

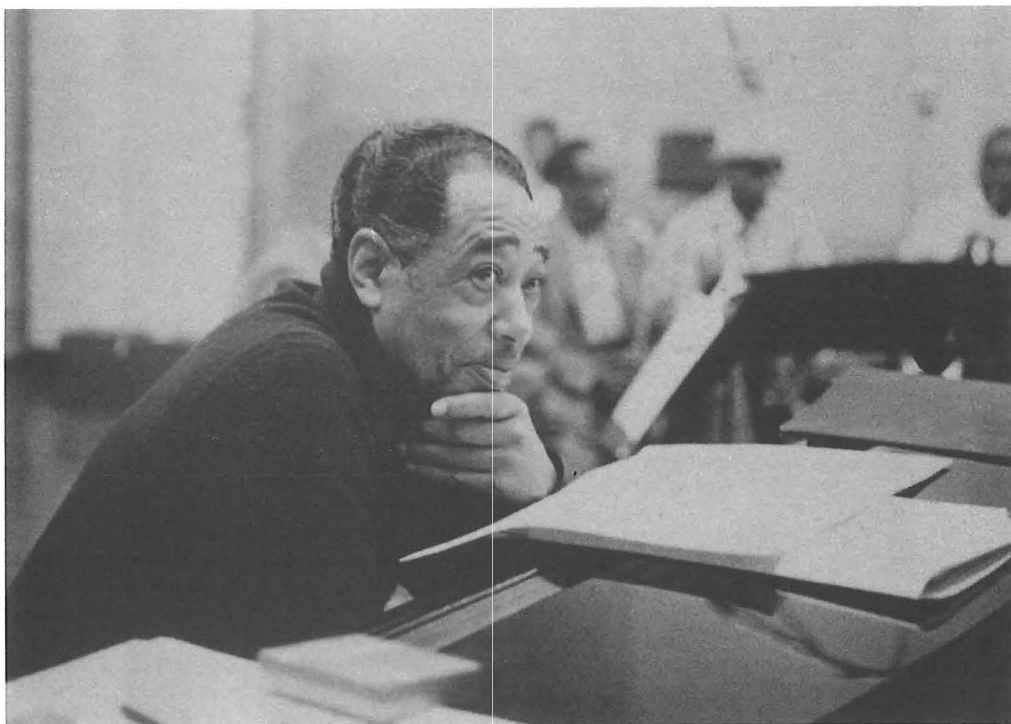
El último legado de la forma SUITE

Manuel Ignacio Ferrand

Las formas sonata, concierto, poema sinfónico o suite han pasado hace siglos la prueba de la caducidad. Acaso alentado por esta máxima, y a pesar del desdén de la crítica y en contra de la mayor parte de su audiencia, Ellington nunca dejó de escribir formas extensas consagradas por la tradición europea; probablemente también en contra de la orquesta misma, que veía mermadas sus posibilidades de expresión individual al interpretar composiciones mayores: un elemento como la espontaneidad colectiva no es fácilmente prolongable y no son pocas las suites en las que la frescura ha sido sacrificada en aras de la ambición.

Nunca escribió partituras para que otras orquestas tocaran estas formas (en torno a las 30 llegó a concebir), más propias de la sala de conciertos que del *ballroom*; en Ellington, al contrario que en Gershwin, no existió la doble naturaleza de inspiración. No fue un compositor en el sentido convencional de hacerse independiente del placer de escuchar, en los instrumentos de sus hombres de confianza, la música recién compuesta. Adoptó formas propias de la tradición clásica (concierto grosso, suite, concierto sacro, poema sinfónico), pero nunca dejó de tener en mente la respuesta inmediata de sus músicos. La orquesta siguió siendo su vehículo de compositor, como taller de experimentación e improvisación: "lo que escribo hoy, hoy mismo lo escucho". Era consciente de que la orquesta fue para bien o para mal su rémora, pero sobre todo su más depurada obra artística. También en esto, incluso cuando ejerció su faceta más cándidamente *cultista*, se mantuvo como hombre específicamente de jazz.

Siempre, desde la infancia, tuvo conciencia de ser diferente, algo que se transparentó no sólo en el sobrenombre aristocrático, también en su estilo de vida y en sus concepciones musicales. Su tendencia a lo exuberante y su cosmopolitismo *chic* complementan la actitud vital característica de quien decidió desde un principio mantener en claro su independencia de criterio; "nunca quiso confinarse al lenguaje que le dio fama", en palabras de Stanley Dance. Ya no es el músico local de los inicios del jazz; habla de creación (en esto sólo tiene a Jelly Roll Morton como antecedente) y su visión del mundo quiere tener amplitud universal. Dejó entrever un sutil desprecio por la educación clásica (el libro de Mercer Ellington clarifica en este sentido), en la misma medida que fue desechando en su música las escalas, los ritmos y las formas propias de aquellas geografías que le sirvieron de inspiración durante sus últimos años. Sus acercamientos siempre partieron más de la intuición (y del trabajo *on the road*) que del estudio metódico. Acaso de la misma manera intuitiva, siempre se dejó seducir por la distinción social e histórica que suponía introducir sus propios métodos de composición en moldes clásicos.



ca que había alentado su "sensibilidad de músico culto" (Constant Lambert fue el primero en compararle a Ravel y Stravinski), pero que a partir de ahora iba a volver la espalda a sus "obras mayores".

