

# Los estándares en el Jazz

Vicente Ménsua / Joan Sadurní

## 'ROUND MIDNIGHT -

BALLAD

Handwritten musical score for 'Round Midnight' in B-flat major, 4/4 time. The score consists of ten staves of music with various jazz chords and melodic lines. The chords are written above the notes, and some are circled or boxed. The melody is written in a single line on a grand staff.

Chords and notation visible in the score:

- Staff 1: Eb- C-7b5 F-7b5 Bb7alt Eb-7 Ab7
- Staff 2: B-7 Eb7 Bb-7 Eb7 Ab-7 Db7 Eb-7 Ab7
- Staff 3: Eb7 Bb7 Eb-7 Ab7
- Staff 4: C-7b5 F7b9 Bb7 C-7b5 F7b9 Bb7
- Staff 5: Ab-7 Db7 Gbmaj7 Cb7 Bb7 Eb7 Db7 Cb7 Bb7
- Staff 6: Eb-7 C-7b5 F-7b5 Bb7alt Eb-7 Ab7 B-7 Eb7 Bb-7 Eb7
- Staff 7: Ab-7 Db7 Eb-7 Ab7 Cb7 Bb7 Eb-

## 'ROUND MIDNIGHT

Y por fin, después de siete capítulos, llegamos al primer estándar compuesto por un músico de jazz. Centenares de versiones hacen de este tema, con toda probabilidad, el más popular de entre los aparecidos desde los años cuarenta; es decir, a partir de lo que se conoce como jazz moderno.

En los créditos originales aparecen como autores Thelonious Monk, Cootie Williams y Bernie Hanighen. Aclarado que Bernie Hanighen es únicamente autor de la letra, ¿cómo se explica el extraño maridaje entre el pianista de Rocky Mount y el trompetista ellingtoniano? El año de nacimiento del tema, 1939, nos proporciona una respuesta bastante convincente por lo que hace referencia a las posibles diferencias estilísticas entre ambos músicos. En 1939, Thelonious Monk era un joven pianista con no demasiada experiencia, seguramente bastante lejos de ser quien fue.

En cuanto al hecho compositivo, tampoco parece que fue como uno se imagina que suceden estas cosas. Según el testimonio de Bud Powell (1), la primera sección del tema sería obra de Monk. Williams habría compuesto el puente, dando además retoques generales para unificar el todo. Para complicar aún más las cosas, Dizzy Gillespie reivindicaba como suyas la introducción y la coda añadidas algunos años después, concretamente hacia 1943, y no siempre utilizadas.

Lo que también es bastante seguro es que este tema sufrió algunas pequeñas transformaciones desde su primera aparición hasta su conformación definitiva (1943).

Algo que nos parece obligado afirmar, antes de entrar en materia, es que *'Round Midnight* es el menos monkiano de todos los temas compuestos por Monk... *Evidence*, *Misterioso*, *Rhythm-a-Ning*, *Straight No Chaser*, *Blue Monk* o *Monk's Dream*, por no citar más que seis, lo son de una manera que podríamos calificar de incuestionable. Sólo en sus manos, en manos de su compositor, este tema llega a ser inequívocamente monkiano.

### LA LETRA

La letra de *'Round Midnight*, ya se ha dicho anteriormente, se debe a Bernie Hanighen, célebre letrista de los años treinta, que además era, por aquel entonces, director artístico de la compañía discográfica Columbia.

It begun to tell, 'round midnight, 'round midnight  
I do pretty well 'til after undown;  
Supper time I'm fed in' rad  
But it really gets bad 'round midnight  
Memories always star 'round midnight, 'round midnight  
Haven't got the heart to stand these memories  
When my heart still wick  
And old midnight knows it too.  
When some quarrel we had needs  
Mending does it meandies our love is ending?  
Darling, I need you  
Lately I find you're out of my arms  
And I'm out of my mind  
Let out love take wing, some midnight, 'round midnight  
Let the angels sing for you're returning  
Let our love be safe and round  
When old midnight come around (2).

## EL CINE

*'Round Midnight* es protagonista del film del mismo nombre, del director francés Bertrand Tavernier. Rodada en 1987, se trata de una digna visión del mundo del jazz y de los jazzmen en un determinado momento de su historia (años cincuenta). La actuación estelar de Dexter Gordon, interpretando a un personaje mezcla de Lester Young y Bud Powell (en realidad interpretándose a sí mismo), le valió una nominación para el Oscar como mejor actor.

