

# Los estándares en el Jazz

Vicente Ménsua / Joan Sadurni

## I GOT RHYTHM GEORGE GERSHWIN

Handwritten musical score for "I Got Rhythm" by George Gershwin. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It features two main sections, A and B, each with two staves of music. Chords are written above and below the notes. Section A starts with a key signature of two flats (Bb) and a 4/4 time signature. Section B starts with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The score includes various jazz chords such as Bb, Bb6, C-7, F7, Eb, and Eb-.

### I GOT RHYTHM

Con *I Got Rhythm* analizamos un tema de George Gershwin que es, con toda seguridad, el autor musical norteamericano más popular. ¿Quién entre el llamado gran público no ha escuchado, al menos una vez, *Summertime*, *Liza*, *The Man I Love*, *But Not For Me* o el mismo *I Got Rhythm*?

George Gershwin nació en Nueva York el 26 de septiembre de 1898 en el seno de una familia judía. Desde muy joven mostró claras inclinaciones musicales y a los doce años tocaba el piano con bastante corrección. A los veinte era un codiciado autor de canciones del *Tin Pan Alley*. Su primer gran éxito, *Swanee*, fue cantado por Al Johnson. En 1924 compuso su célebre *Rhapsody In Blue*. En 1928 da a la luz a su más conocida comedia musical, *Un Americano En París*, y en 1935 logra la apoteosis con la ópera *Porgy And Bess*. Su vida, indudablemente intensa, aún lo fue más por su brevedad.

George Gershwin murió en Beverly Hills (California), en plena gloria, el 11 de julio de 1937.

Entre la gran cantidad de temas que compuso a lo largo de su vida, no era fácil escoger uno que representara a su autor. El elegido pensamos que es, entre todos los candidatos, el que tiene un mayor interés en el contexto de este estudio. Es cierto que *I Got Rhythm* es, entre todos los posibles, el menos elaborado melódica y armónicamente. Sin embargo, considerado como un esquema, una motivación, y aliado a un cierto encanto rítmico, ha dado origen a un sinfín de temas derivados, como más adelante veremos. *I Got Rhythm* nació en 1930 como uno de los temas de la comedia musical *Girl Crazy*, que alcanzó un gran éxito en los escenarios de Broadway con un total de 272 representaciones. Se dice que ello fue debido en gran parte a que en el foso de la orquesta había músicos de la talla de Benny Goodman, Red Nichols, Gene Krupa y Jack Teagarden entre otros.

## LA LETRA

Siguiendo los deseos de algunos de los lectores, que no el nuestro, y tal como hicimos con *What Is This Thing Called Love?*, publicamos la letra de esta canción escrita por Ira Gershwin, hermano mayor y colaborador habitual de George. Se trata de la letra completa de la canción original, ya que el *I Got Rhythm* utilizado por los músicos de jazz es apenas el estribillo de la misma. Seguimos pensando que es poco probable que nadie mínimamente normal pueda inspirarse en una letra así. Pero, en fin...

Los días nublados pueden tener luz  
No necesito lo que el dinero puede comprar  
Los pájaros llenan el día con sus trinos  
¿Por qué no podemos hacer lo mismo?  
Siempre estoy contento  
feliz con mi suerte  
Mira lo que tengo:  
Tengo ritmo  
tengo música  
tengo a mi chica  
¿quién puede querer más?  
Tengo verdes prados de margaritas  
tengo a mi chica  
¿quién puede querer más?  
No me gustan los tristes  
no los encontrarás cerca de mí  
Tengo la luz de las estrellas  
tengo dulces sueños  
tengo a mi chica  
quién puede pedir más  
¿quién puede pedir más?  
¿más? (1)

*(Days can be sunny, with never a sigh, don't need what money can buy.  
Birds in the tree sing, their day-full of song, why shouldn't we sing a long? I'm  
chip per all the day, happy with my lot. How do I get that way, look at what  
I've got: I got rhythm, I got music, I got my girl, who could ask for anything  
more? I got daisies in green pastures, I got my girl, who could for anything more?  
Old mantrouble, I don't mind him, you won't find him, round my door. I got star-  
light, I got sweet dreams, I got my girl, who could ask for anything more, who  
could for anything more?, more?)*

## EL CINE

Hoy día la televisión, a través del cine, ha sido y es, más que los propios discos, el vehículo transmisor de la música de Gershwin. El número de films ilustrados con ella es realmente impresionante: según los datos que hemos podido recoger, no menos de 46 películas durante unos cuarenta años. Aquí sólo desvelaremos aquellas en las que nuestro tema aparece.

