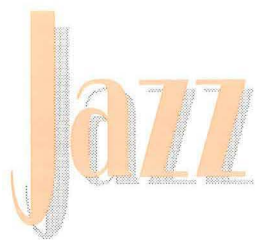


Los estándares en el



Vicente Ménsua / Joan Sadurni

STELLA BY STARLIGHT - VICTOR YOUNG

Handwritten musical score for "STELLA BY STARLIGHT" by Victor Young. The score is written on ten staves, each with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody is written in the treble clef. Chords are written above the staff, often with brackets indicating their duration. The chords include: E-7 b5, A7 b9, C-7, F7, F-7, Bb7, Ebmaj7, Ab7, Bbmaj7, E-7 b5, A7 b9, D-7, Bb-7, Eb7, Fbmaj7, E-7 b5, A7, A-7 b5, D7 b9, G+7, C-7, Ab7, Bbmaj7, E-7 b5, A7 b9, D-7 b5, G7 b9, C-7 b5, F7 b9, and Bbmaj7. The score includes measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Con el nombre de *standard* o estándar, se identifica a aquella música, inicialmente ajena al jazz, extraída del repertorio popular e incorporada a la temática jazzística por músicos que se han sentido atraídos por su estructura armónica, su facilidad para el swing o, simplemente, porque la melodía les resultaba agradable. Su uso ha llegado a ser tan generalizado que, con los años, temas como los que a continuación se citan perdieron su primera identidad, convirtiéndose en repertorio de los músicos de jazz. *Some of these days*, *Blue Moon*, *I can't get started*, *Night and day*, *Love for sale*, *Laura*, *These foolish things* o *Stella by starlight*, que hoy analizaremos, podrían ser algunos ejemplos significativos.

También reciben la denominación de estándares temas compuestos por jazzistas con finalidades podríamos decir jazzísticas, pero cuyo uso se ha extendido de la misma manera y por las mismas razones que las citadas más arriba para los temas populares. Ejemplos de este segundo caso podrían ser, *Basin street blues*, *China boy*, *King Porter stomp*, *Cotton tail*, *Stompin at the Savoy*, *Blue Monk*, *Round midnight* y *Lonely woman*, entre otros muchos.

El estándar, incorporado al jazz desde el mismo germen de esta música, es el vehículo ideal de experimentación jazzística. Algunos estándares han sido el toque fundamental de determinados músicos, llegando incluso a marcar con su impronta algunos periodos de su carrera musical. Es bien conocido el uso que del estándar hicieron Charlie Parker y Dizzy Gillespie, entre otros, para llegar a crear la estructura bebop. Así, un estándar como *Cherokee*, de Ray Noble, se transforma en manos de Parker en el casi imposible *Koko*, manifiesto radical de la cultura bop. El célebre *I got rhythm*, de George Gershwin, da origen a *Ah-Leu-Cha*, *Chasin' the bird*, *Constellation*, *Red Cross* y *Steeplechase*, igualmente en manos de Bird Parker.

El tema que nos ocupa, *Stella by starlight*, fue compuesto por Victor Young y Ned Washington en 1947 para la banda sonora de la película *The Uninvited* (*), una de las más horripilantes películas de fantasmas jamás rodada, lo cual no queda en absoluto reflejado en esta canción de 32 compases.

