



ELLINGTONIA

1

Hay que pensar qué vana es la percepción, el disfrute de la pintura, escultura, arquitectura, literatura, y la música (el jazz), sin un mínimo conocimiento histórico de las bases en las que han sido elaboradas. Si alguien quiere seriamente situarse en algunas de estas artes, tarde o temprano habrá de bucear en la historia que la ha hecho posible, que la sustenta. Ese es el gran momento en el cual las piezas del inmenso rompecabezas que es cualquier arte comienza a tener un sentido unitario y ordenado en el que, por otra parte, el placer de su disfrute aumenta al incidir en él una base mas allá de la puramente sensitiva. Es, como decía, el momento en que todo comienza a tener un sentido.

Estas líneas que siguen no pretenden elevar a Ellington en la hornacina de la eternidad. Su música, ¡qué más hace falta! ya se encargó sobradamente de ello. Tampoco pretenden situarlo en su justa medida, su música, otra vez, ya lo evidencia. Este texto es simplemente un recorrido no exhaustivo (1), por algunos momentos de su carrera recordando de paso a algunos músicos que a lo largo de los mismos, colaboraron estrechamente con él y contribuyeron a crear un universo musical realmente único y que, como todos los otros que hemos ido viendo a lo largo de los últimos meses, dejaron una



Duke Ellington, 1923

Cuando este artículo fue escrito, allá por la primera mitad de los ochenta, en sus primeras líneas me hacía la siguiente pregunta: "Cuándo será posible que un aficionado encuentre sin demasiados problemas determinadas obras de Armstrong, Ellington, Young, Parker, Davis, Coltrane...con la misma facilidad que otros encuentran las de Vivaldi, Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Stravinsky, Berio...?. ¿ Qué hace falta para ser un clásico ?. Es cierto que los tiempos han cambiado. Hoy día, las obras de los citados se encuentran con relativa facilidad, al menos en determinadas tiendas de determinadas ciudades. La cuestión que me planteo ahora, 15 años después, es si utilizamos esas relativas facilidades para ir conociendo, (re)descubriendo, a los músicos que han sido la base de esta música.

Vicente Ménsua

impronta imperecedera en la historia de esta música.

Nacido en Washington en 1899, en una familia negra de clase media, lo cual a principios de siglo tampoco era ninguna bicocha, parece que se orientó rápidamente hacia la música, después de haber mostrado una cierta inclinación hacia el diseño gráfico y no hacia la arquitectura como frecuentemente algunos han sostenido, alentados, sin duda, por la simpática equivalencia de términos entre Director-Compositor-Arquitecto (de sonidos). Hacia 1916, Duke dirigió a un grupo de músicos locales aficionados y estudió en profundidad piano. Dos años después formó su primera orquesta propiamente dicha junto a dos compañeros de infancia con los que sería una y carne durante los siguientes años: Otto Hardwick y Sonny Greer, saxofonista y batería respectivamente. Meses después se trasladaron a Nueva York, a poco más de 300 kilómetros, en donde apenas si lograron ser escuchados. La estancia en esa ciudad, fracasos musicales aparte, fue muy positiva ya que les dio ocasión de trabar conocimiento, por vez primera, con la música a la que dedicarían su vida.

Nueva York, Segundo decenio

La pregunta es evidente: ¿ Qué música y a qué músicos tuvieron ocasión de escuchar Duke y sus compañe-



ros en este su primer viaje a la gran ciudad de la música ? (2). Por documentos de la época (escritos, se entiende, ya que la música grabada era casi inexistente), parece que en N.Y.C había cuatro orquestas que destacaban claramente del resto: Eran la de Will Marion Cook, la de Ford Dandey, la de Wilbur Sweatman y la de Noble Sissle. El primero de ellos, W.Marion Cook, nacido en 1869, dirigía los New York Sincopators, orquesta en la que se podía escuchar a un músico de Nueva Orleans de bien ganado prestigio ya por aquellos años: Sidney Bechet. Por su parte, Dandey había formado una orquesta a finales de la primera década, en la que mezclaba con cierta habilidad rags y marchas. Sweatman, nacido en el 82, dirigía una banda que además de actuar en vodeviles, base fundamental del trabajo por aquellos años, hacía las delicias de los bailarines neoyorquinos con sus arrebatadoras polcas sincopadas...Por cierto que fue este músico, capaz de tocar tres clarinetes al tiempo, el que invitó a Duke y sus amigos a viajar a Nueva York. Por último, Noble Sissle, juntamente con Eubie Blake, reputado pianista, tenía, hacia 1917, uno de los espectáculos de rags mas brillantes de la ciudad.

Poco jazz, tal y como lo podemos entender hoy día, o sea, el que floreció en la segunda mitad de la década siguiente, pudo aprender Duke de estos cuatro músicos. Probablemente la música que hacían con sus orquestas sería una mezcla de bailables de origen europeo, canciones populares de la época, rags y quizás algunas primitivas y rudimentarias armonías blues (3).

