



Footprints, Nature Boy, It Might as well Be Spring, Autumn in

New York, Giant Steps... y algunos otros inspirados stan-

dards comentados anteriormente en *CDJ* han superado lim-

piamente la barrera -tan incomoda- de los estilos, para insta-

larse plácidamente en la memoria de generaciones de aman-

tes de la música, nada preocupados por la pureza jazzística

de sus escuchas y encantados por la belleza o la fuerza de

temas musicales eternos, sonoros, desgarrados, divertidos.

Son propiedad de todos y sobre todo de los músicos que con

mayor o menor fortuna recrean una y otra vez estas melodías

para las que el reloj y el calendario no son nada más que

objetos ingeniosos que nada tienen que ver con ellas.

los standards

Textos: **Vicente Ménsua / Joan Sadurní**

Autumn in New York

Vernon Duke

Chords and measures shown in the score:

- Measures 1-4: Gm7, Am7, Bb6, C7, Fmaj7, Gm7, Am7, D7b9
- Measures 5-8: Gm7, Am7, Bb6, C7, Am7b5, D7
- Measures 9-12: Gm7, Bbm7, Eb7, Abmaj7, D7b5b9, G7b9
- Measures 13-16: Cm7, A7b5, Dm7, G7b9, Cmaj7, Bb7, Am7, D7#11
- Measures 17-20: Gm7, Am7, Bb6, C7, Fmaj7, Gm7, Am7, D7 Db7
- Measures 21-24: Cm7, Dm7, Ebm6, F7, Bbm6, Abm7, Gb7, Gm7b5 C7b9
- Measures 25-28: Fm7, C7, Fm6, Em7 Ebm7, D7, Dbmaj7, Am7, D7, Dbmaj7, Ab7
- Measures 29-32: Gm7, Am7, Bbm6, C7b9, Fm6

las versiones

Es curioso que la mayoría de las versiones encontradas pertenecen a la década de los cincuenta. Es probable que algún músico la desenterrara del olvido, la interpretación gustara a sus colegas y se convirtiera, por algunos años, en lugar común de experimentación. Algunos músicos la han mantenido durante años en su repertorio, tales como Sonny Stitt o Chet Baker. En cualquier caso, es tal el número de versiones que la elección de tan sólo cinco de ellas planteaba serios problemas. Vocales tenía que haber, ¿pero, cuál?. La elección estaba entre Ella Fitzgerald, Louis Armstrong, Frank Sinatra y Billie Holiday, cuatro maestros del fraseo vocal jazzístico. Al final, la emotividad de Billie nos conquistó. Como también lo hizo la versión de Parker, el más vocal de los instrumentistas. Ambas son versiones "comerciales" que en manos de estos músicos adquieren una fuerza inesperada. Entre los que se quedaron por el camino, Lawrence Brown, Buddy DeFranco, Ahmad Jamal, Stan Kenton, Chico Freeman, Dexter Gordon, Charles Mingus, Tal Farlow, Bud Powell, Al Haig, M.J.Q., Eddie Costa, Tete Montoliu...

Billie Holiday

THE COMPLETE BILLIE HOLIDAY ON VERVE 1945-1959
Billie Holiday and Her Orchestra.
Los Angeles, 1952
Verve 517 881-2

Charlie Parker

THE COMPLETE CHARLIE PARKER ON VERVE. VOL 7
Charlie Parker with Strings
Nueva York, 22-23/01/1952
Verve 837 141-2

Se hace difícil comentar una interpretación de Billie, uno comenzaría y acabaría diciendo -simplemente- que Billie es, sin más, la cantante que ha llevado el jazz vocal al nivel de la sublimación. Pero entrando en el fondo de la cuestión, podemos llegar a conclusiones determinantes sobre el peso real del talento frente a la técnica o las facultades. ¿Por qué esta canción, cantada (objetivamente) mucho mejor por Fulanita (y quizás con más éxito) no llegaría a conmovernos?. Dicho de otra forma, por qué una frase, o la simple enunciación del título, resulta tan conmovedora cuando es cantada por Billie. Algo parecido podría decirse de la versión de Parker. Un tierno violín enuncia la melodía. Más violines preparan un camino que se adivina horrible. De pronto, entre las cuerdas, aparece Parker y entonces nuestra atención queda pegada exclusivamente a aquella voz con un acento que la hace reconocible entre mil y nos evoca un mundo de sensaciones irrepetibles.

Kenny Dorham

'ROUND ABOUT MIDNIGHT
AT THE CAFÉ BOHEMIA

Kenny Dorham (tp), Bobby Timmons (p), Sam Jones (b), Arthur Edgehill (bat).
Nueva York, 31/05/1956
Blue Note 5 33775-2 (2 CDs)

Hay que pensar que el ambiente que se vivió en el Café Bohemia aquel 31 de mayo de hace 51 años está bastante bien captado en esta grabación. *Autumn in New York* es la balada de la sesión y está interpretada en cuarteto, con el excelente J.R. Monterose de espectador privilegiado. Dorham, me gusta decirlo, fue un trompetista extraordinario que tuvo la mala suerte de aparecer entre Fats Navarro y Dizzy Gillespie por abajo, y Miles Davis por arriba, y coincidir en sus años de esplendor -los de esta grabación, precisamente- con Clifford Brown. Un bocadillo mortal. Esta versión nos parece de las mejores. El tono de Dorham en la exposición es modélico y el acompañamiento de Timmons, a pesar de que el piano no tenga una afinación perfecta, también. Los acentos de ambos hacen volar nuestra

imaginación a cualquier calle neoyorquina, con los primeros fríos del mes de noviembre y pisando hojas caídas. Si la música no excita nuestros sentidos es mejor olvidarla y dedicarse a leer prensa deportiva.



el tema

Autumn in New York es una melancólica melodía escrita por Vernon Duke, compositor cuyo verdadero nombre era Vladimir Dukelsky. Nacido en Parfianovka, Rusia, el 10 de octubre de 1903, fue estudiante de música en los Conservatorios de Kiev y Odessa hasta el momento en que emigró a los Estados Unidos, a principios de los años veinte. En las tres décadas que siguieron a su llegada a los Estados Unidos, escribió composiciones clásicas con su nombre real y adoptó el de Vernon Duke para las canciones, entrando de lleno en el mundo del espectáculo musical y componiendo para películas, shows y comedias musicales. Sus primeros éxitos llegaron al principio de la década de los treinta con *Walk a Little Faster* (1932) de la que destaca una canción, *April in Paris*, que se convertiría en

la música

Canción de 32 compases de estructura A-B, con dos periodos de ocho compases en cada sección. Empieza la melodía de forma recesiva, con un movimiento descendente, que enseguida compensa elevándose hasta el *re* agudo para estabilizarse curiosamente sobre el *la* del c. 3, primer sonido de la frase. Este rodeo sobre sí mismo (de *la* a *la*), que se repite en los próximos cuatro compases, le confiere una cierta reserva expectativa. En el c. 9, aprovechando el mismo diseño inicial variado, empieza una modulación hacia el tercer grado menor *Lab mayor* y, posteriormente, el clímax sube tenuemente, gracias al ligero ascenso del contorno melódico y la modulación hacia la dominante *Do mayor*:

un standard de notable éxito en manos de muchos músicos. En 1934, para el show *Thumbs up*, compuso *Autumn in New York* que además de ser el standard elegido para representar a Duke en esta serie, es la única canción para la que su autor escribió la letra. El mismo año y para el show *Ziegfeld Follies*, compuso *I Can't Get Started*, un standard que, pese a ser algo grandilocuente, fue caballo de batalla de algunos trompetistas como Bunny Berigan o Dizzy Gillespie, y también de saxofonistas como Lester Young y Charlie Parker. En 1940 escribió la música de una célebre comedia titulada *Cabin in the Sky*. Poco a poco se fue apartando del mundo musical y su estrella comenzó a declinar, aunque seguiría escribiendo canciones y música de orientación clásica hasta su muerte, acaecida el 16 de noviembre de 1969.

