

DON'T GET AROUND MUCH ANYMORE

Chorus

Chorus D. 1. D. 1. E. 1. - - -

A⁷ A⁷ D⁷

G⁷ 1. C (G⁷)

2. C (C⁷) F F-

E⁷ C C⁷ D⁷ F#⁷ B⁷

E⁷ D⁷ G⁷ Chorus D. 1. D. 1. E. 1. - - -

A⁷ A⁷ D⁷ G⁷

Los estándares en el Jazz

Vicente Ménsua / Joan Sadurní

IT DON'T MEAN A THING - Duke

(Swing)

G- G⁷/F# G⁷/E C⁷/E Eb⁷ D⁷

G- C⁷ C⁷/D

B⁷/F# 1. D⁷ 2. B⁷

F⁷ B⁷ Eb⁷ mai⁷

G⁷ C⁷ F⁷ D⁷

G- G⁷/F# G⁷/E C⁷/E Eb⁷ D⁷ G-

G- C⁷ C⁷/D D⁷

Al preparar este artículo, que será el último de una serie de diez comenzada hace casi dos años, nos encontramos con un problema bastante serio. ¿Qué estándar ellingtoniano elegir? Ustedes dirán que ese problema ya se lo hemos contado las nueve veces anteriores y que no es ninguna novedad. Pues sí, aquí la dificultad contaba con el valor añadido que a continuación describimos. ¿Los temas presentados como estándares ellingtonianos, debían pertenecer a la llamada propiamente música ellingtoniana (1), o más bien debía considerarse que el estándar era suficiente con que lo fuera? (popular, utilizado extensamente, etc). Piense el lector que hay que distinguir entre los temas compuestos por Duke, los que pertenecen a la esfera ellingtoniana ya de una manera clara y los que simplemente fueron compuestos en su día por él. De la misma manera, hay temas que no fueron compuestos por Ellington y sin embargo se adscriben plenamente a su entorno (*Take The "A" Train* y la mayor parte de los compuestos [?] por su hijo Mercer). Recabando información, llegamos a la conclusión de que los temas de mayor alcance entre los músicos de jazz eran los compuestos por Duke y que no pertenecían a la llamada ellingtonia. Es por eso que los temas elegidos fueron *It Don't Mean A Thing* y *Don't Get Around Much Anymore*.

IT DON'T MEAN A THING (IF IT AIN'T GOT THAT SWING)

Compuesto a principios de 1932 (el 2 de febrero), *It Don't Mean A Thing* rompe los moldes creativos de Duke Ellington hasta ese momento. En efecto, en los albores de la segunda mitad de los años veinte, la orquesta había evolucionado desde unas insufribles y edulcoradas cadencias hacia lo que se llamó con gran propiedad "estilo Ellington", o también "efecto Ellington", lo que supone la base fundamental de la aportación de Duke a la historia de la música contemporánea. En el año 1931, Ellington grabó el epílogo de esa época, compuesto por tres temas: *Creole Rhapsody* (RCA), *Echoes Of A Jungle* (RCA) y *Mystery Song* (RCA). Con la ayuda de Williams, Nanton, Hodges, Bigard y Carney, Ellington escribió las más acabadas páginas de su historia hasta ese momento. Schuller describió *Mystery Song* como "un sonido que es preciso oír para creer en él". La apoteosis de los logros Ellingtonianos condensados en dos días de grabación.

A la agresividad de la influencia neorlanesa (Miley/Nanton), Duke contrapuso a partir de entonces, una distensión y elasticidad que preconizan la próxima llegada de la *swing era*. Eso, y un importante trabajo de escritura llevado a cabo para conseguir los efectos cromáticos deseados y la correcta ubicación de los solos en la estructura del tema.

It Don't Mean A Thing (CBS), que tiene letra desde su primera versión (2), es una clara muestra de tema de la *swing era*, y su inmediato éxito le hizo formar parte del repertorio jazzístico, es decir, lo convirtió en lo que hemos convenido en llamar estándar.