En definitiva, la música producida por aquellas bandas tendría elementos de algo que podríamos calificar hoy día como arcaísmos jazzísticos, sin unos caracteres propios bien definidos que la destacaran claramente de otros espíritus musicales con los que convivía. Además, hay que tener bien presente que las primeras manifestaciones más próximas a lo que entendemos como jazz de los principios, se desarrollaron en tres puntos casi equidistantes de Nueva York, siguiendo las trazas del río Misisipi: Nueva Orleans, con toda la zona del delta, Kansas City y, sobre todo, Chicago, ciudad esta última especialmente favorecida por el éxodo de ciudadanos de raza negra venidos desde el Sur.

En cuanto a los pianistas que Duke pudo escuchar en su primera estancia neoyorquina, la cosa es mucho más concreta y previsible, gracias a su propio testimonio y al de sus contemporáneos. Hay que decir de entrada que la influencia fue mucho mas tangible: Duke escuchó atenta-

mente a pianistas como Willie "The Lion" Smith, James P.Johnson y Luckey Roberts. Johnson era el gran maestro del *stride* y tocaba habitualmente en un club llamado Leff Club. Ellington conocía de memoria, como otros muchos pianistas de la época, un célebre rollo de pianola de Johnson titulado *Carolina Shout*, pieza que era caballo de batalla de cualquier pianista que se preciara. Hay que pensar que Duke aprendió los rudimentos de una cierta expresión jazzística de estos músicos.

Después de algunos fracasos más o menos sonados,

The Washingtonians, que era uno de los nombres que utilizarían para designar a su orquesta, se instalaron en el Kentucky Club, en donde formaron parte de un espectáculo al gusto del momento a base de orquesta, bailarines y algún cantante. La diferencia entre los Washingtonians y cualquiera de las orquestas que pululaban por Manhattan era, según los testimonios de la época, mínima. La pequeña diferencia se establecía en que solían tocar arreglos propios de los temas que interpretaban, mientras que la mayor parte de las otras orquestas utilizaban arreglos comerciales estandarizados, escritos por más o menos anónimas plumas. En esta primera banda ellingtoniana, una media formación que sonaba como una grande, se encontraban al lado del pianista, Sonny Greer, Otto Hardwick,

Elmer Snowden, Charles Irvis y Arthur Whetsol, a quien reemplazaría más tarde Bubber Miley. Javier Coma, en un interesante estudio titulado *Bubber Miley, el corazón de la negritud* (4), afirmaba: "El triunfo primero de Ellington fue indisociable al estilo *Jungle* y la relación de este con Miley era necesariamente inmediata." Este fue un hecho fuera de toda duda, como también lo fue, aún antes, el descubrimiento del jazz propiamente dicho por los miembros de la orquesta a través de este singular trompetista de Nueva Orleans. La influencia de Miley, nacido en 1903, como también la inmediata del trombonista Joe "Tricky Sam" Nanton, este, por cierto neoyorquino y nacido en 1904, son, en el devenir jazzístico de la orquesta, de una evidencia aplastante; basta para demostrarlo tener la paciencia de realizar un sencillo análisis comparativo de los solos de ambos músicos y los del resto de la orquesta. Pero para hacer justicia todavía habría que incorporar a otro músico cuya relación con la orquesta es menos conocida: Sidney Bechet. Este menudo músico de Nueva Orleans, de incierta fecha de nacimiento (entre 1891 y 1897)pasó por la orquesta de Duke a lo largo del año 1926, pero hay que pensar que la

The Mistery Song es de lo mejor que hizo Duke y uno de los más inspirados sonidos, no ya ellingtonianos sino de toda la historia de la música: "Un sonido que hay que oír para creer en él" (16). Y es que, realmente, los primeros compases de *The Mistery Song* son algo que hay que escuchar docenas de veces para llegar a abarcar toda la riqueza de matices, sombríos y envolventes, que contienen.



influencia de este breve paso fue decisiva y bastante definitiva a juzgar por las palabras que, años después, le dedicó su patrón: "Bechet fue el más grande de los pioneros, un símbolo del jazz. Siempre tocó de la misma manera, tanto en los años veinte como poco antes de su muerte. Recuerdo haberle oído tocar *I'm Coming Virginia*, ¡es lo más grande que escuché en mi vida, me dejó literalmente tieso!"(5)

Lo cierto es que la flamante música de Bechet era todo sentimiento y swing. Recomendando encarecidamente escuchar las sesiones realizadas con el pianista Clarence Williams en 1923 (6), son, remedando a Duke, ¡de quitar el aliento!. Sorprende por igual la perfecta construcción de sus solos, el enorme énfasis que daba a sus interpretaciones, el fuego que desprendía su sonoridad y su inigualado swing años antes de que lo inventara Armstrong. Bechet, tanto al clarinete, instrumento que fue dejando progresivamente con el paso de los años, como con el soprano, su instrumento favorito, dejaba a sus compañeros de sesión reducidos a pálidos espectros. Bechet, músico poco conocido hoy día, un ilustre *limbático* por tanto, fue un gran lírico, un alma arrebatada por la música.

El influjo combinado de estas tres grandes personalidades musicales, hicieron que una orquesta de baile como cualquier otra, que interpretaba canciones y rags con relativa discreción, lograra alzarse de la mano de Duke y en muy pocos años como la de más personalidad del emergente jazz.