El tema está interpretado en la banda sonora de la película por un cuarteto formado por Bobby McFerrin, Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams, versión que, por cierto, no nos ha parecido con el suficiente interés como para figurar entre las seleccionadas.

Probablemente este tema haya aparecido en alguna otra película, pero no figura entre los datos que barajamos. La excepción es *Straight No Chaser*, mediodetraje sobre Monk producido por Clint Eastwood y realizado por Charlotte Zwerin.

### LA MUSICA

Conviene aclarar, antes de entrar en materia, que este análisis de *R.M.* lo es del tema propiamente dicho, excluyendo las ya citadas introducción y coda, no siempre utilizadas, y cuando lo son, incluyen significativas variantes en función de los músicos que las interpretan.

El carácter "nocturno" de esta conmovedora balada se debe en primer lugar al tono menor, lo cual comporta el uso de algunos acordes de quinta disminuida (do menor 7b5, fa menor 7b5) que producen el misterioso (y monkiano) intervalo tritono, conocido antiguamente como *diabolus in musica*, así como otros acordes sobre grados menores, principalmente el sexto grado menor.

Es sabido el matiz más bien triste que conlleva el uso de tonos o intervalos menores, en contraste con la brillantez que sugieren los mayores. Si añadimos a esto el significado psicológico que representa para el músico usar este tono menor, el de mi bemol menor, lo que supone utilizar un total de seis bemoles. La persona no introducida en la técnica musical, o sea, la inmensa mayoría de los oyentes de música, puede pensar que esto no afectará al resultado final. Conviene decir que medio tono arriba o abajo, mediatizan al músico de una manera bastante acusada, pudiendo llegar a cambiar el resultado final. Dicho de otra manera, medio tono arriba o abajo, pueden llegar a sonar bastante diferente.

Pero además, *'Round Midnight* tiene un innegable acento blues, es como si llevara encima una aureola bluesy. Esto tiene una explicación clara: la mayoría de las notas melódicas pertenecen a la escala de blues respectiva. La de mi bemol equivale a mi bemol, sol bemol, la bemol, si bemol y re bemol. Ello nos acaba de dar las razones de la expresión, tan esperanzada como melancólica, tan propia del blues de *R.M.*

Otros son los signos armónicos que se distinguen. De una parte, el uso de secuencias de II-7, V7, en sentido descendente tan características del bebop y su peculiar manera de rearmar. Nos referimos al compás 4 y similares. Para entender este tipo de progresiones, B-7 E7 / Bb-7 Eb7, hay que pensar en primer lugar que los dos acordes básicos son Bb7 y Eb7. Al primero se le sustituye por su tritono E7, que ejecuta la misma función tonal. Luego se preparan los dos acordes de dominante con sus respectivos II-7.

Otro de los rasgos armónicos peculiares lo encontramos en el empleo del acorde de subtonica, en cadencia hacia el primer grado (VIIb-I). Véase en el quinto compás y similares, la secuencia Db7 Eb-7. Esta cadencia en sustitución del V7 I y por tanto sin que figure la sensible del tono, da un sabor modal que se ve reforzado por el uso melódico de la

séptima natural aún cuando el acorde sea el de dominante. Eso es exactamente lo que sucede en el compás 155 con el re bemol en el acorde Bb7.

Sobre la estructura del tema, qué vamos a decir que no sepan nuestros pacientes seguidores... Efectivamente se trata, una vez más, de la clásica estructura A-A-B-A. La primera A termina sobre la dominante y la segunda resuelve ya en la tónica. El cambio lleva consigo una reiterada intromodulación, o sea, no definitiva, sobre el quinto grado. Finaliza la B –que recordamos, se atribuye a Williams– con una secuencia frígia sobre Bb7 (Eb7, Db7, Cb7, Bb7).

En fin, la próxima vez intentaremos cambiar de esquema, aunque pensándolo bien, si el estándar propuesto es tan bello como cualquiera de los presentados hasta hoy, ¡qué más da!

