

LOS STANDARDS EN EL JAZZ 2

■ STRAIGHT, NO CHASER

■ Por Vicente Ménsua y Joan Sadurní

Cuando Thelonious Monk (1917-1982) figuró en nuestra primera entrega de *Los Standards en el Jazz*, lo hizo a través de su tema más popular, 'Round Midnight. Entonces dijimos que probablemente era, además del más popular, el menos monkiano de los 81 temas que compuso a lo largo de su vida -unos treinta años útiles, más o menos desde 1942 hasta 1973, año en el que cayó en una extraña y profunda depresión que le apartó de cualquier relación con la música y con la mayoría de sus próximos-.

Su lema "tocar bien de la peor manera posible" y su relación con los estupefacientes le reportaron notables quebraderos de cabeza. En cuanto a la primera aseveración cabe decir que Monk "personalizó" hasta tal punto su música que resulta difícil no atribuirle la autoría de algunos de los standards que utilizaba habitualmente.

De entre los temas que compuso, una vez descontado 'Round Midnight, hemos elegido un blues. Por qué *Straight, no Chaser* y no *Misterioso* o *Blue Monk* tiene una explicación que es de

orden práctico: el número de versiones realizadas es muy superior y, en general, de un nivel bastante alto casi todas ellas. Como todo lo que se refiere a Monk, el origen de sus temas es bastante misterioso. Al contrario que con otros músicos cuya relación de composiciones figura perfectamente fechada, en el caso de Monk, después de consultar en tres libros (*) que estudian su vida y música, no hemos encontrado datos fehacientes que permitan afinar en este extremo. Sí se sabe cuáles fueron las primeras versiones de sus temas pero nunca su fecha de creación y su paso al papel pautado. *Straight, no Chaser* se registró por vez primera en 1951 y es precisamente esta versión, por lógica, la que figura en primer lugar entre las presentadas.

(*) *Thelonious Monk*, Ives Buin. Edit. P.O.L Collection Birdland, 1988

Blue Monk, Jacques Poncio/François Postif. Edit. Acte Sud, 1995

Monk, Laurent de Wilde. Edit. L'Arpenteur, 1996



Straight, no Chaser Thelonious Monk

Straight No Chaser

The musical score for "Straight No Chaser" is presented in a piano and solo format. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 indicated at the start of their respective lines. Chords are written above the staff, and the solo line is written in the right hand of the piano part. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, half notes, and rests, as well as dynamic markings like accents (>) and slurs. The chords used include Bb7, Eb7, Bb7, Cm7, F7, Bb7, Eb7, Cm7, F7, Bb7, Eb7, Bb7, and Cm7. The score is a transcription of the solo by Thelonious Monk, version 23, dated July 1951.

Transcripción del solo de Thelonious Monk, versión 23 de julio de 1951

LOS STANDARDS EN EL JAZZ 2

■ STRAIGHT, NO CHASER

1 1/4 Coro Milt Jackson

No Swing

34 F7 Bb Bb7 Eb7

39 Bb Bb7 Eb7 Bb7

44 G7 Cm7 F7 Bb Bb

2 1/4 Coro

49 Bb7 Eb7 Bb7 Eb7

54 Bb Bb7 Cm7 F7

59 Bb

- 2 -

Transcripción del solo de Milt Jackson, versión 23 de julio de 1951

La música

Como todos sabemos, el blues y su forma más característica de doce compases ha sido uno de los principales caballos de batalla para desarrollar la evolución del lenguaje jazzístico y una base para los experimentos improvisatorios.

Desde los primeros pasos, casi a tientas, de aquellos "juglares" de hace ya un siglo (i) hasta las complicadas y múltiples variaciones actuales hay un largo y fecundo camino, rico en testimonios.

En el periodo del bop la estructura de las frases se vio alterada. La tradicional costumbre de repetir sobre el cuarto grado la primera idea melódica para después resolver en el quinto con otra, a la manera de pregunta-respuesta, dio paso a una construcción del fraseo que no conservaba la fragmentación en tres partes. El motivo inicial se desarrollaba de forma continua y mucho más libre, apoyándose en la sucesión de los acordes que, si bien seguían guardando los ejes armónicos principales (el I, IV y V en los compases 1, 5 y 9), era ya mucho más elaborada. La melodía perdió gradualmente su carácter vocal a favor de otro eminentemente instrumentístico, mucho más flexible, a la par que adquiriría una dimensión más vertical, más armónica. Basta ver *Au Privave* o *Blues for Alice* de Charlie Parker para evidenciar este hecho.