La primera data de 1932 y es precisamente la traslación al cine de *Girl Crazy*. Su éxito fue parejo al de los escenarios ya que soportó hasta tres versiones. La primera llevó el mismo nombre que la comedia musical, *Girl Crazy*, y fue dirigida por el realizador William A. Seiter. Once años después, en 1943, se rueda la segunda también con el mismo nombre. Esta vez el realizador es Norman Taurog. Los principales actores son Junie Allison, Judy Garland y Mickie Rooney. Como anécdota, *I Got Rhythm* está interpretado por la orquesta de Tommy Dorsey. Dos años después, en 1945, *Rhapsody In Blue*, de Irving Rapper, presenta una historia novelada de la

vida de Gershwin. En 1951 Vincente Minelli rueda una obra maestra, *Un Americano En París*, con Gene Kelly y Leslie Caron. La película cosechó, creemos que merecidamente para variar, los Oscars a la mejor película, historia, fotografía, dirección artística, banda musical y vestuario. Kelly canta y baila una inolvidable versión de *I Got Rhythm*. En 1954 Gordon Douglas rueda *Sincerely Yours* y, por último, en 1966 Alvin Ganzer rueda la tercera versión de *Girl Crazy*, llamada en esta ocasión, *When The Boys Meet The Girls*, interpretada por la cantante Connie Francis y por Harve Presnell.

## LA MUSICA

Seguramente George Gershwin no imaginó nunca al componer esta cancioncilla, lo que llegaría a significar para los músicos de jazz. Quizá sea la simplicidad en todos y cada uno de sus aspectos lo que la ha convertido en un esquema casi tan popular como pueda ser el esquema blues. Melódicamente es tan sencilla como lo han sido los posteriores desarrollos, si exceptuamos los inventados por Charlie Parker. Tanto es así que, a veces, se deja la segunda sección al libre albedrío, y es que la frase "B" no da para más, ya que parece más un riff que propiamente una melodía.

*I Got Rhythm* está compuesto por treinta y cuatro compases, aunque los dos últimos se suelen omitir por entenderlos como coda (razón por la que tampoco están en la partitura). De las versiones que proponemos –y de las que conocemos– sólo la de Paul Motian incorpora todos los elementos. Por lo demás es un típico esquema A-A-B-A con las tres A (aclaramos lo de los dos últimos compases) absolutamente iguales.

Ahora bien, ¿qué es lo que hace tan popular entre los músicos a esta canción, lo que les hace decir "vamos a tocar" *I Got Rhythm*? sencillamente el esquema armónico. Su extremada simplicidad la hace ideal para el estudio de la improvisación. Como sucede con el blues, se convierte en un esquema "natural" fácilmente reconocible y susceptible de múltiples variaciones sin que deje de sonar como tal.

La primera sección "A", se caracteriza por encontrar en todos los puntos fuertes, al principio de los compases 1-3-5-7 y 9-11-13-15, el acorde de la tónica y el acorde de cuarto grado en el compás 6 y 14. El "esqueleto armónico" podría resumirse así: |1|V7|1|V7|1|V|1|1|1|.

La segunda sección es un ciclo de quintas de dominante que se resuelve sobre la tónica en la próxima "A".

Las variaciones, que como ya hemos dicho pueden ser muchas –en este caso presentamos sólo cuatro–, afectan sólo al aspecto armónico, no al estructural y se trata generalmente de sustituciones de acordes y de acordes de paso, siempre con la misma función tonal.