Responde esta pieza a una estructura regular de cuatro periodos de 8 compases cada uno de ellos. El primero se abre con un motivo melódico muy simple de carácter anacrúsico (compases 1-4), que se repite con otras notas en los compases de 5 a 8. Este primer periodo ya muestra una inestabilidad tonal que será característica a lo largo de la pieza, ya que estando presumiblemente en Bb mayor, el primer centro tonal que advertimos está en Eb mayor en el compás 7. No será hasta el compás 9 que encontraremos el acorde de Bb como primer grado (después de una cadencia b VII-I), pero con un carácter transitorio. No es el final –el reposo– de una secuencia, sino el inicio de una serie de pequeñas modulaciones. El segundo periodo, compases 9 a 16, es una continuación temática a la propuesta por el primero. La melodía tiene en común su origen anacrúsico –también lo tendrán el tercer y cuarto periodo– y en particular la apoyatura inicial en los compases 9, 11, 13 y 15. Como en el primer periodo, hay una progresión de la misma frase, compases 9 a 12 y 13 a 16. El tercer periodo es el de la máxima tensión, y curiosamente después de un largo proceso de movimiento de quintas (A-7b5 - D7b7 - G+7 [o mejor G7b13] - C-7 - Ab7 [o F7] - Bb), desemboca finalmente –y por primera vez!– en la tonalidad Bb de una forma armónicamente estable, pero al mismo tiempo en el punto de máxima incertidumbre argumental (¡imagínese si aquí acabara el tema!). El cuarto periodo, compases 25 a 32, es el esperado desenlace. Comienza como el primero, para continuar con una melodía muy parecida pero adaptada al proceso cadencial que nos conduce definitivamente a la tonalidad principal: E-7b5 - A7b7 - D-7b5 - G7b9 - C-7b5 - F7b9 - Bb mayor 7 (fundamentalmente el mismo de los compases 15 a 24, pero con un carácter totalmente diferente).

La conclusión es que nos encontramos ante un tema de tensión mantenida, que no encuentra el punto de reposo hasta su final. Junto a esta inestabilidad tonal y la semejanza melódica entre las diferentes frases que lo componen, hay un factor que proporciona sensación de continuidad. Se trata de las notas principales o guías. Si observamos las notas señaladas con un círculo, nos percatamos que la melodía avanza siempre por movimientos de segunda, exceptuando el paso entre los compases 6 y 7, en donde quizá el mi b expuesto claramente en la armonía (compases 7 y 8) sigue trazando, con sigilo, esta línea continua. En cualquier caso, la trayectoria del movimiento melódico es lo que nos da la dirección emocional del tema. Desde un registro central empieza a descender hasta la última nota del primer periodo, que será la más grave de todo el desarrollo melódico, y a partir de aquí, asciende durante todo el segundo periodo, como si se tratara de un episodio de paso, hasta llegar a la nota más aguda –mi b 4– al comienzo del tercer periodo (el fa 4 del c-19 es algo así como una bordadura melódica de mi b), coincidiendo con el punto álgido del tema. Después se inicia el descenso hasta el fa 3, nota que resulta reforzada por la cadencia melódica sol b-fa.

En resumen, esta estructura continuada, alejada de esquemas típicos como es el AABA, tan usados siempre, que implica un juego de la tonalidad menos declarado, con más uso de pequeñas modulaciones que se traduce en cambios de acordes más frecuentes y variados, lleva consigo una manera distinta de formar las frases durante la improvisación. Aquí reside seguramente el atractivo de esta pieza para los músicos de jazz de los últimos cuarenta y cinco años.

Para ilustrar esta composición musical, proponemos once versiones. Todas ellas, en vinilo o compacto, fácilmente localizables en el mercado discográfico.

Buddy DeFranco: Crescend Records (LP).

B. DeFranco (cl), Kenny Drew (p), Eugene Wrigth (b), Art Blakey (bat), 1949.

Esta es la versión más antigua de las propuestas. Grabada a finales de los 40 por un músico *quasi-maldito*, contiene elementos nada desdeñables. En primer lugar, la expresión del clarinetista es un pozo de contradicciones. Su fraseo, típicamente bop, barroco, es muy rico en variaciones, sinuoso; cálido. Sin embargo, su sonido parece anunciar, y superar de antemano, los más típicos de la escuela cool.

Stan Getz: Plays. Verve 840 833-2 (CD).

Stan Getz (st), Jimmy Raney (g), Duke Jordan (p), Bill Crow (b), Frank Isola (bat).

Nueva York, 12 de diciembre de 1952.



Que Stan Getz es uno de los grandes improvisadores de la historia del jazz, no es algo que vamos a descubrir ahora. De lo que no nos cabe ninguna duda es que esta *Stella* es una de las obras que seguramente contribuyó a cimentar esa fama. Sin duda es una de sus obras maestras. Getz exhibe aquí ese fraseo lineal, aparentemente simple, construido sobre una sonoridad única que es a la vez ligera y cálida. Su improvisación es de una claridad y lógica aplastantes y encierra unas líneas melódicas de gran belleza.

