

*"... En la música, mientras desarrollas un tema o una idea musical, hay muchas direcciones que puedes escoger y, cada vez que estaba en conflicto conmigo mismo, en sentido armónico o melódico, siempre recurría a Billy Strayhorn."  
Duke Ellington*

## Para escuchar a **BILLY**



# STRAYHORN

Jorge García

Billy Strayhorn, el pianista y arreglista al que Duke Ellington calificó como "mi brazo derecho y mi brazo izquierdo, los ojos en la parte de atrás de mi cabeza, mis ondas cerebrales en su mente y las suyas en la mía", es un músico de historia corta y obra larga. De su vida no suele recordarse casi nada; apenas unos cuantos comentarios sobre su esmerada educación, su elegante vestimenta, su pulcro lenguaje, su homosexualidad. O su absoluta devoción por Ellington, en cuya orquesta forjó toda su reputación musical. O el apodo que le puso el saxofonista Otto Hardwick: *Swee' Pea*, tomado del bebé que aparecía en las tiras cómicas de Popeye, por su aspecto aniñado y su dulzura. O su gusto por las amistades intelectuales y las fiestas de sociedad. O su pereza y su consiguiente retraso en el momento de entregar alguna partitura... Lo cierto es que se contentó con el apacible papel de emboscado de lujo en la orquesta de Ellington, depositando allí la parte más importante de su talento, sin dar demasiadas muestras de anhelos o inquietudes divergentes que inviten a mayores averiguaciones. Tal vez nos equivoquemos, y su biografía, cuando llegue, desvele fascinadores engranajes de la maquinaria ellingtoniana, aunque no creo que sea el caso. A la sombra del Duke, genio ambicioso y carismático, la personalidad de Strayhorn tiene un encanto demasiado doméstico.

Su obra como compositor ya es otra cosa. Un censo no exhaustivo de sus creaciones (generosamente facilitado por ASCAP a través de la Sociedad General de Autores de España), y referido sólo a las incluidas en algún disco, supera los ciento cincuenta títulos. Cifra nada desdeñable si tenemos en cuenta que casi nunca se trata de meras excusas para la improvisación, sino de partituras exigentes e inusuales, piezas de lujo en el repertorio de una orquesta espléndidamente provista en este sentido. Unas cuantas aparecen como colaboraciones con el propio Ellington o con su hijo Mercer; las demás se le atribuyen como autor único. Y las orquestaciones de estándares o de temas de Ellington que ejecutó de forma anónima son sencillamente innumerables.

Nunca terminaremos de conocer los términos exactos de la colaboración entre Ellington y Strayhorn, que se extendió entre 1939 y 1967, año de la muerte de éste último. En teoría, Strayhorn era el arreglista de la plantilla, pero en la práctica su papel rebasaba con mucho al de esta figura: fue una mezcla de amigo, secretario sin horario laboral, coautor, confidente, asesor, director para ensayos y pianista auxiliar. Sobre la aportación de cada uno a tantas creaciones en común se han hecho diversas valoraciones, a veces reclamando para Strayhorn una mayor cota de responsabilidad en la obra ellingtoniana de la que suele reconocérsele.

Nadie ha tratado de negar a Duke Ellington un genio que había demostrado con creces desde finales de los años veinte, y que todavía apuntaría en alguna de sus obras tardías, posteriores a la muerte de Strayhorn. Sin embargo es igualmente cierto que siempre supo rentabilizar la capacidad compositiva de los músicos de la orquesta (Bubber Miley, Barney Bigard, Johnny Hodges, etcétera), y que tras la llegada de Strayhorn descargó en éste buena parte de sus obligaciones como compositor y especialmente como arreglista. Según un testigo tan fiable como Lawrence Brown, Strayhorn dejó a su muerte manuscritos incompletos que Ellington concluyó y presentó como suyos —una conducta nada excepcional por su parte. En todo caso, Ellington hablaba de la colaboración de Strayhorn en los términos más generosos, y sin una sincera amistad y compenetración de por medio, el dúo no hubiera rendido del modo prodigioso que lo hizo.