Ahora bien, sí que advertimos en las melodías una evolución del lenguaje. Las sencillas y efectivas puntuaciones rítmicas de *I Got Rhythm* y *Lester Leaps In*, nada tienen que ver con las atrevidas exposiciones de *Salt Peanuts* y *Oleo*, en donde un determinado diseño (c.3 en *Salt Peanuts* y c.1 en *Oleo*), queda desplazado métricamente. Y aún menos con *Anthropology*, auténtica muestra del lenguaje bop, cuya melodía, por sus características, bien podría ser un ejemplo clásico de solo de bop.

Profundizando en este último tema, lo primero que nos llama la atención es la diversidad rítmica de las frases. En pocos compases vemos cómo los motivos musicales empiezan y acaban en lugares del compás muy diferentes, con una cierta tendencia a finalizar en la segunda corchea de los tiempos débiles. Si a eso le añadimos las numerosas anticipaciones (los sonidos ligados en este caso) y sincopas (c.6, 7 y 20, por ejemplo), ya presentes en las demás piezas pero, sin duda, aquí más relevantes, nos encontramos ante un discurso muy rico en cuanto a acentuaciones y siempre sorprendente. Así como antaño era fácil intuir lo que podía suceder inmediatamente, en el bop las frases pueden acabar y empezar de nuevo, en los

momentos más inesperados. Las pausas breves y abundantes y las piruetas interválicas (saltos incluso de séptimas y un vaivén imparable en su dirección) contribuyen a lo dicho. Esta tendencia a jugar con las posibilidades de una escala, que llegará a ser obsesivo, induce y ayuda a desmenuzar los acordes a los que se añaden "nuevos" sonidos.

A través de la superposición de terceras desde un sonido elemental, llegamos (después de la tercera, quinta y séptima) a las novenas, onceavas y treceavas. Sonidos que si bien ya habían sido utilizados (3) no constituían, como sucede en el bop, parte esencial de su expresión.

Ejemplos claros de novenas hay en los compases 7 (G7, lab), 15 (C-7, re), 16 (Bb, do), 21 (C7, re)... de onceavas en los compases 6 (Ab7, re), 23 (F7, si)... de treceavas o sextas en los compases 1 (G7, mib), 6 (C-7, la), 8 (F7, re)...

Si a todo ello le añadimos el uso, aunque esporádico, de la escala cromática y lo salpicamos con los inevitables tresillos, en su conjunto, obtendremos la definición del estilo de Charlie Parker y por extensión la receta bop.

Sólo resta poner la sal... La dosis justa, si no, se echa todo a perder (imprescindible una buena soltura de dedos y/o elasticidad de labios).

## LAS VERSIONES

*I Got Rhythm*, tema excepcional por lo dicho anteriormente, merece un tratamiento igualmente excepcional. Si hasta ahora habíamos seleccionado doce versiones, esta vez serán quince, pero sólo tres de ellas corresponderán al estribillo de *I Got Rhythm*, tal y como fue compuesto por Gershwin. Las otras doce, a tres versiones cada uno, y como prueba definitiva de que nuestro tema fue (y es) una fuente inagotable de inspiración, lo serán de *Lester Leaps In* (Lester Young), *Salt Peanuts* (Dizzy Gillespie), *Anthropology* (Charlie Parker) (2) y, por fin, *Oleo* (Sonny Rollins).

## I GOT RHYTHM

Django Reinhardt: *Gipsy Genius. Giants of Jazz 0219* (CD). Dicky Wells (tb); Bill Coleman; Shad Collins (tp); Django Reinhardt (g); Dick Fullbright (b); Billy Beason (bat). 7 de julio de 1937.

Hemos elegido esta versión porque pensamos que da una idea de cómo sonaba este tema tocado por los músicos que hicieron de él su caballo de batalla, con un arreglo muy de la época. En la mitad de los treinta, *I Got Rhythm*, aunque no se tocara directamente, podía estar presente de muchas maneras en la música y en los músicos. La instrumentación es bastante peculiar, como puede verse en los créditos. Curiosamente, ni Wells, líder original de la sesión, ni Django, héroe en los créditos de este CD, toman solos. La presencia del guitarrista, no obstante, se hace notar. Su acompañamiento armónico-rítmico, nótese que no hay piano ni falta que hace, es sencillamente asombroso, con una presencia que vale cualquier intervención solística. Los solos corren a cargo de los trompetistas y éstos los bordan, sobre todo Coleman, un verdadero poeta del jazz, uno de los raros trompetas de terciopelo de la *swing era*.

