

Los estándares en el Jazz

Vicente Ménsua / Joan Sadurni

BODY AND SOUL

GREEN

A c.1/9 Eb-7 (Bb7(b9)) Eb-7 (Ab7) Dm7 (Gb7) → F-7 (E♭7)

3 - C-7(b5) F7 Bb-7 Eb7 Eb-7 Ab7 1. D♭6 (Bb2) 2. D♭ (A7) →

B Dm7 (E-7(A7/E)) D/F# - G-7 C7 F#-7 B-7 E-7 A7 Dm7

D-7 G7 C-min7 (E♭7) D-7 G7 C7 (B7 B♭7) -

A Eb-7 (Bb7(b9)) Eb-7 D7 Dm7 (Gb7) → F-7 (E♭7)

3 - C-7(b5) F7 Bb-7 Eb7 Eb-7 Ab7 D♭6 (Bb7)

FINE

Esta canción, que relata la pasión de una mujer sometida en cuerpo y alma al hombre que ama, fue compuesta por Johnny Green, con letra de Edward Heyman, Robert Sour y Frank Eyton, en 1930. Fue, en su momento, el gran éxito de la cantante Helen Morgan. La primera versión jazzística se debe a Louis Armstrong, y data de 1931. Gracias a la inestimable ayuda de Antonio Llorens y sus impagables archivos cinematográficos, podemos reconstruir su recorrido por la filmografía hollywoodense. Nada menos que cuatro películas contienen este tema. La primera, de 1946, titulada *Her Kind of Man*, es del realizador Frederick de Cordova. Durante el año siguiente, 1947, dos films lo incluyen en su banda sonora. El más importante lleva por título precisamente *Body and Soul*, y toda su música es debida también a la pluma de Johnny Green. El realizador es Robert Rosen y la película, interpretada por John Garfield y Lili Palmer, profundiza en el inquietante mundo del boxeo. El otro film lleva por título *The Man I Love*, del director Raoul Walsh. Finalmente, en 1957 Michael Curtiz también incluyó el tema en la banda sonora de *Helen Morgan Story* (Para ella un solo hombre), interpretada por Paul Newman y Ann Blyth. Por último, Dexter Gordon la interpreta en *Round Midnight* (Bertrand Tavernier, 1986).

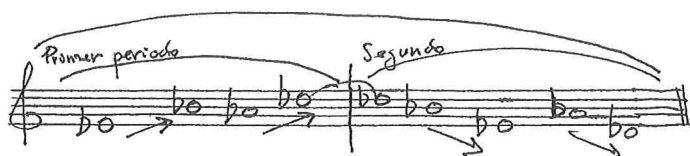


Ann Blyth (Helen Morgan Story).

Body and Soul responde al clásico esquema A-A-B-A de treinta y dos compases. La primera parte (A), que se repite, consta de una extensa frase iniciada con un motivo, melódica y rítmicamente muy simple (c. 1-2). Sólo hay dos intervalos distintos, que correspondan a la segunda y a la quinta. Este motivo es, como sucede normalmente, el que da origen a toda la melodía. Así pues, el hecho de comenzar el primer compás con un silencio, o sea, con un motivo anacrúsico, afecta a todos los demás principios de frases o motivos: compases 1,3,5,7 (y, por lo tanto, también los 9,11,13,15), 17,21,25,27,29 y 31. De la misma manera acontece con el diseño interválico, esa bordadura inicial, el salto de la quinta y la repetición de la nota o la apoyatura sobre ésta (c. 2 y 4, respectivamente). Incluso en la "B", y a pesar de la modulación, los saltos de quintas o cuartas (la inversión) y la repetición de las notas, dan tal parecido al motivo inicial que le otorgan un aire de continuidad y no de cambio total, como suele suceder en otros estándares. Precisamente, y como observación curiosa, si nos fijamos en las notas principales,* señaladas con un círculo, veremos que forman mayoritariamente intervalos de segunda y quinta (la cuarta, su inversión): parece tener el embrión de futuras melodías. ¿Acaso el primer motivo (mib-fa-sib) no tiene un aire coltrano? Mas aun: ¿las notas principales de la "A" no forman una escala típicamente modal (cuarta, quinta y séptima, sobre mib), y con el solb no es una escala de blues?