Es en la segunda parte, c.21, donde se produce la sorpresa que da un aire nuevo al conjunto (¡qué aburrido hubiera sido volver a repetir la misma frase anterior!): el motivo inicial se ensalza y modula de forma pasajera hacia el cuarto grado menor (*Sib menor*; c.23). Ahí, en este punto de máximo interés, es donde se resuelve esa expresión contenida de la canción, como si hablases bajito de algo confidencial, y la curva melódica alcanza la nota más alta (*mi agudo*, c.25). Aún siendo la tonalidad mayor, todas las modulaciones se producen a tonos propios del homónimo menor: c.11 *Lab mayor*; c.13/21 *Do menor*; c.23 *Sib menor*; c.25 *Fa menor* (I grado menor); c.27 *Reb mayor*. El final, con el último acorde sobre *fa menor*, nos devuelve un poco hacia la misma incertidumbre otoñal que envuelve al tema.

Autumn in New York

Phineas Newborn

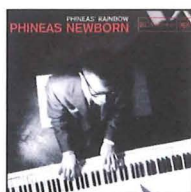
PHINEAS' RAINBOW

Phineas Newborn (p)
Nueva York, 16/10/1956
RCA 7432131870-2

Versión tremenda de uno de los grandes pianistas de jazz del pasado siglo. Aquí, como debe ser, en solo absoluto (¡dejarme solo!). En realidad a Newborn no le hacían falta acompañantes, como tampoco a Tatum a quien, además, molestaban (como nos molestaban a nosotros). Dicen que Phineas estaba algo trastornado, pero debía ser cuando no tocaba el piano porque poniendo los diez dedos encima de las ochenta y ocho teclas era un ángel que contaba historias maravillosas y que siempre acababan bien. No había

moraleja que no fuera "esto, señores, hay que tocarlo así". Decía que esta versión de *Autumn in...* es tremenda y quizás me quede corto. La cosa se inicia como no queriendo introducir la melodía pero haciéndolo con suavidad, sin grandes adornos, de

manera entre enérgica y tierna. Después... después Phineas simplemente se deja llevar y sus dedos discurren por el teclado contenidos, sin adornos fáciles y valorando hasta el final, por encima de cualquier otra cuestión, el tono emotivo.

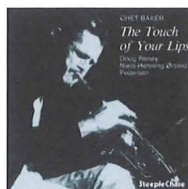


Chet Baker

THE TOUCH OF YOUR LIPS

Chet Baker (tp), Doug Raney (g),
Niels-Hennig Ørsted-Pedersen (b)
Copenhague, 21/06/1979
SteepleChase 3112-2

Interpretado a un *tempo* ligeramente superior que el resto, este *Autumn in...* es como una ráfaga de viento suave y fresco. La exposición del tema por parte de Baker sitúa la cuestión en un estadio exento del dramatismo de versiones anteriores, tanto en las frases que va desgajando como, sobre todo, en el timbre de su trompeta. Baker explica de maravilla esta historia otoñal y lo hace de manera que lleguemos a creer que ésta es la mejor estación del año. El solo de Raney está en esa línea y, como digno hijo de su padre, lo ejecuta con gran elegancia; su discurso está lleno de hallazgos, interesantes casi todos ellos, alejados de la línea melódica que configura el tema. Pedersen fue un maestro de la melodía y eso, refiriéndonos a un contrabajista, tiene mérito doble. El final es como un diálogo a tres no buscado, hasta reencontrarse otra vez con el tema. De todas las versiones elegidas, ésta es quizás la menos brillante pero, con mucho, la más equilibrada



Joe Lovano

JOYOUS ENCONTER

Joe Lovano (st), Hank Jones (p), George Mraz (b), Paul Motian (bat).
Nueva York, 08 y 09/09/2004
Blue Note 8 63406-2

Un prelude bellísimo, mano a mano Lovano/Jones, precede al enunciado del tema casi susurrado, recordando mucho el fraseo de Billie -aunque algo menos el tono emocional, realmente irreplicable de la cantante- en la primera versión presentada. Un cambio de *tempo* transforma el discurso de Lovano que por momentos pasa del parafraseo a una improvisación más profunda y a unas cadencias más enérgicas. El solo de Jones es un ejemplo de equilibrio y elegancia, dos palabras que definen el estilo de este octogenario incansable que parece acariciar el teclado y también la melodía, que utiliza poco la mano izquierda pero de manera decisiva. El discurso de Jones en este *Autumn...* es un modelo precioso para distinguir entre parafrasis e improvisación, cosas que el pianista alterna con una naturalidad desconcertante. La vuelta de Lovano, sin dejar de jugar con la melodía de la que parece difícil desprenderse, convierte las parafrasis en un continuo juego de matices que acaban en el tema.



El tema que presentamos formó parte de la película *State Fair* (1945) y ganó el Oscar a la mejor canción original aquel año. Se trata de una melodía que puede ser interpretada como una balada pero que tocada a *tempo* medio resulta muy bien. En cualquier caso, es una melodía muy bonita que ha sido caballo de batalla de innumerables músicos en las últimas décadas. Y hay tantas y tan buenas versiones que fue muy difícil

llegar a las mejores; es más, dudamos que éstas lo sean. En cualquier caso, las presentadas son todas ellas excelentes muestras del tema. Era evidente también que tratándose de una canción de éxito (en su momento) buscáramos para empezar una versión vocal... y otra para acabar, 52 años después. Entre medias, hablaremos de una del pianista que probablemente profundizó más en el estudio de los standards, Bill Evans; otra del baterista de aquel trío, Paul Motian con su propio grupo; y por último, la de un saxofonista de penúltima generación, Joshua Redman. Es casi mejor olvidar la lista de las que han quedado en el camino pues de otra forma estas líneas resultarían interminables.

Sarah Vaughan

COMPLETE MUSICRAFT MASTER TAKES

Sarah Vaughan (voc), Miles Davis (tp), Tony Scott (cl), Jimmy Jones (p), Freddie Green (g), Billy Taylor (b), J.C. Heard (bat).
17/05/1950
The Jazz Factory 22816-2



Esta joya salida de los archivos Musicraft y cantada por una de las voces más instrumentales que ha dado el jazz, plantea la melodía de manera muy convencional, con toda probabilidad de forma muy parecida a la laureada versión cinematográfica cantada por Dick Haymes. Pero, como no podía ser menos y ya en una primera pasada, Vaughan transforma de manera sutilísima dicha estructura con el apoyo de un discreto, casi ausente, pero eficaz Miles Davis que contracanta la voz de La Divina con su sutileza habitual. En el segundo coro, Miles deja de apoyar y Vaughan se luce con sus características elongaciones en el fraseo, nacidas de cambios imperceptibles en las acentuaciones que dan una gran frescura a la melodía (y que acabarían convirtiendo el recurso en una ineficaz muletilla). La cosa acaba con el gélido clarinete del recientemente fallecido Tony Scott haciendo sin éxito el papel de Davis, compensado por la cálida voz de una Vaughan inmensa, camino de sus mejores años.

gráfica cantada por Dick Haymes. Pero, como no podía ser menos y ya en una primera pasada, Vaughan transforma de manera sutilísima dicha estructura con el apoyo de un discreto, casi ausente, pero eficaz Miles Davis que contracanta la voz de La Divina con su sutileza habitual. En el segundo coro, Miles deja de apoyar y Vaughan se luce con sus características elongaciones en el fraseo, nacidas de cambios imperceptibles en las acentuaciones que dan una gran frescura a la melodía (y que acabarían convirtiendo el recurso en una ineficaz muletilla). La cosa acaba con el gélido clarinete del recientemente fallecido Tony Scott haciendo sin éxito el papel de Davis, compensado por la cálida voz de una Vaughan inmensa, camino de sus mejores años.

