

Los estándares en el Jazz

Vicente Ménsua / Joan Sadurni



WHAT IS THIS THING CALLED LOVE

— COLE PORTER

(BALLAD)

Handwritten musical score for "What Is This Thing Called Love" by Cole Porter. The score is written in G major, 4/4 time, and includes chord progressions and melodic lines.

Section A (Measures 1-16):

- Measure 1: G⁷ b5, C⁷, F-
- Measure 5: D⁷ b5, G⁷ alt., Cmaj⁷, D⁷
- Measure 9: G⁷ b5, C⁷, F-
- Measure 13: D⁷ b5, G⁷ alt., Cmaj⁷, C-

Section B (Measures 17-28):

- Measure 17: C⁷, F⁷, Bb maj⁷
- Measure 21: Ab⁷, (D⁷), G⁷

Section A (Measures 25-32):

- Measure 25: G⁷ b5, C⁷, F-
- Measure 29: Db⁷, G⁷, C⁶, D⁷

The score ends with the word "FINE" written below the final measure.

Con *What Is This Thing Called Love?* analizamos un tema de Cole Porter, uno de los dos más importantes y populares compositores de canciones. El otro, seguro que el lector ya lo ha adivinado, es George Gershwin.

Cole Porter, nacido en 1892 en Perú, estado de Indiana, y muerto en Nueva York en 1964, es, además, uno de los más prolíficos. Cualquiera de los temas que anotamos a continuación, por el gran número de versiones que de ellos se han hecho y naturalmente por el interés de las mismas, podría haber sido objeto de este estudio: *Love For Sale* (1930), *I Get Kick Out Of You* (1934), *Begine The Beguine* y *Just One Of Those Things* (1935), *I've Got You Under The Skin* (1937). Este trabajo lo iniciamos con *Just One Of Those Things*, pero *What is This...* se acabó imponiendo.

¿Las razones? Simplemente nos pareció más interesante. Además, desde siempre dio origen a otros temas a través de variaciones armónicas de un grandísimo interés. Es interesante reseñar al respecto que entre los compositores de tradición clásica es costumbre no titular la música surgida a través de ese procedimiento o, todo lo más, presentarla como "variación de". Sin embargo, como veremos a continuación, algunos músicos de jazz no tuvieron el más mínimo rubor de rebautizar *Whats Is This...* como *Hot House* (Tadd Dameron), *What Love* (Charles Mingus) o *Becoming* (Lennie Tristano).

El historial cinematográfico de esta canción, como ocurre con casi todas las de Porter, es bastante extenso. En 1943 aparece en el musical *You're a Lucky Fellow Mr. Smith*, del realizador Felix Feist. En 1946 se rueda *Night and Day* de Michael Curtiz, film sobre la vida de Porter interpretado por Gary Grant. El compositor contaba sólo 51 años... ello da una idea del grado de popularidad que llegó a alcanzar en vida. En 1951, *Starlift*, de Roy del Ruth, también contiene este tema. Y, por último, lo vemos aparecer en *Eddie Duchin*, de George Sidney, melodrama sobre la vida del homónimo pianista, con Tyrone Power y Kim Novak como protagonistas.

What is This... es una canción, ya lo hemos dicho (también lo eran los otros temas que hemos presentado en estas páginas), con su letra y todo lo demás. Hoy, en honor a los músicos que dicen inspirarse en la letra de los estándares, incluimos la de este tema.

What Is This Thing Called Love

(Cole Porter)

* *What is this thing called love*
This funny thing called love
Just who can solve this mystery
Why should it make a fool of me

** *Saw you there one wonderful day*
You took my heart, threw it away
That's why I asked the lord in heaven above
What is this thing called love

[Repeat *]

[Repeat **]

Qué es esto llamado amor
 Esto tan divertido llamado amor
 Quién puede resolver este misterio
 Por qué me vuelve loca

Te vi un maravilloso día
 Robaste mi corazón
 Por eso pregunto al Señor del cielo
 ¿Qué es esto llamado amor? (1)

¿Imaginan a Eric Dolphy en la primavera de 1960, clarinete bajo en ris-tre, inspirándose en la letra de esta canción?

LA MUSICA

What is This... es una canción de 32 compases formada según el clásico esquema A-A-B-A regular. Esto es, una frase inicial de 8 compases que se repite, a la cual sucede otra de la misma duración, la B, aportando generalmente un pequeño cambio armónico y un aire distinto, pero melódicamente muy parecida. La primera se repite de nuevo para finalizar el tema.