Volviendo al esquema del tema, en los compases 3 y 4 se reproduce el mismo motivo, una cuarta superior, que en los primeros dos. Forman los cuatro el primer periodo de esta frase, que ocupa los ocho compases de la "A". Los cuatro primeros, de dirección ascendente, plantean el problema; los cuatro siguientes lo resuelven repitiendo las mismas notas, pero ahora en sentido contrario, descendente.

Esquema de las alturas en la "A".



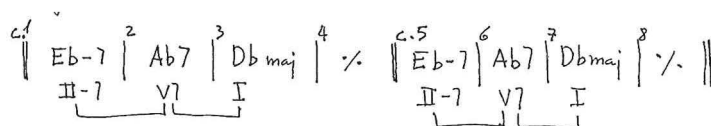
Tan simétrico resuelto que parece hecho a propósito.

En la "B", dos frases de cuatro compases, las dos con el mismo diseño, en parte extraído de la "A". La modulación medio tono arriba efectuado por la vía drástica, le confiere un carácter más alegre. Quizá esta alegría proviene también de la mayor permanencia sobre el acorde mayor de tónica; en la primera frase, por ejemplo, casi todas las notas de la melodía (excepto el mi y do del c.19) aluden al acorde de tónica.

Con la armonía sucede otro tanto. Todos los compases comienzan con la tónica, D may. En el primero hay un E-A7, en el segundo un G-7 C7 que reemplaza un E-7 A7 que seguramente veinte años atrás no estaría. En el tercero, un F#-7 y B-7 –sustitutos de D may– con E-7 A7 de nuevo, esta vez con carácter cadencial. En el cuarto solo el primer grado, D may.

En la segunda frase de la "B", se produce una modulación a Do mayor con una construcción armónica corriente II-7 V7 I (c.21-22) que se repetirá también en los dos siguientes compases.

La "A", aunque con algún cambio de mayor interés, sigue un esquema muy parecido. Apurando, se podría generalizar así: los compases 1-2 y 5-6 bajo el signo de la dominante (II-7 V7), y los 3-4 y 7-8 bajo el de la tónica. Esto es:



Analizando compás a compás: Compás 1: II-7 y dominante relativa de ampliación (Bb7). Compás 2: II-7 y D7, sustituto de la dominante natural Ab7. Compás 3: acorde de tónica (por vez primera) y Gb7, cuarto grado, de ampliación. Compás 4: F-7 (tercer grado, con la misma función tonal que la tónica) y Eo7 (correctamente Bbo/Fb). Compás 5: II-7. Compases 6 y 7: intromodulación al sexto grado (Bb-7), que, considerado como sustituto de la tónica, la función sería de Eb-7 Ab-7 Db. O sea, un movimiento de quintas seguidas (C-7b5-F7-Bb7-Eb7-Ab7-Db) cuya función es la de atrasar la resolución sobre la tónica, que de esa manera pasa hasta el octavo compás.

En fin, un tema con una estructura bastante personal y una simplicidad buscada y bien resuelta. Si se nos permite, haciendo un juego de palabras con la traducción al castellano del título de este tema, realmente tiene un buen cuerpo. Lo otro, el alma, ya es cuestión personal... Hay que ponerla.

Los cincuenta y siete años que separan la primera de la última de las versiones propuestas dan una idea de la incombustibilidad de *Body and Soul*. Durante esos años, el número de interpretaciones ha sido... incalculable. La selección de las doce selecciones propuestas hace feliz aquella frase –que no tiene su equivalente en castellano– de “l’embarras du choix”.

Excelentes versiones, equiparables a las presentadas, han quedado fuera. ¿Por qué estas doce? No hay ninguna razón especial. Decir que entre las que han quedado fuera se hubieran podido hacer dos selecciones tan buenas como las presentadas, no es exagerar en absoluto. Sí nos gustaría recordar, de entre esas posibles 24, una de la *big band* de Gerry Mulligan (1963), con el propio saxofonista barítono de solista y un magnífico arreglo de Bob Brookmeyer, una del trío de Bud Powell (1952) y la más reciente (1988) de Ernie Watts, compendio de todas las anteriores interpretadas por saxofonistas tenores, y especial homenaje a la de John Coltrane.