Es muy probable que los primeros grandes éxitos de la orquesta, que más adelante citaré, se debiesen más al talento de Miley y Nanton, que al todavía algo verde de su líder. La maduración de Duke coincidirá con la aprehensión sistemática de los hallazgos de ambos músicos y su incorporación al lenguaje colectivo. No olvidemos que una de las grandes virtudes de Duke a lo largo de toda su vida fue que supo escuchar, alentar y relanzar a sus músicos, llegando a saber, con el paso de los años, incorporar a sus composiciones la personalidad del solista a la cual estaba dedicada o, al menos, asignada.

La Tercera década

Nos encontramos inmersos en la segunda mitad de los años veinte, con un panorama musical que hacia prever un gran auge de las big bands. De hecho asistimos, en estado embrionario, al principio de la llamada *Big-Band Era*. Dentro de este panorama en el que con gran profusión proliferaban este tipo de orquestas, la de Ellington era, sin destacar demasiado, una más entre las muchas existentes. Algunas como las de Joe Oliver o Jelly Roll Morton, vivían ancladas en un pasado reciente, si bien, en la segunda de las citadas, existía una gran preocupación de su líder por ejecutar unas composiciones, unos arreglos de impecable factura. De hecho, al margen de los solistas de gran calidad que alineaba entre sus filas, el arreglo constituyó en su música un elemento creativo de primer orden. Morton no hacía sino anunciar cuál sería uno de los elementos primordiales constituti-

vos de los próximos 15 años.

Pero, entre todas, la orquesta mas importante y la que ejerció una influencia más prolongada fue la de Fletcher Henderson. Durante aquellos años, Henderson contó con los solistas más importantes. Véase si no la lista de algunos de ellos: Louis Armstrong, Tommy Ladnier y Rex Stewart (tp); Jimmy Harrison y Benny Morton (tb); Buster Bailey, Coleman Hawkins, y Benny Carter (saxos y clarinetes)...la flor y nata de los jazzmen de la época. Pero sobre todo la orquesta tuvo la suerte de contar entre sus filas con un músico, solista no demasiado brillante pero buen compositor y, más que nada, extraordinario arreglista: Don Redman. Pero no es ahora el momento de repetir las excelencias de Redman, al cual dediqué un *Retrato desde el Limbo* (7) en esta misma revista. Baste decir que este humilde y menudo personaje creó las bases de la Big-Band moderna, así sin entrecomillado, ya que sus hallazgos todavía perduran 70 años después de haber sido puestos en circulación. Sus trabajos para la sección de saxofones eran simples y directos, formados por bellísimas líneas melódicas y contrapuestos por el variado uso que hacía de las demás secciones, exponiendo todos los contrastes posibles de manera muy elegante. Redman huyó siempre del simplista esquema de "llamada-respuesta" (muy utilizado por el primer Ellington), e hizo que la orquesta sonara como un solo instrumento, sirviendo, ocasionalmente como *background* de un determinado solista.

Un esquema muy similar al de Henderson fue el utilizado por los McKinney's Cotton Pickers, cosa nada extraña si tenemos en cuenta que Redman fue arreglador y director de la banda. La injustamente célebre orquesta de Paul Whiteman (hombre blanco), que según Harry Carney "convirtió al jazz en una dama", era únicamente soportable, a ratos, por la presencia en sus filas de algunos solistas como Trumbauer o Beiderbecke. Primera simbiosis de "música sinfónica y jazz" (los entrecomillados son míos), su escucha hoy día nos hace esbozar una sonrisa. Todo ello no impidió que Whiteman fuera coronado como primer Rey del Jazz.

Esquemas bastante diferentes fueron los utilizados por algunas orquestas del medio oeste, tales como las de Bennie Moten, Alphonse Trent y, algo después, en los Blue Devils de Walter Page. Su música, al contrario que en las orquestas neoyorquinas, estaba fuertemente influida por el blues y el esquema de "llamada-respuesta". Sus arreglos eran muy elementales pero muy efectivos, y encontramos en ellos el tímido inicio de una fórmula que hará furor en la década siguiente: los riffs (8).

Primeras muestras del Estilo Ellington

Las primeras muestras de interés producidas por el primer Ellington (9), estaban entremezcladas con otras en las que el tributo a las modas del momento llegaba a ser exasperante, desde el vodevil más burdo, con horribles vocales incluidos, hasta evolucionadas muestras de estilo Nueva Orleans. Tal es el caso de temas como *Parlor Social Stomp* o *Down In Your Alley Blues*, por no



citar más que dos ejemplos. Pero el 22 de marzo de 1927 la orquesta grabó para Okeh un tema (*East St. Louis Toodle-OO*) firmado por Ellington y Miley, que llama poderosamente nuestra atención y destaca con limpieza sobre la temática habitual. Su estructura es inédita, y en ella se distinguen partes perfectamente diferenciadas y ordenadas en torno a una idea generadora. Por otra parte existe un final o conclusión, no necesariamente coincidente con el resto. Hay pues un intento de estructura simétrica, un atisbo de clasicismo en la estructura de la pieza. El que el final de este tema sea la Marcha Fúnebre de Chopin, no deja de ser una divertida anécdota.