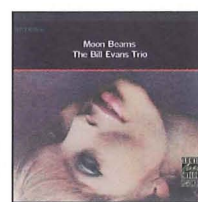
The Bill Evans Trio

MOON BEAMS

Bill Evans (p), Chuck Israels (b), Paul Motian (bat).
Nueva York, 02/06/1962
Riverside 99 960-2

El segundo trío de Bill Evans, mucho más convencional pero más efectivo que el primero, sigue siendo extremadamente melódico y el papel que Israels jugó en él fue definitivo para dar cohesión y libertad melódica al pianista. Menos avanzado, quizás, pero como ya se ha dicho, más efectivo.

Este disco de baladas, de portada contextualizada, no es tan "obra maestra" como otros *Evans* de aquellos años pero deja al oyente que lo escucha hoy día con una agradable sensación de tranquila plenitud. El tema que nos ocupa está interpretado dentro de esa tónica a la que nos referíamos: todo encaja, pero esa aparente facilidad no nos puede ocultar el crucial trabajo del trío para hacer de esta pequeña melodía una línea continua de hallazgos melódico/armónicos y sobre todo rítmicos.



Todo ello pasa en el segundo coro de la interpretación, gracias a aquella desconcertante mano izquierda, aquellos inesperados silencios que marcaron un modo inigualado de afrontarlo en el piano.

It might as well be spring

R. Rodgers

Sheet music for "It might as well be spring" by R. Rodgers. The music is in 3/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The score includes a key signature change to C major for the bridge (measures 25-32) and back to Bb for the final section (measures 33-37). The notation includes treble clef, a key signature change to C major, and various musical notations including notes, rests, and bar lines. Chord symbols are provided above the staff: A: Bbmaj7, Cm7/F, Bbmaj7 / Cm7 F7, Bbmaj7, Gm7, Fm7, Bb7, Ebmaj7, F7, Dm7, Gm7, Cm7, F7, F7/Eb, Dm7, G7, Cm7, F7, Cm7, F7, Bb6 / Fm7 Bb7, Eb6, Cm7, Fm7, Bb7, Fm7, Bb7, Ebmaj7 / Dm7b5 G7, Cm7, Cm7/Bb, Am7b5, D7, Gm7, C7, Cm7, F7, Bbmaj7, Cm7/F, Bbmaj7, Cm7, F7, Bbmaj7, Gm7, Fm7, Bb7, Ebmaj7, F7, /Eb, Dm7, Gm7, Cm7, Cm7/Bb, Am7b5 / D7 G7, C7, Cm7, F7, Bbmaj7 / A, Gm7, /F, Em7b5, Ebm6, Dm7, Gm7, Cm7, F7b9, Bb6 (Gm7, Cm7, F7).

Paul Motian

ON BROADWAY VOL. 2

Joe Lovano (st), Bill Frisell (g), Charlie Haden (b), Paul Motian (bat).
Nueva York, 09/1989
JMT 834 440-2

Veintisiete años después, vuelve a la carga otro trío pasado aquí para la ocasión a cuarteto: muy a la manera del grupo en aquel momento y dando la sensación de enfrentarse al tema como si trataran de atrapar una nube. La abstracta volubilidad de Bill Frisell se mezcla con la versión mas etérea de Lovano, un tenor capaz de besar y morder; aquí besa, produciendo un encaje de puntillas alrededor del cual -a su vez-, van tejendo otro, por el contraste entre el seco golpeteo de Charlie Haden y las metálicas escobillas de Paul Motian. Frisell se atreve con un coro. La cosa resulta algo desconcertante y no por el desarrollo melódico; el guitarrista apenas se aleja unos pasos hasta que es rescatado por Lovano, sino por un sonido

que simplemente desconcierta. Lovano se queda en la nube, no se mueve de allí, admirando esta melodía tan bella y añadiendo tan sólo pequeños matices. Parece mirárselo todo y pensar que tal vez ya está bien como está.



Joshua Redman

TIMELESS TALES (FOR CHANGING TIMES)

Joshua Redman (st), Brad Mehldau (p), Larry Grenadier (b), Brian Blade (bat).
Nueva York, 1998
Warner Bros 9362-47052-2

Antes de caer en las redes (elásticas) del puro comercio musical, Redman era un buen saxofonista con un apellido que, según se mirase, tanto podía jugar a su favor como en su contra. Este disco, buen disco por cierto, se editó en 1998 y es por tanto de antes de las "redes". Tocado a un *tempo* medio vivo y fuera del habitual 4/4, este *It Might as Well Be Spring* es un poco el punto de contraste en medio de unas versiones que, aparte de detalles reseñados, son bastante convencionales. El grupo juega con la melodía sí, pero sobre todo alterna su estructura rítmica de manera clara y juega con ella de formas diferentes, perdiendo de vista el original pero sin acabar de abandonar la fuerte melodía hasta que cae en manos de Mehldau que, por medio de recursos varios, mano izquierda sobre todo, parece perderse en el horizonte. Pero la excursión dura apenas un coro, justo hasta que es llamado al orden por Redman y juntos acaban de manera tan singular como empezaron.



René Marie

LIVE AT JAZZ STANDARD

René Marie (voc), John Toomey (p), Elias Bailey (b), T. Howard Curtis III (bat).
Nueva York, 29/12/2002
MaxJazz 116-2

Extraordinaria cantante, escuchen el *Dee I Do* que inicia el CD y compárenlo con la versión de una conocida cantante de gran éxito. Como las más grandes, René Marie es, además y sobre todo, un extraordinario músico que canta imprimiendo un carácter muy especial a todo lo que interpreta, como una sorprendente versión de *Nature Boy* en este mismo disco. Su versión de *It Might...*, como la anterior de Redman, es bastante rompedora. Comienza con un atractivo ritmo de marcha alejado de cualquier convencional 4/4. Después de cantar el tema introduciendo atractivas variaciones, René Marie se lanza a una larga improvisación en scat, llena de inventiva, sentido del humor y sobre todo de swing, bien soportada por una rítmica que es algo más que una simple comparsa, lo que queda sobradamente demostrado cuando la cantante, haciéndose a un lado, les deja vía libre. La vuelta al tema anuncia, lástima, que la cosa se acaba. Gran versión.