Henry Red Allen: 1933-1935. Classics 551

Allen (tp), Chuck Berry (st), Dicky Wells (tb), Cecil Scott (cl), Horace Henderson (p), Bernard Addison (g), John Kirby (b), George Stafford (bat).

Nueva York, 29 de abril de 1935.

Esta primera versión propuesta, grabada en los albores de la denominada *Swing Era*, no hace más que confirmar las contradicciones que convergían en el rojo Allen. Por una parte, un discurso original con tintes realmente modernos para la época, que destaca con brillantez en los primeros compases de esta excelente interpretación; de otra, la aplastante influencia de Louis Armstrong, versión años treinta, tanto en la parte vocal como en las notas finales, un *crescendo* tan apoteósico como convencional, innecesario y superficial.

El Allen de la primera fase de este *Body and Soul*, y de una gran parte de los solos que contiene este CD, es sencillamente excelente, y su escucha se hace imprescindible si se quiere llegar a conocer, saborear e, inevitablemente, disfrutar de la evolución de este instrumento, que por aquellos años era el rey indiscutido.

Art Tatum: *Body & Soul*. JHR-73514

A. Tatum (p).
1938.

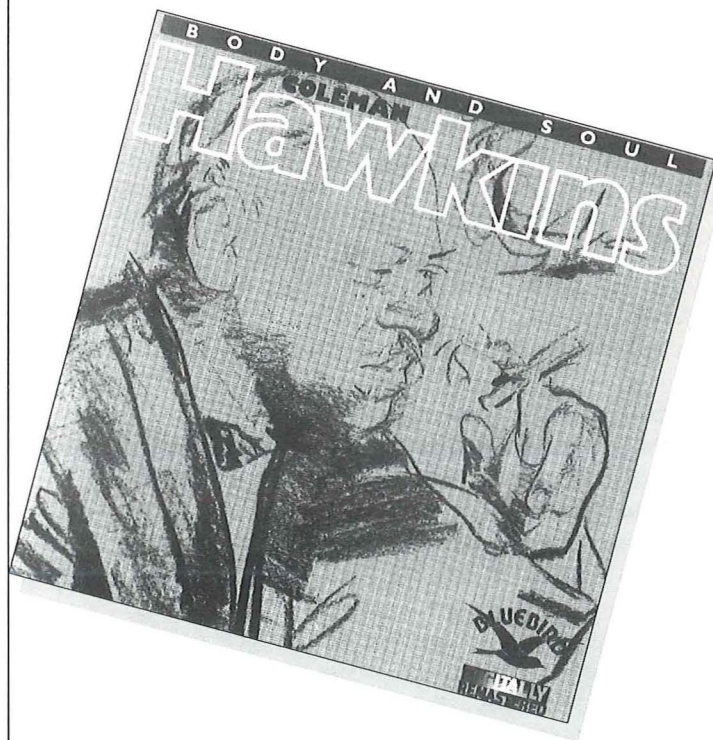
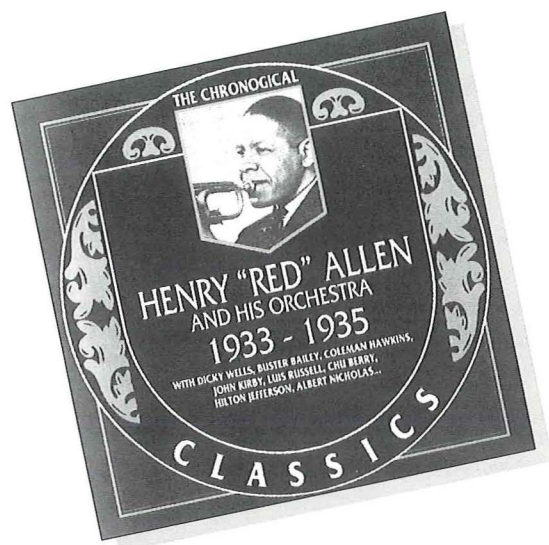
Tatum no podía faltar en una selección de *Body and Soul*. No menos de seis veces grabó este estándar. De todas ellas hemos elegido esta versión, poco conocida, de 1938. Ya hace más de 50 años que se agotaron los adjetivos para referirse a este singularísimo pianista. Nosotros diremos que escucharle es encontrar la música en un punto de feliz equilibrio entre un jazz popular –bailable, si se quiere– y un jazz de concierto; entre ponerse a bailar movidos por el intenso swing que desprende su música o quedarse boquiabiertos escuchando las increíbles sucesiones de notas a dos manos, perfectamente amonizadas.

