

Sólo existen dos cosas: el amor en todas sus manifestaciones, con mujeres hermosas, y la música de Nueva Orleans o la de Duke Ellington. El resto debería desaparecer, porque el resto es feo.

Boris Vian



José Luis Nieto.

ELLINGTON



en MINGUS

Vicente Ménsua

La influencia de la música ellingtoniana en el jazz posterior a los años veinte fue muy importante. La temática, los arreglos y también una particular visión musical, mezclaban con habilidad elementos de una gran rudeza —piénsese en la música *jungle* de finales de los veinte— con refinamientos heredados de algunos compositores románticos e impresionistas. Esta influencia, decía, se dejó sentir en algunos *bandleader* de los treinta. Pero no fue hasta finales de los cuarenta, y sobre todo los cincuenta, que comenzaron a aparecer muestras claras de ese influjo. Compositores y teóricos como George Russell y, especialmente, Gil Evans, incorporaron a su música aromas ellingtonianos, sobre todo en elementos tímbricos y estructurales.

Pero es Charles Mingus, con raíces comunes a las de Duke, gospel, blues, el que recoge ese ascendiente de una manera más clara y lo incorpora plenamente a su obra.

Es interesante precisar que esa relación no se circunscribió a una repetición de tics o a la aplicación de determinadas fórmulas de estilo, sino que fue más allá, concretamente hasta la asimilación del espíritu musical que lo inspiraba, trocándolo en algo propio y sobre todo original.

Durante los años comprendidos en el periodo formativo de Mingus, desde 1945 hasta sus primeras grabaciones para Atlantic en 1956, el contrabajista tuvo repetidos contactos con la música ellingtoniana. En 1946 grabó con Ivie Anderson, antigua cantante de Duke y, *I Got Bad And That Ain't Good* es uno de los temas resultantes de aquella sesión. *Prelude To A Kiss* y *Mood Indigo*, fueron, dos años después, habituales del grupo formado con Red Norvo y Tal Farlow, como también lo serían poco después en el trío de Billy Taylor.

En la primera mitad de los cincuenta, Mingus, que había sido contrabajista de la orquesta de Lionel Hampton aportando algunos temas propios al repertorio de la banda, cumplió una de sus finalidades entrando a formar parte de la orquesta de Duke Ellington. Su estancia fue brevísima. La razón de esta concisión hay que achacarla en partes iguales al violento carácter del contrabajista y a la proverbial prudencia de Duke. Los hechos fueron que a los pocos días de ingresar en la orquesta nuestro hombre, armado de un enorme cuchillo intentó matar a Juan Tizol porque éste se había referido a él como "ese negro que no sabe leer música". Duke se vio obligado a tomar una decisión que nunca había tomado hasta entonces: expulsar a un miembro de su orquesta. Naturalmente el elegido fue Mingus.

El otro contacto musical que tuvo directamente con Ellington fue con motivo de la grabación para United Artists del disco *Money Jungle*. Pero ese hecho queda suficientemente reflejado en otro lugar de este número.

La fuerte inclinación de Mingus por la obra de Ellington se vio reforzada, y en cierto modo culminada, cuando hacia 1956 ésta se fundió en su propia música. Esta influencia, como si de un cambio de clima se tratara, impregnó de manera sutil el espíritu musical del contrabajista. Así, desde estos años, además de la utilización sistemática del repertorio ellingtoniano: *Things Ain't What They Used To Be*, *Do Nothing Till You Hear From Me*, *Take The "A" Train*. (Pre-Bird. Mercury); *Main Steam*, como una parte de MDM (Charles Mingus Presents Charles Mingus. Candid). *In A Mellowtone* (Town Hall Concert. United Artist). *Mood Indigo* (Mingus, Mingus, Mingus, Mingus, Mingus. Impulse). *Sophisticated Lady* (Mingus in Monterrey. America); por no citar más que algunas, se alterna con temática propia en la que la asimilación y actualización de la estética ellingtoniana es muy relevante. Este reflejo que dura unos veinte años, los últimos de su vida, puede concretarse en los siguientes títulos: *Purple Heart* (Savoy), *Don't Come Back* (United Artist), *Open Letter To Duke* (CBS), también conocido como *IX Love* (Impulse), *Pussycat Dues* (CBS), *Song With Orange* (CBS), *Put Me In That Dungeon* (CBS), *Invisible Lady* (Atlantic), *The Black Saint And The Sinner Lady* (Impulse), *Duke's Ellington Songs Of Love* (Atlantic), testimonios de una mixtura que ya es historia.