It might as well be spring

el tema El autor de *It Might as Well Be Spring* es probablemente el compositor de canciones más admirado entre los músicos de jazz de todos los tiempos. Richard Rodgers estuvo asociado a los letristas Lorenz Hart y Oscar Hammerstein: con el primero de ellos es autor de canciones como *Blue Moon*, *Where or when*, *The Lady Is a Tramp*, *Falling in Love with Love*, *My Romance* y *My Funny Valentine*, las dos últimas ya analizadas en esta revista con anterioridad. *My Favorite Things* o *It Might as Well Be Spring* -que presentamos ahora-, las compartió con Oscar Hammerstein. Nacido en Nueva York, el 28 de junio de 1902, en el seno de una acomodada familia judía, Rodgers estudió en la universidad de Columbia desde 1920 a

1923, asociándose ya desde entonces con Hart y dando como fruto canciones y comedias musicales de gran éxito en Broadway, tales como *Babes in Arms*, *Pal Joey* y *Oklahoma*. Lorenz Hart falleció en 1943 y su lugar fue ocupado por Hammerstein. A partir de entonces, el dúo continúa componiendo comedias que obtienen un éxito comercial todavía más rotundo, tales como *South Pacific*, *The King and I* o *The Sound of Music*, estas tres en concreto llevadas también al cine. En nuestra opinión, las canciones de la época Hammerstein son de una calidad musical inferior a las de la época Hart aunque siempre hablando, naturalmente, de un altísimo nivel y desde el punto de vista del aprovechamiento jazzístico. Rodgers siguió escribiendo música hasta su muerte, en diciembre de 1979.

la música Decía el compositor Montsalvatge que no hay mayor misterio en la música que el de comprobar cómo unos pocos sonidos, ordenados de forma distinta, pueden sugerir y provocar emociones tan distintas. Y es cierto. Si no, intenten cambiar alguna nota de esta exquisita, preciosa, equilibrada melodía y verán, inevitablemente, cómo esa maravillosa canción pierde parte de su encanto. Sólo con oír los primeros compases uno percibe un sentimiento de regocijo interior. ¿Quizá la suave alternancia de dos sonidos, como un *hablar para sí mismo*? ¿Quizá el salto sensible hacia el *sib*? ¿Se imaginan la pérdida expresiva que supondría sustituir este sonido más agudo por uno de los dos anteriores (posibilidad bien realizable)? El compás siguiente (c.3) eleva el perfil melódico, proporcionando

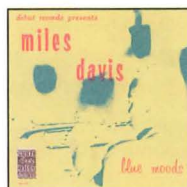
un punto álgido (el ascenso hacia la octava de *fa*) de gran dinamismo, que queda, no obstante, absorbido por el apacible planear posterior. Luego vuelve a remontar paulatinamente (c.5 y 6) para, después de un ligero descanso, coger impulso para el último salto antes de la conclusión de la frase. La estructura de *It Might...* sería la típica de 32 compases (A1-A2-B-A3) si, después de la B, hubiese repetido los ocho compases de la A así, sin más... Pero Rodgers nos depara aún una pequeña y grata sorpresa: otros ocho compases añadidos, a modo de colofón, en donde la canción alza el vuelo del lirismo y nos colma de un entrañable, sonoro deleite interior. Aunque sabemos que las canciones se pueden interpretar de muchas maneras y estilos distintos (¡sobre todo en el jazz!), sólo unos pocos son capaces de encontrar el espíritu adecuado que mejor traduce las posibilidades latentes y los secretos intrínsecos del tema musical.

La elección de *Nature Boy* como standard era un reto para nosotros, como lo es también para todos aquellos músicos que se atreven con él. Fue muy versionado a raíz de su aparición en los años cuarenta y en un grado menor también en los cincuenta, años en los que están fechadas las dos primeras versiones comentadas: pero también en las siguientes décadas y hasta hoy; la última versión que presentamos data de 1999. Las hemos elegido en formaciones diversas, pequeña y media formación, y una vocal. Pero como siempre, la elección se ha debido más que nada a una cuestión de gusto. Dicho de otra forma, las presentadas son las que más nos han gustado y por ello, naturalmente, nos han parecido las más interesantes. Pero además, y esto es objetivo, son las que podían aportar una visión más variada del tema. Por eso, la original de Nat Cole se ha desechado por considerarla un jarabe casi indigerible; lo mismo una versión de Sara Vaughan de 1948, o de Frank Sinatra; han quedado fuera ilustres versiones de Bill Evans, Eddie Costa, Ike Quebec u Oscar Peterson, pero también de James Brown y David Bowie.

Miles Davis

BLUE MOODS

Miles Davis (tp), Britt Woodman (tb), Teddy Charles (vib), Charles Mingus (b), Elvin Jones (bat). Nueva Jersey, 09/07/1955 Debut-OJC-043-2



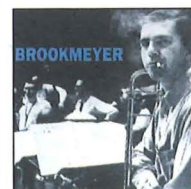
Esta poco y mal valorada grabación, de tan sólo cuatro temas y 27 minutos de duración total, promovida originalmente por Mingus para su sello Debut, contiene uno de los *moods* más sombríos que puedan escucharse y tiene su cénit precisamente en este *Nature Boy*, sin duda la más negra de las versiones que pueda imaginarse. La trompeta ensordinada de Davis, el oscuro sonido de Woodman, el cadencioso repiqueo de Charles, el profundo bajo de Mingus y, por fin, las escobillas que arrastra Jones sobre la caja clara, hacen de este tema una especie de oda trágica donde la música juega un papel descriptivo de primer orden. Miles "canta" lo que sin duda es una tragedia terrible; Woodman es como el viento que anuncia una tormenta; Charles es como campanas que tocan a muerto; Jones interpreta a la lluvia que acompaña el tronar de Mingus. Lo que está claro es que esta música no deja indiferente, ya desde la primera vez que la escuché hace muchos, muchos, años.

Bob Brookmeyer

BROOKMEYER

Bob Brookmeyer (tb, p), Bernie Glow, Nick Travis (tp), Joe Singer (cf), Don Butterfield (tuba), Al Cohn (cl, sa), Al Epstein (sb), Milt Hinton (b), Osie Johnson (bat). Nueva York, 09/10/1956 RCA-BMG 7432159152-2

Como no podía ser de otra forma tratándose de una obra de Brookmeyer, el arreglo de esta versión está especialmente cuidado; pero también la instrumentación, en este caso un octeto, es básica para dar un determinado color a la música. El melancólico sonido del corno francés de Joe Singer sobre una base bien equilibrada de clarinete, trompeta y trombón, abre este *Nature Boy* menos sombrío que el anterior. Se diría, no obstante, que Brookmeyer conocía la versión anterior y aplicó en ésta elementos de aquélla, tales como el clima general y más en concreto las líneas de bajo que refuerzan de manera clara el dramatismo de la melodía. La diferencia la marcan los solistas: Brookmeyer por partida doble, trombón y piano; Travis, Singer y Cohn al clarinete dan sucesivas visiones de la melodía aunque sin acabar de desprenderse del todo de las líneas principales y creando una serie de estribillos basados en simples variaciones o paráfrasis