Coleman Hawkins: *Body and Soul*. Bluebird/RCA. ND 85717

Dos versiones: 11 de octubre de 1939 y 20 de enero de 1956.

Formaciones de estudio especificadas en el libreto que acompaña al CD.

Y por fin llegamos a la versión por antonomasia (11 de octubre). Hawkins, modelo de saxofonistas desde sus albores como tal en la orquesta de Fletcher Henderson, convierte aquí al saxo tenor en el instrumento-jazz. Sus coros sobre este estándar representan un brillante resumen de quince



años de estudio del instrumento y de conocimientos de armonía. Hawk convierte *Body and Soul* en una especie de concierto para saxofón y orquesta, en el cual, con un firme fraseo y una majestuosa sonoridad, expresa el tema hasta sus últimas minucias. Nada sobra, nada falta; es un modelo de clasicismo.

Hawk versionó a menudo este tema, sobre todo en los años cuarenta, cuando tocaba al frente de su propia *big band*. De todas ellas, una de las más interesantes, que además figura la misma reedición que la de 1939, es la de 1956. Interpretada siguiendo el afortunado esquema anterior, se trata de una acertada revisitación. Este *Body and Soul* tiene de particular un interesante acompañamiento de cuerda, un swingante doble tempo y una elegantísima coda. Además, el Hawkins de los cincuenta es un músico soberbio, en plenitud de todos sus medios.

Nat King Cole Trio: *The Instrumental Classics*. Capitol CDP-7-982882.

N.K. Cole (p), Oscar Moore (g), Slam Stewart (b).

17 de enero de 1941.

Era inevitable el encuentro entre el trío de Nat Cole y *Body and Soul*, tema de moda y/o caballo de batalla, durante estos años de la década de los cuarenta, según el músico que lo tocara. En el caso de Cole se encontraban los dos espectros, el servicio a la moda y la preocupación por la búsqueda musical, en una amable y fructífera convivencia. Y es que en Nat Cole conflúan, en equilibrio estable, el afán de agradar y una enorme calidad musical, cuando no una rara creatividad. Esta versión es sin duda una clara muestra de lo último. Cole, después de una introducción del tema por parte de Moore, improvisa alternando escalas de notas y acordes en bloque, base de su estilo y de los que de él derivarían. Lo que en Hawkins es una incesante búsqueda armónica, en Cole es una recreación melódica; no en vano este despistado y semidesconocido pianista es uno de los grandes melodistas de la historia de esta música.



Stan Getz: *Plays*. Verve 840.832-2

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

Nueva York, 12 de diciembre de 1952.

Versión réplica de la Hawkins, hecha, como ella, a modo de concierto para saxofón. Aparte de una pequeña introducción a cargo de Jordan, todo el espacio musical, de principio a fin, está ocupado por un Getz extremadamente lírico que recorre la melodía con sobrios adornos, sin perderla nunca de vista, pero comunicando su discurso con una notable emotividad. Este disco, *Plays* (ya comentado con motivo del análisis de *Stella by Starlight*), nos presenta a un Getz en equilibrio entre medios y fines, y además es muy recomendable para conocer a fondo al Getz *tardocool*, para nosotros el mejor Getz, o mejor aún, el Getz.