LA MUSICA

Respondiendo a un esquema A-A-B-A de 32 compases, *It Don't Mean A Thing*, está lejos de las complejas relaciones armónicas que protagonizan muchos de los temas ellingtonianos. Comienza con un diseño armónico-melódico (el despliegue del acorde de tónica) que nos remite a unos orígenes que podríamos cifrar en el estilo de Louis Armstrong. A éste le sigue un riff que se desplaza rítmicamente (¿quizás sea éste el germen de algunos microexperimentos rítmicos de Monk?). La aparición de la B nos sugiere aún más un esquema parecido al de *I Got Rhythm* pero nada más sobre el tono menor. A pesar de su antigüedad, recordemos que el tema fue com-

puesto en 1932, el tratamiento armónico con el que está recubierto hace de él una pieza en cierto sentido moderna. Los sonidos lo envuelven todo formando una especie de caleidoscópico halo.

LAS VERSIONES

Antes de comenzar con las versiones, cabe decir que éstas han sido seleccionadas entre aquéllas que han eludido una interpretación mimética del original, aportando una renovada visión de la partitura y arreglo original en cualesquiera de los aspectos que lo componen.

Duke Ellington & His Orchestra 1932. Classics

Esta es la primera versión de *It Don't Mean A Thing*, (2 de febrero de 1932, para la CBS), y la verdad es que es bastante decepcionante. Hay una desafortunada intervención vocal de Ivie Anderson, que aplica un pesado y pasado estilo blues a una música que pedía ligereza y fluidez, o sea, *swing*. Pero la gota que colma el desánimo es que, el siempre seguro Johnny Hodges, colabora en el enredo con un caótico solo... Pero, no se olvide que ésta, a pesar de todo, es la primera aparición de *It Don't Mean A Thing* y ese mérito no lo tiene ninguna otra.

Lionel Hampton & His Orchestra 1938/39. Classics 534

L. Hampton (vib, voc); Irving Randolph (tp); Chu Berry (st); Clyde Hart (p); Alan Reuss (g); Milt Hinton (b); Cozy Cole (bat). Fred Norman (arr.) (1938/1939).

La exposición de Randolph da paso a una brillante intervención de la sección de saxos, mérito de Norman, arreglista de la sesión. Después viene el vocal de Hampton, uno de los innumerables músicos de jazz que se atreven con el vocal; nosotros preferiríamos más abstención en este terreno, en este caso y en muchos otros, pero lo que no podemos es cambiar la historia. Sin embargo, Hampton fue un muy importante solista de vibráfono. Ahora nos suena excesivamente "percusivo" acostumbrados a las sutilezas de algunos instrumentistas contemporáneos, pero realmente Hampton, cuyo primer instrumento era la batería, fue todo un solista en la *swing era*. Si el lector tiene oportunidad de escuchar este disco, le rogamos encarecidamente que preste especial atención a la sección rítmica porque es todo un primor. Hart era con mucho el pianista más avanzado de su época, lo mismo que Cole y Hinton (que todavía zarandea por ahí su cajón con cuerdas). Insistimos, escuchen con atención, suenan muy, pero que muy bien.

La pieza acaba como casi todas las piezas con firma de arreglista (o con arreglista de firma): con el arreglo (Norman procura que el tema quede lo más velado posible).

Thelonious Monk Plays Duke Ellington. Riverside CA 801/98.959

Th. Monk (p); Oscar Pettiford (b); Kenny Clarke (bat). 1955.

Espléndido disco este *Monk Plays Duke Ellington*, por muchos conceptos. El primero viene de la inevitabilidad del mismo: dadas las características de la música monkiana y sus puntos en común con la ellingtoniana, y sobre todo, con el Ellington pianista, era ineludible que en un momento u otro Monk recalase en la música de Duke (y hay que subrayar que lo hace al comienzo de su segunda etapa, o sea, la de reconocimiento universal de su música). El otro aspecto, es el de la intervención decisiva de Oscar Pettiford en el balance final de la sesión. Pettiford fue durante alguna temporada de la década anterior bajista de la orquesta de Duke y su sintonía con la música ellingtoniana es magnífica. Los dos convierten esta sesión en un



estándar en el sentido más amplio de la palabra, o sea, como la hemos entendido en esta sección desde hace diez números.