## LAS VERSIONES

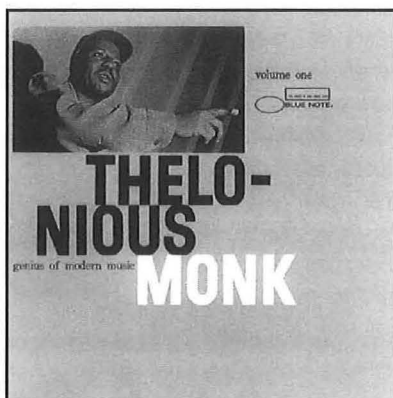
Con *'Round Midnight*, la dificultad para seleccionar las versiones ha adquirido caracteres dramáticos. Esta vez no vamos a contarles cuáles ni cuántas quedaron fuera, sería alargar inutilmente estas líneas. A cambio nos hemos permitido incluir, en algunos de los doce espacios reglamentados, varias versiones. Así presentamos tres vocales –las tres femeninas–, debidas a Ella Fitzgerald, Sara Vaughan y Carmen McRae. Nos pareció una grosería imperdonable dejar fuera a cualquiera de las tres. En otro de los espacios presentaremos tres versiones de tres pianistas pertenecientes a tres generaciones diferentes. En cuanto a las del autor, de las catorce sesiones a su nombre catalogadas, presentamos la primera de ellas en el primer espacio, y algo más adelante tres más, dos a piano solo más la grabada con Gerry Mulligan.

Cabe añadir que la primera versión conocida fue registrada por la orquesta de Cootie Williams en 1944. También parece interesante reseñar que la primera vez que grabó Monk este tema fue como pianista de la big band de Dizzy Gillespie, el 6 de junio de 1946.

**Thelonious Monk: *Genius Of Modern Music Vol. I*. Blue Note 781510 (CD).**

**T. Monk (p); George Taitt (tp); Sahib Shihab (sa); Bob Paige (b); Art Blakey (bat). 21 de noviembre de 1947.**

Esta es la primera versión de R.M. grabada por Monk a su nombre. El quinteto es el típico de la época; trompeta, saxo alto y sección rítmica, utilizado por Monk como telón acompañante durante la duración total de la pieza, y sobre la base de un sencillo arreglo escrito probablemente por él mismo. Después de la



célebre introducción (recordamos que debida a Gillespie), y que es sucesivamente expuesta en sus tres partes por Taitt, Shihab y Monk, asistimos a una increíble paráfrasis por parte del pianista que, ensimismado en la apacible belleza de la melodía, parece improvisar cada una de las notas que va desgranando. En el coro final antes de la conclusión, Monk hace un repaso a lo más sugerente de la melodía introduciendo sus famosas escalas, bien mirado, adaptación a su ya peculiar estilo de las escalas tatumnianas.

**Dizzy Gillespie: *Pasadena & Paris Concerts*. Vogue VC.6555 (CD).**

**D. Gillespie (tp) + gran orquesta formada, entre otros, por Willie Cook (tp); Ernie Henry y Howard Johnson (sa); James Moody (st); Cecil Payne (sb); John Lewis (p); Chano Pozo (bongos); Kenny Clarke (bat). París, 28 de febrero de 1948; Pasadena, 26 de julio de 1948.**

Dos versiones de R.M. bastante diferenciadas. La primera, la de París, dura casi nueve minutos por menos de cuatro la de Pasadena. Pero además, la de París contiene la introducción y coda a las que hacíamos referencia, creadas por Dizzy y que aunque no siempre hayan sido utilizadas, la verdad es que redondean bastante bien el tema. La versión parisina tiene además el interés de que a la exposición del tema responde la orquesta, llevando la melodía los saxos y contrapunteando los trombones y trompetas con el fuego que caracterizó a esta explosiva y breve orquesta. El ritmo está animado en ambas versiones por el suave golpeteo de los bongos del malogrado Chano Pozo. John Lewis (¿qué pintaba un pianista como éste en una orquesta como aquella?), en este contexto tan especialmente intenso, nos ofrece uno de sus típicos y reflexivo solos... que, ¡oh sorpresa!, fue escrito por el mismísimo Thelonious Monk (3). De los pocos testimonios de aquella increíble orquesta, éste es sin duda uno de los mejores; Dizzy se nos aparece como el rey del bop (4).

