

LOS STANDARDS EN EL JAZZ 2

■ SPEAK LOW

■ Por Vicente Ménsua y Joan Sadurní

Entre noviembre de 1992 y mayo de 1994, escribimos para *Cuadernos de Jazz* una serie de artículos que, bajo el título genérico de *Los Standards en el Jazz*, agrupó diez de estos temas considerados por los músicos como caballo de batalla personal -en algunos casos con una notable reincidencia, pensemos en Lee Konitz o Bill Evans-, o como puente de entendimiento y diálogo con otros músicos. Como dijimos entonces y repetimos ahora, el standard tradicional es por lo general una canción, aunque existan standards instrumentales escritos normalmente por músicos de jazz. Es evidente que una composición adquiere esa categoría cuando alcanza gran popularidad entre los músicos. En general, el standard contiene una melodía agradable y una estructura armónica que facilitan el buceo en sus profundidades. Pero lo general siempre tiene sus excepciones y existen standards de éxito endemoniadamente complicados y llenos de trampas para el ejecutante, lo que sin duda los hace más atractivos. En cualquier caso, podemos considerar estos temas como eternos (*evergreen*), siempre vivos. Si el standard *sale* balada -alguno traeremos a colación en esta segunda época- la cosa es ya casi definitiva y la "pelea" del músico puede adquirir caracteres épicos.

En la primera etapa de esta serie de trabajos les ofrecimos 24 temas. La razón de esa diferencia entre el número de artículos publicados y el de standards contenidos en ellos es que hubo dos monográficos; uno dedicado a Duke Ellington con dos títulos diferentes (*Dont' Get around much Anymore* y *It don't Mean a Thing* [número 22, mayo-junio 1994]), y otro al blues con catorce títulos (número 21, marzo-abril 1994). El resto lo dedicamos a los compositores más celebrados a través de uno de sus temas: Victor Young (*Stella by Starlight*, núm.13, noviembre-diciembre 1992); Jerome Kern (*All the Things You Are*, núm.14, enero-febrero 1993); Johnny Green (*Body and*

Soul, núm.15, marzo-abril 1993); Cole Porter (*What Is this Thing Called Love?*, núm.16, mayo-junio 1993); George Gershwin (*I Got Rhythm*, núm.17, julio-agosto 1993); Richard Rogers (*My Funny Valentine*, núm.18, septiembre-octubre 1993); Joseph Kosma (*Autumn Leaves*, núm. 19, noviembre-diciembre 1993); Thelonious Monk (*'Round Midnight*, núm.20, enero-febrero 1994).

En esta segunda etapa que ahora comienza repetiremos con algunos de los autores citados, cosa inevitable dada la enorme categoría de los temas que compusieron. Así, volveremos a Gershwin, Rogers, Porter, Monk, Ellington... pero también habrá autores nuevos que de momento no desvelaremos.

Hemos querido que el primer título de esta segunda época fuera de un autor europeo, Kurt Weill, del que se cumplieron cien años de su nacimiento el 2 de marzo de 2000 (y este artículo se empezó a escribir en la primavera de ese año). Weill, alemán, ciudadano norteamericano desde su llegada en 1933 a los EE.UU. huyendo de la Alemania de entre guerras, escribió música orquestal y de cámara pero se sintió atraído desde muy joven por la canción: "Schoenberg ha dicho que está escribiendo para dentro de cincuenta años. Yo escribo para el día de hoy. Me importa un comino escribir para la posteridad". Desde 1927 a 1933 colaboró en varias ocasiones con Bertolt Brecht en obras con títulos tan conocidos como *La ópera de tres peniques*, de la que forma parte la canción *Mackie Messer* (*Mackie el navajas*) a la que se puede considerar también como un standard habida cuenta de las numerosas versiones que de ella se han hecho en el jazz. Desde su llegada a Nueva York, Weill se dedicó a escribir comedias musicales, algunas de ellas de enorme éxito como *Lady in the Dark* y *One Touch of Venus* (1943), esta última con canciones como *Westwind* o *Speak Low*, la que hemos elegido para iniciar esta nueva serie.