La invitación a participar en la programación del Carnegie Hall va a ser estímulo para la composición de una larga serie de suites. *Black, Brown And Beige* (1943) abre la costumbre de Ellington de expresar sus ideas más elevadas a través de formas serias: como en otros casos de la misma época, va a ser la épica (y la estética) de la negritud. En el Carnegie Hall

continuó enlazando, año tras año, nueva música programática, con o sin argumento racial. Hay ejemplos artificiosos, como el concierto para piano y orquesta *New World A-Comin'* (1943), y otros de una bien dosificada sofisticación, como *The Perfume Suite* (1944) o *Tattooed Bride* (1948). Pero casi todas son hoy apreciadas, fundamentalmente, por piezas aisladas que se han integrado posteriormente en el repertorio ellingtoniano: *Jam A Ditty* incluida en *Ditty Suite* (1946), *Happy-Go-Lucky-Local*, de *The Beautiful Indians* (1946), *I Like The Sunrise*, de *Liberian Suite* (1947). Otro templo clásico, el Metropolitan Opera House, va a ser testigo del estreno de *Contraversial Suite* (1951), en la que, por una vez, Ellington entra en la batalla de las modas: su primera mitad se titula *Before My Time* y es evocación de los inicios del jazz, mientras la segunda, *Later*, es la parodia un tanto candorosa de la "modernidad" a lo Stan Kenton. Más transcendencia obtuvo *Harlem* (1950), favorita de Ellington, motivo de que perviva en numerosas grabaciones, en estudio, en directo y hasta con orquesta sinfónica. Es una excepción dentro de su repertorio: suite de una sola pieza, describe diversas estampas del Harlem que Ellington conoció, desarrolladas sin interrupción y con ingenioso sentido global. Hay sin embargo algo de congestión en este caleidoscopio de impresiones agrupadas, que pierde en comparación con la simultaneidad cubista de miniaturas anteriores, como *Harlem Airshaft*, rompecabezas turbulento y turbador que con similar soporte literario describe sensaciones, situaciones y espacios con asombrosa variedad de contrastes sin caer en la perspectiva unívoca.

Con los nuevos ánimos que sucedieron al Newport 56 (que también tuvo su suite propia), las formas largas surgen a borbotones. Un buen año es 1957, con *A Drum Is A Woman* (que contiene *Rhumbop*, la más convincente concesión de Ellington al be-bop) y sobre todo *Such Sweet Thunder*, inspirada por la digestión conjunta

de Shakespeare (Ellington y Strayhorn aseguraron haberse leído para la ocasión las obras completas): la locura de Hamlet es descrita por los sobreagudos de Cat Anderson; en *Star Crossed Lovers* (otra pieza que pasó al repertorio particular) es Johnny Hodges quien se encarga de dotar de voz apropiada a Julieta; la batería de Sam Woodyard introduce elementos paisajísticos en *Half The Fun*, pero el conjunto se afea con un Gonsálvez efectista en *Circles Of Fourthes*. Más allá de lo anecdótico también contiene su interés *The Queen Suite* de 1959 (con números chispeantes, como *Apes And Peacocks* y el clásico *The Single Petal Of A Rose*), y la *Suite Thursday* (1960), con una imaginación en el tratamiento contrapuntístico y con una naturalidad en su acercamiento a la novela de Steinbeck (*Sweet Thursday*) que contrastan con la artificiosidad de las adaptaciones coetáneas de Grieg y Chaikovski, realizadas por un Ellington atraído por el capricho colorístico.



Ellington había conseguido el más absoluto virtuosismo de la forma breve cuando decide lanzarse al cultivo de la forma extensa, con la que probablemente esperaba ser reconocido en mayor medida. Hubo ejemplos anteriores en la cultura afroamericana: Scott Joplin esperaba la eternidad con sus incursiones operísticas, que terminaron por ser relegadas ante la mayor enjundia musical de aquellos ragtimes que le habían dotado de fama, dinero... y de ambición artística. Pero el caso de Ellington sí estuvo dominado por la constancia y el equilibrio de resultados. La entrada de Strayhorn supuso un espaldarazo a este "rasgo de distinción" de la música ellingtoniana, pero hubo ejemplos anteriores a 1939: *Creole Rhapsody* fue el primer enfrentamiento con las barreras del 78 r.p.m.; cuatro años más tarde, en 1935, invitado por un motivo tan sagrado como la muerte de su madre, escribe y graba *Reminiscing In Tempo*, obra extensa, íntima e incomprendida, "escrita para agradar a la crítica europea" (son sus palabras), crí-