**Miles Davis: *Round About Midnight*. CBS-460605 (CD).**

**M. Davis (tp); John Coltrane (st); Red Garland (p); Paul Chambers (b); Philly Joe Jones (bat). 10 de septiembre de 1956.**

Esta versión es una de esas que podríamos denominar “la versión”. De hecho, hay un antes y un después tras el *Round Midnight* de Miles. Aparte de las virtudes musicales a las que haremos referencia más adelante, esta versión fue un éxito de ventas bastante importante, gracias a un buen lanzamiento publicitario por parte de la compañía discográfica, por supuesto, y en cierta manera, a un lanzamiento del tema a nivel mundial. Dicho de otra manera, desde aquel 10 de septiembre de 1956, *Round Midnight* pasó a ser un estándar.



Entrando en consideraciones más musicales, hay que decir que el *tempo* parece ser el ideal para este tema (aquello de que cada tema tiene su tiempo, encaja aquí con una rara perfección). Con un *tempo* así ya hay mucho ganado a la hora de montar un clima, cosa que en R.M. es prioritario. Pues bien, en la primera parte la sordina de Miles suena realmente como un lejano eco nocturno. La segunda parte, con un turbulento, acera-do y cortante Coltrane que doblando el tiempo nos traslada a otra poética nocturna muy diferente. La conclusión nos hace recuperar la melodía y la temura.

Versión, como ya se ha dicho, obligatoria con una gran variedad y riqueza de climas y una interpretación ajustadísima.

**Kenny Dorham. *Round About Midnight At The Cafe Bohemia. Vol. I*. Blue Note BN. 746541 (CD).**

**K. Dorham (tp); J. R. Monterose (st); Bobby Timmons (p); Kenny Burrell (g); Sam Jones (b); Arthur Edgehill (bat). 31 de octubre de 1956.**

Relajada versión a cargo del grupo regular del trompetista Kenny Dorham, gran desconocido aún hoy y al que estamos dispuestos a seguir resucitando (ver artículo de Carlos Sampayo en CdJ n.º 13, nov.-diciembre 1992). Pensamos que Dorham era muy consciente de sus limitaciones y

sacaba de ello un excelente partido (tener de rivales a Dizzy, Fats y Maggie no debía ser fácil). Pues eso, frases bastante simples y lógicas, por tanto historias bien contadas, un poco de aquí, otro poco de allá y tenemos a un gran músico con la suficiente originalidad como para ser fácilmente reconocible. Dorham fue, en ese sentido, un adelantado. Hoy día, casi todos los músicos de un cierto interés practican esta política camaleónica con resultados menos aparentes que los suyos.

Esta versión de R.M. nos da bastante la razón en todo lo anterior y Dorham, con la inestimable ayuda de otro gran desconocido, J. R. Monterose, fallecido el pasado mes de septiembre, monta una versión que cuida muy especialmente de la atmósfera del tema, atmósfera que nada tiene que ver con la de la versión anterior. Por allí estaba también un jovencísimo Bobby Timmons, ajeno a todas las aventuras en las que iba a estar inmerso años después, pero cargando con el inevitable piano desafinado de las sesiones en vivo del Café Bohemia, ¡faltaría más!

**Thelonious Monk: *Thelonious Himself*. Riverside/OJC-254 (CD).**

T. Monk (p). 12 y 16 de abril de 1957.

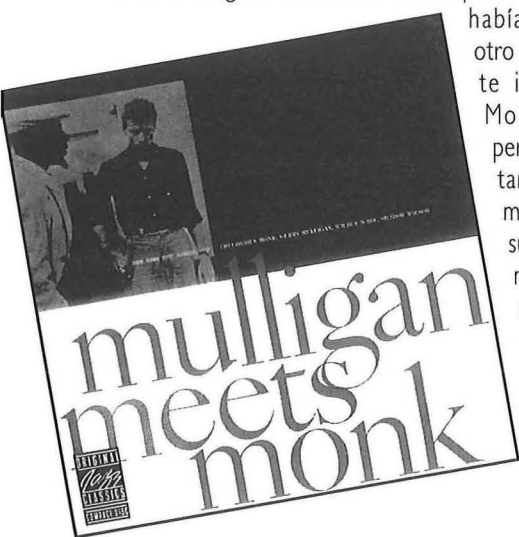
***Mulligan Meets Monk*. Riverside/OJC-301 (CD).**

Gerry Mulligan (sb); Thelonious Monk (p); Wilbur Ware (b); Shadow Wilson (bat). 12 y 13 de agosto de 1957.