Las tres A son básicamente idénticas, salvo en las ligeras modificaciones que suelen hacerse al final de la frase, a fin de darle un sentido diferencial. Pero esto no siempre es así. Recordando *All The Things You Are*, su segunda A es igual a la primera, pero transportada a otro tono. En la tercera, además, se le añaden cuatro compases. En *I Love You* del mismo Porter, la segunda parte de la A cambia totalmente en cada una de sus tres apariciones. En *Stella By Starlight* el esquema se ve modificado considerablemente por un A-B-C-A. Por último, recordar también las tres A, absolutamente idénticas, de *Body And Soul*.

Las tres A que aparecen acaban en el acorde C mayor, tonalidad de la pieza, aunque hay que decir que existe cierta ambigüedad entre ésta y la de fa menor, siendo éstas las únicas veces que encontramos el acorde de C mayor en calidad de tónica. Sin embargo, estas tres A no finalizan con el mismo sonido. La primera lo hace sobre la tercera del acorde, mi, después del re sostenido (quinta aumentada de G). Esta semi cadencia melódica invita a continuar y a encontrar lógico el punto y aparte que establecen los últimos sonidos de la segunda A: mi bemol –la resolución sobre la próxima nota hace cambiar el mismo sonido de nombre y función tonal– y do. La última A acaba con las mismas notas pero de manera más concluyente, al utilizar el giro melódico que permite ubicarlas una octava superior. Giro de un cierto mal gusto que la habilidad de nuestros jazzmen suele rehabilitar.

Ahora bien, si comparamos estas tres frases detalladamente, vemos que existen otras sutiles diferencias que las distinguen. En los compases 10 y 14 –segunda A– hay un cambio rítmico que permite enfatizar lo ya dicho. En la tercera A hay dos cambios: en el compás 26, además de la alteración rítmica, la incorporación de otro sonido, una nota do, le da un giro renovador; y en el compás 29, la simplificación del motivo que aparece en los compases 5 y 13 y la sustitución del acorde D-7b5 por Db7, única variación armónica llevada a cabo, seguramente con el propósito de reforzar la dominante y, por tanto, la cadencia final. Como decíamos al comienzo, estas modificaciones nos ayudan a dar un sentido diferente a la misma frase.

Llegados a este punto, nos vemos en la necesidad de dar un pequeño disgusto al lector. Dicen que en música nunca se repite idéntico el significado de un sonido, y mucho menos el de una frase. Esto es cierto en todos los géneros musicales. Pero es quizá en jazz en donde se manifiesta con más contundencia. Muchas veces –aunque el texto no refleje ninguna diferencia, tal es el caso de *Body and Soul*–, los músicos modifican las frases, ya sea incorporando otros sonidos, o modulándolos de manera dife-

rente. Esto también es aplicable a la música de tradición clásica. Pensemos en el barroco o en el preclasicista, o en la música de Chopin, el cual, parece ser, era bastante aficionado a variar sus melodías sobre la marcha. El caso de *What Is This...* es algo diferente al de *Body and Soul*, ya que aquí las variaciones no son observadas o son incluso omitidas, tal como hace Marcus Roberts en la versión que se presenta más adelante. En la versión de Tristano, variación armónica, el trabajo está en reconocer el tema...

Aparte del aspecto melódico, *What is This...* presenta una construcción armónica muy sencilla basada en la fórmula II-7/V7/II, condición que la convierte en ideal para aplicar los primeros conocimientos en la improvisación. Claro está que hay una pequeña anomalía. En primer lugar, la fórmula antes citada aparece en dos modos menor y mayor. Recordemos que en el modo menor es usual que el segundo grado sea con la quinta disminuida y la dominante, relativa o no, con la sexta o decimotercera menor, lo cual equivale a utilizar la escala mixolidia b13. No sucede así en el modo mayor. Sin embargo, aquí aparece un híbrido de los dos en los compases 5-7 y 13-15. También se produce otra alteración en el compás 29, donde el II-7 es reemplazado por un sustituto de la dominante, lo cual es una buena ocasión para aplicar la escala lidia b7. Aunque quizá sea mejor no volver a entrar en pequeños detalles...