Max Roach: Plus Four. Emarcy 822673-2

Kenny Dorham (tp); Sonny Rollins (st); Benny Wallace (p); George Morrow (b); Max Roach (bat). 1957.

It *Don't Mean A Thing* a *tempo* ultrarrápido, casi al límite. El primer disco de Roach sin Clifford Brown, en su edición en compacto, nos regala tres temas que no fueron publicados en *elepé*; uno de ellos, el que nos ocupa. Es esta condición, la del *tempo*, la que nos ha inclinado a proponerlo, ya que hace de ella una revisitación acertada aunque no llegue a las profundidades monkianas. El solo de Dorham vale por sí solo la escucha de este tema. Es extremadamente brillante y a la vez simple. Parece mentira el control del fraseo que llega a tener, habida cuenta del *tempo* en que discurren los acontecimientos. A Roach, que también solea, se le podría aplicar el mismo reconocimiento que al trompetista. Una muestra más, espléndida en esta ocasión, del virtuosismo post-bop y de la inteligencia de Roach en la elección del personal, repertorio y climas. Un gran líder.

The Modern Jazz Quartet: Pyramid. Atlantic 7567-81340-2

John Lewis (p); Milt Jackson (vib); Percy Heath (b); Connie Kay (bat). 1959.

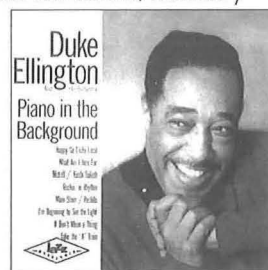
Si en la versión anterior era la rapidez del *tempo* lo que la caracterizaba, en ésta es la discontinuidad. Este cuarteto de seda hace de un tema que, no nos engañemos, es bastante banal, una especie de pequeño divertimento a base de variaciones de *tempo*, creando climas de muy diversa naturaleza (cosa que, por otra parte, realizan en el mismo disco con *Pyramid* o con *How High The Moon*). El caso es que, precisamente esas variaciones temporales, son motivo para que Jackson nos arrastre, una y otra vez, por la corriente que produce su elegante y a la vez poderoso swing. No vamos a descubrir a nadie, ¿o quizás sí?, que Lewis es uno de los más grandes acompañantes, es más, diríamos que, incluso, es de los más contundentes; una contundencia que, como las buenas reprimendas, sólo es posible expresar con dulzura. En fin, una pareja de cuidado.

Duke Ellington: Piano In The Background. CBS 468404-2

R. Nance, W. Cook, A. Meringuito, E. Mullins (tp); L. Brown, B. Woodman, B. Wood, J. Tizol (tb); J. Hodges, R. Procope, J. Hamilton, P. Gonsalves, H. Carney (saxos y clarinetes); Ellington (p); A. Bell (b); S. Woodyard (bat). 1960.

Y llegamos a la versión madura del propio compositor. Entre las muchas que grabó, hemos elegido ésta por estar contenida en uno de los grandes discos de estudio de su época final (diríamos en su última época de oro). Una de las mejores bandas ellingtonianas (habría que esperar al 62 con la vuelta de Williams para considerarla mejor) hace frente a uno de los temas emblemáticos de su líder de la época tradicional: introducción del trío rítmico (¡qué gran batería fue Woodyard, y qué prodigioso *back beat*!) entrada del primer solista, un Nance ensordinado, casi su estado natural, riffs de la orquesta, tema por la sección de saxos,

entrada de las secciones de viento, Hodges en plena forma, sinuoso como nunca, contracantos de trío de trompeta con sordina, clarinete y alto... Uno se acaba olvidando del tema y su atención se centra en esa magia que se produce cuando la orquesta rodaba fina, cuando se producía aquella especie de delirio ellingtoniano, que provocaba un estado que podría aproximarse a una gloria terrenal, a la gloria según Ellington.