SPEAK LOW Kurt Weill

SPEAK LOW

La música

Un motivo ascendente, como impulso expansivo, abre esta bella melodía que gira en torno a unas pocas notas, realzadas por los círculos reflexivos sobre las mismas. Dos frases de ocho compases conforman la A, estando la primera sobre la dominante del tono y la segunda, que empieza como transposición de la anterior, sobre el séptimo grado rebajado. Con el primer sonido de la B (mib, la nota más aguda de todo el te-

ma, atacada sin preparación) se alcanza, recogiendo así el impulso inicial, el momento más expresivo, a partir del cual el climax va descendiendo hasta el final. El fraseo rítmico queda aquí inverso en relación con el de la A (el delicado tresillo de negras que confiere a la canción este lirismo contenido), y sirve para proporcionar un énfasis añadido en el único instante, quizás, en el que se alza la voz.

Las versiones

Este interesante y complejo standard no es, ciertamente, de los más visitados y de hecho hemos tenido alguna dificultad para encontrar versiones atractivas. Pero todas las que presentamos tienen una sustancia u otra y aunque puede que alguna de ellas no mereciera estar en esta antología también hay que decir, en su descargo, que las que han sido rechazadas tenían todavía

menos interés. Cabe decir, como resumen anticipado, que *Speak Low*, como buen standard, ha resistido con entereza las diferentes adaptaciones que los músicos han realizado sobre él a lo largo de los cuarenta años de versiones que les presentamos. Por último, decir que las hemos ordenado por orden cronológico para evitar cualquier suspicacia.

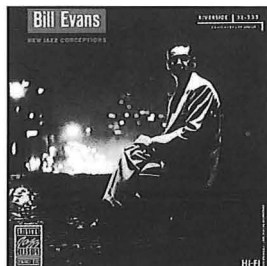
LOS STANDARDS EN EL JAZZ 2

■ SPEAK LOW



**Teddy Charles New
Directions Quartet:
*Evolution***

Teddy Charles (vib), J.R. Monterose (st), Charles Mingus (b), Gerry Segal (bat).
Hackensack (Nueva Jersey),
06/01/1955
Prestige/OJC 1731-2



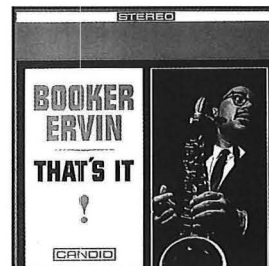
**Bill Evans:
*New Jazz Conceptions***

Bill Evans (p), Teddy Kotick (b), Paul Motian (bat).
Nueva York, 18 y
27/09/1956
Riverside/OJC99 999-2



**Sonny Clark:
*Sonny's Crib***

Donald Byrd (tp), Curtis Fuller (tb), John Coltrane (st), Sonny Clark (p), Paul Chambers (b), Art Taylor (bat).
Hackensack (Nueva Jersey),
09/10/1957
Blue Note 7 46819-2



**Booker Ervin:
*That's It!***

Booker Ervin (st), Felix Krull (¿Horace Parlan?) (p), George Tucker (b), Al Harewood (bat).
Nueva York, 6/01/1961
Candid 79014-2



**McCoy Tyner:
*Inception***

McCoy Tyner (p), Art Davis (b), Elvin Jones (bat).
Englewood Cliffs (Nueva Jersey), 10 y 11/01/1962
Impulse! 1220-2

