

LOS STANDARDS EN EL JAZZ 2

■ CHEROKEE

■ Por Vicente Ménsua y Joan Sadurní

El tema que traemos a colación es uno de los más populares desde hace sesenta años. La persistencia y profusión con que ha sido utilizado por músicos de generaciones muy diferentes no deja de ser un hecho sorprendente que convierte a *Cherokee* en uno de los testigos más fieles de la evolución del jazz.

Cherokee formaba parte de *Indian Suite* y fue compuesto hacia 1935 por Ray Noble, pianista y líder de big band, nacido en Brighthelm (sureste de Inglaterra) en 1907. Después de haber liderado una notable orquesta en el Reino Unido, dio el salto a los Estados Unidos en 1934 iniciando una brillante

carrera que le llevó a dirigir una de las orquestas de más éxito, precisamente en la era dorada de estas formaciones, y llegó a ser uno de los directores musicales de la orquesta de Glenn Miller. Además de *Cherokee*, Noble fue autor de otros temas tan conocidos como *The Touch of Your Lips* y *Good Night Sweetheart*. El primero de ellos, con versiones tan numerosas como inolvidables, sería en esta Sección, como lo es *Cherokee*, un digno representante de su autor. Noble se retiró durante unos años a una isla de la Manga, Jersey, pero acabó volviendo a los Estados Unidos, a California en concreto, donde murió en 1977.

CHEROKEE Ray Noble

Fast Swing Cherokee Ray Noble

A

B^{b6} B^{b7} E^{bMA7}

E^{bMA7} A^{b9} B^{b6} (D^{MI7} G⁷)

C⁹ C^{MI7} G^{7(b9)} C^{MI7} F^{7(b5)}

² C^{MI7} F⁷ B^{b6}

B C^{#MI7} F^{#7} B^{MA7} B^{MI7} E⁷

A^{MA7} A^{MI7} D⁷ G^{MA7}

G^{MI7} C⁷ C^{MI7} F^{7(b5)}

C B^{b6} B^{b7} E^{bMA7}

E^{bMA7} A^{b9} B^{b6} (D^{MI7} G⁷)

C⁹ C^{MI7} F⁷ B^{b6} (C^{MI7} F⁷)

solo break

A

Sib^o mib Lab^o

sib^o do⁷ fa⁷ (b²)

B

LOS STANDARDS EN EL JAZZ 2

■ CHEROKEE

La música

Se trata de una forma habitual con tres secciones AA-B-A. Cada una de las partes, A y B consta de 16 compases, 64 en total, pero si atendemos al *tempo*, rapidísimo, deducimos simplemente que es la duplicación del modelo general de 32. Las tres apariciones de A son idénticas salvo en los últimos cuatro compases. La primera difiere de las demás por el final de la frase sobre la dominante (Fa 7), que invita a la repetición. Las otras dos serían exactamente la misma si no fuera por el pequeño giro melódico al final de la frase (el cambio de octava de la última nota parece ser más concluyente).

La regularidad de las frases (todas de cuatro compases) se acrecenta por la similitud rítmica en la primera sección, donde además hay una simetría en la dirección de la melodía (ascendente, primera y tercera-descendente, segunda y cuarta). En cambio la B ofrece un curioso diseño métrico donde las dos frases de ocho compases (la segunda, progresión de la primera) parecen compuestas en espejo rítmico (los dos motivos de los cuatro primeros compases aparecen en orden inverso en los

cuatro siguientes). Esta diferenciación queda contrastada aún más por la modulación armónica hacia el segundo grado menor, al que sigue un riguroso enlace de quintas (que pasa por tonificar el tetracordo si-la-sol-fa) que nos remite de nuevo a la tonalidad principal.