El blues que hoy nos ocupa es también un buen ejemplo del proceso estilizador de aquellos años. Si observamos la partitura, vemos que está construido a partir de un único motivo (c.1), el cual va desplazándose asimétricamente, sin resolver hasta el c.11. Este procedimiento de desplazar un motivo o riff, la dislocación de una frase que interpretada de forma regular sería demasiado previsible, es característica del nuevo estilo y en particular de Monk, que basaba gran parte de su originalidad en la sorpresa de sus giros inesperados. Esto conlleva además una gran variedad en los acentos del ritmo melódico, que se dispersan indistintamente sobre cualquier parte del compás, produciendo así una asimetría también en el ritmo del fraseo al que da un nuevo y espontáneo frescor.

La repetición de una idea melódica (en este caso el sencillo cromatismo ascendente y la alternancia de la tercera mayor / menor, re-reb) es, más que un recurso, una base del discurso

interpretativo de Monk. La elaboración a partir de un esquema simple y su posterior despliegue responde a un deseo de dotar a sus solos-composiciones de una unidad estructural.

Como Martin Williams analiza de forma brillante en su libro *The Jazz Tradition*, para Monk un tema no era tan sólo un pretexto, una melodía armonizada de manera más o menos atractiva sobre la que descargar todos los artificios de que uno dispone. Significaba mucho más, un planteamiento compositivo, un arranque a partir del cual generaba un determinado enfoque expresivo. Como pequeños tesoros, esos peculiares motivos se convertían en auténticos koans para descifrar durante la ejecución interpretativa posterior.

Así pues, aunque a simple vista parezcan menudeces, cobran un sentido importante que aglutina el discurso musical dándole una coherencia constructivista.

Straight, no Chaser, sin ser uno de sus temas más misteriosos, no escapa al enfoque aquí apuntado. Por esta razón, nos ha parecido interesante transcribir (lo más fielmente posible y dentro de lo que cabe) los dos coros de Monk de la primera versión hoy presentada. Ahí es fácil observar características de su estilo: el deslizamiento sobre la escala de tonos, c.34, acompañamientos a destiempo de su mano izquierda, acentos aislados, el gusto por la quinta nota blues, la quinta disminuida, su color armónico por excelencia, esos intrigantes clusters del comienzo... Y, sobre todo, comprobar cómo el material temático aparece determinante: los dos coros (c.13 y 25) empiezan con el mismo motivo de cuarta ascendente inicial (fa- sib) y la alternancia de las notas re-reb, mencionada anteriormente, son objeto de desarrollo.

Frente a esta forma abrupta y abstracta de improvisar hemos creído oportuno transcribir también, obviando el solo de Shihab, los dos coros de Milt Jackson por ser tan antagónicos y al mismo tiempo sorprendentemente complementarios. El del vibrafonista, compendio de elegancia y naturalidad, mucho más bluesy y regular en su fraseo, marca otro estilo muy distinto al de su compañero.

En definitiva, nos encontramos con un buen ejemplo que demuestra cómo pequeños cambios pueden significar un nuevo camino o dirección de respuesta incalculable.

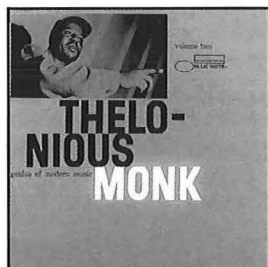
Las versiones

En la introducción ya hemos anunciado cuál sería la primera versión y que ésta coincidía con la aparición en LP del tema. La elección del resto no ha sido tarea sencilla por la también dicha abundancia y alta calidad media de las versiones disponibles. La primera era indispensable para fijar el tema en su contexto histórico. Presentamos otra también de Monk, monumental, del año 1967. La de Miles Davis en *Milestones* es otro paso obligado. Cabe decir que de entre las numerosas versiones del tema que

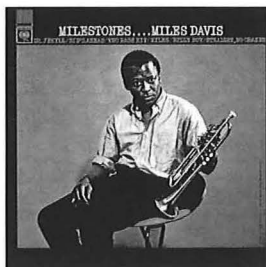
realizó Miles, hemos elegido esta por considerarla como un hito en la difusión universal de *Straight, no Chaser*. En el resto buscamos calidad y variedad: hay dos versiones de gran orquesta muy diferentes y separadas por casi treinta años; versiones en vivo, más o menos de rutina en concierto; una versión vocal y dos versiones en discos dedicados a Monk que *a priori* tienen interés ya que se trata de homenajes al compositor y presentan, al contrario del resto, una elaboración mucho más cuidada.

