Jazz Icons, 2007)



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, Milán 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)



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 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)