Esta primera versión que presentamos está cargada del "espíritu mingusiano" de mitad de los años cincuenta y recuerda, en síntesis, el que animó la sesión contemporánea realizada por Miles Davis y en la que Teddy Charles participaba también. Versión, por tanto, distendida, en la que el *tempo* elegido, extremadamente lineal en la aportación del baterista, algo más discontinuo en Mingus, juega un papel de primer orden. Hay una clara tendencia a huir de las corrientes al uso iniciadas por los primeros hard boppers, en un intento de crear un lenguaje que estaría más próximo a ciertas obras de músicos de la escuela Tristano y del propio pianista. Varias cosas llaman la atención de este *Speak Low* de apenas tres minutos, además del particular clima al que hemos aludido. La primera es la presencia de Mingus, con relevante protagonismo a lo largo de todo la pieza; lo mismo en el caso de Monterose que a medias introduce el tema con Charles y en el solo de este *hace* de piano para apoyar las frases del vibrafonista.

El primer Bill Evans nos ofrece la segunda versión de *Speak Low*, que no sería para él la última ya que también la grabó en vivo en el Birdland, cuatro años después, con Scott LaFaro y Paul Motian. (Cool n'Blue 106-2). Evans, por aquellos años todavía sin una personalidad completamente definida, vacilaba entre el pianismo de Powell y el de Tristano, cosa que queda bastante clara en esta pieza. Aún con eso, comienza a aportar los elementos que harán de él un líder indiscutible. Sus desplazamientos sobre el *tempo*, ayudados por una hábil mano izquierda, hacen maravillas en el tema de Weill del que elimina los primeros compases "latinos" de la pieza. Esos primeros compases tienen una solemnidad inesperada (e innecesaria), producida a base de acordes con la mano izquierda. El desarrollo del solo contiene los elementos típicos del primer Evans con escalas bastante habituales aunque personalizadas por su peculiar mano izquierda. El trío, como tal, es muy convencional y muy alejado del que nos presentaría tres años más tarde.

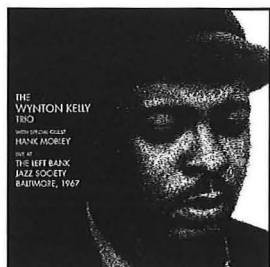
El tema es enunciado por Coltrane a la manera tradicional (latina) con el posterior cambio a 4/4 en el puente. El primer solo -dos coros- es suyo, paráfrasis no demasiado alejada de la melodía. *Trane* en un tono por encima del habitual del tenor, marca característica de su estilo, aporta abundancia de notas imprimiendo al tema un dramatismo del que sólo él es capaz y, una vez más, no se contenta con pasar sobre el tema sino que lo transforma haciéndolo suyo. Los solos siguientes, Fuller, Byrd y Clark, son mucho más convencionales, exceptuando el de Byrd modelo de sincretismo y fidelidad armónica. La conclusión ejecutada por Coltrane vuelve a tensar el grado emocional de la pieza y la pequeña coda final es un ejemplo de afortunada conclusión. En su conjunto, y obviando la decisiva intervención de Coltrane, este *Speak Low* queda dignamente enmarcado en un momento y unas circunstancias históricas muy concretas que se podrían definir como las que aportó el sello Blue Note de la segunda mitad de los cincuenta.

Interpretado en un *tempo* sensiblemente más rápido que el de las versiones precedentes, este *Speak Low* es un ejemplo típico de las grabaciones de este enérgico saxofonista que fue mingusiano a caballo entre dos décadas. La salida se da mediante unas figuras rítmicas de Harewood que obvian el carácter latino de los primeros compases y marcan el camino claro de lo que nos vamos a encontrar en esta pieza: una rápida e intensa carrera sobre los vericuetos escritos por Weill. Al igual que Coltrane, Erwin utiliza su redonda y potente sonoridad para crear y remarcar adecuadamente el clima (Ammons, Gordon, etc), aunque en ocasiones lo estrangule quizás por los problemas que le crea la ubicación de la multitud de notas emitidas (cosa que no le sucede a *Trane*). Hay un excelente y ordenado solo del pianista parafraseando con inteligencia, -que si no es Parlan, como ponemos en los créditos, podría ser Byrd- y la pieza concluye, casi sin aliento (para el oyente) con una improvisada, larga e inesperada coda.