Una detenida escucha de ambas músicas, permite establecer sus puntos de contacto esenciales que podríamos separar en dos grandes apartados. El primero referido de una manera general a la estructura musical (tema-arreglo y color sonoro), el segundo a la utilización de las voces de la orquesta en esa estructura.

LA ESTRUCTURA I

La simulación del desorden. Este sería el primer lugar común. Duke Ellington desde sus primeras obras con personalidad propia (1926), dispuso la estructura de algunos temas y el modo interpretativo de los mismos, de tal manera que su escucha dejara en el ánimo del oyente una cierta sensación de desasosiego sonoro. Los ejemplos en la temática ellingtoniana son muchos y muy diversificados (1). En general, este "efecto Ellington" se basa en la utilización de las diferentes secciones de la orquesta como elementos de contraste, no al modo elegante, ortodoxo diríamos, de Fletcher Henderson, tampoco al simple de llamada-respuesta, de Moten y la tradición de Kansas City, sino más bien de manera extremadamente sofisticada, ya que lo que se nos aparece como un desorden, es en realidad un delicado juego de

timbres y armonías del que difícilmente encontramos parangón.

Mingus asimila e incorpora magníficamente este "efecto ellington" en numerosos momentos de su carrera. Ya en los albores de la misma como líder, de hecho en la primera sesión del Jazz Workshop, lo utilizó de manera magistral. Con sólo un sexteto (2) Mingus en *Purple Heart*, desorganiza la estructura formal de la pieza, de manera extremadamente cuidada... El mismo nos desveló el procedimiento que seguía que, por otra parte y como era de esperar, no difería gran cosa del seguido por Duke. "...en un momento determinado decidí aprender de memoria las composiciones para después detallarlas al piano delante de los músicos. Yo quería que ellos también aprendieran la música de memoria para que quedara

fijada en su cabeza y de esta manera poder tocarla con la misma espontaneidad y alma que cuando es improvisada... Si durante la ejecución realizo algún cambio, mis músicos deben estar atentos para seguirme a costa de cualquier cambio." Pero el ejemplo de *Purple Heart* no es más que el primero de una larga serie que culmina, probablemente, con la suite *The Black Saint And The Sinner Lady* (3), en la que las voces "desconciertan" repetidamente creando una sensación de vilo melódico-rítmico sorprendente generadora de una tensión difícilmente superable. Una primera escucha de *The Black Saint...* puede dar tanto la sensación de ser un ejemplo de escritura musical hasta las últimas consecuencias, como de todo lo contrario. Esta sensación se produce por la forma en que están colocadas en el arreglo las diversas voces solistas y el grado de libertad de que gozan. El equilibrio entre ambos aspectos, escritura-desorden, es en esta obra sencillamente inigualable (4).



LA ESTRUCTURA II

Una música en tecnicolor. ¿Quién ha quedado indiferente al escuchar a la sección de saxos de Duke, alto, tenor, dos clarinetes y barítono, por ejemplo, frasear tan solo unos pocos compases; o un trío formado por corneta con sordina, clarinete y barítono? Ese es el color de la música de Duke, que él cuidó con especial mimo a lo largo de toda su carrera. Muchas de sus composiciones se basaban precisamente en ese inconfundible cromatismo. ¿Qué hacía sonar diferente a esta sección de saxos si la comparamos con cualquier otra? La suma de las sonoridades de sus componentes. Es evidente, pero también su disposición espacial en el arreglo. Duke disponía partes de la sección en las cuales el guía era Harry Carney con el barítono, o con el clarinete bajo... O decalaba al propio Carney, o un tenor, ligeramente por detrás de la parte principal. Es esta consideración coral de la sección (de saxos principalmente, aunque también lo realizara con el resto) en la que se basa el particular colorido ellingtoniano. Algún lector conocedor de la música de Duke, pensará, con razón, que no todo residió en esa técnica, que había un factor humano determinante, que sin los músicos que tuvo en nómina, precisamente aquellos, todo hubiera sido diferente. Cierto, pero eso lo veremos un poco más adelante.

Mingus recorrió en numerosas ocasiones a asimilar esa particular tímbrica. Otra vez nos hemos de referir a *Purple Heart* como ejemplo de la asimilación ellingtoniana en Mingus, ahora atendiendo a sus aspectos tímbricos. *Song With Orange* o la suite *The Black Saint And The Sinner Lady* lo son igualmente.