Nature boy

Eden Ahbez

el tema

Alexander Aberle, más conocido como Eden Ahbez, es el autor de *Nature Boy*. Nacido en Brooklyn el 15 de abril de 1908, su niñez transcurrió en un orfanato y durante su adolescencia se dedicó a vagabundear por el país, viajando escondido en algún vagón de tren de carga, hasta que llegó a California a mediados de los años cuarenta. Se quedó allí de manera más o menos estable, cambiándose el nombre y escribiéndolo siempre en minúsculas, “ya que sólo Dios puede escribirse en mayúsculas”, solía decir. Claro precedente del hippismo de los 60, estudioso de lo oriental, viviendo en una comuna, sus fotos –impagables– nos muestran a un santón pelirrojo siempre en medio de la naturaleza. En 1946 escribió *Nature Boy* y puso su nombre, esta vez con mayúsculas, en la historia de la

la música

Canción de 32 compases de forma A-A' (la segunda parte es prácticamente igual a la primera salvo en su resolución final). El motivo melódico inicial es el que marca el desarrollo del tema. Su peculiaridad es el diseño descendente (*la-fa-re*, las dos terceras del acorde de tónica) que, si bien resulta un motivo recesivo por su propia naturaleza, el impulso anacrúsico de octava que le precede y el lugar métrico fuerte donde se produce (sobre el primer tiempo del compás) le confieren un energético dinamismo. En el *c.2* se redondea el impulso de la anacrusa para insistir sobre el motivo inicial. El segundo motivo de la canción (*c.5*) se eleva hasta el *re* agudo para deslizarse suavemente con intervalos cromáticos hasta el *mi* del *c.7*, punto de descanso. La aparición de esta nueva idea, con el salto hacia arriba, le da un corte altamente progresivo a la melodía que queda neutralizado lentamente por

música popular gracias a, entre otros, Nat “King” Cole que se encargó de colocarla en el número uno de ventas durante ocho semanas. Pero cuando la compañía Capitol quiso contactar con él, Ahbez había desaparecido... Frank Sinatra la incluyó también en su repertorio por aquellos años y, por si fuera poco, Joseph Losey incluyó *Nature Boy* en su film *The Boy with Green Hair* (1948). En 1959, mientras campaba a sus anchas por el parque Griffith (Hollywood), meditando y tocando la flauta, el productor Bob Keane -propietario de Del-Fi Records- se fijó en él y le hizo grabar algunos discos en los que destacaba sobre todo la fuerza de sus letras, que no su voz, y el acompañamiento de músicos como el pianista Paul Moer. Eden Ahbez falleció en 1995, a la edad de 87 años al ser atropellado por un coche.

el descenso ondulante posterior. Los próximos ocho compases (del *c.9-c.16*) se construyen sobre el primer motivo, cambiando los intervalos y con una interesantísima particularidad: la permutación de sus duraciones por el sistema de aumentación de sus valores rítmicos (ahora en lugar de ocupar un compás el mismo motivo se expande en dos). El momento de máxima condensación en esta parte se produce al inicio, cuando la anacrusa de octava vuelve a atacar de nuevo el *la*, esta vez para dilatar su expresión. A partir del motivo *la-la-sol-mi* del *c.9* encontramos una repetición del mismo motivo con un efecto claramente recesivo, como si fuera perdiendo fuelle, dada su dirección descendente (*la-sol-fa-re / la-fa-mi-si*). Estos pequeños detalles son, sin duda, los que confieren esta unidad, a la vez que proyectan una simple idea inicial hacia una forma engañosamente sencilla que le confiere una naturalidad distintiva.

Nature boy

John Coltrane

THE JOHN COLTRANE QUARTET PLAYS

John Coltrane (st), McCoy Tyner (p), Art Davis, Jimmy Garrison (b), Elvin Jones (bat). Nueva Jersey, 18/02/ y 28/03/1965. Impulse! 12142-2

Tres versiones grabadas en días diferentes en un mismo disco. Tres visiones apasionadas y apasionantes a través de la peculiar óptica de John Coltrane, en el momento de su máxima creatividad y sólo dos meses después de grabar *A Love Supreme*. Dos versiones en estudio y una tercera en el Village Gate neoyorquino. Las dos primeras bastante parecidas, con un tono emotivo alto, con aquel aire himnico, solemne, que *Trane* sabía imprimir, basado sobre todo en un timbre incomparable y un tratamiento melódico extremadamente minucioso. Después, como era habitual en aquellos meses, un pequeño motivo se convertía en un gran desarrollo. Aquí con la particular aportación de Art Davis acompañando con el arco.

La versión en directo se inicia con sólo cuatro notas del tema y una paráfrasis que oculta la melodía original. A partir de aquí el cuarteto se lanza en una desenfrenada carrera que acaba en el habitual dueto Coltrane-Jones, sin vuelta al tema.



Nnenna Freelon

SHAKING FREE

Nnenna Freelon (voc), Rickey Woodard (ss), Bill Anshell (p), John Brown (b), Woody Williams (bat). Los Angeles, 27/02/1996. Concord Jazz 4714-2

Sorprendente versión de *Nature Boy* que se inicia a un tempo muy rápido, con una introducción *ad lib* a base de scat y acompañamiento de percusión, para desembocar en el tema sobre una base polirrítmica, con un texto vocalizado por Nnenna Freelon de manera absolutamente instrumental; juega con él, altera su carácter rítmico original y parafrasea la melodía realizando sutiles cambios en su estructura. Durante el solo de Woodard hay un cambio de tempo a 4/4, con una sección rítmica que pasa con decisión al primer plano. Woodard realiza un solo que es un ejemplo como pocos de síntesis creativa sobre la base del tema, sonido controlado y swing contagioso. El final discurre con el estribillo principal, la polirrítmica, el scat de Nnenna en un arreglo que nos hace olvidar definitivamente las versiones primeras cargadas de pesados melancolía. Este *Nature Boy*, a diferencia de las anteriores versiones presentadas, cambia melancolía por alegría.



Greg Osby

THE INVISIBLE HAND

Greg Osby (sa, cl) Gary Thomas (fl), Andrew Hill (p), Jim Hall (g), Scott Colley (b), Terri Lyne Carrington (bat). Nueva York, 09/09/1999. Blue Note 5 20134-2

Disco que pasó desapercibido en su momento y que está cargado de hallazgos sorprendentes. Como ejemplo, el inicio de *Nature Boy*, un memorable arreglo con guitarra, flauta y clarinete interpretando el tema al unísono, de una gran originalidad y belleza, predisponiendo el ánimo para cualquier emoción que venga detrás. Y no faltan; el solo de Osby al clarinete -de cortantes frases-, está acompañado por la flauta de Thomas en *overdubbing* por los dos canales.

De alguna manera el arreglo inicial tiene una continuidad en el solo que podríamos llamar principal. El solo de Hall, utilizando una peculiar amplificación que liga perfectamente con el espíritu que mayoritariamente se da del tema, desarrolla unas líneas melódicas de una estética mucho más convencional que la de Osby. La cosa concluye con otro bello arreglo, diferente del utilizado en el comienzo, en el que intervienen al unísono, otra vez *overdubbing*, saxo alto, guitarra clarinete y flauta.



Después de mucho pensarlo, decidimos "enfrentar" la versión original a las versiones más recientes de las que disponíamos -explicamos más adelante el porqué-, como prueba de la vigencia del tema o del reto de su interpretación. Porque es indudable que hablar de *Giant Steps* es siempre hablar de un reto. Hay versiones de los sesenta, pocas, algunas más de los setenta: Woody Herman, Montoliu, Konitz, Farmer, Kirk. También de los ochenta: McPartland, Moody, Shepp... pero nos ha parecido que todas ellas adoptaban más la técnica novedosa que introduce *Giant Steps* que el espíritu que la impulsaba. Con ello no queremos decir que haya costado 30 años digerir este tema-procedimiento pero, en cualquier caso, ha sido en la década de los noventa cuando hemos encontrado versiones interesantes, que sean una lectura que supere en cualquier sentido al original aportando alguna novedad. Estas aquí presentadas lo hacen y de maneras muy diversas. Desde el discurso no-bop de Garrett hasta el más allá del bop de O'Neil, pasando por la solemnidad de Schneider o el "cachondeo" de Garnett. Al frente la original, que sin duda es "la versión".