Jo Jones: *Jo Jones Trio. Everest/EmArcy 512534* (CD). Ray Bryant (p); Tommy Bryant (b); Jo Jones (bat). Marzo de 1959.

Dos versiones del tema. La primera a *tempo* medio, la segunda a *tempo* rápido. La primera tiene, a nuestro modo de ver, menos interés que la segunda. Las dos son una muestra de un jazz a medio camino entre el pasado *swing* representado por el inigualable *drumming* de Jones, ¡qué parte de escobillas la suya! y ciertos presentes bop a cargo de los hema-

nos Bryant. Ray, con ciertos tics petersonianos (o quizá tatumnianos, vaya usted a saber) que de todas maneras perdería posteriormente, era ya entonces un espléndido pianista, un pianista de esos que hay que calificar de completos (como sus maestros).

Este *I Got Rhythm*, tremendamente fácil de encontrar y a un muy buen precio, tiene el interés de desmenuzar el tema y darnos una visión que incide precisamente allí en donde tiene más interés: en el ritmo. Los 4/4 de la segunda versión son fantásticos.



Paul Motian: *Paul Motian In Broadway. Vol. 2. JMT 834 440-2* (CD). Joe Lovano (st); Bill Frisell (g); Charlie Haden (b); Paul Motian (bat). Septiembre de 1989.

Esta reciente versión de *I Got Rhythm*, casi para celebrar su cincuentenario, es muy interesante por varios conceptos. El cóctel Lovano/Frisell es de un gran efecto; cierto que en un sentido estricto el guitarrista es incapaz de *swingar* más de cuatro compases. Pero cierto también que sus desgana-dos acordes son de una gran musicalidad y encajan siempre allí en donde deben. El tema es tocado en la forma "tradicional" para después derivar hacia derroteros bastante poco tradicionales. Lovano es un saxofonista que "llega" a fuerza de un discurso sin ninguna pretensión y mucha madurez. El sorprendente final (un solo de batería y se acabó), nos gusta pensar que es un homenaje a todos aquellos bailarines que alguna vez hayan bailado a los sonos de este tema.

## LESTER LEAPS IN

### LESTER LEAPS IN LESTER YOUNG

Chords for System A:  
 Bb, Bb/D, Eb7, Eo, Bb/F, Eo/D, C-7, F7  
 Bb, Eb, Eb7, Eo, Bb/F, F7, Bb

Chords for System B:  
 C7, F7  
 Bb, Eb, Eb7, Eo, Bb/F, Eo/D, C-7, F7  
 Bb, Eb, Eb7, Eo, Bb/F, Bb (F7)

Count Basie: *The Chronological C. Basie 1939. Vol. 2. Classics 553* (CD). Buck Clayton (tp); Dicky Wells (tb); Lester Young (st); Count Basie (p); Freddie Green (g); Walter Page (b); Jo Jones (bat). 5 de septiembre de 1939.

Nada descubrimos al decir que esta primera variación de *I Got Rhythm* es una obra maestra del jazz. Es algo que figura en todas las antologías. Su escucha, no obstante, es obligada. Y decimos no obstante porque existe el peligro, con ésta y otras maravillas anteriores a los cuarenta, de obviarlas: es decir, pensar y aludir a ellas como en una referencia de antología, como algo momificado en papel impreso que unos cuantos músicos y críticos nos han obligado a reverenciar.

Hay que escuchar *Lester Leaps In* [y los *Potato Head Blues* o *West End Blues* (Armstrong), *Liza* (Tatum) y *Body And Soul* (Hawkins, aunque con éste confiamos que hayan ya seguido nuestro consejo de hace pocos meses), y cinco o seis Ellington, y dos o tres Bechet, y tantas maravillas que sería largo de enumerar, sin las cuales es difícil disfrutar de todo lo posterior. Con el jazz pasa como con las matemáticas, que hay que saber los fundamentos].