Sabedor del decisivo factor humano en la sonoridad del conjunto, buscó un cromatismo singular huyendo de cualquier mimetismo ellingtoniano. Mingus jugó con los timbres como lo hizo Duke, por ejemplo utilizando el soprano de Jerome Richardson como guía de una sección formada por Richard Williams, trompeta, Booker Ervin saxo tenor, y Eric Dolphy al clarinete bajo, con el trombón de Jimmy Knepper decalado en la cola... todos ellos conscientes de disponer de un cierto grado de libertad, medio tono arriba o abajo. En otras ocasiones buscó aproximarse aún más, incorporando a músicos como Clark Terry, Britt Woodman o Quentin Jackson, que por haber tocado con Duke conocían a la perfección esta particular tímbrica.

LAS VOCES DE LA ORQUESTA

Se ha dicho en repetidas ocasiones que la música de Duke lo fue en la medida en que encontró los intérpretes adecuados. Es evidente que sin Miley, Hodges, Nanton, Williams, Bigard, Gonsalves, Nance... en fin una lista que casi sería la de la nómina de la orquesta en los años que ésta duró, sin esos músicos, decía, es muy probable que la música hubiera sido otra.

Por otra parte, tan cierto como lo anterior, es el uso que Duke hizo de los músicos que tenía a mano, hasta el punto de construir multitud de piezas a la medida del solista de turno. Los *concertos* para Williams, Bigard, o Hodges, fueron escritos pensando precisamente en ellos, como el sastre que diseña un traje pensando no en el traje sino en el modelo.

Pretender comparar la orquesta de Duke, con unas circunstancias históricas y sociológicas muy concretas, con los diferentes grupos que formó Mingus que nunca tuvo un grupo regular durante años, ni siquiera durante uno, sería cuanto menos absurdo. Tampoco son comparables, por las mismas circunstancias, los solistas de una y otra orquesta, como no lo son los de una y otra época. Sin embargo, el mérito de Mingus es que en los grupos más o menos ocasionales de los que dispuso, supo modular de manera admirable las voces disponibles, y, sobre todo, transmitirles sus particulares

ideas. Para no cambiar de ejemplo y siguiendo con *The Black Saint...*, Mingus concierta, contraponiéndolas, las voces del saxo alto Charlie Mariano (voz femenina, el equivalente de Hodges en la orquesta de Ellington), con la de Quentin Jackson (voz masculina, equivalente de sí mismo con Duke) en una utilización que es idéntica en espíritu a las de Duke. En *Open Letter To Duke* (5), las voces son las de John Handy al clarinete (Jimmy Hamilton), Jimmy Knepper, trombón (Lawrence Brown).

IX Love (6), es otro magnífico ejemplo del paralelismo en la utilización de las voces de la orquesta entre Duke y Mingus en un tema que es con toda seguridad el más ellingtoniano de los que escribiera el contrabajista, en el que Charlie Mariano (Hodges) se "enfrenta" a Jerome Richardson (Carney), con el arbitraje de Jackie Byard (Duke).

El espíritu ellingtoniano pervive en la tradición jazzística. Aparte del brillante ejemplo que representa Mingus, las orquestas de Thad Jones/Mel Lewis, la de Clare Fisher en sus esporádicas apariciones, detalles de la de Gil Evans, o más recientemente los grupos de Wynton Marsalis, han bebido en las ricas fuentes de la ellingtonia. En el futuro, la música de Duke Ellington continuará siendo una referencia obligada para cualquier músico que sienta el jazz como una expresión viva. ■



NOTAS

(1) Están en este caso muchas obras de la época *Jungle*, o en algunas introducciones de los años cuarenta y cincuenta, pero yo propondría como ejemplo de lujo *Happy -Go-Lucky, Local*, la versión que encontrarán en *Piano In The Background* (CBS).

(2) *Mingus*, N.Y.C., 31 de octubre de 1954 (Savoy).

John LaPorta (cl, sa); Teo Macero (st, sb); George Barrow (st, sb); Mal Waldron (p); Charles Mingus (b); Rudy Nichols (bat).

(3) *The Black Saint And The Sinner Lady* (Impulse).

(4) Es interesante remarcar que Mingus llevaría esa especie de desorden controlado hasta una descomposición total, desde los tiempos de *Pithecanthropus Erectus* hasta, y sobre todo, los años en los que utilizó las *free forms*, de 1960 a 1964.

(5) *Ah Um!* (CBS).

(6) *Mingus, Mingus, Mingus, Mingus* (Impulse).