La sección rítmica, que podríamos denominar "de acompañamiento", completa un cuadro bastante paradigmático de un grupo de adscripción cool de inicios de la década de los cincuenta.

Hampton Hawes: *This Is Hampton Hawes Vol. 2 The Trio*. Contemporary 3515 (CD).
Hampton Hawes (p), Red Mitchell (b), Chuck Thompson (bat).
Los Angeles, 3 de diciembre de 1955.

Tres años después de la versión de Getz llega ésta de Hawes, para darnos una pequeña idea de los rápidos cambios habidos en aquella increíble década. Introducción del tema a piano solo y nada o casi nada que ver con lo anterior, pero tampoco con lo que vendrá a continuación... Del fraseo lineal, buenos modos y (aparente) frialdad, pasamos a otro más bien discontinuo, abundante en notas de blues, que da como resultado una vivencia rítmica muy conseguida y muy típica de los años a venir.

La sección rítmica, como era de prever, es mucho más participativa, cosa que no es de extrañar si tenemos en cuenta que el contrabajista es Red Mitchell.

Art Blakey Jazz Messengers: *Hard-Bop*. Columbia 1040 (CD).
Bill Hardman (tp), Jackie McLean (sa), Sam Dockery (p), Spanky DeBrest (b), Art Blakey (bat).
Nueva York, diciembre de 1956.

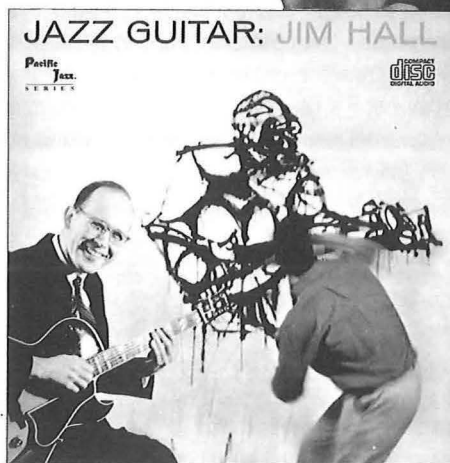
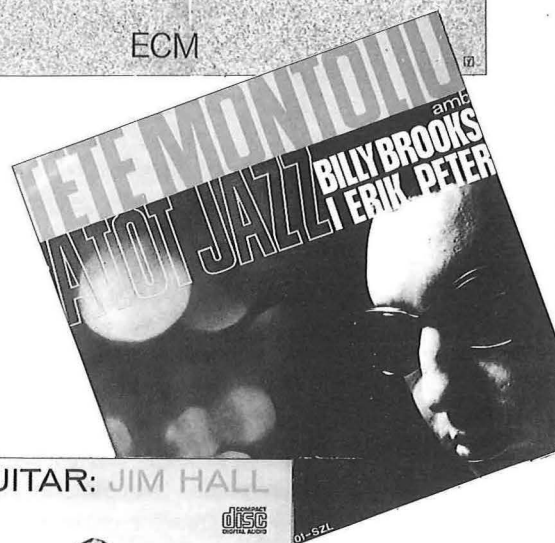
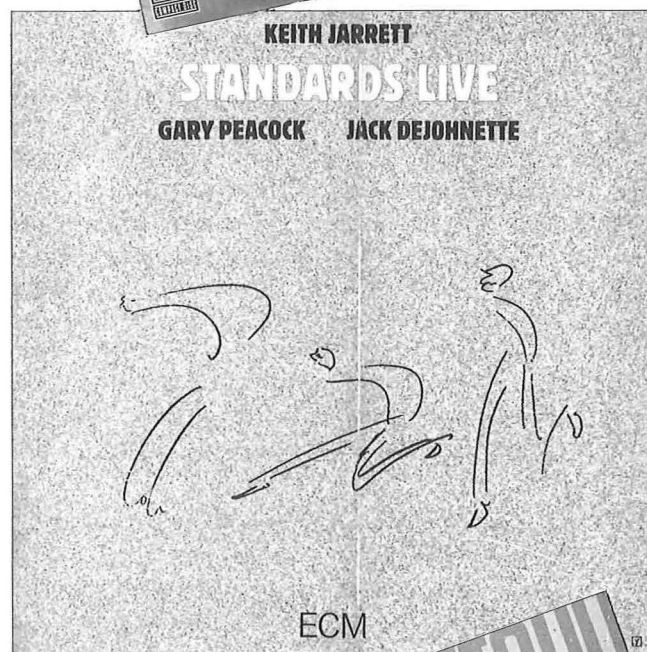
Versión que rompe con las anteriores en cuanto que aquí la formación es un quinteto. El título del disco ya es toda una promesa y dio origen a un movimiento de gran importancia en la segunda mitad de la década. La contra-revolución *hard* se decía pura y dura, pero la mayor parte de las veces era espontánea y... tosca. Pero convenía porque, a través de las raíces negras -gospel, blues- llegaba directamente al corazón. Todo ello acabará con Coltrane, a finales de los cincuenta, con su agotadora obsesión por las múltiples combinaciones de acordes.