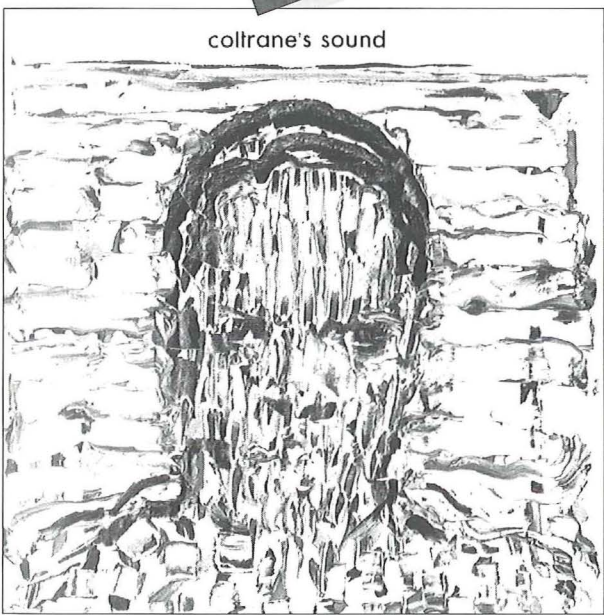
Max Roach: *Plus Four*. EmArcy 822-673-2.

M. Roach (bat), Kenny Dorham (tp), Sonny Rollins (st), Ray Bryant (p), George Morrow (b).

Nueva York, 1956.

Primer disco del quinteto de Roach después del fatal accidente en el que murieron Clifford Brown y Richie Powell. El tema es expuesto y desarrollado por Rollins-Dorham, que se reparten el primer coro. Rollins se muestra aquí inusualmente contenido y cálido, y Dorham extrae de la trompeta una sonoridad pastosa, casi un susurro. Esta excelente versión nos muestra que los *hard boppers* también sabían ser líricos, y hasta tiernos.





Thelonious Monk: *Monk's Dream*. Columbia 01-460065-10.

T. Monk (p).

Nueva York, 1962.

Primer disco de su periodo Columbia (CBS), en donde Monk se *atreve* en solitario en el estándar. Polo opuesto de Tatum, cuya plenitud y fluidez se ve aquí contestada por la austeridad y los silencios. La lógica cartesiana del rigor técnico, frente a lo imprevisible de la duda sistemática.

Pero hay más en este *Body and Soul*. Monk, como acostumbra cuando toca solo, introduce en su juego *un sistema*, un *modus operandi*, que no es otro que el de los viejos pianistas de Harlem, en especial el de James P. Johnson... La mezcla de este peculiar y arcaico *sistema* (mano derecha dedicada a la melodía, mano izquierda aplicada en contracantos y acompañamientos), con la *caótica* elaboración armónica, es simplemente encantadora en el sentido estricto del término, además de ser una síntesis de lo viejo y lo nuevo...

John Coltrane: *Coltrane's Sound*. Atlantic 781.358-2. (Toma alternativa)

J. Coltrane (st), McCoy Tyner (p), Steve Davis (b), Elvin Jones (bat).

Nueva York, 24 de octubre de 1960.

Tercera versión *faro* de *Body and Soul*. Después de la de Hawkins en el 39, y de la revisión de Getz en el 52, otro saxofonista tenor, ocho años después, vuelve a revisar y, por así decirlo, a resituarse el tema en su tiempo. Un año antes, Coltrane había grabado *Giants Steps*, iniciando una vía hacia una cierta modernidad; sobrepasando los esquemas creados quince años antes por los *boppers*. Pero Coltrane, al margen de su peculiar obsesión por circunvalar los acordes del tema, introduce, precisamente a partir de esta época, un *feeling* muy especial en su música, consistente en extrovertir un determinado sentimiento religioso de tipo panteísta –Dios es todo, también la música–. Este *Body and Soul*, sobre todo la versión alternativa, tiene una carga emocional hipnótica –obsérvense los acompañamientos de Tyner, Davis y Jones– que desemboca, o que convierte, esta cancioncilla de amor en un himno casi épico.