El 26 de octubre de ese mismo año, la orquesta grabó para RCA la segunda muestra de interés cronológicamente hablando. *Black And Tan Fantasy* es igualmente co-escrita por Ellington y Miley y mantiene un carácter similar al anterior, es decir el de una música de raíces eminentemente negras. El trompetista, igual que en la pieza anterior, da muestras de su enorme carácter, no sólo en el empleo de la sordina o en sus gruñidos lamentos, mostrándose a la altura de su maestro King Oliver, e incluso a un nivel muy similar al de Louis Armstrong, que por aquellos años ya hacía furor a través de sus grabaciones con los Hot Five y Hot Seven, algunas tan antológicas como *Cornet Chop Suey* o *Potato Head Blues*. Armstrong comenzaba a marcar el camino del jazz del futuro. Sus frases no eran meramente líneas musicales más o menos acertadas. Contenían ése algo más que haría del jazz una música de grandes dimensiones.

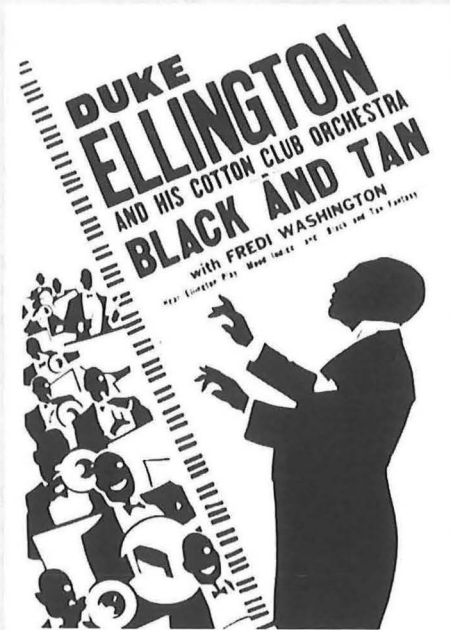
Es muy interesante comparar la versión anterior con la grabada para RCA el 3 de noviembre. Para la RCA, por razones que se me escapan, el solista principal no es Miley sino otro trompetista: Jabbo Smith. La diferencia entre ambas versiones no viene dada por el arreglo, prácticamente idéntico, sino, y esto es muy importante, por los matices, aromas diría yo, que ambos trompetistas introducen en su discurso. Smith es un excelente trompetista que realiza sus solos a base de frases que podríamos denominar "floridas", algo frívolas si las comparamos con las escuetas pero casi siempre dramáticas de Miley. El continente es el mismo pero el contenido es radicalmente diferente.

La colaboración del otro ellingtoniano decisivo, Joe "Tricky Sam" Nanton, se deja sentir en *Black And Tan Fantasy*, donde expresa toda una tradición trombonística en su vertiente más desgarradora y... humorística.

Como contaría Mercer Ellington (10): "A Duke solían gustarle las piezas bonitas, después venía "Tricky" y lo ensuciaba todo". Como he dicho anteriormente, la conjunción de estos dos músicos, Miley y Nanton, fue decisiva para el resultado final de este primer Ellington, y aún más, para toda su carrera musical. El propio Duke declararía al respecto "...formaban un equipo único y maravilloso. Todo lo que tocaban representaba un estado de ánimo, una imagen, una vivencia en definitiva."

Creole Love Call continúa el espíritu de las dos ante-

riores. También fue co-escrita por Duke y Miley. El elemento que la caracteriza es el uso de la voz de Adelaida Hall, sin palabras, como un instrumento más sobre el bello fondo de tres clarinetes, con el posterior contracanto melancólico y gruñon, como la voz, de Bubber Miley. Sin despreciar otras obras de interés como *Blue Bubbles*, de diciembre de 1927, o *Black Beauty* de enero de 1928, con una bellísima línea melódica, las tres citadas anteriormente marcan las diferencias de la orquesta de Ellington con las demás. Duke logra en este año de 1927 crear una música con personalidad que fue etiquetada con justeza como *Jungle Music*. Estaba compuesta de una equilibrada mezcla de elementos entre los que destacaba, por encima de todo, un serio trabajo en torno a las sonoridades. En un principio



Cartel del primer film en el que participó Ellington en 1929

uno puede llegar a pensar que este tratamiento sonoro era exclusivo de los metales pero, poco a poco, se van descubriendo matices en la combinación de clarinetes y saxos y de estos con los metales. Todo ello crea un aroma que, por simplificación, pudiera parecer el de una jungla, en ocasiones bastante expresionista, en la que las diferentes bestias expresaran algún sentimiento musical. Sea correcta o no esta denominación es algo que no debe preocuparnos en demasía. En cualquier caso, sirve para entendernos.