Siete tomas de R.M., las seis primeras agrupadas bajo el nombre de *Round Midnight In Progression*, representan casi 22 minutos de vueltas alrededor de la medianoche monkiana... Monk dando vueltas alrededor de sí mismo. Viene a la memoria el texto de Julio Cortázar ("... al oso investigando las colmenas del teclado, las burdas zarpas bondadosas yendo y viniendo entre abejas desconcertadas y exágonos de sonido (...) ya estamos en la noche fuera del tiempo, la noche primitiva y delicada de Thelonious Monk") (5). Ocasión única para apreciar toda una evolución de encuentros y desencuentros del compositor y su melodía. La séptima fue la buena, ¿o quizá la única completa? Monk en su cénit, jugando tanto con el *tempo* como con la armonía. El silencio, nunca como aquí, deviene música en el sentido más profundo del término. Nunca tampoco el swing ha estado tan cargado de tensión.

En la versión grabada con Mulligan, apenas cuatro meses después, Monk pasa de ser el supremo compositor que interpreta, que reinventa su melodía, a ser el supremo acompañante. La forma en la que Monk acompaña a Mulligan en la exposición del tema ya es todo un regalo. Monk es un acompañante de primera. Como lo

había sido Tatum, pero en otro sentido. A la desbordante intensidad tatumniana, Monk opone una discreta pertinencia que acaba resultando indispensable. ¿Hay manera de imaginar el suave y oscuro terciopelo mulliganesco sin la dimensión que le dan los silencios monkianos?



**Gil Evans: *New Bottle Old Wine*. Pacific Jazz P-7.468.552 (CD).**

G. Evans (p, arr), orquesta formada por, entre otros, Cannonball Adderley (sa); Johnny Coles (tp); Chuck Wayne (g); Paul Chambers (b) y Art Blakey (bat). 9 de abril de 1958.

La sombra de *Sketches Of Spain* planea sobre esta versión de R.M. cuya melodía se nos aparece con toda su sombría belleza. Los *obligatos* de piano y guitarra no hacen más que subrayar este carácter. La aparición de Cannonball —que es la estrella solista de esta obra—, hace doblar el *tempo* —como ocurriera en la versión Davis/Coltrane—, y la colocación hacia el final de la pieza de unos vientos que gritan con bastante fuerza, da un punto de dramatismo muy conveniente a la conclusión.

Se ha hablado mucho del Evans arreglista olvidando a veces al orquestador. Nadie ha hecho sonar a una orquesta como lo hizo Evans, músico en el que las dos funciones alcanzan un envidiable equilibrio. Este R.M. es, entre los ocho temas que plantea *New Bottle Old Wine*, un ejemplo muy a tener en cuenta.



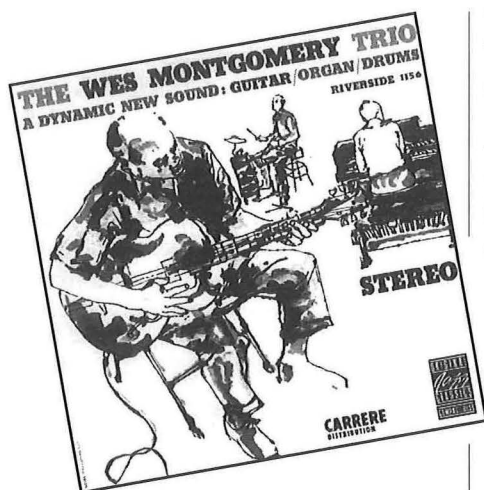
**George Russell: *Ezz-thetics*. Riverside/OJC 070 (CD).**

Don Ellis (tp); Dave Baker (tb); Eric Dolphy (sa); George Russell (p); Steve Swallow (b); Joe Hunt (bat). 8 de mayo de 1961.