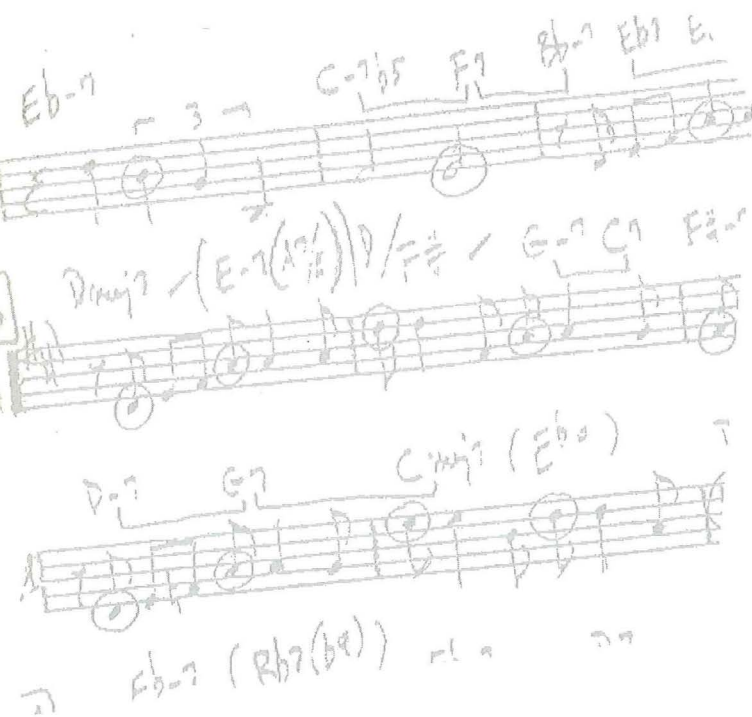
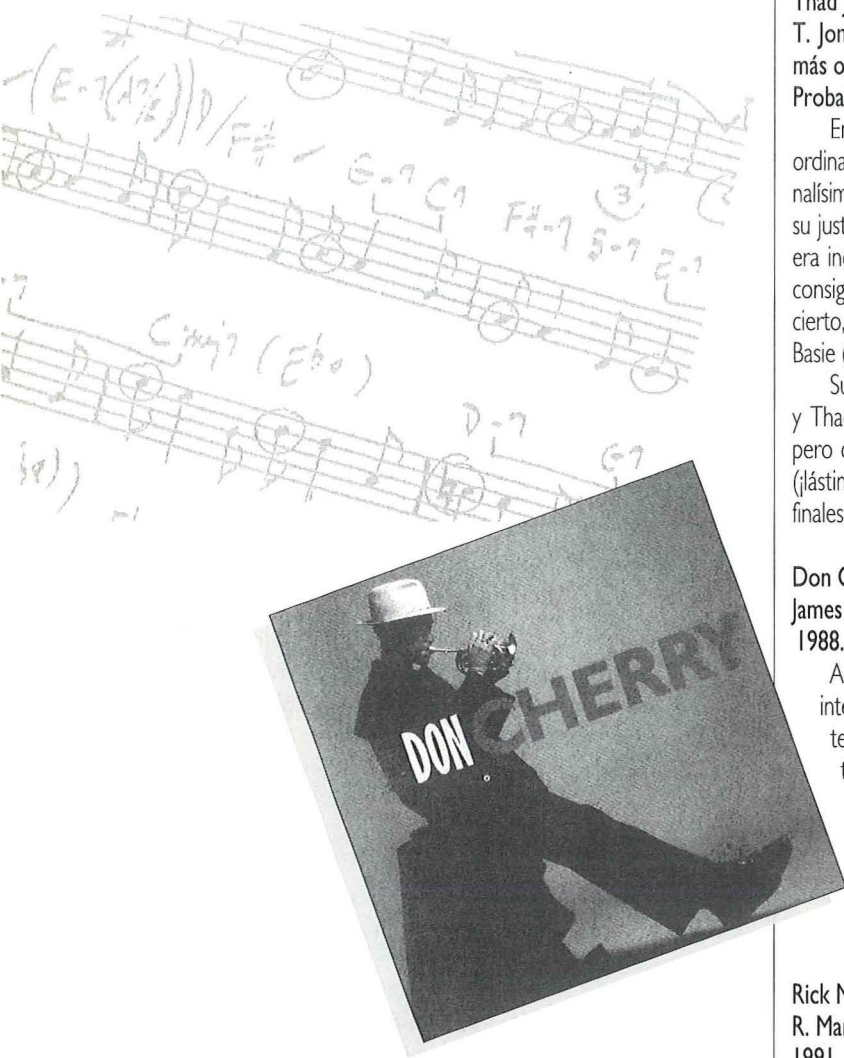
Anthony Braxton: *In The Tradition*. SteepleChase SCCD 3700314.