LOS STANDARDS EN EL JAZZ 2

■ STRAIGHT, NO CHASER



Thelonious Monk:
Genius of Modern Music Vol. 2
Thelonious Monk (p), Sahib Shihab (sa), Milt Jackson (vib), Al McKibbon (b), Art Blakey (bat).
Nueva York, 23/07/1951
Blue Note 781511-2



Miles Davis:
Milestones
Miles Davis (tp), John Coltrane (st), Cannonball Adderley (sa), Red Garland (p), Paul Chambers (b), Philly Joe Jones (bat).
Nueva York, 04/02/1958
Columbia/Legacy 085203-2



Quincy Jones and His Orchestra:
The Quintessence
Quincy Jones (arr) con, entre otros, Joe Newman (tp), Curtis Fuller (tb), Patricia Brown (p), Milt Hinton (b), James Johnson (bat).
Nueva York, 22/12/1961
Impulse!/MCA 5728-2



Clark Terry-Bob Brookmeyer Quintet:
Clark Terry-Bob Brookmeyer Quintet
Clark Terry (tp), Bob Brookmeyer (tb), Roger Kellaway (p), Bill Crow (b), Dave Bailey (bat).
Nueva York, 03/1964
Mainstream 728-2



Thelonious Monk:
Straight, no Chaser
Thelonious Monk (p), Charlie Rouse (st), Larry Gales (b), Ben Riley (bat).
Nueva York, 10/01/1967
Columbia 01064886-2

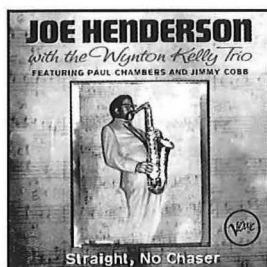
Esta primera versión de *Straight...* tiene una curiosa introducción de Blakey, un coro para abrir el camino a Monk que toca el tema una vez. El segundo enunciado lo realiza el quinteto al completo. El solo de Monk, a lo largo de dos coros, explota lógicamente el carácter blues del tema con su habitual *dis-tante* mano derecha que parece funcionar en una dimensión diferente, y su fraseo lleno de contradictorias discontinuidades. Shihab, un discípulo aventajado de Parker, toma un coro convencional y Jackson dos a lo largo de un bellissimo solo; demuestran, de una parte, su notable sentido del blues y de otra, su afinidad con el compositor, contrastada a lo largo de muchos años. Esto apoya a Monk en una serie de acordes que viene a ser, como es habitual en el pianista, un discurso paralelo. He aquí el discreto punto de partida de un largo recorrido de más de cincuenta años, limitado por los fatídicos tres minutos y pico de las grabaciones en 78 rpm. Grabación indispensable, el conjunto de los dos compactos en total, punto de partida de una carrera impar.

Como se ha dicho anteriormente, esta versión fue como la "puesta de largo" de *Straight, no Chaser* ya que la enorme difusión de este disco hizo del tema un lugar común entre los músicos de jazz. La exposición corre a cargo del sexteto al completo. El primer solo es de Cannonball que se siente a sus anchas y que extralimita su natural discreción con algunas frases poco habituales en él. Davis recoge la última frase del altista para iniciar un solo que es de lo mejor que grabó nunca (lo cual es mucho decir). Al impecable solo de Miles se añade un acompañamiento dialogante, modélico, de Garland. Le sigue *Trane*, a pocos meses de grabar *Giant Steps*, con su habitual obsesión por las escalas recurrentes, y el denso repiqueo de Jones. El solo de Garland es, con el de Davis, lo mejor del disco, con una mano izquierda inquieta y variable y un final en acordes magnífico. Una versión indispensable. Cabe decir que en la toma alternativa aparecida recientemente los solos son muy diferentes aunque de una intensidad menor si exceptuamos el de Cannonball.

Primera versión en gran orquesta realizada por el talentoso Jones, que guarda una perfecta sintonía con el tema pero no con el compositor. El tema, tomado a *tempo* muy rápido, se enuncia tres veces: la primera con trompeta y trombón ensordinados, le da un carácter bastante particular. Al segundo enunciado se añaden los saxos y al tercero el resto de secciones. En el solo de Curtis Fuller, excelente sonido gris oscuro lo más próximo a Monk de toda la versión, hay un interesante arreglo con flautas en un primer plano, que hacen variar el punto de vista de manera notable. Lo mismo sucede en el solo de Newman, aquí brillan los french horns, aunque, a nuestro criterio, el sonido de su trompeta se aleje bastante de los parámetros monkianos. La conclusión es una variación armónica relativamente distante del principal, realizada con la habilidad, elegancia y swing con que Quincy Jones manejaba la paleta cromática que le proporcionaban las secciones. Esta versión no es indispensable pero sí es un valioso punto de vista "desde fuera".