Lo que no deja de ser una realidad es que ese estilo era una novedad, por tanto cargada de originalidad, único en la historia de la música. El acierto de Ellington y, sobre todo, de Miley y Nanton (y en menor grado de los demás excelentes solistas con los que contaba la orquesta que supieron jugar fielmente a favor del espectáculo), el acierto, decía, además de crear ese estilo, fue el de incorporar elementos jazzísticos poco corrientes en la música que se hacía en Nueva York. Miley y Nanton transmitieron a la orquesta y a sus músicos las claves de un nuevo lenguaje, fueron un factor decisivo para la jazzificación de la música y los músicos.



Las sucesivas incorporaciones de Barney Bigard, saxofonista y clarinetista nacido en Nueva Orleans, de Johnny Hodges, saxofonista alto y soprano, fiel discípulo de Sidney Bechet, y la continuidad de Harry Carney, abren un nuevo período en la vida de la orquesta. En octubre de 1928, concretamente el día 2, Ellington grabará dos temas, *The Mooche* y *Move Over* (Okeh), que es interesante destacar por más de un aspecto. El primero porque es una más entre las colaboraciones de Duke y Miley, en la cual la estructura de los anteriores títulos debidos a la pluma de ambos permanece inalterada aunque enriquecida por una gran variedad de voces perfectamente integradas en un todo armónico. Hodges y Bigard, este en una de sus primeras intervenciones, junto con los contracantos de Miley, vuelven a dar el carácter, el "efecto Ellington", a la música interpretada. *Move Over*, tema más bien banal debido a Duke, se salva por una paráfrasis de Miley y por la parte central a cargo de la sección de saxos -Hodges, Bigard y Carney- que interpretando una larga frase, *stop chorus* incluido, supone un adelanto de lo que no muchos años después esta sección, aumentada pero no corregida, será capaz de ofrecernos.

Un revolucionario: Louis Armstrong

Poco se ha hablado hasta ahora del swing. La razón hay que buscarla, simple y llanamente, en su ausencia. El swing, tal y como lo representamos hoy día, fue durante la primera mitad de la década y parte de la segunda, prácticamente inexistente. La excepción fueron algunos destellos de Bechet, Morton, Johnson o Miley y, por supuesto, de la gran figura de la década: el trompetista de Nueva Orleans, Louis Armstrong. Decir que Armstrong es el inventor del jazz parece un lugar común. Aún así hay que decirlo ya que el paso de los años generalmente nos hace olvidar las verdades que son más evidentes. Y esta, sin lugar a ningún género de dudas lo es, aunque seguramente, cada vez que se hace tal afirmación, Jelly Roll Morton, autoproclamado como único y verdadero inventor, se removerá en su tumba. Morton, que aparece como una figura de gran magnitud en estos inicios, no deja de ser, además de un buen pagandista, un organizador sistemático, el primero probablemente, de la música que realizaba. Además supo rodearse de músicos de primera línea a los que por cierto imponía una férrea disciplina cosa a la que no estaban demasiado acostumbrados.

Armstrong, más que inventar el jazz, dio carta de naturaleza al lenguaje jazzístico tal y como lo conocemos hoy día. Trompetista dotado de una limpia y amplia sonoridad, construyó una frase que contiene los elementos básicos del lenguaje jazzístico, mostrando de paso que a través de una peculiar relación de la misma con el *tempo* surgía éso que se ha llamado swing y que diferencia esta música de otras, anteriores o posteriores. Una escucha de los ocho volúmenes CBS (11) es suficientemente ilustrativa para llegar a conclusiones definitivas. Si el tiempo nos acucia o nuestra paciencia no llega a

tanto (sería una lástima), recomiendo el doble CD del sello Frémeaux (12) recientemente comentado en esta revista. Allí encontraremos, en tan sólo cuatro o cinco títulos, *Potato Head Blues* (que hace exclamar a Woody Allen en una de sus películas "los *stop chorus* de *Potato Head Blues*... hay que sabérselos de memoria"); *Cornet Chop Suey* y, por último, los sublimes *West End Blues* o *Thing Like This*, sin olvidar el dúo con Hines en *Wheater Bird*. La simple escucha comparativa de las actuaciones de Armstrong frente a sus acompañantes ya supone, en un somero estudio comparativo, una prueba de suficiente entidad.

El resto de los músicos de la época, al igual que pasaría 20 años después con Charlie Parker y 45 después con John Coltrane, no hacen más que adaptar a sus posibilidades técnicas o imaginativas el lenguaje que la genial intuición armstrongiana había puesto a su servicio. Tampoco sería correcto pensar que Armstrong surgió de la nada. Sus contactos con contemporáneos tan aviesos como Oliver, Bechet, o los clarinetistas de Nueva Orleans, tendrían seguramente su importancia en la formación del trompetista y en sus hallazgos.