DON'T GET AROUND MUCH ANYMORE

Nacido en la misma sesión en la que se grabó *Cotton Tail*, en Hollywood, el 4 de mayo de 1940, *Don't Get Around Much Anymore*, es posiblemente una de las melodías más bellas que creara el genio ellingtoniano. En realidad en aquella sesión se tituló, *Never, No lament*, pasando a llamarse como ahora se le conoce al incorporarle la letra (3).

Este segundo tema ellingtoniano fue compuesto en el momento álgido de la carrera de Duke que, con 42 años, une a su habitual buen gusto, una evidente inclinación por profundizar en los juegos armónicos y cromáticos iniciados quince años atrás. Por otra parte, sus músicos, su principal instrumento, se encuentran también en el cénit de una dorada madurez y el reconocimiento recíproco es total. Por último, y desde 1939, un singular personaje entra a formar parte de la orquesta como ayudante de Duke, Billy Strayhorn, el cual se identificará totalmente con su música y su persona hasta llegar a formar ambos un tándem de ilimitadas posibilidades.

LA MUSICA

Don't Get Around Much Anymore, un clásico esquema A-A-B-A, muestra una de las ingeniosas facetas de los temas ellingtonianos, en este caso la enorme facilidad para crear excelentes melodías a partir de elementos extremadamente simples. Escrita inicialmente a *tempo* pausado, parece pensada para dar pie a un diálogo constante entre las diferentes secciones de la orquesta. El talante afable de su tono y la grácil sucesión de los acordes la convierten en un vehículo ideal para una interpretación plácida y distendida. La sencillez del esquema, no hay ni cambios de tono, nos invade de forma sutil hasta embargarnos una especie de sensación de bienestar. La emoción es otra cosa. Para eso estaba Johnny Hodges bajo la atenta mirada de Duke.

LAS VERSIONES

Duke Ellington: The Blanton-Webster Band. RCA-Bluebird 56592 RB. 3CD's

C. Williams, R. Stewart (tp), L. Brown, J. Tizol, J. Nanton (tb); J. Hodges, B. Bigard, B. Webster, H. Carney (saxos y clarinetes); Ellington (p), J. Blanton (b), S. Greer (bat). 1940-1942

Versión primera y original de *Never, No Lament-Don't Get Around Much Anymore*. Ya casi está todo dicho. Ellington en su cénit. Escucha obligada (del conjunto de los tres compactos que forman esta edición). Hodges, Williams, Nanton, Brown, Blanton... Un sonido único e irrepetible, desgraciadamente en el sentido más estricto de la palabra. Suerte que, aunque pálido reflejo, siempre nos quedarán los discos.

Milt Jackson: Milt Jackson. Blue Note CDP. 7.81509.2

Lou Donaldson (sa); M. Jackson (vib); John Lewis (p); Percy Heath (b); Kenny Clarke (bat). 1952.

A *tempo* doble que la versión original que hemos mencionado antes, Donaldson, una especie de Charlie Parker menor (Sonny Stitt lo sería mayor) expone la bella melodía con el apoyo del M.J.Q. aquí Milt Jackson Quintet, embrión del Modern Jazz Quartet. Donaldson es un solista honesto, palabra que desgraciadamente en música tiene connotaciones negativas, como la de "artesano", aquí, no obstante, la empleamos en su sentido estricto y original de persona-músico, consciente de sus limitaciones, que hace su trabajo correctamente (¿artesanalmente?). Donaldson estaba lejos de su posterior proclividad a los clichés bluesy en los que tanto se prodigó en los años sesenta. Jackson aún no es el solista fluido que escucharemos posteriormente y la trama bop parece atenuarle los brazos. En fin, Ellington tocado por boppers que parecen marginar polémicas de la época sobre los unos y los otros. En definitiva, un Ellington universal, convertido por la historia reciente en un clásico.