Interesante versión de este curioso grupo que fue regular en los sesenta y que aportó un peculiar sonido, entre otras cosas, al aunar dos sonoridades realmente originales. Por una parte, la cuasi vocal y brillante de Terry; por otra, la más bien mortecina y lineal de Brookmeyer. El tema se expone a dúo tomado a *tempo* medio. La confluencia de dos sonoridades tan diferentes le dan un carácter ciertamente transgresor que lleva a clasificarlo, contrariamente a lo dicho de la anterior versión, como monkiano inconfundible. El solo de Terry es excelente y pisa allí donde Monk hubiera querido, cita inicial incluida. No hay que olvidar que el trompetista fue colaborador y músico de pupitre de Monk en más de una ocasión, grabando incluso un disco en el que Monk hizo de sidemen. Brookmeyer se separa claramente del halo creado por Terry en un solo que suena a rutinario, riffs incluidos, pero sin embargo aporta un curioso arreglo final jugando con suaves disonancias para concluir con una frase tremolosa que suena a guiño y que además liga bastante bien.

De entre las muchas versiones que Monk realizó de *Straight...* hemos elegido esta del cuarteto de los sesenta por considerarla la mejor, con diferencia. Ya el enunciado, en solo, es todo un presagio. El segundo enunciado, con Rouse y la rítmica, es la confirmación. Monk le tenía ganas al tema y su acompañamiento en el enunciado y el posterior solo del saxofonista (el piano grabado en primer plano, gracias por montarlo así) es una filigrana que dura lo que a Monk le duran las ganas de acompañar: un coro. Su solo, radicalmente diferente al registrado en 1951, transcurre por los caminos habituales de "que todo quede bien lo peor tocado posible", un discurso desconcertante, lleno de paradojas, silencios, racimos de notas, repeticiones imposibles, disonancias varias que encajan como si esa fuera la única manera. Un solo que acaba sin acabar, dejando un espacio para que Gales ponga su walkin hasta transformarlo en un solo formal. Versión de referencia de un cuarteto que giraba en torno a un director tan imposable como genial.



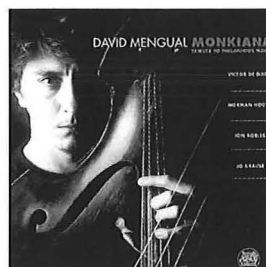
Joe Henderson with the Wynton Kelly Trio:
Straight, no Chaser
Joe Henderson (st), Winton Kelly (p), Paul Chambers (b), Jimmy Cobb (bat).
Baltimore, 21/04/1968
Verve 531 561-2



Carmen McRae:
Carmen Sings Monk
Carmen McRae (voc), Charlie Rouse (st), Larry Willis (p), George Mraz (b), Al Foster (bat).
San Francisco, 30/01-02/1988
Novus 3086-2



Paul Motian:
Monk in Motian
Paul Motian (bat), Joe Lovano, Dewey Redman (st), Bill Frisell (g).
Nueva York, 03/1988
JMT 834 421-2 /W&W-
JMT Edition 919020-2



David Mengual:
Monkiana
David Mengual (b, arr), Victor de Diego (st), Norman Hogue (tb), Jo Krause (bat).
Barcelona, 11 y 21/10/1996
FS New Talent 019-2



The Bill Holman Band:
Brilliant Corners (The Music of Thelonious Monk)
Bill Hollman (arr), Ray Herrman (st), Bob Enevoldsen (tb), Rich Eames (p), Dave Carpenter (b) y Bob Leatherbarrow (bat).
Hollywood, 11 y 12/02/1997
JVC 9018-2

La primera versión en vivo de *Straight...* es esta de Henderson con el Trío por antonomasia de los sesenta. Casi quince minutos a *tempo* más rápido de lo habitual, con Henderson sonando muy diferente a como lo conocimos en sus últimos años, energético y ciertamente próximo a Coltrane, marcando de manera clara los coros que iba tomando con la precisa y en ocasiones ruidosa aportación de Cobb. Kelly es un bluesman reconocido y aquí lo deja bastante claro. Sus frases son un ejemplo de fidelidad al tema y, como es habitual en él, de lógica aplastante. Chambers se monta un largo solo con arco donde no falta sentido del humor. La vuelta de Henderson marca el inicio del solo de Cobb, espléndido y swingante. El interés de esta versión radica en una de las características de este tema: su relativa sencillez, blues de doce compases que lo hace muy útil en conciertos o en jams, más o menos improvisadas. Si además los músicos que la ejecutan son de la calidad de los de esta grabación el resultado es, claramente, una referencia.