No me resisto a reproducir un texto (célebre) del músico y musicólogo Gunther Schuller sobre la cuestión y, más concretamente sobre una de las obras citadas. "La introducción de *West End Blues* consta tan sólo de dos frases. Como ya se ha dicho, estas frases por sí solas, sintetizan prácticamente el estilo íntegro de Louis y su contribución al idioma del jazz. La primera frase nos asombra por su empuje y la fuerza extraordinaria de sus cuatro primeras notas. Nos damos cuenta en seguida de su swing tremendo, a pesar del hecho de que estas cuatro notas se dan sobre el *tempo*, es decir no son sincopadas y no hay ningún marco rítmico de referencia. Estas cuatro notas deberían ser escuchadas por todos aquellos que no comprenden la diferencia entre el jazz y el resto de las músicas o que cuestionan la singularidad del elemento swing. Esos sonidos, tal y como los toca Louis, no como pueden aparecer en una anotación, constituyen la lección mas instructiva que puede ofrecer el jazz en referencia al swing. La manera en que Louis ataca cada nota, la calidad y duración exacta de cada altura, la manera en que cesa el sonido y la fracción de silencio que le sigue antes de que se ataque la siguiente, en otras palabras el esquema acústico total, presenta en forma sintética todas las características esenciales de la inflexión en jazz" (13). En definitiva el jazz alcanza con Armstrong la materialización de un lenguaje que en pocos años será universal.

Camino de perfección

La entrada de la orquesta en el célebre Cotton Club (1928/1932), club de música negra para público blanco, servirá para Duke y la propia orquesta de laboratorio de experimentación. La música, sin perder un ápice de su agresividad, irá evolucionando hacia horizontes más reflexivos. Duke parece buscar en su música más que las evidencias, las insinuaciones. Miley se marcha siendo



Freddy Guy y Duke Ellington, 1925



reemplazado por un joven trompetista, hábil como él con las sordinas y los gruñidos: Cootie Williams. Juan Tizol, un trombonista puertorriqueño de dulces acentos, entra igualmente a formar parte de la banda. El visceral expresionismo se va sustituyendo, o en ocasiones convive, con un cierto y policromo impresionismo. Duke parece otear nuevos horizontes para su música en la que parecen mas importantes las insinuaciones que las evidencias.

Mood Indigo, grabado en diciembre de 1930 (RCA), escrita en colaboración con Bigard, es un claro ejemplo de este nuevo giro. La exposición del tema realizado por un trío compuesto por la combinación de los sonidos de trompeta, clarinete y trombón es verdaderamente original y será profusamente utilizada con posterioridad, convirtiéndose en uno de los colores preferidos de la paleta ellingtoniana. Bigard realiza un bellísimo solo en el registro grave de su instrumento que es seguido por el justamente célebre solo de Arthur Whetsol, seguramente el mejor de su corta carrera, haciendo uso de una lisa sonoridad poco corriente entre los músicos negros de la época. Bigard, hay que insistir, es quizás por aquellos años el mejor clarinetista de jazz. Invito al lector a escuchar grabaciones contemporáneas de clarinetistas, principalmente de Jimmy Noone, Johnny Dodds y Buster Bailey (14), con la seguridad de que llegará a conclusiones parecidas a las mías.

La tosquedad y energía de Dodds, el academicismo de Noone, o los trazos por el momento algo verdes de Bailey, se ven superados por la elegancia, suavidad, inspiración y swing de Bigard. Otro músico. Por su parte Hodges, a pesar de no haber alcanzado todavía su insinuante y sensual acento, es a pesar de su juventud un músico plenamente maduro, al punto que, juntamente con Benny Carter, se convierte en el punto de mira de todos los saxofonistas altos de finales de los años 20.

En la primera mitad de la década de los 30, el fraseo de los solistas y la escritura de la orquesta comienza a agilizarse de manera progresiva. La sección rítmica va perdiendo su habitual pesadez e incluso en algunos pasajes de determinados temas se adivina una voluntad de swing por parte de los arregladores y solistas no siempre correspondida por la sección de ritmo que borra cualquier atisbo de esta peculiar vivencia. A nadie se le oculta que hasta la llegada de Louis Bellson y Sam Woodyard (veintitantos años después de este periodo), la sección rítmica no fue el fuerte de la orquesta (por no

hablar ahora del tema de los cantantes, asignatura suspendida repetidamente por Duke a lo largo de toda su extensa carrera). El mantenimiento de Sonny Greer en su puesto es uno de los grandes misterios ellingtonianos sin descubrir, solo justificables por razones de parentesco o por la pertinaz manía de Duke de no despedir a ninguno de los miembros de su orquesta. (15).

De cualquier manera, uno de los cambios a los que hacía referencia un poco más arriba, que anuncian una nueva era, son las dos versiones de un clásico ellingtoniano: *Rockin' In Rhythm*. La

diferencia entre ambas, la del 8 de noviembre de 1930 (Okeh) y la del 16 de enero del 31 (RCA), con matices casi inapreciables, marcarán la diferencia entre dos épocas de la orquesta. *Rockin' In Rhythm* presenta una de las características ellingtonianas más importantes. Un nuevo parámetro a la hora de analizar el efecto Ellington como es el hacer sonar acordes voces discordes. El Ellington que se inaugura con este tema hará sonar maravillosamente bien las voces de su orquesta dispuestas en un impecable y suntuoso desorden. Por otra parte, el papel de la sección de saxos, conducida generalmente por la voz de Hodges y en ocasiones por la de Carney, distinguibles ambos perfectamente entre sus compañeros de pupitre, cobra un protagonismo cada vez más relevante. Por

otra parte, *Rockin' In Rhythm* es un clásico que inmortalizará a Cootie Williams en un luminoso solo que repetirá casi idéntico hasta los años setenta. El de Bigard también formará parte de la leyenda de la orquesta y será incorporado al arreglo del tema hasta sus últimas versiones.