John Coltrane

GIANT STEPS

John Coltrane (st), Tommy Flanagan, Cedar Walton (p); Paul Chambers (b), Art Taylor, Lex Humphries (bt). Nueva York, 04/05 y 01/04/1959 Atlantic 781 337-2



Coltrane grabó varias versiones de este tema. Acompañado por Flanagan o Walton, la cosa no varía demasiado. Quizás la primera es más redonda desde el punto de vista del saxofonista pero la parte del piano es sencillamente lamentable. El

pobre Flanagan no sabía si iba (o le tocaba ir) delante o detrás de los gigantes. En la versión que grabó para Enja en 1982 parece persistir la misma duda. Tampoco están muy en la onda el resto de acompañantes pero la cosa pasa algo más desapercibida. La "parte" de *Trane* es inmensa. En realidad es el manifiesto de una nueva manera de enfocar el problema de la articulación en la improvisación. De hecho, *Giant...* no es más que el resultado de una búsqueda paciente e intensa de años y años, los años Prestige, de "dar vueltas alrededor" de pocos acordes a base de variaciones mínimas. El *tempo* implacable, mejor en la versión Flanagan, y en cierta manera el título, acaban de montar el mito.

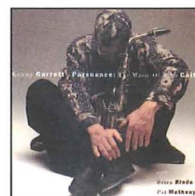
Kenny Garrett

PURSUANCE: THE MUSIC OF JOHN COLTRANE

Kenny Garrett (sa), Pat Metheny (g), Rodney Whitaker (b), Brian Blade (bt). Nueva York, 1995 Warner Bros 9362-46209-2

Marca la distancia con *Trane* desde los primeros compases. De hecho, esas distancias a las que hacemos referencia vienen ya de la exposición, primera lectura del tema sobre el que hace una única pasada. El resto es diametralmente diferente al análisis coltraneano ya que Garrett realiza diferentes paráfrasis con un lenguaje que construye frases que de manera clara divergen de cualquier convención y también convicción bebop.

Es quizás la primera versión que plantea una despedida al recurso *Giant...* después de 35 años de vigencia, algo así como decir "eres historia". El tono emotivo, como el de todo este excelente disco, está muy por encima de la media y Garrett realiza un *Giant Steps* mucho más apasionado de lo que a primera vista pueda parecer. El alto del saxofonista no nos hace echar de menos la calidez del tenor de *Trane*. La rítmica cumple su importante cometido de motor y Metheny no se mete en líos.



Giant Steps

John Coltrane



Los cincuenta fueron años de consolidación del lenguaje bop, que marcaría para siempre la gramática del lenguaje jazzístico, pero, poco a poco, los que fueran novedosos sistemas de rearmarización, todos apoyados en variantes cadenciales, se convirtieron también en previsibles y revertían en una estandarización del discurso melódico. Así es como surgió la necesidad de buscar nuevas maneras de armonizar que se escaparan de las redes de un sistema tonal (el basado en relaciones de quinta) muy explorado.

Sin embargo, casi en paralelo al "descubrimiento" de la modalidad por parte de Miles Davis y Bill Evans, y de la aventura del free jazz, dos movimientos que el mismo Coltrane trataría poco después, el saxofo-

nista aún encontró una manera novedosa de conjugar la típica progresión del bop (*IIm7-V7-I*). Se basaba ésta no en la relación de quintas o cuartas, sino en el movimiento de terceras en el bajo. Muy pocos standards hasta el momento usaron este procedimiento (la segunda sección de *Have You Met Miss Jones?* es quizá uno de los pocos).

Este nuevo sistema consistía en la división de la octava en tres partes iguales, a distancia de dos tonos, tonificando con el procedimiento habitual de situar el *IIm7* y *V7* grados relativos, cada una de los sonidos resultantes. Los centros tonales pasaban de este modo a relacionarse en el ámbito de terceras mayores, en oposición a las segundas mayores o menores habituales, (distancias mayores, "pasos gigantes").

Cabe distinguir dos aplicaciones distintas del procedimiento. Una sería ►

Maria Schneider Jazz Orchestra

COMING ABOUT

Maria Schneider (arr, dir), Tim Haggans (tp), Rock Ciccarone (tb), Tim Ries (sa), Frank Kimbrough (p), Ben Monder (g), Tony Scherr (b), Tim Horner (bat)... Nueva York, 09/11/1995 Enja 9062-2

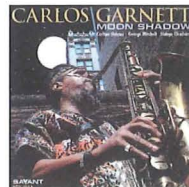


Versión explosiva y original, aunque quizás con una introducción y lectura del tema como tal algo grandilocuente, en la que Schneider más que discípula de Gil Evans lo parece de Stan Kenton. Sin embargo, la sucesión de solos es excelente y la rítmica se comporta como le hubiera gustado a Coltrane que se hubiera comportado a la suya propia en la versión original. Ciccarone al trombón y Haggans a la trompeta se mueven de maravilla entre las líneas muy marcadas de un arreglo algo sobrecargado, barroco, y una rítmica magnífica, hay que repetirlo, que alterna piano y guitarra como instrumento "repartidor" de acordes, lo cual es una muestra de originalidad e inteligencia por parte de Schneider. La conclusión sigue con una tónica parecida a la introducción en la que vuelve a primar la potencia sobre la sutileza. Barroquismo y potencia, dos características del *Trane* de finales de los cincuenta. En cualquier caso, la versión más interesante de las escuchadas en formato gran orquesta.

Carlos Garnett

MOON SHADOW

Carlos Garnett (st), Derick Gardner (tp), Robert Trowers (tb), Carlton Holmes (p), George Mitchell (b), Shingo Okudaira (bat), Neil Clarke (perc). Nueva Jersey, 23/12/1999 Savant 2011-2

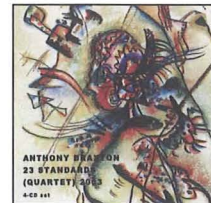


Et voilà, una versión pachanguera de *Giant Steps*. Y es que de todo tiene que haber. Este antiguo miembro de los Messengers y de la primera época del Davis eléctrico (*Big Fun*, *In the Corner*, etc), propone una loca aventura latina frente a la seriedad de Garrett y el rigor de Schneider, responsables de las versiones que anteceden en esta selección. Y es que de casta le viene al galgo. Nacido en Panamá, Garnett conserva esa inconfundible facilidad de quitar hierro a los problemas que caracteriza a la gente de los trópicos. Este *Giant...* es desde sus primeros compases una fiesta, nada de dramas. Pero lo cortés no quita lo valiente y el saxofonista, bien arropado por el resto de los vientos sobre la base de un arreglo muy sencillo y eficaz, y por la rítmica, que como el lector habrá adivinado juega también aquí un papel decisivo en el caminar del tema, recorre los vericuetos coltraneanos con la solvencia del que lo ha hecho miles de veces.