De lo programático a lo descriptivo: quizá para desprenderse de la rutina de los *medleys* propios de la última época, Ellington concentra sus esfuerzos en extensas colecciones de danzas, estimuladas en su mayor parte por el cúmulo de sensaciones recibidas durante la frenética carrera viajera de los sesenta y setenta. Nunca como ahora se muestra su genio observador y autosuficiente: no trata de copiar escalas o formas propias de Latinoamérica, del Japón, o del Oriente Medio, sino que opta por practicar la licencia alquímica que transforme en música sensaciones físicas, estrictamente personales. Un buen ejemplo es *The Latin American Suite* en la que se renuncia a la ilustración percusiva de congas, timbales y bongos o de cualquier otro elemento convencional. Prefiere el homenaje oblicuo a las *big bands* que se dejaron impregnar, durante la era del *swing*, de los clamores de la música latina (*Oclucapa*). Escrita a la vuelta de la extensa gira de 1968 por Argentina, México, Chile, Brasil y Uruguay, la suite latinoamericana carece de la fuerza de otras suites de este último periodo, quizá por la reducción de los papeles solistas de la orquesta. *The New Orleans Suite* no es, por el contrario, necesariamente viajera, y aún más que geográfica, su adscripción es de índole histórica, y hasta legendaria: es por encima de todo una colección de cantos de gratitud, y resultan de especial sinceridad *Second Line* (homenaje a las *marching bands* y al paso efímero por la orquesta de Sidney Bechet) y *Blues For New Orleans*, aunque únicamente fuera por que contiene el último solo grabado por Johnny Hodges.

El exotismo anunciado por la geografía imaginaria de *Caravan* se retoma en *La Suite del Lejano Oriente*, realizada, paradójicamente, a expensas de una gira por Oriente Medio, en el año 1963. Ellington retiene el color, sin buscar ni dramatismo ni lo auténticamente vernáculo; lo exótico está observado desde fuera, desde las estructuras específicas del jazz, incluso en el ensayo de salmodia religiosa de Lawrence Brown en *Amad* y en la pasmosa naturalidad con que se introduce el blues en los modos vagamente orientales de *Blue Pepper*. *Mount Harissa* e *Isfahan* adquieren la máxima expresividad dentro de este conjunto de ocho estampas magistrales, agrupadas sin artificio y ordenadas sin más criterio de conexión que el de la apropiada dosificación de contrastes.

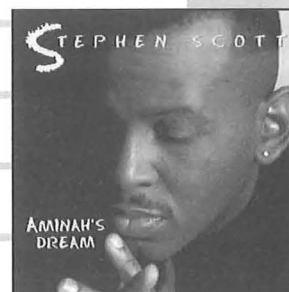
Un nuevo latido rítmico anima estas colecciones de la última época, en especial *The Far East Suite* y *The Afro-Eurasian Eclipse*. Louis Bellson había anunciado una propulsión variada y contemporánea en los tiempos de *The Controversial Suite* (1951), y el ingenio de Woodyard, en no pocas ocasiones de su largo reinado de baquetas, sobrepasó con creces las someras indicaciones de Ellington; pero es Rufus Jones quien dispensa una nueva exuberancia atmosférica –la relajación del especialista– a estas colecciones de tono exótico. Un sutil, casi peligroso pero proteico equilibrio entre el personalismo del compositor y la individualidad de los miembros de la orquesta –como en la perfección de los tiempos de Blanton– se percibe en estas obras de última hora. También por ellas, integradoras y proféticas, vive el legado de Ellington. ■

“¡Cuántas cosas ocurren en un patio de Harlem! Todo Harlem está ahí... Se oyen escenas domésticas, gentes que se quieren, huele a cocina. Se escuchan murmullos, habladurías, la radio. Un patio interior es como un altavoz gigantesco. Vemos secar la ropa de los vecinos. Oímos el aullido del perro del portero. Olemos el café. ¡Qué maravilloso olor! Un patio interior enseña también todos los contrastes: un hombre que está cociendo un poco de arroz mientras otro prepara un magnífico pavo. La mujer del primero es una excelente cocinera, mientras que la del segundo no tiene ni idea de guisar. Se oye rezar a las gentes; hay gentes que se pelean; gentes que roncan. Hay *jitterbug* que bailan sobre nuestras cabezas, pero nunca en el piso de abajo. Es divertido, y todo esto es lo que he intentado introducir en mi *Harlem Air Shaft*”. ■

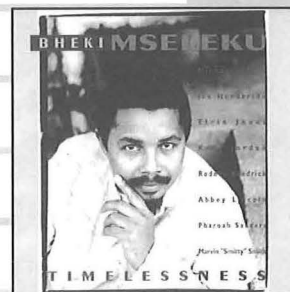
Duke Ellington



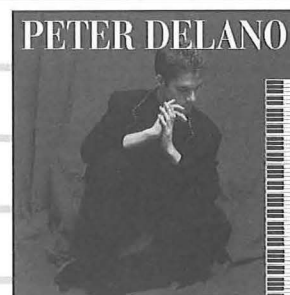
EL NUEVO PIANO



Stephen Scott
"Aminah's Dream" 517 996-23



Bheki Mseleku
"Timelessness" 521 306-2



Peter Delano
"Peter Delano" 519 602-2



Rodney Kendrick
"The Secrets of" 517 558-2