La línea melódica presenta numerosos apoyos sobre novenas del acorde (c.5,10, en la B se recogen numerosos ejemplos), y también sobre la onceava aumentada (c.7), aunque sea un retardo de la tercera del acorde, posee una importancia evidente (¿serán estas extensiones armónicas causa de la estima de los boppers por este tema?). La inflexión general de la misma pasa por los dos "picos" de la A (sib y re, e.3 y 10) para alcanzar en el re sostenido de la B el punto álgido de toda la pieza desde donde se dibuja la línea descendente do sostenido-si-la-sol, antes de volver a la reexposición de la A.

En el aspecto armónico cabe apreciar finalmente el atractivo que representa resolver la segunda frase sobre el acorde de subtonica (Ab7), en el e.7.

Las versiones

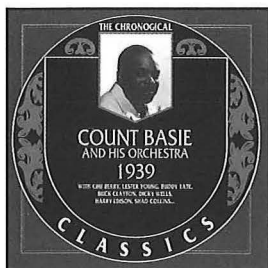
Pocas veces nos encontraremos con una cantidad tan importante de versiones en cuanto a número, variedad y con una calidad media tan aceptable. Por esto mismo, pocas veces ha sido tan embarazosa la selección a proponer. Hasta tal punto esto es así que en el análisis de algunas de las versiones se hace referencia a otras igualmente indispensables. Además, son muy variadas. Desde la primera versión presentada (de 1939), con la orquesta de Count Basie en el punto máximo de su dilatada carrera, pasando por solos, tríos, cuartetos, quintetos, sextetos... Lamento no haber encontrado una vieja versión de la orquesta de Noble que se contaba entre los discos de 45 rpm. que los avatares de la vida me han extraviado.

Caballo de batalla de numerosos músicos, lo fue especialmente de los boppers y más concretamente de Charlie Parker que tocando este tema "se encontró" con el bop (*Parker dixit*) y que sobre las armonías de *Cherokee* inventó otros, siendo especialmente célebres las variaciones que dieron origen a *Koko*, tema presentado aquí como alternativo en varias versiones.

Por último, decir que ha habido varios músicos, aparte de *Bird*, que han versionado este tema de manera recurrente. Lee Konitz tiene a su nombre un número considerable de versiones a lo largo de su extensa carrera. Wynton Marsalis, en menos años, también ha acumulado unas cuantas.

LOS STANDARDS EN EL JAZZ 2

■ CHEROKEE



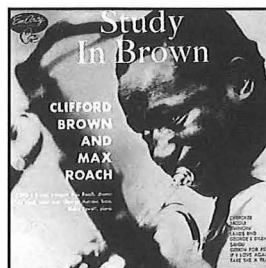
Count Basie:
and his Orchestra 1939
Count Basie (p), Lester Young (st), Dickie Wells (tb), Shad Collins (tp), Freddie Green (g), Walter Page (b), Jo Jones (bat).
Nueva York, 03/02/1939
Classics 513-2



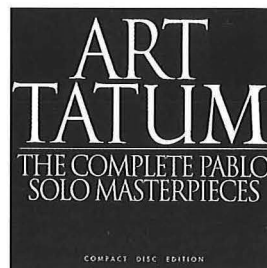
Charlie Parker's Reboppers:
The Complete Savoy Studio Sessions
Charlie Parker (sa), Dizzy Gillespie (tp, p), Curley Russell (b), Max Roach (bat).
Nueva York, 26/11/1945
Savoy 5500-2



Bud Powell:
The Complete Bud Powell on Verve
Bud Powell (p), Ray Brown (b), Max Roach (bat).
Nueva York, 01/02/1949
Verve 314 521669-2



Clifford Brown and Max Roach:
Study in Brown
Clifford Brown (tp), Harold Land (st), Richie Powell (p), George Morrow (b), Max Roach (bat).
Nueva York, 25/02/1955
EmArcy 814 646-2



Art Tatum:
The Complete Pablo Solo Masterpieces Vol. 5
Art Tatum (p).
Hollywood, 04/1954
Pablo 2405-436 2

