

La orquesta **BLACK** clásica **BEAUTY** ellingtoniana

Federico García Herráiz

"Ellington tocaba el piano, pero su verdadero instrumento era la orquesta". Tal afirmación reduccionista, incesantemente repetida por críticos y aficionados, no deja de ser profundamente injusta hacia los enormes méritos de Edward Kennedy como pianista. Pero, pone el acento sobre la creación de un universo sin parangón, en el que confluye de manera indisoluble la actividad del compositor, arreglador y orquestador con los hombres que dirigió y cuyas virtualidades explotó admirablemente. Hasta tal

punto, se puede afirmar –sin error– que escribía en función de ellos. Y, al margen de que sus melodías y composiciones perdurarán y serán clásicos –o lo son ya– de la mejor música americana, resulta difícil obviar que muchas de ellas fueron realizadas explotando las más sublimes cualidades de hombres a los que conocía desde largo tiempo. En ese sentido, y no en otros, se puede estar de acuerdo con Lincoln Collier cuando sostiene que Ellington, más que un estratega, fue un genial táctico.

Quizá, se guió ante todo por la intuición. Pero, qué duda cabe, supo estar en el momento justo y extraer las conclusiones más pertinentes para su obra. Autodidacta, Duke tras aprender sus primeros rudimentos de piano y armonía de Miss Clinkscates, Doc Perry y Henry Grant, sufrió la inevitable influencia de James Price Johnson y su *Carolina Shout*. Sus cualidades de liderazgo empezaron a manifestarse con la formación de los Washingtonians. Sus estancias en Nueva York le proporcionaron la oportunidad de entrar en contacto con los máximos responsables de la transformación del ragtime al stride (especialmente Willie The Lion Smith). Sin embargo, sus primeros trabajos en la meca neoyorquina no presagiaban su brillante futuro. Los contratos del pequeño conjunto de los Washingtonians hablan más de un grupo de amigos que han conseguido introducirse en la gran ciudad y que practican un género musical aún afecto al ragtime y excesivamente rígido en el plano rítmico. Cómo consiguió transformarlos en uno de los organismos que han marcado el jazz y la música afroamericana es, sin duda, un hecho en el que conviene detenerse.

Un primer aldabonazo lo constituyó la llegada de Sidney Bechet y de Bubber Miley. Muy probablemente Bechet era en esa época el improvisador y músico de jazz más completo. Desgraciadamente, no ha quedado huella discográfica de su colaboración con la orquesta durante varios meses en 1924. Pero, el impacto sobre Ellington fue considerable. Le permitió descubrir y asimilar el acervo colorista del auténtico jazz louisianés, una tradición a la que hasta ese momento él y sus hombres eran ajenos. Y fue el maestro de un joven bostoniano llamado Johnny Hodges, antes de que se



R. Nance, C. Williams, J. Nanton, H. Carney, S. Greer y Duke Ellington.

convirtiera en una de las piezas fundamentales del mecanismo ellingtoniano. Pocos meses antes había sido contratado el trompetista Bubber Miley, que permaneció hasta 1929, contribuyendo decisivamente al sonido de la orquesta. Era discípulo de King Oliver y su solismo se caracterizaba por el empleo de la sordina *wha-wha* y procedimientos *growl*. Casi al mismo tiempo había entrado el trombonista Charlie Ivris, sustituido en 1926 por Joe Tricky-Sam Nanton –que estuvo con Duke hasta su muerte en 1946–. El tándem de Miley con estos dos trombonistas, especialistas del gruñido y de los efectos de sordina, configuró el llamado "estilo jungla", distintivo de la orquesta y base de la popularidad alcanzada en el Cotton Club. Y, sin duda, Miley fue un protagonista de primer orden en esta transformación. Tanto es así, que en muchos de los logros ellingtonianos de 1926 y 1927, como *East-St. Louis Toodle-Oo*, *Black And Tan Fantasy* o *Creole Love Call*, su aportación fue determinante y en gran medida se le pueden atribuir estas composiciones y otras de la época.

Desde 1924 el pequeño grupo de los Washingtonians había trabajado en el Hollywood (inmediatamente rebautizado Kentucky) y en otros locales neoyorquinos. En el lapso de tres años Ellington había asumido la direc-

ción y la orquesta se había ampliado a diez miembros: junto a Miley había entrado el trompetista Louis Metcalf; Nanton detentaba el trombón; el saxofonista y clarinetista Otto Hardwick, el banijista y guitarrista Fred Guy y el batería Sonny Greer pertenecían al núcleo de veteranos de los Washingtonians; el tuba Bass Edwards fue pronto sustituido definitivamente por el