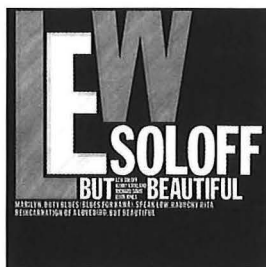
Opera prima de Tyner, *Inception* es un disco ejemplar de una rara madurez teniendo en cuenta que el pianista tenía solo 23 años. La versión de *Speak Low* está a la altura del resto de la obra y es de las mejores que se presentan aquí. La introducción, diferente a las que hemos escuchado hasta el momento, se inicia con Davis y a continuación Jones. McCoy acusa el carácter latino para improvisar de manera limpia y muy acertada sobre una base rítmica impecable y especialmente variada por parte de Jones, que acentúa primorosamente los diferentes espacios por los que camina Tyner. Un solo de Davis -los tres eran hacía más de un año la rítmica de Coltrane-, con una inteligente conclusión en *walking* acentuando el *tempo* rápido al que se interpreta el standard, redondea una versión concisa, brillante y equilibrada. Nada sobra y nada parece faltar. McCoy no era por entonces el que luego llegó a ser (cosa que agradaba a algunos, Miles, por ejemplo) pero su pianismo suponía ya una cierta ruptura con los boppers al uso.



Ken McIntyre:
The Complete United Artists Sessions
Ken McIntyre (sa), Jaki Byard (p), Ron Carter (b), Ben Riley (bat).
Nueva York, 04/09/1962
Blue Note 8 57200-2
(2 CDs)



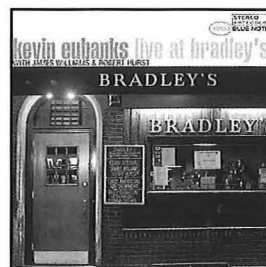
The Wynton Kelly Trio & Hank Mobley:
Live at the Left Bank Society. Baltimore, 1967
Wynton Kelly (p), Hank Mobley (st), Cecil McBee (b), Jimmy Cobb (bat).
Baltimore, 21/11/1967
Fresh Sound Records 1031-2



Lew Soloff:
But Beautiful
Lew Soloff (tp), Kenny Kirkland (p), Richard Davis (b), Elvin Jones (bat).
Nueva York, 29 y 30/06/1987
Paddle Wheel 6205-2



Peter Erskine:
Sweet Soul
Peter Erskine (bat), Joe Lovano (st), Kenny Werner (p), Marc Johnson (b).
Nueva York, 4 y 5/03/1991
RCA/Novus 90616-2



Kevin Eubanks:
Live at Bradley's
Kevin Eubanks (g), James Williams (p), Robert Hurst (b).
Nueva York, 21/05/1994
Blue Note 8 30133-2

Músico “maldito” donde los haya, colaborador de Eric Dolphy, Cecil Taylor y Bill Dixon, McIntyre deja su huella ligeramente iconoclasta en este *Speak Low*. Después de un inocente enunciado del tema, en el que suena como a saxo alto de orquesta de fiesta de pueblo, se lanza a una improvisación en la que su sonido estrangulado (en ocasiones suena como un oboe, otro de sus instrumentos), junto a su voluble fraseo, hacen de esta versión algo que se sale de los senderos que hasta ahora hemos recorrido (este tema no fue publicado en el *elepé* original, vaya a saber usted por qué). McIntyre se adentra en la melodía/armonía de *Speak Low* como lo haría Dolphy, aunque sin perder el control como aquel y con un final que no deja de sorprendernos por lo irónico. Admirable el acompañamiento de Byard, soporte incondicional, con categoría de solo “detrás” del solo. Magníficos también Carter y Riley cumpliendo su cometido, dando la impresión de no estar muy seguros de si era eso lo que el líder de la sesión esperaba de ellos.