Teníamos que presentar una versión en gran orquesta -el tema fue escrito para este formato- y la que nos ha gustado más es ésta que tiene doble duración para la época, un disco de 78 por las dos caras. La maquinaria Basie con todo su potencial. La rítmica llevando el *jump* con simplicidad y a la vez maestría suprema. Las secciones sonando muy bien, especialmente los trombones. El arreglo de Jimmy Mundy chirría algo en algún momento (han pasado 63 años) pero en su conjunto es una espléndida versión. Basie puntualiza con rara oportunidad. Los solos de Wells y Collins son paráfrasis sin más del tema, pero el de Lester, desgraciadamente interrumpido por el cambio de cara, es una maravilla de swing e invención, con aquella sonoridad única que lubricaba *tempo* y melodía sin inmutarse. Lester, como Armstrong, Ellington, Parker, Monk y Coltrane, sorprenden siempre y en cada escucha y pensamos que es porque son los músicos que mejor transmiten lo que la música lleva dentro y que es algo más que lo que recoge el pentagrama.

Quizás deba decir que este tema y sus supuestas circunstancias me inspiraron, por así decirlo, una larga y penosa divagación pseudo literaria sobre la cuestión, graciosa y generosamente publicada hace años en esta revista. Recuerdo que existen dos tomas: la primera, incompleta, está basada casi textualmente en *Cherokee*, la segunda, la que presentamos, se trata enteramente de la variación y contiene uno de los solos más geniales, en sentido estricto, que un músico de jazz haya grabado nunca. Miles, que por entonces no daba para demasiado, fue apartado de la toma y sustituido por Dizzy que, pluriempleado, tocó trompeta y piano. El desarrollo parrieriano sobre la variación de *Cherokee*, a un *tempo* imposible, no tiene desperdicio, es de una plenitud total, y más allá de una demostración de técnica sobrenatural, es puro sentimiento, un sentimiento que por su integridad roza la enajenación. Saberlo de memoria es casi una obligación para el aficionado; para un músico debería ser la prueba decisiva de amor al jazz.

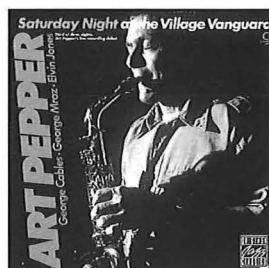
La versión de Powell tocada a *tempo* muy rápido y con una introducción de "danza india" -que, como veremos más adelante, realizaría de manera similar en la suya Clifford Brown- es, más que la de Parker, un ejemplo de bebop puro y duro y sus nerviosas frases recorren la melodía de Noble en complicadas variaciones con un pianismo total. Total en el sentido de que Powell utiliza ambas manos como si de un solo absoluto se tratara, pasando de unos compañeros que, por otra parte, le hacen el juego de manera ejemplar. La solidez de Brown y la generosidad de Roach en sus figuras rítmicas, puntualizando de manera admirable con las escobillas el intenso devenir del pianista, están a la misma altura que el discurso de Powell. El 14 de octubre de 1957 grabó en *Bud Plays Bird* (Roulette) un *Koko* textual y de un enorme interés que estuvo inexplicablemente inédito hasta 1996. Acompañado con elegancia por Duvivier y Taylor, su música refleja una extraña lucidez a pesar de la escasa salud mental de la que gozaba por aquellos años.