contrabajista neorleanés Wellman Braud; Rudy Jackson se encargó por un tiempo del clarinete y el saxo tenor. Y en junio de 1927 se integraba, con 17 años, el saxo barítono y clarinetista Harry Carney, pilar básico del universo ellingtoniano hasta la muerte de Duke. Estos fueron los hombres para los que el mánager Irving Mills consiguió el 4 de diciembre de 1927 un trascendental contrato en el Cotton Club, inaugurándose una estancia de cinco años. La naturaleza de los espectáculos de este cabaret de Harlem, que presentaba artistas negros para un público exclusivamente blanco, obligó a Ellington y a sus músicos no solamente a ejecutar su habitual repertorio; asimismo se vieron impelidos a elaborar acompañamientos y orquestaciones para cantantes, bailarines, escenificaciones teatrales, interludios y piezas de

otros compositores. Duke estaba acostumbrado a trabajar como una cooperativa: muchas composiciones se basaban en sugerencias, ideas o solos de los miembros de la orquesta. Los ensayos y actuaciones servían como banco de pruebas, incorporando, eliminando o modificando fragmentos. Ese sentido de "obra abierta", inacabada, lo conservó a lo largo de su carrera, sobre todo cuando volvía a interpretar temas famosos de antaño. La escritura ellingtoniana dejaba grandes huecos para que cada músico pudiera construir su parte. Estos procedimientos exigían la estabilidad del colectivo. De ahí los problemas con que se encontraron posteriormente algunos miembros coyunturales de la orquesta. Sólo mencionaré algún ejemplo. Bill Perkins, contratado brevemente para suplir a Harry Carney, relata la ilusión que sentía ante la posibilidad de interpretar las maravillosas líneas de saxo barítono de la orquesta (a la inversa de la ortodoxia establecida entre arreglistas y orquestadores, Duke colocaba al barítono en primer plano). Su perplejidad fue enorme al comprobar que no había nada escrito y que todo estaba memorizado en la cabeza de Carney. Cuando Cootie Williams fue contratado en 1929 para sustituir a Bubber Miley, nadie le dijo lo que se esperaba de él. Al cabo de un tiempo comenzó a fijarse en *Tricky Sam* Nanton y a través suyo aprendió a utilizar la sordina *wha-wha*. Ellington dejaba amplia libertad a la expresión de sus músicos y era un maestro para proyectar sus cualidades en el lenguaje orquestal.

De cualquier forma, el trabajo en el Cotton Club le obligó a ampliar sus horizontes. Tuvo que aumentar sus conocimientos de orquestación. Recurrió a Will Marion Cook y, sobre todo, a Will Vodery. Como ha señalado Barry Ulanov, no se puede subestimar su influencia. Vodery trabajó como supervisor musical de todos los espectáculos de Ziegfeld en Broadway desde 1911 hasta 1932. Era un orquestador negro de una enorme cultura y empleaba armonías procedentes de Debussy y los impresionistas. Contrariamente a lo que escribieron algunos críticos tras la escucha de piezas *mood* como *Misty Morning* y *Awful Sad* (de 1928) o la inmortal *Mood*

Indigo (de 1930), Duke no conoció hasta mucho más tarde la obra de Ravel y Delius. Fue a través de Vodery como descubrió ese tipo de armonías. Y, sobre todo, "fue durante esos años que las personalidades de sus músicos individuales y las sonoridades de su orquesta se convirtieron en el instrumento en el cual Duke aprendió a tocar" (Schuller dixit). Su paleta se

enriqueció aún más con la llegada de grandes solistas como el clarinetista criollo Barney Bigard (que sustituyó a Rudy Jackson en diciembre de 1927) y el saxo alto y soprano Johnny Hodges (en mayo de 1928). En marzo había vuelto el trompetista Arthur Whetsol (uno de los originales Washingtonians, sustituido en 1938 por Wallace Jones) y, en junio, Freddy Jenkins reemplazó a Louis Metcalf, contando la orquesta con tres trompetas. En septiembre de 1929 el trombonista puertorriqueño Juan Tizol elevó a dos miembros la sección. Tizol no era un improvisador. Sus solos estaban escritos y pensados de antemano. Pero poseía un timbre muy puro, era un notable lector y veloz copista al que Duke encargaba transcribir las partes *in situ* y un hábil compositor de temas con sabor latino y exótico (*Caravan*, *Perdido*, *Pyramid*,