## ELLINGTON CONTRATA A UN ARREGLISTA

La llegada de Strayhorn a la orquesta tiene apariencia de paradoja. Había nacido en Dayton, Ohio, el 29 de noviembre de 1915, y se había educado en Pittsburgh, dónde recibió una formación musical ortodoxa, aprendiendo a tocar el piano y familiarizándose con la música clásica. Con apenas 19 años de edad compuso, por pura diversión, una revista que incluía dos de sus piezas más célebres, *My Little Brown Book* y *Something To Live For*. Terminados los estudios, actuó en trío para una emisora de radio y trabajó en un *drugstore*, sin haberse planteado seguir una carrera musical. Sin embargo, impresionado por la música de Ellington, aprovechó una actuación de éste en Pittsburgh para mostrarle sus composiciones. El mismo confiesa no saber muy bien por qué lo hizo: "yo no era nada en específico. Podía tocar el piano, desde luego, y escribir canciones. Pero no era un arreglista. En realidad no podía hacer nada en la banda." Pese a todo ello, Ellington se interesó por él, y poco después le contrató, convirtiéndolo en una especie de *protégé*. Era el año 1939. Como primera medida, Ellington le facilitó partituras de sus composiciones y le dio un único consejo profesional: observar.

Pocos meses después la orquesta marchó de gira por Europa, y Billy Strayhorn se quedó en los Estados Unidos, instalado provisionalmente en casa de Ellington, donde pasó el tiempo estudiando los arreglos y el estilo de la banda en compañía de Mercer, el hijo de Duke. A su regreso, Ellington ya había decidido encomendarle algunas tareas: la primera, arreglar y supervisar casi todas las sesiones de los famosos combos ellingtonianos, a nombre de Johnny Hodges, Cootie Williams y otros. Impresionado por *Lush Life*, una de las obras que Strayhorn interpretó para él en su primer encuentro, Ellington también rumiaba la idea de contratarlo como letrista. Este proyecto quedó en el olvido, pero a cambio le encomendó los arreglos de las canciones de moda y significativamente casi todos los arreglos para los cantantes de la orquesta. *Flamingo*, interpretada por Herb Jeffries (1940), fue uno de sus mayores éxitos comerciales; Ellington tuvo siempre en gran estima esta grabación, juzgando que con ella Strayhorn había alcanzado "un punto de inflexión en el acompañamiento orquestal para voz". En 1941, debido en parte a una casualidad —una disputa sobre derechos entre la sociedad de autores ASCAP y la asociación de emisoras de radio, NAB— Ellington tuvo que abandonar casi todo su repertorio y recurrir a sus colaboradores para preparar rápidamente uno nuevo, lo que Strayhorn aprovechó para consolidar su posición en la orquesta, y en apenas un año ofreció títulos como *Take The "A" Train*, *After All*, *Clementine*, *Chelsea Bridge*, *Raincheck* o *Johnny Come Lately*.

Los ensayos, los trabajos preparatorios ante tal o cual compromiso de la orquesta, los estudios de grabación fueron el medio natural de Billy Strayhorn. Hay numerosos discos —a veces en dúo— donde se turna al piano con Ellington, pero esto apenas sucedía en los escenarios. El líder reclamaba para sí los focos y los aplausos. En cuestiones pianísticas, ya que hablamos de ello, Strayhorn no resiste la más mínima comparación con Ellington. Su estilo, con evocaciones de Tatum y Wilson, es simplemente funcional: una especie de Ellington reconducido al ámbito convencional del piano bar.

Tampoco cabe hacer comentarios extensos sobre su carrera al margen de la orquesta, pues no tuvo nunca aires de enmienda al universo ellingtoniano, sino que propuso una versión relajada de éste (igual que sucedió a Johnny Hodges). Aparte de eventuales colaboraciones con Clark Terry, Louis Bellson, Oscar Pettiford y otros allegados, *Cue For Saxophone* (Felsted, 1959): es el mejor de los pocos discos a su nombre actualmente disponibles, y constituye más una reunión informal de excelentes solistas ellingtonianos que un trabajo de equipo o de escritura.