Ella Fitzgerald Sings The Duke Ellington Song Book. Verve 314519832.

E. Fitzgerald (voc); B. Webster (st); Stuff Smith (viol); Paul Smith (p); B. Kessel (g); J. Mondragón (b); A. Stoller (bat). 1956/1957.

Ella canta Ellington: tres compactos de coleccionista. Pero también, a tener en cuenta los demás discos grabados por la cantante juntamente con el pianista (y la orquesta) y también la fidelidad de Ella con el repertorio ellingtoniano a lo largo de los años de su etapa madura y también última, que la convierten en la "cantante de Duke", aunque jamás fuera cantante de la orquesta. Dicho esto, poco más a añadir. La explicación a tanto derroche ellingtoniano por parte de la Fitzgerald está clara: su voz y fraseo son como anillo al dedo con la música ellingtoniana.

Webster, Smith (Stuff) y Smith (Paul), acompañantes en este tema, completan esta feliz conmemoración, sumándose a una especie de gozosa epifanía en la que todos parecen participar en igualdad de condiciones y de sentimientos.

Michel Legrand: Legrand Jazz. Philips 830.074

Ben Webster (st); Herbie Mann (fl); Frank Rehack, Billy Byers, Jimmy Cleveland, Eddie Bert (tb), Major Holley (tba y b); Milt Hinton (b); Don Lamond (bat). 1958.

El presente disco fue valorado en su día por encima de sus propios límites y no sólo por la prensa francesa. La americana tuvo palabras de



elogio para *Legrand Jazz*, quizás atraídos por el brillante cartel de músicos que lo componían, entre otros, además de los que figuran en esta pieza que nos ocupa, John Coltrane, Miles Davis, etc. El caso es que escuchado hoy día, en su conjunto esta obra peca de ser demasiado jazzy, es decir quiere evidenciar de una manera clara (que no quede

duda) las principales virtudes de lo que pretende ser; ¿entendido? El caso es que el tema más logrado, miren por donde, es precisamente *Don't Get Around Much Anymore* cuajado de felices hallazgos. La introducción, un dúo de contrabajos, al tema expuesto por cuatro trombones (¡y qué cuatro trombones!) dialogando posteriormente con la cumplida flauta de Mann... Lejos de la pretenciosidad del resto de la obra, este breve *Don't Get...* (no llega a tres minutos), representa una visión bastante interesante del mundo ellingtoniano.

Duke Ellington Orch: The Great Paris Concert. Atlantic. 304.2

C. William, W. Cook (tp); Q. Jackson, L. Brown (tb); J. Hodges, R. Procope, J. Hamilton, P. Gonsalves, H. Carney (saxos y clarinetes); D. Ellington (p); A. Bell (b); S. Woodyard (bat). 1963

Este tema no figuraba en el *elepé* original, entre otras cosas porque no está grabado en el célebre concierto parisino, si no en un estudio sin especificar, en la misma época. El caso es que la orquesta atravesaba un momento muy dulce, en 1963. El concierto de París es una maravilla que nosotros recomendamos a quien quiera escucharlo. Cootie se acababa de reincorporar en 1962 después de más de veinte años de infidelidades varias y la sección de saxos pensamos que nunca ha sonado tan bien, ¡qué maravilla! ya se sabe, lo de menos son los solos, generalmente cortos y acabados, lo realmente importante es el sonido (color) del conjunto único o si lo prefieren, singular, o impar, o, en fin extraordinario.



Dave Brubeck: All the Things You Are. Atlantic 7567-81399-2.

Dave Brubeck (p); Lee Konitz (sa). 1974.