A. Braxton (sa), Tete Montoliu (p), N.H.O.P. (b), Albert Tootie Heath (bat).

Copenhague, 1974.

Versión bastante particular, que se diferencia ostensiblemente del resto. En primer lugar, el solista es un saxofonista alto, y ya hemos dicho que este estándar parece un coto exclusivo de tenores. En segundo lugar, el tiempo al que está tocado es mucho más rápido que el de cualquiera de las otras versiones.

Braxton es un gran improvisador que se aleja de la melodía tanto cuanto es posible, pero probablemente esa preocupación por profundizar en las armonías del tema es inversamente proporcional al swing desprendido. Por decirlo en lenguaje coloquial, Braxton *swinga* a ratos... Todo lo contrario que Tete, cuya única preocupación, aquí, quizá para compensar, parece ser el swing. Lo que le lleva a configurar un clima bastante interesante, muy bien apoyado por Tootie Heath.



Thad Jones: *Body and Soul*. West Wind 2048.

T. Jones (corneta), Jim McNeely (p), George Mraz (b), Mel Lewis (bat), más orquesta.

Probablemente, 1977.

En uno de los últimos discos grabados por aquella, en ocasiones, extraordinaria *big band* de Thad Jones-Mel Lewis. Su líder nos ofrece una personalísima versión del estándar. Jones era, sin duda, un músico no valorado en su justo término. Con la corneta tenía un sonido muy personal, y su fraseo era inconfundible. Quizá le fallara la inventiva... Como líder de la *big band* consiguió que ésta fuera una orquesta al margen de lo conocido, aunque, cierto, en algunos aspectos actualizara los presupuestos de la orquesta de Basie (¿cuál no?).

Su versión de *Body and Soul* es una muestra de lo dicho anteriormente, y Thad frasea el tema de aquella manera caprichosa que le era habitual; pero con una dicción limpia, luminosa. La orquesta es aquí pura anécdota (¡lástima!) y solamente puntúa, de manera muy adecuada, los compases finales, la vuelta al tema del cornetista.

Don Cherry: *Art Deco*. A&M-5258.

James Clay (st), Charlie Haden (b), Billy Higgins (bat).

1988.

Aunque los créditos dan como líder a Cherry, este *Body and Soul* está interpretado en trío por Clay, Haden y Higgins. Clay es un saxofonista tenor (y flautista) que se ha prodigado escasamente en los últimos treinta años... es decir, nunca. Tejano de nacimiento, hace honor a su condición de *tenor de la escuela tejana*, con una sonoridad que es una maravilla de profundidad y calidez. Ello unido a que su análisis del tema es más bien clásico, nos hace pensar inevitablemente en Arnett Cobb. Sólo la configuración del grupo, un trío o lo Rollins (¡o a lo Ayler!), lo resitúa en su justo punto.

Rick Margitza: *This is New*. Blue Note.

R. Margitza (st), Joey Calderazzo (p), Bobby Hurst (b), Jeff Waits (bat).

1991.

Saxofonista tenor de la última generación, Margitza es conocido por haber tocado en uno de los últimos grupos de Miles Davis. Sin embargo, hay motivos sobrados en él como para recabar la atención en su juego, en su música. Pensamos que este joven instrumentista puede decir cosas bastante interesantes en poco tiempo.

Esta versión del estándar se mueve entre la adscripción a una estética rollinsiana (como en la anterior versión, el saxofonista únicamente está apoyado por contrabajo y batería), un lenguaje de *tradición coltraneana* (es decir, nacido en Coltrane pero evolucionado por otros como Shorter, Watts o Brecker) y una sonoridad que quiere escapar de cualquier otra, probablemente con éxito. O sea, que de alguna manera representa al *jazz-man* honesto de finales de siglo.

(*) Entendemos como tales las notas sobre las cuales descansa, por así decirlo, la columna vertebral de la melodía. Por ejemplo, en este estándar todas las demás notas son, o bordaduras, o notas de paso, o cambios de posición, o apoyaturas, o repetición de la nota anterior. Sin embargo, hay sonidos que no siendo armónicamente de los básicos, pueden ser para el discurso musical más importante que los otros.