Aunque los créditos dan a Russell el liderazgo de la sesión, este *'Round Midnight* hay que atribuírselo a Eric Dolphy en un noventa por ciento. Ciertamente que el arreglo que elabora Russell al comienzo y final del tema, utilizando a Baker, Ellis, y las cuerdas de su piano a modo de misteriosas bestias de la noche, es de los más "característicos" que se pueden escuchar, y sólo alguien con la experiencia y conocimientos de Russell se atrevería a plantear... pero, insistimos, sin duda el gran protagonista es Dolphy.

Personaje temible Dolphy. Seguramente, junto a Ornette Coleman, el iconoclasta mayor de la historia del jazz. Una especie de funámbulo de la melodía, terrorista armónico y puente imposible entre la tradición jazzística (el jazz como amalgama de relax/tensión), el free (el jazz como tensión únicamente), y la llamada música contemporánea de tradición europea (la muerte del jazz). En *Round Midnight* Dolphy se queda, por suerte, en el primer tramo de este puente y nos muestra su cara más expresionista, entrando en el tema como pocos músicos han sido capaces de hacerlo.





Wes Montgomery: *A Dynamic New Sound*. Riverside 98.979 (CD).

W. Montgomery (g); Melvin Rhyne (org); Paul Parker (bat). 5 y 6 de octubre de 1959.

Wes Montgomery grabó desde octubre de 1959 a abril de 1963, cuatro discos en trío con el organista Melvin Rhyne que representan para los firmantes de estas líneas la más pura esencia de este enorme guitarrista. Si hay tres o cuatro versiones paradigmáticas de R.M., una de ellas es, sin duda, ésta de Wes Montgomery. Pura atmósfera. Y está todo dicho. Opuesta por el eje a la versión que la precede, prototipo de un expresionismo radical, aquí el trío de Montgomery (un poco como el de Bill Evans), va tejiendo una tupida pero suave red de notas que envuelven al oyente hasta hacerle partícipe, más que espectador, de un mundo de emociones contenidas.

Bill Evans: *At Shelly's Manne-Hole*. Riverside/OJC 263 (CD).

B. Evans (p); Chuck Israels (b); Larry Bunker (bat). 14 de mayo de 1963.

El segundo trío de Bill Evans. Probablemente el menos "avanzado" de todos los que dirigiera el pianista, pero ciertamente el más equilibrado. Israels es, con toda seguridad, el contrabajista que mejor "acompañó" —en sentido estricto y según lo que tradicionalmente se entiende por acompañar—, a Bill Evans. Bunker era, como mínimo, tan "melódico" como Motian y "acompañante" más sensible que ningún otro de los que tuvo Evans. Con estos antecedentes no hay que extenderse en demasiadas consideraciones con esta versión (incluida en un magnífico CD, que recomendamos efusivamente, obra que fue inexplicablemente poco celebrada en su aparición original).

Total, que *'Round Midnight* en las manos de estos tres seráficos músicos, no tiene desperdicio de ninguna clase. El *climax*, de recónditos matices, nos envuelve en un manto de esperanzados reflejos y de nada sirve resistirse, ya que, al fin, queramos o no, nos veremos atrapados entre los suaves brazos de estos tres románticos trasnochados:

Ella Fitzgerald: *Clap Hands, Here Comes Charlie!* Verve 835.646 (CD).

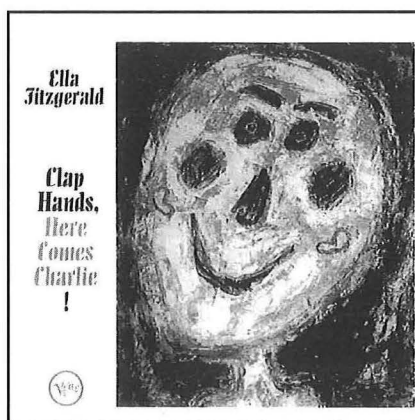
E. Fitzgerald (voc); Lou Levy (p); Herb Ellis (g); Joe Mondragon (b); Stan Levey (bat). 23 de junio de 1961.

Sara Vaughan: *Sassy Sings and Swings*. Jazztime 821-57591 (CD).

S. Vaughan (voc). Dirección y arreglos: Gerald Wilson. Orquesta integrada por, entre otros, Richard "Groove" Holmes (org) y Teddy Edwards (st). 1963.