LAS VERSIONES

Una vez más, *l'embaras du choix* ha estado presente a la hora de elegir las versiones. Y una vez más, ni son todas las que están ni están todas las que son. De entre las que han quedado fuera nos vemos en la necesidad de citar una, impagable, de 1930, de la orquesta de Leo Reisman con Bubber Miley, sin demasiado interés aparte del arqueológico... La célebre del Massey Hall de Toronto (1953), ya saben, Bird-Dizzy-Powell-Mingus-Roach, presentada como *Hot House*; una de Tatum con Hampton y Rich; una de Lee Konitz, en vivo, en el Festival de Jean-les-Pins de 1974, con Solal, N.H.Ø.P. y Humair; otra del quinteto J. J. Johnson-Ralph Moore, en el *Village Vanguard*, grabada hace apenas dos años, y por fin, una muy reciente de Perico Sambeat.

Artie Shaw *What's New. Rockin' Chair.* (CD)

A. Shaw (cl) y gran orquesta con, entre otros, Georgie Auld (st) y Buddy Rich (bat). Grabación de origen radiofónico, probablemente de 1939.

Ejemplo preclaro de orquesta *swing era*. Artie Shaw y sus muchachos en vivo, haciendo mover localmente el esqueleto de los presentes. El arreglo, de autor desconocido, resulta de lo más elocuente sobre como había de tratarse una melodía durante esos años para que "resultara". El tema es expuesto y posteriormente desarrollado por las tres secciones siguiendo el esquema "llamada-respuesta". Trompetas ensordinadas exponen dos compases, saxos responden con otros dos, mientras los trombones contracantan, y así sucesivamente. El solo de Shaw nos muestra a un clarinetista mucho más convincente que el mismísimo rey del *swing* (sic) Benny Goodman. Pero en este *What is This...* los solos son anécdota; lo importante es la precisión y el *swing* de la orquesta.

Sidney Bechet. *The Victor Sessions Master Takes. 1932/1943.* Bluebird 2402-2 RB. (CD)

S. Bechet (ss); Charlie Shavers (tp); Willie "The Lion" Smith (p); Everett Barksdale (g); Wellman Braud (b); Sid Catlett (bat). 1943.

Un sonido como ningún otro, limpio, pleno y vibrante, un tratamiento melódico parafrásico, simple y directo. Es Sidney Bechet, artista inigualable e inigualado, uno de los grandes líricos de esta música; también uno de los grandes desconocidos, no obstante haber sido, juntamente con Armstrong, el creador del lenguaje jazzístico. Probablemente, de todas las versiones que presentamos, ésta sea la más simple, pero sin duda la que llega más directamente a la fibra sensible del oyente. Es inútil querer estar al margen, este *What is This...* te atrapa aunque no lo quieras.



Dizzy Gillespie. *Grovin High.* 1944-1947. Savoy SV-0152. (CD)

D. Gillespie (tp); Charlie Parker (sa); Al Haig (p); Curley Russell (b); Sid Catlett (bat). Mayo de 1945.

Ya presentado con ocasión de *All The Thigs You Are*, este disco no tiene desperdicio; o sea, hay que tenerlo. Pero ¡cuidado!, no espere el lector y futuro oyente encontrar *What is This...* en esta obra básica del jazz de los cuarenta. No la encontrará. Pero si escucha con atención *Hot House*, probablemente reconocerá que se trata de una hábil variación armónica de nuestro tema, procedimiento que utilizaron los boppers históricos para cambiar, quizá habría que decir transformar, el jazz llamado clásico en aquella complicada, más bien alucinada, pero maravillosa jerga musical llamada bebop.

Billie Holiday. *The Complete Original American Decca Recordings.* Decca GRP.26012. (CD)

B. Holiday (voc) y orquesta de estudio formada, entre otros, por Joe Guy (tp). Nueva York, 14 de agosto de 1945.

Aunque preferimos el *swing* y el ajustado *feeling* de las sesiones Columbia, o el patetismo descarnado de las de Verve, las de Decca no están nada mal... Billie está en la cima, a pesar de sus muchos problemas personales, y este *What is This...* lo confirma. El arreglo es magnífico, y el solo de Guy, acompañante habitual, musical y sentimental, de *Lady Day* por aquellos años, realza la natural indolencia –insuperable– de la cantante. Es interesante comparar esta versión con la que se presenta más adelante de Sara Vaughan. Esta recorre la canción con espectaculares piruetas. La otra va pasito a paso. Las dos llegan, más o menos, al mismo lugar. Cada uno es muy libre de quedarse con la que le guste.