Bien, decíamos que había que escuchar *Lester Leaps In*, y gozar en primera fila del majestuoso vuelo lesteriano, de esa fuerza interior contenida, que sólo parece extrovertirse, lenta pero generosamente, sobre el oyente fiel. Cincuenta y cuatro años no han hecho más que aumentar la fuerza y la belleza de este *I Got Rhythm-Lester Leaps In*.

**Nat Cole:** *Nat Cole Trio. Rockin Chair* (CD).

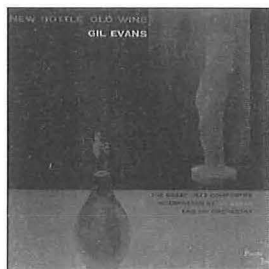
**Nat Cole (p); Oscar Moore (g); Wesley Price (b).** 1943.

No es la primera vez que traemos a Cole y probablemente no será la última. *Lester Leaps In* era un tema de repertorio del trío. El tratamiento que le da aquí Cole a las armonías es menos "moderno" que lo que era habitual en él. Oscar Moore se nos aparece como un guitarrista fundamental y el trío funciona con una fluidez que anuncia cambios profundos en las interacciones del trío como grupo de jazz.

**Gil Evans:** *New Bottle Old Wine*. Pacific Jazz 746855 (CD).

**Gil Evans (p);** entre otros, Cannonball Adderley (sa); Johnny Coles (tp); Frank Rehack (tb); Chuck Wayne (g); Paul Chambers (b); Art Blakey (bat). 9 de abril de 1958.

Fantástica re-armonización de la re-armonización... Eso es *Lester Leaps In*, versión Gil Evans a finales de los cincuenta. La manera poco habitual de Evans en tratar el tema, le añade un interés adicional a esta versión. Las llamadas-respuestas son aquí tratadas de una manera bastante estridente –clásica–, y en un tono que se aleja mucho de las aterciopeladas maneras del Evans algo posterior. La utilización de la sección rítmica, de un gran efecto, y los riffs nada evansianos sobre los solos de Adderley, Wayne y Rehack, completan un atractivo cuadro que suena a homenaje a las grandes bandas, para las cuales Evans había escrito bastantes años antes con bastante profusión.



## ANTHROPOLOGY

**Charlie Parker:** *The Complete Savoy Recordings*. Savoy 886421 (CD).

**Charlie Parker (sa); Sadik Hakim (p); Miles Davis (tp); Curley Russell (b); Max Roach (bat).** 26 de noviembre de 1945.

Grabado originalmente como *Thrivin' From A Riff*, cuya conclusión final recibió el nombre de *Anthropology*, esta fantástica variación de *I Got Rhythm* (como el resto de las versiones parkerianas) tiene el fuego de su autor. La sesión en la que fue registrado este tema es la misma que la de *Koko* –variación armónica de *Cherokee*– (estamos en el bop, ¿lo adivinaron?), en la cual se respiró un ambiente bastante genialoide. Dizzy Gillespie estaba presente para lo que



## ANTHROPOLOGY CHARLIE PARKER

The image shows a musical score for the piece 'Anthropology' by Charlie Parker. It consists of several staves of music with various chord symbols written above them, such as Bb6, G7, C-7, F7, Bb, C-7, C-7, F7, F-7, Bb7, Eb7, Ab7, D-7, G7, C-7, F7, C-7, F7, Bb6, D7, G7, C-7, F7, Bb6, C-7, F7, Bb6, C-7, F7, Bb6, F-7, Bb7, Eb7, Ab7, C-7, F7, Bb6. The score includes measure numbers like 19, 40, 715, 17, 21, 25, and 29.

hiciera falta, desde tocar el piano, hasta sustituir a Miles a la trompeta cuando éste veía que podía quedar colgado... Bien, quizá nos convenga aplicar a este período de la historia del jazz lo mismo que se dijo poco más arriba para el período anterior. ¡Esto no es arqueología, es música y muy viva!