Anthony Braxton

23 STANDARDS (QUARTET) 2003

Anthony Braxton (sa), Kevin O'Neil (g), Andy Eulau (b), Kevin Norton (perc). Bruselas, 22/02/2003 Leo Records 402/405 (4 CDs)



La última versión corresponde a un deconstructor de standards locamente enamorado de ellos. El primer disco de Braxton dedicado a standards es de 1974 y con Tete Montoliu, aunque bien es verdad que lo fue por accidente. El caso es que ahí se encendió una hoguera que no ha parado de arder desde entonces. Este tema, en manos de este cuarteto, es una larga perorata de casi trece minutos. Después de la introducción, Braxton y O'Neil se lanzan a una improvisación paralela con el soporte de la rítmica que galopa a toda velocidad. Esta sorprendente improvisación colectiva -que se mantiene unos coros- es para nosotros la aportación puntual más interesante de todas las versiones escuchadas. El solo posterior de Braxton deriva hacia delirios coltraneanos poco frecuentes en él. Kevin O'Neil, todo un descubrimiento, analiza, destripa, desgarrar *Giant...* sin piedad, estableciendo un brillante punto final al tema, y de pasada a esta serie.

el tema

Segunda aparición de Coltrane en esta serie. La primera fue con *Impressions* compartiendo protagonismo con *So What!* de Miles Davis, tema del que deriva. Si *Impressions* era un experimento modal, una especie de remachar el clavo, de asentamiento de dicho experimento, *Giant Steps*, pocos años anterior, representa el final de toda una época, un punto final en el uso de la variación y cambio de acordes iniciado quince años atrás durante el periodo bebop. Como ocurriera con el *Carolina Shout* de James P. Johnson -tres décadas anterior-, *Giant...* se convirtió en asignatura obligada para cualquiera de sus contemporáneos hasta el punto que llegó a ser "una manera de tocar".

Cualquier tema se podía analizar con la óptica *Giant...* John Coltrane, nacido en Hamlet en 1926 y fallecido en Nueva York el 17 de julio de 1967, es una de las cinco grandes figuras de la historia del jazz de todos los tiempos junto a Armstrong, Ellington, Parker y Davis, destacando en la doble faceta de instrumentista sin par y compositor fértil y, como Parker, desarrolló una carrera intensa y breve de apenas 10 años. La capacidad de progreso en el dominio instrumental a lo largo de esos años es asombrosa y se puede seguir con precisión, casi día a día, escuchando su extensa discografía. El halo mágico que rodeó su figura en vida perdura después de su muerte. La enorme influencia que tuvo se percibe en muchos músicos actuales y en las diferentes fases de su desarrollo.

Giant Steps

- simplemente la de crear una melodía en base a esos cambios (como el tema que nos ocupa). Otra sería la de sustituir, o mejor, ampliar, la progresión habitual *IIm7-V7-I* con este artificio. Así, el típico enlace *Rem7-Sol7-Do* pasaría a convertirse en:

Dm7	G7	C	C	
Dm7 Eb7	Ab B7	E G7	C	0
Dm7 Bbm7 Eb7	Ab Ebm7 B7	E Dm7 G7	C	

O sea, entre el *II* y *I* se ubicarían dos nuevos acordes, a distancia de terceras mayores de la tónica, precedidos cada uno de sus respectivos *IIm7* y *V7*. Esto supondría una fórmula novedosa para reelaborar standards clásicos dando así un aire renovado a temas ya curtidors.

En *Giant Steps*, para muchos la culminación del período bop, Coltrane aplicó este sistema de enlace armónico por primera vez en una de sus composiciones (aunque, a tenor de la dificultad que entraña y la eficiencia de Coltrane en su solo, bien seguro hacía tiempo que lo ensayaba). Representó, por encima de todo, una manera insospechada de construir frases musicales, un modo para conseguir una mayor y más variada posibilidad de melodías y desconocidos senderos por recorrer.

Aunque el nuevo sistema tardó mucho en hacerse popular entre los músicos (aún hoy representa una prueba superior) sin duda influyó en músicos como Wayne Shorter, que estaban en el camino de componer por otros derroteros que no fueran los normalizados.

Footprints

Wayne Shorter



Footprints

las versiones

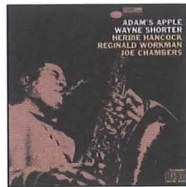
Había, de entrada, dos versiones obligadas. La primera, es evidente, la original de 1966 que antecede en pocos meses a la segunda, grabada por el quinteto de Miles Davis ese mismo año. Hay versiones para dar y vender de músicos tan dispares como Terence Blanchard (muy interesante), Marc Copland (que la ha versionado más de una vez), Jon Faddis, Pat Martino (elaborada como pocas),

Ahmad Jamal, Frank Morgan, Enrico Pieranunzi, Toots Thielemans... Pero por razones dispares, ha sido relativamente fácil llegar a las cinco elegidas. Las dos primeras por las razones antes enunciadas; el resto por ser las que ofrecían los puntos de vista más variados; desde los devaneos free de Hampton Hawes, músico nada dado a ese tipo de debilidades, hasta los delicados encajes del quinteto de Kenny Barron con flauta y vibráfono, pasando por un arreglo de mucho interés ejecutado por el noneto de Lee Konitz, un músico especialista en adentrarse en los standards, cualquiera que sea su condición.

Wayne Shorter

ADAM'S APPLE

Wayne Shorter (st), Herbie Hancock (p), Reginald Workman (b), Joe Chambers (bat). Nueva Jersey 24/02/1966 Blue Note 7 46403-2



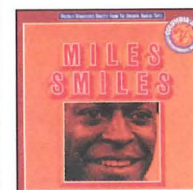
El pedal con que se abre el tema, que se repite en casi todas las versiones que hemos escuchado, da paso a un Shorter que interpreta con sonido inmaculado, desprendido de manera bastante evidente de parte de la influencia instrumental que ejerció Coltrane en él. El acompañamiento de Hancock resulta bastante convencional, como el del resto de la rítmica, poniendo en evidencia con su solo la modalidad de *Footprints*. Es inevitable y deseable la comparación con la versión siguiente, incluyendo los solos de Shorter y Hancock partícipes en ambas. La conclusión es que la música está más allá de las notas, los *tempos* y los silencios. La música es una expresión condicionada por el momento, las circunstancias: *Footprints*, siendo una excelente primera versión, sufre una profunda transformación en tan sólo ocho meses en las manos de casi los mismos músicos sí, pero tocados por un ramalazo que roza la genialidad.

Miles Davis

MILES SMILES

Miles Davis (tp), Wayne Shorter (st), Herbie Hancock (p), Ron Carter (b), Tony Williams (bat). Nueva York, 24/10/1966 Columbia 471004-2

Es inevitable considerar ésta como "la versión" de *Footprints*. El menú no puede ser más succulento: el quinteto de Miles Davis en su punto álgido, incluyendo a dos de los músicos de la versión original. A la escucha de todo ello uno no sabe con qué quedarse porque todo es realmente muy bueno. Y por si fuera poco, sus diez minutos de duración son de una intensidad altísima. Bajo y piano introducen a tenor y trompeta, Miles rompe el tema desde los primeros compases del solo dejando que asome la oreja muy de vez en cuando, cargando en el aspecto emotivo con la ayuda enorme de Hancock que refuerza las frases con habilidad, no menor que la de Williams que, literalmente, descompone el *tempo*, diríamos que lo disecciona, creando un espacio sin límites por donde el solista se mueve con plena libertad. Poco más se puede añadir. Lo dicho es aplicable al resto del grupo aunque en grado menor al compositor, lo más gris del grupo (¡imaginense!).



el tema

La última entrega de esta serie de standards corresponde, como la anterior, a un tema escrito por un músico de jazz, uno de los que más se ha prodigado como compositor en los últimos cuarenta años. En su día ya contamos en esta sección con Duke Ellington, Charlie Parker, Thelonious Monk, John Coltrane y Miles Davis. Es evidente que no es el único jazzmen con posterioridad a ellos que ha escrito temas merecedores de convertirse en standards, podríamos haber traído algún original de Ornette Coleman, Joe Zawinul, Mal Waldron, Benny Golson o Thad Jones. El problema era encontrar el número de versiones con suficiente interés como para ser contrastadas.