El Ellington de comienzos de los 30, es un músico seguro de sí mismo, con un prestigio bien ganado que le hace dar su primer salto a Europa en 1932 y que sería el primero de una larga serie. Pero algunos meses antes, en junio de 1931, grabó una serie de títulos en los que a través de sugerentes enunciados parece querer descubrirnos de antemano su contenido. *Creole Rhapsody (Parts I & II)*, *Echoes Of The Jungle* y *The Mystery Song*.

Creole Rhapsody (RCA), grabado el 11 de junio, es seguramente su primera forma musical concertada de una cierta duración. Durante unos ocho minutos y medio, la composición, de carácter cíclico, se va articulando a base de unas bisagras, bastante desafortunadas por cierto, a cargo del piano del líder. Los arreglos de metales suenan algo descontrolados, no así las partes de

Ellington no gozará del favor del público como otras bandas del próximo período (Jimmy Lunceford, Count Basie, Cab Calloway, Chick Webb, Andy Kirk, Benny Goodman, etc), recorriendo un camino que se nos puede antojar algo marginal en relación con el de los citados pero, al fin, un camino propio que le llevará a una plenitud creativa jamás alcanzada por sus contemporáneos.



saxos, y quizás lo más exitoso sea, además de la audacia del intento, los solos consecutivos de Whetsol y Williams.

Cinco días después, el 16 de junio, la orquesta grabó *Echoes Of A Jungle* (RCA), algunas de cuyas partes utilizará Duke a menudo con posterioridad. En *Echoes...*, sobre un fondo obsesivo de metales ensordinados típicos del efecto Ellington, Williams solea con y sin sordina con una majestuosa serenidad que recuerda al Armstrong de sus mejores momentos y son un anticipo del célebre *Concerto For Cootie* que Williams y la orquesta interpretarán años después. Hodges, Bigard y Nanton se suceden sobre el fondo anteriormente aludido que se alterna ahora con unas oscilantes frases de la sección de saxofones. Menos pretenciosa que *Creole Rhapsody*, *Echoes...* es además mucho más lograda en el clima que alcanza y en el impacto que produce al oyente. Estas diferencias entre una y otra pieza plantean uno de los problemas a los que se enfrentó Duke a partir de entonces y que no siempre supo resolver con acierto: la relación duración/calidad de las piezas. Ellington, en un intento de emular a los compositores de tradición europea caerá a menudo en este error, a mi modo de ver, que consiste en alargar innecesariamente sus temas en un intento de componer piezas de larga duración. Sus obras maestras absolutas, y Duke cuenta en su haber con unas cuantas, rara vez superaron los tres minutos.

Al día siguiente de *Echoes...*, la orquesta grabará *The Mistery Song* (RCA). La exposición del tema hace realmente honor al título y la atmósfera conseguida es de una inquietante belleza. Gunther Schuller, brillante especialista en este primer Ellington, dice con la rotundidad que le caracteriza que *The Mistery Song* es de lo mejor que hizo Duke y uno de los más inspirados sonidos, no ya ellingtonianos sino de toda la historia de la música: "Un sonido que hay que oír para creer en él" (16). Y es que, realmente, los primeros compases de *The Mistery Song* son algo que hay que escuchar docenas de veces para llegar a abarcar toda la riqueza de matices, sombríos y envolventes, que contiene.

Estos tres temas cierran una etapa de la orquesta y por tanto de la creatividad ellingtoniana, fundamentando lo que se ha venido a llamar efecto ellington. Cabe decir que aunque han pasado más de 60 años, el desafío lanzado por Duke con estas propuestas sigue en pie. Si exceptuamos a Charles Mingus, algunos aspectos de Gil Evans y otros del World Saxophone Quartet, pocos se

han atrevido a través de estos supuestos a eleborar su propia música.

Por otra parte, el comienzo de la nueva década coincide con el desarrollo de los primeros grandes solistas y de las grandes bandas. El jazz entró de lleno en lo que se ha venido a llamar su época dorada. Entraremos a lo largo de esos años en un período de clasicismo (manierismo) que vendrá reforzado por su identificación como música popular. Durante los siguientes años el público, tanto en el período de pre-guerra y propiamente durante

la Segunda Guerra Mundial, bailará...hasta reventar, acompañado precisamente por esas orquestas.

Ellington no gozará del favor del público como otras bandas del próximo período (Jimmy Lunceford, Count Basie, Cab Calloway, Chick Webb, Andy Kirk, Benny Goodman, etc), recorriendo un camino que se nos puede antojar algo marginal en relación con el de los citados pero, al fin, un camino propio que le llevará a una plenitud creativa jamás alcanzada por sus contemporáneos. La orquesta, al igual que las otras, aumentará el número de músicos de las diferentes secciones convirtiéndose propiamente en una Big Band. A los nombres de los músicos de pupitre anteriormente aludidos, hay que añadir los de Rex Stewart, cornetista que aunque formado en la banda de



Joe "Tricky Sam" Nanton

Henderson dio lo mejor de sí mismo con Duke; y Lawrence Brown, trombonista de inconfundible sonido que dio un tono de contraste al agresivo "Tricky Sam" Nanton, entre otros.