El obstinado Brubeck tanto porfió que consiguió un disco potable; precisamente éste que tenemos entre manos. Nos referimos al Brubeck pianista, ya que su cuarteto, con Desmond y Morello, tenía cosas aceptables hasta cierto punto (el que marcaban sus intervenciones solísticas, naturalmente). Total, que aquí Brubeck se muestra asequible a un oído sensible (añadiríamos, con alguna reserva, el disco *Duets*, con Paul Desmond). El *medley* en trío en este *All The Things You Are*, es bastante aceptable. Las piezas en cuarteto con Braxton o Konitz, o una en quinteto y ésta que presentamos aquí, en dúo con Konitz son ya de una cierta altura.

En *Don't Get Around Much Anymore*, Brubeck es Ellington con sus derivaciones *stride* incluidas, Konitz es Hodges, un *Rabbit* sin vibrato ni inflexión, pero con el mismo apasionado amor por la melodía. Sus caminos se entrecruzan durante algo menos de tres minutos, tratando de evocar un conciliabulo, que las circunstancias y, al fin la muerte, había convertido en imposible.

NOTAS

(1) Consideramos como "música ellingtoniana", aquella música que compuesta o no por Duke, contiene las esencias de su aportación al mundo del jazz/música. Un tratamiento estructural del tema bastante particular, un cromatismo sonoro muy acusado y, por fin, unos temas pensados y adscritos a determinados solistas en los que tan importante como todo lo dicho anteriormente es la forma en la que ese solista, en ese medio especialmente cómodo, a la medida, se expresa.

(2) It don't mean a thing
if it ain't got that swing
doo wah, doo wah, doo wah, doo wah
doo wah, doo wah, doo wah, doo wah
It don't mean a thing
all you gotta do is sing
doo wah, doo wah, doo wah, doo wah
doo wah, doo wah, doo wah, doo wah
it's makes no difference
if it's sweet or hot
just give that rhythm
every thing you got, oh
It don't mean a thing
if it ain't got that swing
doo wah, doo wah, doo wah, doo wah
doo wah, doo wah, doo wah, doo wah

(3) Missed the saturday dance
heard they crowded the floor
couldn't bear it without you
don't get around much any more
Thought I'd visit the club
got as far as the door
they'd have asked me about you
don't get around much any more
darling I guess
my mind's more at ease
but never the less
why stir up memories
Been invited on dates
might have gone but wash for
Awf'ly different without you
don't get around much any more.



que no se lo cuenten...



**BLUE
SAX
JAZZ**

Suscríbete ahora y consigue el compacto recopilatorio (*Blue Sax Jazz*) del I Ciclo Joven de jazz, organizado por la Universidad de Málaga

(Extensión Universitaria), con las grabaciones de Abdu Salim Trio, Larry Martin Band, Madera, Malik Yaqub Trio, José Antonio Galicia Cuarteto, Neobop y Javier Denis Quinteto.

(Oferta limitada a las peticiones de suscripción recibidas hasta el 31 de mayo de 1994)

BOLETIN DE SUSCRIPCION ANUAL (6 números)

Madrid: 3.300 Ptas. / España: 3.500 Ptas. / Europa: 4.800 Ptas. / América (Avión): 7.500 Ptas.

Forma de Pago: ☐ Giro Postal

Cheque nominativo a Cuadernos de JAZZ. N° _____ Banco _____

Inicio la suscripción desde el número _____ Renovación suscripción ☐

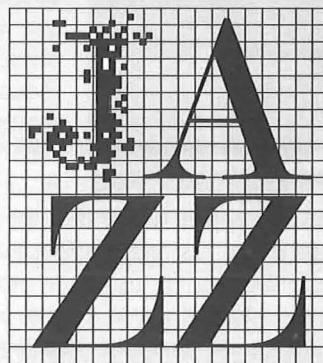
Nombre _____

Dirección _____

Código Postal _____ Ciudad _____ País _____

Remitir a: Cuadernos de Jazz Editores, S.L. Fray Luis de León, 18 - 28012 Madrid - Tel. (91) 528 76 62 - Fax (91) 530 04 39

CUADERNOS DE JAZZ



1990 - 1994