Carmen McRae: *Carmen Sings Monk*. Novus. PD83086 (CD).

C. McRae (voc); Eric Gunnison (p); George Mraz (b); Al Foster (bat). Abril 1988.



Tres versiones vocales como tres soles. Ella, cuando aún tenía voz, recita y canta como de costumbre: dicción perfecta y *mis-en-place* asombrosa. Solamente le falta participar un poco más en la versión... justo lo que le sobra a Sara, que parece decir: "señores, esta canción la han escrito para mí" (todas parecen haber estado escritas para ella). Carmen, sin embargo, parece quedarse en medio de las dos, cosa que a nosotros nos parece perfecta. La habitual linealidad de Ella no lo es tanto aquí y en ocasiones gira la voz como si de Sara se tratase. El acompañamiento de Levy a Ella es magnífico y el disco en su conjunto es de los mejores de la cantante para Verve. La versión de Sara es la más "ambientada" en lo que se ha convenido que es el tema. Holmes es siempre garantía de buena atmósfera. Pero la voz de Carmen, y sus acompañantes, son quizá los que más convienen a la música de Monk.

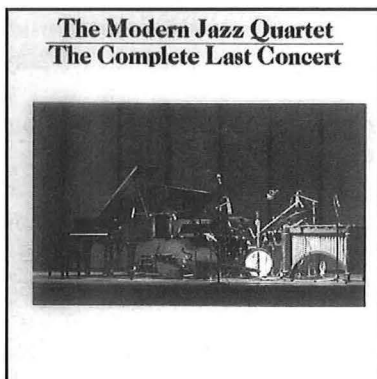
Modern Jazz Quartet: *The Complete Last Concert*. Atlantic 81976 (CD). Milt Jackson (vib); John Lewis (p); Percy Heath (b); Connie Kay (bat). 25 de noviembre de 1974.

Pocos grupos representan como éste la fuerza del blues en el jazz. Lo cual no deja de ser paradójico ya que el M.J.Q. informó a un cierto "academicismo" o formalismo musical. Recuérdese que este grupo, y John Lewis su director, estuvieron entre los promotores de la llamada *Third Stream* que buscaba elementos de unión, o más bien de fusión, entre la música clásica de tradición europea y la de tradición afroamericana; o sea, el jazz. El intento resultó baldío por razones que ahora resultan bastante evidentes, pero que por aquellos años, mitad de los cincuenta, principios de los sesenta, hizo derramar bastante tinta (en revistas especializadas y en partituras). De cualquier manera, aquellas razones a las que nos referíamos no son ahora del caso. Quizá en otra ocasión.

El M.J.Q. no tiene secretos en cuanto al análisis de sus procedimientos. Siempre es igual. Jackson introduce la melodía, muy de vez en cuando lo hace conjuntamente con John Lewis. El primer solo es casi siempre para el vibrafonista, al que sigue Lewis antes de la conclusión final; eso si no hay antes, cosa tampoco demasiado habitual, un solo de Heath. Siempre igual, pero siempre diferente. El secreto del éxito, no hay que decirlo, es la creatividad de los cuatro componentes del M.J.Q.

Desde la gran inventiva de Jackson aliada a un swing muy natural, hasta la delicada pertinencia de Lewis. La rítmica toca de memoria.

En resumen, un *R.M.*, tema que tocaban en casi todos sus conciertos, bordado por unos artesanos de primerísima fila.



Sun Ra: *Sunrise In Different Dimension*. hatArt 609.9 (CD).

Sun Ra (p, direc) y una orquesta formada por, entre otros, John Gilmore (saxos), Marshall Allen (saxos). Octubre de 1980.

Este disco, testimonio de un concierto en Basilea en el año 1980, nos aporta, además de alguno de los divertidos delirios (¿quizá se tratase de desvarío, o tal vez, simplemente, sea una chifladura?) a los que nuestro buen rey sol nos había acostumbrado -King Porter Stomp, por ejemplo-, nos aporta además, decíamos, cosas del más alto nivel. Esta versión de 'Round Midnight, la podríamos incluir, sin duda, dentro de este apartado. Una introducción del mismo Ra, da entrada a la orquesta guiada por un arreglo que, como poco, hay que calificar de "rompedor". El vivo tempo, un poco jump, mezclado con la melodía, es algo que sólo una personalidad

como la del pianista alienígena sería capaz de concebir. Pero lo que acaba de dar el toque monkiano a esta versión es la omnipresencia del percusivo y algo turbio piano de Ra. Notable la libertad de espíritu de nuestro pianista, muy en línea con Monk por otra parte, le hacen alternar frases que recorren todo el piano moderno, desde el propio Monk hasta Taylor, una especie de principio y fin del pianismo de posguerra, a modo de homenaje total.