Conga Brava, *Moonlight Fiesta*). Otra demostración de la forma en que Ellington reclutaba sus músicos: no en función de sonoridades análogas —tal cual siempre han hecho la mayoría de directores de orquesta—, sino por sus personalidades diferenciadas. Esta fue la formación de los días gloriosos del Cotton Club, con la que cimentó su fama a través de emisiones radiofónicas de costa a costa y abordó exitosamente las convulsiones de los treinta, construyendo una obra inigualable en cantidad y calidad. Un plantel de solistas extraordinario (Williams, Nanton, Bigard, Hodges, Carney), que encontró su mejor caldo de cultivo en los largos años pasados en Ellingtonia. La prueba es que cuando alguno de ellos intentó la aventura individual, los resultados fueron inferiores y acabaron por volver. Las sucesivas incorporaciones sirvieron para reforzar todavía más esta agrupación singular. La crisis del 30 y la Depresión, que significaron el fin de tantas orquestas, no pusieron en peligro la estabilidad conquistada. Es más, en su primera gira europea (Inglaterra y París) de 1933, había podido comprobar el interés y respeto que suscitaba su obra. Tampoco los cambios que sufrió el jazz en la segunda mitad de los treinta afectaron a un universo consolidado y en continua expansión. El saxo alto Otto Hardwick había vuelto en 1932 (tras dejar la orquesta en 1928) y ese mismo año contrató como tercer trombonista a Lawrence Brown, uno de sus solistas más duraderos (estuvo hasta 1951 y retornó en 1960 hasta el final de la década), especialista de las piezas *mood*. Otro solista de magnitud, que se incorporó en 1934 sustituyendo a Freddy Jenkins, fue el cornetista Rex Stewart. Su dominio de las sordinas y su original manera de tocar con los pistones bajados a medias sirvieron a Duke para crear nuevos efectos sonoros.

Posiblemente, el principal problema de Ellington frente a orquestas emergentes en la llamada *swing era* fue la sección rítmica. Wellman Braud practicaba el *slap bass* a la manera de Pops Foster. Su labor merece un análisis más pormenorizado. Walter Page declaraba que se había inspirado en



Billy Taylor, Fred Guy, Sonny Greer y Hayes Alvis.

él. Cuando en 1935 abandonó la orquesta, Duke optó por dos contrabajistas para sustituirle: Billy Taylor y Hayes Alvis. Premonitoriamente, Ellington ya había grabado en 1932 *It Don't Mean A Thing (if it ain't got That swing)*. Sin embargo, la fluidez alcanzada por las secciones rítmicas de Basie y Lunceford lo situaban en desventaja. Sonny Greer, que permaneció desde el principio hasta 1951, fue un percusionista colorista más que un batería *sensu estricto*. El inmenso arsenal que desplegaba desde los días del Cotton Club lo imitaron los baterías de Cab Calloway y de Jimmie Lunceford. Pero, en 1939, Duke dio un paso adelante con la adquisición del joven Jimmy Blanton. En apenas dos años, hasta su muerte por tuberculosis, no solamente proporcionó una pulsación completamente nueva a la orquesta, sobre todo sentó las bases para el desarrollo moderno del contrabajo (Oscar Pettiford y Ray Brown se basaron en él). Los contrabajistas que le sucedieron, comenzando por Junior Raglin y Pettiford, mantuvieron su herencia. La incorporación definitiva de Ben Webster, en enero de 1940 (ya había estado brevemente en dos ocasiones anteriores), permitió a Duke disponer de una auténtica voz de saxo tenor y configuró para siempre la sección de cinco lengüetas. En el terreno vocal Ellington ya había utilizado la voz muy pura de Adelaide Hall en *Creole Love Call* de 1927 cual si de un instrumento se tratase. Fue un procedimiento que posteriormente repetiría con Kay Davis, Joya Sherrill y Alice Babbs entre otras. Pero la cantante más íntimamente asociada con el repertorio ellingtoniano a lo largo de una década (hasta 1942) fue Ivie Anderson. Tales fueron los protagonistas que culminaron entre 1940 y 1942 el período clásico ellingtoniano. Y a pesar de algún desgarró, como la salida de Cootie Williams reemplazado por el trompetista y violinista



Otto Hardwick, Harry Carney, Barney Bigard y Johnny Hodges.

Ray Nance en noviembre de 1940, Ellington y sus músicos vivieron un increíble momento de efervescencia creativa. He dejado para el final a Billy Strayhorn, objeto de un estudio en estas mismas páginas. Contratado en 1939 como letrista y orquestador, progresivamente se transformó en el *alter ego* de Duke, en su colaborador más estrecho. Desde los tiempos de Bubber Miley no existía una personalidad de tal calibre junto a Ellington. Y si desde el principio aportó composiciones a la orquesta, su papel fue acrecentándose. La creación cooperativa se transformó en bicéfala. Tras algún intento anterior, *Creole Rhapsody*, *Reminiscing In Tempo*, en 1943 Duke presentaba en el Carnegie Hall *Black, Brown And Beige*. En adelante, él y Strayhorn se embarcaron en la composición de extensas suites. Pero, esto ya es otra historia. ■



Plaza del Angel, 10
28012 Madrid
Tel. 369 41 43

Los mejores músicos de Europa y América en el mejor marco

Próximas actuaciones

Paolo Fresu Trio
Furio Di Castri
Ettore Fioravanti
(25 de abril al 1 de mayo)

Por Supuesto R&B
(2 al 8 de mayo)

Javier Ruibal
(9 al 15 de mayo)

Kurt Weiss & Bob Sands Quintet
(16 al 22 de mayo)

Joshua Edelman
& Kevin Robb Quartet
(23 de mayo al 5 de junio)

Tete Montoliu, Reggie Johnson,
Douglas Sides
(6 al 12 de junio)