## LA NATURALIDAD COMO ESTILO

Strayhorn se hace fuerte cuando coge la pluma y se aplica a la composición o al arreglo; y ese esfuerzo lo destinó siempre a la orquesta de su amigo y protector. Cuando se ponía a componer buscaba, sobre todo, la naturalidad. A Mercer Ellington le dijo una vez que la prueba de fuego de un arreglo es tratar de cantarlo, una vez escrito. En otro lugar se expresó así: "mi primera regla es escribir algo que un músico pueda tocar. En caso contrario, no será tan natural, o tan hermoso, como algo que funcione cómodamente bajo sus dedos." La apelación a la naturalidad puede resultar chocante en un músico de tendencias sofisticadas, pero hay en su obra una innegable búsqueda de la sencillez estupidamente razonada por Gunther Schuller, el mejor analista que conozco del estilo de Strayhorn. La escritura de Strayhorn tiende hacia una textura orquestal clara y ligera, con predominio de registros altos; desde el punto



de vista dinámico, Billy Strayhorn opta habitualmente por la suavidad. Por otra parte, ya es tópico reconocer que se movía con comodidad entre las armonías de los impresionistas franceses, que aplicó discrecionalmente desde el comienzo de su obra, fomentando sin duda el interés de Ellington por aquella escuela.

Resulta curioso no obstante que siendo *Take The "A" Train* (1941), vibrante y lleno de swing, su tema más famoso, siga asociándose exclusivamente a Billy Strayhorn con atmósferas y efusiones líricas. No olvide-

mos que con *Take...*, que se convirtió en la sintonía de la orquesta, quiso rendir homenaje a uno de sus arreglistas más admirados: Fletcher Henderson. En su repertorio abundan esta clase de composiciones, incisivas y libres de morbosidad, algunas tan importantes como *Johnny Come Lately*, *Raincheck*, *Midriff* o *Upper Manhattan Medical Group*, y también los temas relajados, bailables, ceñidos a la estructura típica de la canción comercial, algo siempre necesario para una orquesta. Con frecuencia los tiempos rápidos le sugerían un empleo estimulante de efectos *staccato*, aplicados en complejos entrecruzamientos de voces y ritmos. Es una pena no poder juzgar los arreglos sobre los que no dejó constancia formal, pero sin duda conocía al dedillo a su protector: se adaptaba fielmente a sus requisitos y tenía una versatilidad natural imprescindible en el puesto que ocupaba.

Al principio, Billy Strayhorn —cuyo temperamento iba por otros derroteros— permaneció al margen de las suites ellingtonianas como *Black, Brown And Beige*, pero luego colaboró en *The Perfume Suite*, en *A Drum Is A Woman*, en los fallidos ejercicios sobre la música de Grieg y Chaikovski y en las piezas largas más apreciadas: *Such Sweet Thunder* (1956), un homenaje a Shakespeare, *Anatomy Of A Murder* (1959), banda sonora para una película de Otto Preminger, *Suite Thursday* (1960), según una novela de John Steinbeck, y *The Far East Suite*, escrita al regreso de una gira por extremo oriente en 1963. Las suites constituyen la parte más criticada de la obra ellingtoniana: se les achaca un escaso desarrollo temático y un recurso al cliché, defectos imputables tanto a Ellington como a Strayhorn. Pero algunas también tienen ardientes defensores, como Stanley Crouch, que tratan de ver bajo nueva perspectiva la obra tardía de Ellington. En todo caso, la mayor parte de las suites contienen destacados pasajes que han disfrutado de vida autónoma, y en la última de ellas destaca *Isfahan*, vehículo de lucimiento para el timbre sensual y el pulcro estilo del saxofonista Johnny Hodges. Precisamente las baladas que escribió para Hodges (desde *Day Dream*, una de sus primeras aportaciones al repertorio de la orquesta, hasta *Blood Count*, balada que acabó en la cama del hospital poco antes de morir de cáncer), presiden la faceta refinada de Strayhorn, aquella que más han admirado las generaciones sucesivas: desde Ella Fitzgerald y Marian McPartland hasta Art Farmer o Joe Henderson, que le han dedicado memorables discos monográficos. Tal vez, por la propia naturaleza de su estilo, Strayhorn deba pasar a la posteridad en primera instancia como un melodista. La dificultad de cifrar exactamente sus méritos orquestales reforzaría este veredicto. Pero no hemos de ignorar que muchas veces, cuando hablamos de la orquesta de Ellington, también estamos hablando de él.