Hank Jones: *Live At Maybeck Recital Hall. Vol. 16*. Concord C-4502 (CD).

Hank Jones (p). Berkeley, 11 de noviembre de 1991.

Barry Harris: *Live In Concert*. Xanadu FDC-51555 (CD).

Barry Harris (p); Sam Jones (b); Leroy Williams (bat). Tokio, 4 de diciembre de 1976.

Chick Corea: *Alive*. GRP. SRD-9627 (CD).

Chick Corea (p); John Patittucci (b); Dave Welck (bat). 1990.

Y para acabar, ensalada ilustrada... Tres pianistas, tres generaciones, tres estilos... tres enfoques del mismo tema. Primera generación bop: Hank Jones, contemporáneo de Powell, Haig y Monk, una mano en Tatum y otra en Powell. Segunda generación bop: Barry Harris, contemporáneo de docenas de pianistas de gran interés (Kelly, Timmons, Garland, Flanagan...), de esos que tienen cuatro manos; una en Tatum (ya nacen así), otra en Powell, la tercera en Monk y la cuarta en el blues. Tercera generación bop: Chick Corea (por ejemplo). Docenas de manos, quizá demasiadas, aquí, allá y donde convenga. Como se verá, a veces ocurre que el número de manos no hace al pianista. Por ejemplo Jones, con un discurso matizado, elegante, sorprende una y otra vez. Corea intenta sorprender y puede llegar a exasperar. Harris, probablemente el menos popular de su generación, el más difícil pero también el más interesante, representa un epitome perfecto de Tatum-Powell-Monk (buena definición del personal pianismo de Harris). El discurso directo de Jones improvisando las diversas secciones, contrasta con el abarrotado y latinoide de Corea que, juntamente con los excesos de Patittucci y Welck acaban haciendo chirriar una melodía tan poco agresiva como la de *R.M.* El más monkiano de los tres, Harris, realiza la versión más acorde con lo que uno piensa debe ser 'Round Midnight. ■

## Notas

(1) *Thelonious Monk*. Yves Buin. Ed. P.O.L.

(2) Se acerca la noche, la medianoche  
me siento bien hasta el atardecer  
luego, apenas me defiendo de la tristeza  
pero a la medianoche, ya no puedo más.  
Los recuerdos vuelven siempre a medianoche.  
No puedo sufrirlos, me destrozas el corazón  
y la noche lo sabe.  
Necesitamos encontramos otra vez.  
¿Acaso nuestro amor acabó?  
Cariño, te necesito.  
Ultimamente te sentía frío entre mis brazos, lejos de mí.  
Déjate llevar por el amor alguna noche, alrededor de la medianoche.  
Que los ángeles canten porque has vuelto.  
Déjate llevar por el amor cuando vuelva la noche.

(Letra traducida por Chiti Caso de los Cobos).

(3) Texto citado (1).

(4) En el jazz los "reyes" de una época casi nunca han coincidido con los verdaderos creadores, o "animadores" (en el sentido de ser el alma de una determinada época), más bien, dicho sea sin quitar un ápice al enorme talento de Dizzy, han sido la fachada referencial. Charlie Parker, verdadero "animador" del bop, era un personaje lo suficientemente inquietante como para que la *vox populi* eligiera a Dizzy como rey del bop. Paul White-man/Louis Armstrong o Benny Goodman/Count Basie, son los otros ejemplos clásicos, aunque en ambos casos en contrapartida al primero. Las causas que motivaron la "elección" reposan en los más oscuros recovecos de la mente del llamado *homo sapiens*.

(5) Julio Cortázar: *La vuelta al piano de Thelonious Monk*; en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Siglo Veintiuno Editores, S.A.