**Fats Navarro:** *Our Delight*. Rockin Chair (CD).

**Fats Navarro (tp); Allen Eager (st); Tadd Dameron (p); Curley Russell (b); Kenny Clarke (bat).** 1948.

Este grupo fue hasta la muerte de Navarro, y conjuntamente con el quinteto de Parker, la orquesta bop más interesante. Además, gracias a la presencia de Dameron, magnífico arreglista, era el que ofrecía una imagen musical más acabada, más redonda.

Navarro era otra historia. Su aspecto y maneras (era conocido por el sobrenombre de *Fat Girl*), nada tenía que ver con su música. Su prematura muerte permitió el encumbramiento (merecido) de su más importante discípulo: Clifford Brown. Brown, creemos, no rayó nunca a la altura del Fats de los mejores días (por ejemplo el de este CD). El maestro era tan explosivo y *swingante* como el alumno pero sin sus tics. (Brownie fue posteriormente tan imitado, que sus seguidores inmediatos, Donald Byrd, Lee Morgan y Cla., ¡copiaban hasta esos tics!). En fin, este *Anthropology-I Got Rhythm*, es magnífico y su escucha, más que ninguno de los temas aquí expuestos, nos traslada a los viejos y peligrosos tiempos del bop cuando los músicos de jazz se desayunaban con whisky, comían con ginebra y cenaban con heroína. Por suerte esos tiempos pasaron. Pero por suerte también, fueron y nos dejaron lo que nos dejaron.

**Art Pepper + Eleven:** *Modern Jazz Classics*. Contemporary / OJC 341 (CD).

**Art Pepper (cl); Arreglos de Marty Paich y una big-band con Russ Freeman (p); Joe Mondragon (b); Mel Lewis (bat).** 28 de marzo de 1959.

*Anthropology* versión Marty Paich, especie de sumo sacerdote de la West Coast, y Art Pepper clarinetista, especie de Lester Young californiano. Todo el amaneramiento y la frescura de la "Costa" cae sobre el tema bopper sin mancharlo...

Sea por la enérgica y voluntariosa actitud de la sección rítmica –si se nos permite la ironía, *swingando* como "negros"...–, sea por la decidida intervención en el tema por parte del adusto clarinete de Pepper –¡qué gran clarinetista acabamos de descubrir!–, este *Anthropology* –como el resto

de estándares jazzísticos del disco, once evidentemente— es una interesante referencia en la que el paso de los años no hace sino acrecentar su importancia.

## SALT PEANUTS

**SALT PEANUTS** DIZZY GILLESPIE

Charlie Parker: *The Greatest Jazz Concert Ever. Debut* (CD).  
 Charlie Parker (sa); Dizzy Gillespie (tp); Bud Powell (p); Charles Mingus (b); Max Roach (bat). Mayo de 1953.

Este disco ya lo hemos utilizado una vez, lo omitimos en otra ocasión, por no cansar (*Hot House-What Is This Called Love*), y hoy lo volvemos a traer para ilustrar la primera versión de *Salt Peanuts*. De memoria, este disco hay que sabérselo todo él de memoria. Escuchen los primeros compases del primer coro de Parker, en el que cada nota parece querer expresar un mundo de emociones, tal es la fuerza de su entonación y la vivencia rítmica que contienen; Dizzy en las nubes, la mano derecha de Powell saliéndose del teclado y un solo de Roach de esos raros solos de batería que pueden (y deben) recordarse. Esta es seguramente la versión de *Salt Peanuts* (más incluso que la primera, la que grabaron Parker-Gillespie para Guild).

Bud Powell: *Time Was. Bluebird ND 86367* (CD).  
 Bud Powell (p); George Duvivier (b); Art Taylor (bat).  
 11 de febrero de 1957.

Ultrarrápida versión del maestro del piano bop, una mezcla de Art Tatum y Charlie Parker (o sea, ¡Bud Powell!). Desarrollo de los coros con una gran presencia de la estructura rítmica del tema. La gran musicalidad de Powell queda en evidencia de una manera aplastante en este *Up-tempo*. George Duvivier, otro instrumentista de una gran musicalidad, y Art Taylor, solean a discreción. En 2.20 minutos no se puede pedir más.