Esta versión parece imprescindible ya que se trata con probabilidad de la obra maestra de Clifford y fue realizada cuando el quinteto carburaba a pleno gas. Aunque de manera muy diferente a la versión de Parker, este solo parece el mejor de los posibles sobre el tema. La introducción, especie de baile indio, acaba resultando una anécdota sin importancia. Brown y Land tocan el tema *up tempo*, similar al de Parker. El inicio del solo de Brown, donde la primera frase es de una intensa belleza, así como todo el primer coro, el segundo que aún lo mejora y el tercero que es ya insuperable. Llamamos la atención sobre una obviedad y es el control absoluto que tiene el trompetista sobre su sonoridad en circunstancias que, por la rapidísima emisión de notas, pensamos debe representar una enorme dificultad. Land sigue los pasos dados por Brown en su solo un coro más corto, Richie (Powell) no llega a los límites de su hermano pero está a gran altura. Roach toma un solo sobre el tema de una lógica cartesiana, realizando un break final que acaba de dar el carácter trepidante que tiene toda la pieza.

Iniciada a *tempo* de balada en el enunciado del tema, cosa que no deja de sorprender cuando se trata de la versión de un pianista al que agradan y disfruta con los *up tempos*, este *Cherokee* es, no obstante, una muestra perfecta del tema desde el punto de vista del pianista. La variación está en el adorno, en el arpeggio; los dedos parecen volar, aparecen de forma siempre inesperada cambiando el *tempo* de la pieza y su fisonomía allá donde su inspiración le indica. Su discurso está lleno de sorprendentes giros, de cabriolas que siempre encajan a la perfección. Así y todo, Tatum no apabulla en esta versión como en él es habitual, por el contrario es bastante sintética, casi esquemática, pero aún así aporta tal número de acertadas variaciones que cada una de ellas es una recreación fiel y muy rica en matices del tema original. Tatum no fue un gran compositor pero hay que pensar que no le hacía ninguna falta. De manera cierta, cada uno de los coros que interpreta es un nuevo *Cherokee* que para sí hubiera querido el compositor.



Lee Konitz:
Lone-Lee
Lee Konitz (sa).
Copenhague, 15/08/1974
SteepleChase 31035-2



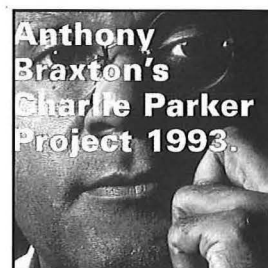
Art Pepper:
Saturday Night at the Village Vanguard
Art Pepper (st), George Cables (p), George Mraz (b), Elvin Jones (bat).
Nueva York, 30/07/1977
Contemporary/OJC 696-2



Tete Montoliu:
The Music I Like to Play Vol. 2
Tete Montoliu (p).
Milán, 01/12/1986
Soul Note 121200-2



Wynton Marsalis:
Marsalis Standard Time Vol. 1
Wynton Marsalis (tp), Marcus Roberts (p), Robert Leslie Hurts III (b), Jeff Watts (bat).
Nueva York, 05 y 09 1986
CBS 451039-2



Anthony Braxton:
Charlie Parker Project 1993
Anthony Braxton (sa), Ari Brown (st), Paul Smoker (tp), Misha Mengelberg (p), Joe Fonda (b), Pheeroan AkLaff (bat).
Colonia, 22 y 23/10/1993
hat Art 6160-2

El análisis más prolongado que conocemos de *Cherokee* es el realizado por Konitz en solo absoluto y a un ritmo pausado, encadenando coro tras coro durante casi 18 minutos. Si la versión de Tatum era un ejemplo de concisión no puede decirse lo mismo de ésta. Pero les podemos asegurar que la de Konitz es uno de los monólogos más clarificadores sobre el conjunto de armonías (melodía) del tema que hemos escuchado. Cargada de poesía, la elucubración del saxofonista entra de lleno en su estructura musical y cada variación nos parece más acertada que la anterior. La lenta cadencia del tema aumenta considerablemente su dificultad y encanto. En cierta manera recuerda en su planteamiento a la que el propio Konitz realizara 22 años después, en trío, acompañado de Brad Mehldau y Charlie Haden, versión que disputó hasta última hora su puesto en esta selección con la finalmente presentada. No se asusten por la duración de esta pieza, les auguramos 18 minutos de placer pausado pero muy intenso.