Segunda versión en vivo debida ahora a Carmen McRae. El inicio es espléndido, con Mraz iniciando el tema en solo con una ligera variación. Segundo enunciado con Mraz y Carmen *scatteando* el tema. Tercero, Carmen y la rítmica poniendo letra a la música, *Get It Straight*. El solo de Rouse brillante, como no podía ser de otra forma. Rouse es uno de los tenores más desestimados de su generación y sin embargo resulta ser de los que tienen una personalidad más acusada. Casi lo mismo se puede decir de Larry Willis, que suele y acompaña con una inusual pertinencia. El final, con McRae saxofonística y Mraz, es de una simplicidad e intensidad desarmante. En el mismo disco existe una versión en estudio con Clifford Jordan y Eric Gunnison de similar estructura y misma talla. La versión interesa sobre todo por su inicio, que se sale de manera clara de lo habitual y por que hay una clara intención de darle la vuelta. La única lástima es que el vocal de la excelente McRae queda reducido, aparte del scat inicial, a un coro.

Para quienes escribimos estas líneas, la versión de Paul Motian se encuentra entre las tres favoritas. Las razones son varias pero principalmente nos arrebató una exposición del tema absolutamente monkiana a base del uso de las cuatro voces que parecen divergir cuando en realidad convergen. Hay en esta exposición algo más que notas y melodía, hay algo que no está escrito sencillamente porque no se puede escribir pero que vibra en cada compás y llega al oyente atento, como una esencia concentrada del espíritu de Monk; cosa, por otra parte, que sucede a lo largo de todo el disco sin excepción, uno de los condensados monkianos de mayor nivel que puedan escucharse. Las diferencias de puntos de vista de un Lovano energético pero siempre suave, con el áspero discurso de Redman, es un contraste. En los compases finales, justo antes de la vuelta al tema, hay un intercambio a "cuatro esquinas" que demuestra hasta qué punto estos músicos tenían asumida la esencia de la música que interpretaban.

Esta y la anterior son las dos versiones a las que nos referiríamos al principio y que forman parte de discos homenaje al compositor. El conjunto de esta obra de Mengual, que fue una sorpresa mayúscula cuando hace seis años apareció en el mercado discográfico, es excelente y este *Straight...* hace honor al conjunto. Tomada a *tempo* más rápido de lo habitual, se inicia por el tenor y el trombón, De Diego toma dos coros con el único acompañamiento de Mengual, incorporándose Krause a partir del tercero y creando esta situación una dinámica que acaba resultando de lo más monkiana. Cabe remarcar la aportación de la rítmica que ilustra los *tempos* de aquella manera "saltarina", tal y como lo hicieron las rítmicas que acompañaron a Thelonious en sus últimos años. El solo de Hogue, con citas a otros temas del compositor, tiene una intensidad creciente en cada compás. La ausencia de piano en los solos es -como en la versión anterior de Motian-, un acierto pleno que acerca todavía más la música al homenajeado.

La última de las versiones propuestas es, a partes iguales, una brillante y desigual conclusión a esta selección. La cosa comienza con una variación armónica bastante interesante, lo cual es, en cierta manera, jugar a favor de la época y del espíritu en que probablemente fue escrito el tema, finales de los cuarenta, pleno bebop. Lo que está claro es que la orquesta es la protagonista, más aquí que en la versión de Quincy Jones. Dicho de otra manera, Holman hace recaer toda la fuerza expresiva de la música interpretada en sus arreglos, pasando a ser los solos pura anécdota. Esta profusión comporta sus riesgos, así el arreglo intermedio entre los solos resulta ligeramente amanerado, muy rebuscado: en nuestra opinión, enormemente efectista lo que puede venir explicado por la larga experiencia de Holman al servicio de una música tan afectada como la de Stan Kenton. En los compases finales el arreglo se simplifica extraordinariamente y se aboca sin remisión, después de numerosos devaneos, en los brazos de la melodía original monkiana.