Joshua Redman: *Joshua Redman. Warner Bros 9362-452442* (CD).  
 Joshua Redman (st); Kevin Hays (p); Christian McBride (b); Gregory Hutchinson (bat). 15 de septiembre de 1992.

Hemos traído este disco aquí por varias razones. Una, la primera, porque contiene una versión de *Salt Peanuts* que consideramos que es bastante buena. Dos, la segunda, porque queremos romper una lanza en favor de los jóvenes músicos, a menudo tan denostados por algunos críticos que, seguramente deslumbrados por los grandes maestros, ven en ellos como



intrusos a los que juzgan de miméticos, academicistas, sin alma, carne de cañón de las multinacionales y otras lindezas por el estilo. A veces pienso que hay críticos en este país, ¡sí!, que desconían de los jóvenes por el mero hecho de serlo. Es evidente que Parker, Armstrong, Ellington, Miles, etc., no ha habido más que uno; también es cierto que el nivel de musicalidad que tiene un músico de los llamados maestros sólo se alcanza en la juventud si se es un genio, o en la madurez a base de eso, de madurar. Demos tiempo al tiempo que genios hay poquitos, cinco o así. Los otros, el resto, han llegado a base de trabajo, mucho trabajo y algo de inspiración.

Hecha esta digresión vamos con Joshua Redman, joven músico de jazz que a pesar de ello, ¿habrá que decirlo así? toca muy bien, aplicando no sólo las rigurosas reglas técnicas del saxofón tenor, sino también las que le dicta su imaginación, que no es poca, su sentido del humor que tampoco queda detrás, su conocimiento nada mimético, muy bien digerido a pesar de su corta edad, de la historia de la música que dice interpretar y, por último, dejando trozos de su personalidad entre las notas de su música. Y eso es simplemente lo que hace Redman con *Salt Peanuts*. Pero cuidado, los otros tres acompañantes, que también son jóvenes (es probable que entre los cuatro no lleguen ni a la edad de Benny Carter) no se quedan atrás. Y este no es, por fortuna, un caso único. El número de jóvenes intérpretes que se esfuerzan por hacer del jazz su música, y de hacer música con su jazz, no son pocos. Nosotros abrimos las ventanas para que entre el aire fresco: que sea matutino como éste, o de cualquier hora del día.

*“Cuando más se arrima a la pureza del flamenco, la aventura resulta más excitante.”*  
 (D.16 / PEDRO CALVO)

*“JAZZPAÑA merece la máxima atención.”*  
 (EL PAIS / A. ALVAREZ CABALLERO)



**JORGE PARDO**  
**CARLES BENAVENT**  
**RAMON EL PORTUGUES**  
**JUAN MANUEL CAÑIZARES**  
**MICHAEL BRECKER**  
**RUBEM DANTAS**  
**PETER ERSKINE**  
**STEVE KHAN**  
**AI DI MEOLA**  
 y la WDR BIG BAND.

**JAZZ PAÑA**

**ACT THE MENDOZA MARDIN PROJECT**

**OLEO** SONNY ROLLINS

Miles Davis: *Bag's Groove*. Prestige / OJC 245 (CD).

Miles Davis (tp); Sonny Rollins (st); Horace Silver (p); Percy Heath (b); Kenny Clarke (bat). 29 de junio de 1954.

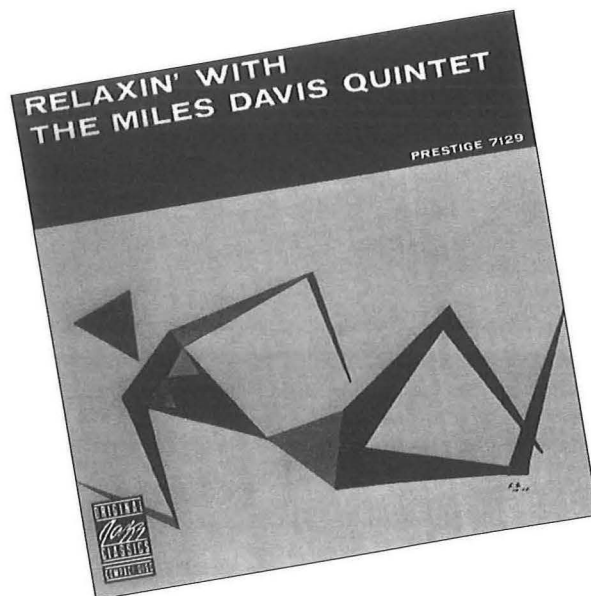
El quinteto de Miles Davis de los primeros cincuenta –es cosa no demasiado conocida–, fue originalmente este que se puede escuchar aquí. Los problemas personales de Rollins hicieron que Miles, recién salido de los mismos, optara por John Coltrane. Lo que no sabía el trompetista es que en su quinteto futuro, el que seguiría a este, acabaría siendo un cuarteto con problemas personales, más él mismo. Pero esa sí que es otra historia.