Strayhorn y Ellington tenían estilos diferentes, aunque en palabras del primero confluían en la búsqueda de un cierto carácter y un mismo *feeling*. Su compenetración alcanzó un grado asombroso: a veces dieron incluso en escribir idénticas frases musicales y en la misma tonalidad sin haberse puesto de acuerdo, anécdota que recuerda Ellington en su autobiografía, *Music Is My Mistress*. Strayhorn, que le conocía perfectamente, podía haber sido un magnífico analista de la obra ellingtoniana, aunque esta curiosa faceta ha quedado inédita. En 1952 hizo antes que nadie el atinado comentario que luego hemos parafraseado todos: “Ellington toca el piano, pero su auténtico instrumento es su orquesta.” Y en un tiempo acarició la idea de escribir una tesis universitaria sobre la orquestación ellingtoniana.

Que confluyeran y colaboraran fructíferamente no quiere decir que no fueran distintos más allá de esa amplia zona de encuentro. En el fondo Ellington siempre se manifestó más proclive a las mezclas y bruscos contrastes cromáticos, al experimentalismo orquestal, incluso aparentó más rudeza, aunque tras la llegada de Strayhorn suavizó algunas de las asperezas previas, que habían cobrado protagonismo en tiempos

del *Jungle Style*. Como expresión más clara del otro extremo, de la parte más intransferible de sus gustos musicales, Strayhorn se reservaba, creo yo, el control de los vocalistas de la orquesta, sobre todo de los masculinos, y sin duda fomentó las maneras algo pomposas de Herb Jeffries, Al Hibbler, Ozzie Bailey (que cantó *Autumn Leaves* en francés seguramente por sugerencia del afrancesado Strayhorn) y Milt Grayson entre otros. Todos barítonos o bajo-barítonos, todos más apropiados para un cabaret que para una orquesta de jazz. Billy Strayhorn, que comenzó como escritor de canciones, guardaba un pedacito de su corazón para la música sentimental, intimista y carente de pretensiones que podía escucharse en algunos selectos locales nocturnos de Nueva York, como certifican sus dúos con Ozzie Bailey en el disco *Lush Life* (Red Baron, 1964-65); y el Duke, magnífico y sabio, le dejaba hacer. Hasta ese ramalazo cursi tiene su lugar en el vasto territorio ellingtoniano. ■

## LA HISTORIA DE TAKE THE “A” TRAIN

El origen de esta canción, uno de los temas más asociados con la orquesta de Duke Ellington, fue, extrañamente, marcado por un conflicto de *copyright*.

En 1939 hubo problemas entre las emisoras de radio y la principal organización para la custodia de los derechos de los artistas, American Society Of Composers, Authors And Publishers (ASCAP).

El resultado fue una prohibición por parte de las emisoras para que a partir del 1 de enero de 1941, no se emitieran por ninguna de ellas la música de cualquiera de los miembros de la ASCAP. Esto puso en problemas a Ellington, miembro de la Asociación desde 1935, porque desde ese momento ninguno de los temas de su repertorio, viejos o nuevos, sería difundido por radio. La salvación estaba en su hijo Mercer Ellington, y en Billy Strayhorn porque ninguno de los dos pertenecía a la ASCAP. Fue en esas fechas cuando Strayhorn presentó a Ellington *Take The “A” Train*. Este reconoció inmediatamente el valor de la composición que se grabó en enero de 1941 y salió bajo la etiqueta Victor al mes siguiente.

Strayhorn escribió *Day Dream* y *Passion Flower* para el grupo de Johnny Hodges y *Take The “A” Train*, *After All* y *Chelsea Bridge* entre otras, para la orquesta. Estas nuevas composiciones en este especial momento le hicieron alcanzar la categoría de compositor de pleno derecho.

A mediados de 1941 Ellington creó su propia compañía, Tempo Music Company, para tener sus negocios tanto musicales como financieros bajo su propio control. Existían ejemplos anteriores, como el de Irving Berlin (1913), y después siguieron el de John Lewis, Charles Mingus, y John Coltrane entre otros, de lo que surgió un pequeño pero significativo movimiento hacia la descentralización de la industria musical y un mejor resultado económico para los músicos.

*Take The...* se convirtió en un tema emblemático de la orquesta durante los siguientes 43 años. Según la discografía elaborada por W.E. Timmer, la orquesta de Ellington grabó el tema en 1.004 ocasiones. ■