Jim Hall: *Jazz Guitar*. Pacific Jazz Series P 7 46851 2 (CD).
Jim Hall (g), Carl Perkins (p), Red Mitchell (b).
Los Angeles, 10 y 24 de enero de 1957.

Magnífico disco, el primero como líder de este menospreciado guitarrista, en donde está el espíritu de Getz a través de Jimmy Raney (Hall en estos primeros años de su devenir), mezclado con el de Hampton Hawes (Carl Perkins, hermano gemelo de Hawes...) y... Red Mitchell. Si se quiere, una simbiosis de las dos versiones anteriores. Aquí el trío es de tres -todos llevan su parte de león- y el contraste entre Hall y Perkins, pianista a descubrir o re-descubrir, fallecido poco después de esta grabación-, es de lo más estimulante.

Bill Evans: *At Shelly's Manne-Hole*. Verve V6-8675 (CD).
Bill Evans (p), Chuck Israels (b), Larry Bunker (bat).
Los Angeles, 14 y 19 de mayo de 1963.

Esta versión nos parece muy interesante una vez escuchadas las anteriormente propuestas, ya que representa una acertada sinopsis de todas ellas.



En primer lugar, este trío es muy diferente a los anteriores. El clásico trío de ritmo, entendido como un solista, generalmente el piano, y una rítmica acompañante pasa a la historia a finales de los cincuenta gracias al trabajo efectuado, precisamente, por el grupo de Evans. (Conviene aclarar que lo formaban Evans, Scott LaFaro y Paul Motian.) También conviene añadir que el trío de Ahmad Jamal supuso un paso importante en la evolución de esta formación, aunque sin dar nunca el paso definitivo hacia una total libertad en la necesaria interrelación entre los componentes, cosa que hizo con creces el de Bill Evans.

En segundo lugar, esta *Stella* es muy diferente a las otras. La introducción y el tema es interpretada por el contrabajista. Hay que llamar necesariamente la atención en cómo se efectúa la transición entre el solo de bajo y el de piano, muy sutil y al mismo tiempo generante de una tensión casi irresistible que afecta favorablemente al resultado final. Esta es una versión a la vez equilibrada y brillante. Quizá sea, entre todas las presentadas, nuestra favorita.

Tete Montoliu: *A Tot Jazz Voll*. Fresh Sound FSR-46 (CD).

Tete Montoliu (p), Erik Peter (b), Billy Brooks (bat).
Barcelona, 1965.

Stella es uno de los temas talismán de Tete. Esta es su primera versión grabada, quizá la más espontánea de todas ellas, y la más generosa en cuanto a los posibles desarrollos formales. Desde el piano solo (Hawes), solo de contrabajo (Evans), el trío a tempo medio, para pasar a continuación a doblarlo (*Hard-Bop*), solos de bajo y batería, vuelta del trío a tempo medio (Hawes otra vez)... En suma, todo un catálogo de estilos y formas en unos momentos en que los estándares parecen ser la base de nuevas experimentaciones.

Miles Davis: *Cookin' At The Plugged Nickel*. CBS 01-460607-10 (CD).