Cinco estrellas le di a este disco cuando me tocó reseñarlo en *CdJ* (mayo-junio de 2001). Como se ha dicho en el caso de Tyner, esta versión está a la altura del resto del temario del *cedé* y representa en este conjunto a una de las mejores. La concisión de McCoy está aquí sobredimensionada por la generosidad e inspiración de los músicos que participan. Tratándose de una grabación en directo, no extraña que la versión tenga más de 16 minutos pero les puedo asegurar que no sobra ni uno. El tema está tocado de la manera habitual, enunciado por Kelly y contracantado por Mobley. Los solos son todos ellos espléndidos, pero especialmente los de Kelly y Cobb, bullicioso este, como es habitual en él, inspirados, variados y swingantes, con coros claramente diferenciados, ayudando eficazmente al oyente a hacerse una idea concisa y exacta de lo que es este tema. En definitiva, casi una lección de jazz. Nuestro consejo es que este *Speak Low* debería ser el primero en una hipotética escucha ordenada de los temas presentados aquí.

Introducción latina para exponer el tema en 4/4, en un *up tempo* que hace que todo quede ligeramente como cogido con alfileres con el riesgo que ello comporta; o sea, que se suelten y la cosa caiga por aquí o por allá. Y eso es lo que pasa en esta versión poco serena. Hasta Kirkland, pianista que no suele perder el control, parece aquí un poco fuera de él. Jones por su parte, aporrea los tambores que da gusto poniendo con su solo un poco de enjundia a la cosa. Antes hemos hablado de las sonoridades y el tema, pues bien, aquí aparece una cierta incompatibilidad entre esta melodía y la brillante sonoridad de la trompeta de Soloff. Sin poder descalificarla en su totalidad, sí se puede decir que esta versión de *Speak Low* es quizás la más floja de entre las citadas. Decir en su descargo que el resto del disco es muy saludable, especialmente la interpretación del tema que da nombre al álbum, un magnífico *But Beautiful* con un prodigioso toque de escobillas de Elvin Jones.

La particularidad de esta versión es que está tocada en *tempo* de balada e iniciada con Erskine a las escobillas, acentuando su carácter latino, el puente como es habitual a 4/4 con cambio a baquetas ¡el líder es baterista!, y aunque no lo parezca, baterista de gran orquesta y lo fue también de Weather Report. El cálido sonido de Lovano hace maravillas para transformar el tema y darle un carácter casi de bolero. El primer solo es de Johnson sobre un agradable *tempo* latino. Pero lo mejor de esta versión es un muy inspirado Werner que sabe como nadie irse por las ramas y aquí lo hace de forma sutil, tan sutil que acaba robando el protagonismo a sus compañeros. Su precisión en el desarrollo del tema corre pareja con la belleza de las paráfrasis que utiliza, con un uso de la mano derecha modélico. Los últimos compases son un dúo de Werner y Lovano acompañados por la rítmica y buscando coincidencias en una especie de análisis minimalista de una melodía que acaban dominando completamente.

La que es cronológicamente la última versión, es también la que, bajo un punto de vista instrumental, se sale algo de lo escuchado hasta el momento. Se trata de un trío de guitarra, bajo y piano cuyo único problema *a priori* es que –como todas estas formaciones– suena muy equilibrado, tanto que a veces el sonido producido puede aparecer algo confuso y más si el *tempo* adoptado, como es habitual en esta pieza, es tan rápido. Sin embargo, ese *tempo* aquí está perfectamente dominado y los tres solistas, el grupo en general, se desenvuelven con bastante desparpajo. Williams, pletórico como de costumbre, da vueltas y vueltas al tema, tantas que acaba trayendo a colación *Milestones*, muy bien citado por cierto, en versión 1958. En cuanto a Eubanks, es un guitarrista de lenguaje relativamente sencillo y muy directo, que sabe entremezclar con acierto notas blue en su discurso y no deja de recordar al Benson de los comienzos. Es además un buen acompañante, cosa que realiza con notable eficacia.