La ellingtonia de comienzos de los treinta suena como un instrumento perfectamente afinado. La experiencia acumulada por el líder y la presencia de un personal cada día más capaz e identificado en las ideas que fluyen del espíritu de Duke, harán de la orquesta una de las referencias indispensables en los diez años siguientes en los que su consagración alcanzaría ribetes de eternidad.



Notas

(1) Este estudio recorre únicamente los años comprendidos entre mediados de la década de los veinte y los primeros cuarenta. Considero que estos 20 años, dejaron perfectamente definido lo que se ha llamado "ellingtonia", o sea, el legado de Duke a la posteridad. Seguir analizando los años posteriores, cosa que se hace puntualmente allí donde es más conveniente, no hubiera hecho sino prolongar excesivamente un estudio de por sí ya bastante largo y caer en la repetición de conceptos que, en sí mismos, repito, quedan evidenciados en esos 20 primeros años de su carrera.

(2) Los datos sobre la música que se podía escuchar en N.Y.C en los primeros años veinte están extraídos de la obra *Big-Bands* de Albert McCarthy. Editorial Barrie & Jenkins. Londres.

(3) El Ragtime había gozado de una cierta popularidad y algunos de sus compositores eran, o habían sido apreciados en los ambientes musicales. Scott Joplin, Tom Turpin, Luckey Roberts, Jelly Roll Morton o el citado Eubie Blake, tuvieron ocasión de dejarnos muestras vivas, o *piano rolls* de este género tan particular. Por otra parte durante los primeros 20 años del siglo, W.C.Handy, nacido en Florence. Alabama en 1873, personaje popular en el Nueva York de la época, compuso gran cantidad de blues inspirado en la música que había escuchado en su estado natal de Alabama, que aunque la mayoría no son propiamente blues (canciones de 12 compases según una estructura AAB), sí es cierto que contienen la esencia, el aroma de este modo musical, gracias al uso indiscriminado en su estructura de blue notes.

(4) *Quártica Jazz* nº9.

(5) Duke Ellington. *Music Is My Mistress*. Editorial Quarter Books. Londres

(6) Clarence Williams: *Louis Armstrong & Clarence Williams*. 1924/25. Kings Of Jazz, conteniendo sesiones con Sidney Bechet.

(7) Ver *Cuadernos de Jazz* núm. 30, (septiembre/octubre de 1995)

(8) El riff es una corta frase melódica que se utiliza con fines eminentemente rítmicos.

(9) Fundamentalmente y en origen, recogidas en los sellos actuales Columbia (CBS), RCA y MCA, aunque la pérdida de derechos de autor hace que otros muchos sellos, como el suizo Classics, se hayan apoderado de toda aquella música y la hayan editado a su aire (más o menos cronológicamente según los casos). Recomendando, no obstante, los siguientes discos de este período: A ellos me referiré, en general, de una manera global: *Early Ellington 1925/32* (3 CD's Decca); *Early Ellington 1927/34* (RCA); *Jungle Nights*

In Harlem 1927/34. (RCA).. Y por extensión, los Classics que cubren el período 1925/1942. Así mismo, rematando el siguiente período y juntamente con los Classics correspondientes: *The Great Ellington's Units*. 1940/41 (RCA); *The Blanton Era*. 1940/42 (3 CD's RCA) y *Duke Ellington 1941/42* (Forlane)

(10) Mercer Ellington/Stamley Dance: *Duke Ellington. Una biografía íntima*. Parsifal Ediciones. Barcelona.

(11) Louis Armstrong: *Hot Five's 1925/26*; *Hot Five & Hot Seven 1926/27*; *Hot Five & Hot Seven 1927/28*; *Hot Seven 1928*; *Louis In New York 1929*; *Saint Louis Blues 1929/30*; *You're Driving My Song*.

(12) Louis Armstrong (Fréméaux).

(13) Gunther Schuller. *El Jazz. Sus orígenes y primeros desarrollos*. Editorial Víctor Lerú.

(14) Johnny Dodds: *Johnny Dodds 1926*. (Classics); Jimmy

Noone: *Jimmy Noone 1923/28*; *Jimmy Noone 1928/29*, ambos editados por Classics y que contienen las impagables sesiones con Earl Hines en el Apex Club de Chicago. A Buster Bailey se le puede escuchar a sus anchas en los siguientes compactos de Fletcher Henderson: *Fletcher Henderson 1926/27*; *1927* y *1927/1931*, editados por Classics.

(15) Hay dos excepciones célebres que el lector ha tenido ocasión de conocer a través de estas líneas: Charles Mingus y Elvin Jones (*Universos Musicales* dedicados a Charles Mingus y John Coltrane, respectivamente).

(16) Gunther Schuller. Ob.citada.



Ellington, 1935