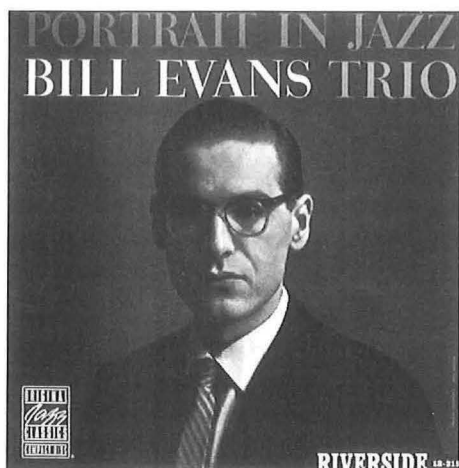
Clifford Brown & Max Roach. *At Basin Street*. EmArcy 36070. (CD)
C. Brown (tp); Sonny Rollins (st); Richie Powell (p); George Morrow (b);
M. Roach (bat). 16 de febrero de 1956.

El mayor interés de esta versión, si dejamos aparte el normal de escuchar al grupo Brown-Roach en lo mejor de su forma, el trompetista con una dicción perfecta y sin los tics de otros discos, Rollins madurando y a punto de convertirse en el tenor de su generación (lo escucharemos inmediatamente después), el mayor interés de esta versión, decíamos, es la cuidadísima elaboración a nivel de arreglo. La introducción, lectura del tema, los cambios de solo, la coda, etc., hacen pensar que *What is This...* debía ser una pieza habitual del repertorio del quinteto. Recomendamos especialmente la escucha de los 4/4 entre Brown y Rollins; son un magnífico ejemplo de entendimiento musical (y de swing, inventiva y lo que ustedes quieran).

Sonny Rollins. *A Night At The Village Vanguard (Vol. 2)*. Blue Note CDP.46518-2.

S. Rollins (st); Wilbur Ware (b); Elvin Jones (bat). Nueva York, 3 de noviembre de 1957.

Las dos primeras notas del tema y los tambores de Elvin Jones al fondo, que por cierto todavía no lo era del todo, le bastan a Rollins para crear un ambiente de un gran interés. Larga, espontánea y variada versión del mismo Rollins, que decíamos un poco más arriba. Además, en el trío que grabó esta sesión en el Village Vanguard había unas muy buenas vibraciones musicales. Rara vez ha estado Rollins tan bien acompañado. Este saxofonista tiene una tremenda habilidad para descomponer melodías. Escuchen como resbala por su saxo *What is This...*, como la hace pasar por una cancioncilla de Broadway, o una melodía caribeña de toda la vida, y hasta por una balada de aquí te espero. Una versión fundamental.



Bill Evans. *Portrait in Jazz*. Riverside 12315. (CD)

B. Evans (p); Scott LaFaro (b); Paul Motian (bat). Nueva York, 28 de diciembre de 1959.

Pieza modélica del trío Evans-LaFaro-Motian. La introducción, el toque emocional, la transición hacia los inspirados desarrollos con sus tres solos y las diversas interacciones, la magistral administración de las múltiples tensiones que se van creando, hacen de esta versión una obra maestra. Nada más que decir.



Charles Mingus. *Charles Mingus Presents Charles Mingus*. Candid. 9005. (CD)
C. Mingus (b); Ted Curson (tp); Eric Dolphy (sa); Dannie Richmond (bat). 19 de noviembre de 1960.

What Is This Thing Called Love? para Mingus es, simplemente, *What Love*. Pieza legendaria de un disco legendario. Para entender que fue el free y como se gestó, es absolutamente imprescindible escuchar cuatro discos de los años 59/60. Este es sin duda uno de ellos; los otros serían: *Giants Steps* de John Coltrane (por la ruptura con el pasado reciente), *Love for Sale* de Cecil Taylor/Archie Shepp (por la trituración de ese pasado) y, naturalmente, *Free Jazz* de Ornette Coleman (por la construcción del nuevo lenguaje). *Mingus Presents Mingus* compartiría ese honor resumiendo los atributos de las obras anteriores. Casi nada.