Uno de los más parkerianos de todos los saxofonistas, grabó este *Cherokee* cargado de fuertes emociones en el mejor momento de su vuelta a la escena. La emoción a la que aludimos reside en una precisa valoración de la intensidad a que están emitidas todas y cada una de las notas, en un discurso en el que se entremezclan frases cargadas de dulzura con otras que no lo son tanto. Lo curioso es que eligiera el tenor, que suena en ocasiones como si de un alto se tratara, en su fiel seguimiento de la senda parkeriana. Hay también algunos interesantes apuntes coltraneanos bastante habituales en el Pepper de estos años, pero sin dejar de ser en ningún momento él mismo. Cables, excelente y minusvalorado pianista, soporta fundamental del último Pepper, le sigue la corriente y se muestra más powelliano de lo que ha sido nunca. Los intensos breaks finales de Jones añaden un punto suplementario de interés a esta tórrida versión que acaba, después de 16 minutos, en un impensable final *ad lib*.

Tete toca el tema a la Tatum, en *tempo* de balada y arpeggios incluidos, para pasar a improvisar, también con una poderosa mano izquierda acompañante, a la manera clásica; con fuertes y eficaces acordes para, sin solución de continuidad, encadenar la variación parkeriana *Koko*, doblando el *tempo* pero sin acabar de perder la melodía original en un ejemplo de dominio de ambas pero también de una cierta, desconcertante y sana, neurastenia. La introducción de algunas notas blues, tan habituales en Tete en cualquier circunstancia, le acaban de dar un colorido muy particular y atractivo a esta versión que, en cierta manera, guarda un cierto paralelismo con la primera toma parkeriana pero al revés. Parker inicia con la variación para volver al original. Tete, con una cultura jazzística extraordinaria -podemos dar fe de ello-, y un sentido del humor que acompañaba casi todas sus interpretaciones rinde un homenaje a *Bird* alterando el orden de los factores que, aquí, no altera el resultado.

Con sordina y acompañado por Watts con las escobillas, Marsalis grabó una rutilante versión de *Cherokee* con un sonido preciso y preciosista. El interés de esta versión reside en que el tema está enunciado como una paráfrasis alejada del principal, siendo Roberts el que da notas y acordes del tema original en su acompañamiento y creando una interesante polifonía. El *tempo* yo diría que es tan rápido como el de Parker y los menos de dos minutos y medio de su duración son de difícil asimilación en una primera escucha, como también ocurre con Parker. Posteriormente grabó otras versiones de un interés parejo. Yo destacaría la realizada en el Blues Alley de Washington, pocos meses después y con el mismo personal, repitiendo las anteriores circunstancias aunque añadiendo un coro más a la improvisación. Si todavía tienen ánimos de seguir con el denostado Marsalis hay dos versiones más en el *Live at the Village Vanguard*: escuchan la de 1993, la segunda, en la que repite paráfrasis mezclando fraseos *staccato* y *legato* en un largo e intenso solo.

En este espléndido disco doble, Braxton con su grupo toca *Koko* en un registro que, salvadas las distancias, se quiere asemejar al de la versión original de Parker. La misma introducción, el mismo enunciado del tema, los mismos instrumentos y, en cierta manera, el mismo o parecido arrebatado. El solo de Braxton parece una paráfrasis del original de Parker y desliza las frases sin su imposible dramatismo en la entonación pero aportando determinadas sensibilidades que le pertenecen: una sonoridad muy peculiar, notablemente más lisa, menos matizada que la de Parker pero muy personal. En general diríamos que se trata de un análisis de *Cherokee* más frío, más distante. El solo de Smoker es también de una notable fidelidad con la sensibilidad parkeriana aportando una sonoridad fuertemente contrastada con la de Braxton. Mengelberg y AkLaff aportan, el primero su peculiar concepto pianístico y el segundo un exuberante *drumming* que redondea una versión muy interesante.