Miles Davis (tp), Wayne Shorter (st), Herbie Hancock (p), Ron Carter (b), Tony Williams (bat).

Chicago, 22 y 23 de diciembre de 1965.

El incluir una versión free de *Stella* era una misión imposible. Es bien sabida la animadversión de los músicos free a todo tipo de estructuras, excepto a las que ellos previamente hubieran ideado. Un tema, entendido como una estructura de acordes por donde moverse, era, a mediados de los sesenta, un sacrilegio. Bien; el tiempo, como siempre, ha dado la razón a los que la tenían; es decir, a los otros. Lo cual no quita la existencia de músicos de free de altísima categoría. Pero eso ahora es otra historia.

No obstante, encontramos esta *Stella* interpretada por el quinteto de Davis en 1965. Es decir, en su momento álgido, cuando bastaba un simple gesto de cualquiera de los músicos para que se desencadenara algo imprevisible... Formalmente este quinteto no hacía free, pero en el fondo los principales presupuestos free se daban, y de qué manera, en este singular grupo. La densa introducción de Davis, obviando cualquier academicismo, la libertad del acompañamiento rítmico, su asincronía, y las autarquías armónicas en los diferentes solos, nos trazan una *Stella* realmente impenable.

McCoy Tyner: *Super Trios*. Milestone. M-5003-2 (CD).

McCoy Tyner (p), Eddie Gómez (b), Jack DeJohnette (bat).

Berkeley, 11 y 12 de abril de 1977.

Excelente disco de Tyner; pianista con dos manos y diez dedos, liberado al fin, once años después, de la atenazante gravedad coltraniana. Libre y curiosa versión de *Stella*. Tan libre, libertaria habría que decir, que el tema simplemente se toca después de una larga introducción, que resulta ser realmente el motivo improvisatorio. Los excesos de Gómez están compensados por la elegancia de DeJohnette.

Keith Jarrett: *Standards Live*. ECM 827 827-2 (CD).

Keith Jarrett (p), Gary Peacock (b), Jack DeJohnette (bat).

París, 2 de julio de 1985.

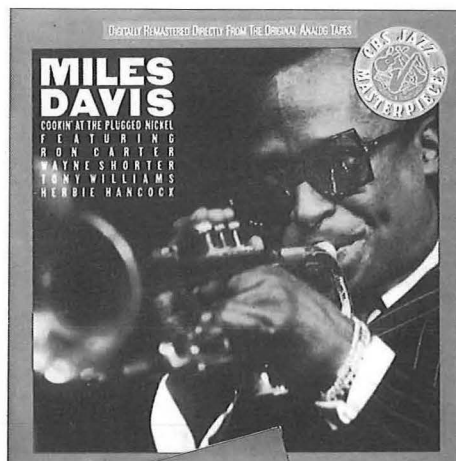
Después de años de elucubraciones románticas (ECM), libertarias (Impulse) y hasta clásicas (ECM), Jarrett investiga el mundo del estándar con un planteamiento serio y reflexivo, sintetizando sus anteriores experiencias. Su trabajo de rearmónización es muy interesante, y el tratamiento que da al tema le imprime un carácter nuevo. Es como una recreación improvisada de una pieza de concierto. Peacock y DeJohnette son dos ayudantes precisos e indispensables para que todo ello sea posible.

Stan Getz: *Anniversary*. EmArcy 838 769-2 (CD).

Stan Getz (st), Kenny Barron (p), Rufus Reid (b), Victor Lewis (bat).

Copenhague, 6 de julio de 1987.

Acabamos con uno de los discos más laureados de los últimos años. Getz toca divinamente, quizá mejor que nunca. Pero, sobre todo, aquí comunica su música con una vibración tan calurosa que emociona. La entonación de cada nota expresa sentimientos como sólo la música es capaz de hacerlo. Es como si Getz intuyera que su fin estaba próximo. El tema, los acordes, las notas, son un medio para expresar un sentimiento. Kenny Barron pone el marco preciso, o sea, está a la altura de las circunstancias. ■



Notas

* *Los Intrusos*, 1944, director Lewis Allen.

Las referencias filmográficas de este artículo se deben a la colaboración de Antonio Llorens.