En *What Love* Mingus cataliza a Eric Dolphy y éste se lanza a la búsqueda de lo que entonces era desconocido. El solo de Dolphy flotando sobre el arbitrario *tempo* impuesto por Mingus-Richmond, y el posterior diálogo con el contrabajista, histriónico e inhumano a fuerza de ser humano, es cuanto menos de un enorme impacto. Lo que estos tres músicos elaboraron aquellos días (la versión del concierto de Antibes grabado unos meses antes es de similares características) de una manera natural y, creemos nosotros bastante sentida, les da el honor de haber "manejado" el Free por vez primera (2). Lo cual no les carga necesariamente las culpas de las tropelías que llegaron a hacerse en su nombre. Absolutamente imprescindible escuchar estos quince minutos y veinte segundos que dura este desabrido, pero apasionante *What Love/What Is This Thing Called Love?*

Lennie Tristano. *The New Tristano*. Atlantic 7567-80475-2. (CD)

L. Tristano (p). 1962.

Tristano hace de un tema, que no se significa precisamente por sus cambios, la base para sus experimentales armonizaciones llenas de densos bloques de acordes, que enmascaran la melodía hasta convertirla en *Becoming*, cada vez más lejos de la tonalidad.

Este disco hay que considerarlo como uno de los menos comerciales de la historia. Tristano experimenta en su casa, y estas experiencias quedan



registradas para la posteridad. Su salida a la luz pública se realizó sin que el pianista hiciera lo más mínimo por facilitar las cosas. Esta obra, más que ninguna otra de entre las suyas, muestra la aridez y dificultad –para el autor y para el oyente– de la experimentación musical que llevaba entre manos, a principio de los sesenta, el maestro de Lee Konitz.

Sara Vaughan. *Sassy Swings The Tivoli*. EmArcy 832.788-2. (CD)
S. Vaughan (voc); Kirk Stuart (p); Charles Williams (b); George Hughes (bat). Copenhague, 21 de agosto de 1963.

La Vaughan en la cumbre de sus posibilidades vocales, en un concierto memorable, al menos así aparece en el doble compacto que se presenta, haciendo y deshaciendo *What Is This...* y lo que se pudiese por delante. Una gozada que sólo tiene el límite que a cada uno le marca la capacidad de aguantar las piruetas de la divina Sara... El *tempo* es bastante rápido para que la cosa aún sea más espectacular. En el *scat*, la cita a *Hot House* se ve inevitable.

Fred Hersch. *Sarabande*. Sunnyside SSC-1024-D. (CD)
F. Hersch (p); Charlie Haden (b); Joey Baron (bat). 1991.

Fred Hersch responde a una generación de pianistas herederos de Bill Evans, vía Chick Corea. De Evans la sonoridad, el concepto global; o sea, un discurso que nace, se desarrolla y muere naturalmente, sin grandes efectos ni contrastes. De Corea (y de Hancock) el sentido rítmico, el gusto por escalas de pocas notas y armonías actuales. La combinación da un resultado de una gran frescura y elegancia. La música de Hersch es un inteligente y poético resumen del pianismo de los últimos veinte años.

Este *What is This...* tiene el *tempo* doblado, lo cual confirma la tendencia actual a tocar los estándares cada vez más rápidos.

Hersch no rehuye exponer el tema claramente al principio y al final, contribuyendo a esa sensación de clasicismo que la presente década parece dispuesta a dar.

Marcus Roberts. *If I Could Be With You*. Novus 01241.63149.2. (CD)
Marcus Roberts (p). 1992.

Como en su momento sucedió con la música de tradición clásica –hace unos ciento cincuenta años– hay una tendencia a interpretar estilos anteriores tal y como fueron. En jazz, estilos que pertenecieron al gran público, como el dixieland, algunas formas del *rhythm and blues* o incluso la música de las grandes bandas swing, han tenido siempre sus intérpretes y su público. Lo que podemos calificar de novedad es tocar la música de James P. Johnson tal y como la tocaría el mismísimo James P. Johnson hoy día (?) (lo cual nosotros ponemos en duda). Lo único que le ha faltado a Roberts es utilizar un desvencijado piano de pared como los que probablemente utilizaba el maestro del estilo *stride*. Este *What is This...* no es más que un motivo para plasmar un interés historicista a través de un conocido estándar. A Porter seguramente le hubiera gustado esta anacrónica interpretación de una de sus más felices composiciones. ■

Notas

(1) Traducción de Ana Ménsua.

(2) Es interesante aclarar que si bien es cierto que determinadas obras de Tristano/Konitz/Marsh de comienzos de los cincuenta, e incluso de antes, se podrían considerar free en un sentido amplio, su desconexión temporal hace que se deban considerar como intuiciones (por cierto, título de uno de los temas que grabaron estos músicos), sin ninguna continuidad generalizada.