Esta versión de *I Got Rhythm-Oleo* es magnífica y destila una gran frescura. Es una especie de embrión bastante desarrollado del llamado hard-bop. El insistente acompañamiento de Horace Silver, sólo lo es durante el puente, tanto en el tema como en los coros de Miles y Sonny, dejando en el resto el espacio libre para el contrabajo y la batería. Ello va modulando rítmicamente la pieza, con unos altibajos que crean una tensión, un clima, bastante peculiar.

Miles Davis: *Relaxin'*. Prestige / OJC 190 (CD).

Miles Davis (tp); John Coltrane (st); Red Garland (p); Paul Chambers (b); Philly Joe Jones (bat). 26 de octubre de 1956.

He aquí el quinteto del que hablábamos antes. El tratamiento del tema, aunque con un *tempo* bastante más rápido que el anterior, es el mismo, por lo que hace referencia a la intervención de la sección rítmica, pero la música que resulta no tiene demasiado que ver. Miles era aún más Miles, cierto, pero Coltrane estaba más preocupado, sobre todo en piezas como ésta, en desarrollar el mayor número de notas por compás que en ver el lado oculto del tema. *Trane* aún no era el poeta épico de los sesenta. Sin embargo el Rollins de la otra versión, era un músico completo, directo y sensible: el ideal.



Sonny Rollins: *On the Outside*. Bluebird 2.496-2-RB (CD).

Sonny Rollins (st); Don Cherry (tp); Bob Cranshaw (b); Billy Higgins (bat). 27 y 30 de julio de 1962.

Este *Oleo* de casi veintiséis minutos, tocado a un *tempo* ultrarrápido, es un preclaro ejemplo de la música de vanguardia de los primeros sesenta. Rollins, decidido a no perder ningún tren, se asocia con el cincuenta por ciento del extinto cuarteto de Ornette Coleman, pensando (equivocadamente) que el hábito hace al monje. El resultado (lógico) es que nadie dejó de ser lo que era y se demostró, una vez más, que para llegar a donde sea lo mejor es no desviarse del propio camino. Con todo y así, este *Oleo* y los temas que le acompañan en este CD conservan, treinta y un año después, una frescura bastante considerable y son un ejemplo más que otros muchos (la mayor parte de las grabaciones del sello ESP, por ejemplo) de lo que había en la génesis del (buen) free: un combate colosal con y en la sección rítmica, una fijación obsesiva por tocar fuera del *tempo*, la búsqueda sistemática de armónicos, unas líneas melódicas zigzagueantes, repentinas aceleraciones y ralentizaciones del *tempo*... Aquí, además, hay bastante sentido del humor, un Cherry mejor solista de lo que pueda parecer, una rítmica ejemplar, en donde Higgins hace uno de sus raros largos solos, y por encima de todo un Rollins soberano conductor del cuarteto, impregnando su enorme sonido por todos y cada uno de los recovecos de este imaginativo *Oleo*. ■

#### Notas

- (1) Traducción Chiti Caso de los Cobos.
- (2) Charlie Parker compuso sobre la base de *I Got Rhythm*, además de *Anthropology*, los siguientes temas: *Ah-Leu-Cha*, *Chasin The Bird*, *Constellation*, *Merry-Go-Round*, *Red Cross* y *SteepleChase*.
- (3) Sobre todo verticalmente, por ejemplo en Ellington.