Wayne Shorter (Newark, 1933), aparte de notable saxofonista tenor y soprano, desarrolló su talento como composi-

tor en tres periodos claramente diferenciados. El primero en el seno de los Jazz Messengers de Art Blakey, de los que fue director musical y para los que compuso temas muy ligados a la temática blues del grupo.

El segundo, con el quinteto de Miles Davis; las composiciones son de líneas mucho más modernas sin perder el acento blues, como es el caso de *Footprints*, un blues en tono menor fácilmente tarareable y cantarín.

El tercer periodo en el grupo Weather Report, del que fue co-líder con Joe Zawinul: sus composiciones de esta etapa son mucho más "abiertas" pero, con todo, sin el peso que tendrían las de Zawinul dentro del grupo. Hay una cuarta etapa, la actual, en la que Shorter sigue abriendo el campo de experimentación, tanto, que sus límites se confunden con la línea del horizonte.

la música

Se trata de un blues de doce compases en tono menor con la peculiaridad métrica del compás ternario 6/4, aunque hay quien lo escribe como un 3/4 de veinticuatro compases, que viene a ser lo mismo.

Los blues en modo menor ya llevan intrínseco un cierto carácter modal, dada la armonía más abierta que ofrecen y a que, a menudo, se evitan las dominantes secundarias con sus respectivos tritonos, responsables del sentimiento tonal por excelencia.

En *Footprints* esta tendencia viene acentuada por el uso melódico de determinados sonidos. Blues clásico en cuanto al aspecto formal se refiere (tres frases, las dos primeras muy parecidas, como es habitual, sobre los grados I, IV y V) y apoyado en un *obstinato* obligado al bajo.

El contorno melódico se apoya en notas que evitan las terceras de los acordes (sobre el acorde de do menor, *do-re-fa-sol-sib* y sobre fa menor, *fa-sol-sib-do-mib*). Así, el acorde básico que sugiere la melodía es el formado por dos cuartas 1-4-7 (*do-fa-sib, fa-sib-mib*).

Esta inclinación del intervalo de cuarta en detrimento de la tercera viene reforzada por el arreglo, en su versión original, de cuartas paralelas a cargo originalmente de los metales, trompeta y saxofón, que proporciona este sonido tan específico de aquellos años. Mención aparte es la tercera frase, construida usualmente sobre la dominante, y cuya función queda aquí desfigurada con los numerosos y variables cambios armónicos, los cuales diluyen el efecto de pesadez que supondría un quinto grado demasiado presente. El último sonido del tema es, la cuarta del acorde.

Hampton Hawes

LIVE AT THE MONTMARTRE

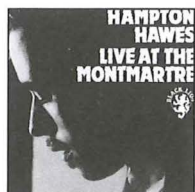
Hampton Hawes (p), Henry Franklin (b), Michael Carvin (bat).
Copenhague, 02/09/1971
Black Lion 760202-2

Una etérea introducción, en apariencia descontextualizada, da paso a una abstraída enunciación del tema y una errática improvisación por parte de los componentes del trío. Dicho sea lo de 'errática' en el mejor de los sentidos que pueda dársele: quizás habría que decir 'libre' ya que en los años en los que fue grabada esta música parecía que todo debía de moverse en medio de una calculada incertidumbre.

Nada que ver con los tríos de Hawes diez años antes, de pura ortodoxia pre-Evans. Aquí el bajo marca una

línea que puede o no coincidir con el piano, y la batería va haciendo una especie de encaje de bolillos que parece cubrir al resto como un paraguas (sin tela). En fin, se trata de una grabación en vivo que tiene el interés de ser una versión

de *Footprints* bajo la óptica de aquellos curiosos años que quedaron después de las primeras tormentas free. En cualquier caso, tiene gracia escuchar a uno de los grandes intérpretes de blues disimulando esta (privilegiada) condición.



Lee Konitz Nonet

YES, YES, NONET

Lee Konitz (sa, ss), Tom Harrell, John Eckert (tp); Jimmy Knepper, Sam Burtis (tb), Ronnie Cuber (sb, ss), Harold Danko (p), Buster Williams (b), Billy Hart (bat), Bill Kirchner (arr).
Nueva York, 17/04/1979
SteepleChase 31119-2

Sopranos y trombones con el contracanto de las trompetas ensordinadas enuncian una suave y algo oscura versión de *Footprints*. Al contrario que en la versión anterior, en ésta nada parece estar dejado al azar. Una escritura minuciosa prevé cada una de las partes de las que consta. Los solos se presentan intercalados entre ellas de manera natural, como si de apariciones espontáneas se tratara. Este es el gran acierto de un arreglo bien escrito. Por otra parte, todo el mundo se luce en un momento u otro pero nadie destaca especialmente. Y éste es el otro gran acierto de esta escritura que es esencialmente coral. Sólo la rítmica, con un Danko muy influido aquí por Tyner, parece aflorar por encima del resto. Lo cual, tratándose de Buster Williams, siempre un poco adelante del *tempo* y con una amplificación tan especial, y de Billy Hart, algo exhibicionista, no nos puede extrañar. Excelente versión, absolutamente diferente del resto.



Kenny Barron Quintet

IMAGES

Kenny Barron (p), Stefan Harris (vib), Anne Drummond (fl), Kiyoshi Kitagawa (b), Kim Thompson (bat).
Nueva York, 08-09/10/2003
Gitanes 0602498-2

Este grupo es una especie de quinteto de George Shearing o de Chico Hamilton versión siglo XXI. La introducción de Barron parece conducirnos hacia una situación latina a la que finalmente no se llega. En la exposición del tema, la flauta de Drummond hace sobrevalorar la melodía sobre el potente soporte del piano de Barron. El solo de flauta, casi sin abandonar la melodía, no se puede desligar del aporte producido por el pianista, una especie de complemento pero en ocasiones también de discurso paralelo. Las variaciones de Drummond están más en la emisión de armónicos que en la improvisación temática. Lo mismo pasa con el solo de Harris en referencia al papel del líder, quizás algo más inventivo y swingante, bien acompañado por una rítmica enérgica y mucho más participativa que en el solo anterior. En los compases finales, con protagonismo de Thompson, el ambiente latino vuelve, ahora ya para quedarse y finalizar la versión.



XVI festival internacional



del 26 de junio
al 08 de julio

www.canariasjazz.com

JOE ZAWINUL & THE ZAWINUL SYNDICATE **CHUCHO**
VALDÉS QUINTET & BEBO VALDÉS REUNION featuring
CHUCK LOEB, JIM BEARD, ERIC MARIENTHAL, TILL BRÖNNER, DENNIS CHAMBERS AND TIM
LEFEBVRE plus Special Guest MICHAEL FRANKS **KEVIN MAHOGANY &**
CANARIAS JAZZ & MÁS BIG BAND **CHRISTIAN SCOTT**
JOE MAGNARELLI & DAVE SANTORO QUINTET

...y muchos más...

