

HACE TIEMPO QUE HUELES A JAZZ

«El blues no es más que un sonido, sabes, no es ni un nombre ni una palabra, no es una etiqueta, es tan sólo un sonido: el sonido bluesy. Mi música suena bluesy, cada vez más bluesy, sí, se puede decir así, pero siempre ha sonado así. Es el sonido negro de mi música. Lo que hay que decir es que el sonido del blues hoy se va extendiendo, se vuelve universal. Es el sonido de esta época». Miles Davis

Dentro de ese estilo de vida conocido como *jazz*, existen melodías tocadas por un aura que todos quieren rozar con sus dedos. Temas que unos arreglan, otros mutan y los de más allá transfiguran convirtiéndolos así en una joya sonora que se perpetúa de mano en mano, de voz en voz. Nace lo que se denomina un *standard* o *estándar*. Canciones pulidas y talladas como cristales. En su origen muchas de ellas no tenían nada que ver con el jazz pero, capturadas y canibalizadas por él, han sido elevadas a *estándar* en los círculos de intérpretes. Si escuchamos casi cualquier estándar de jazz es muy probable que nos sepa y nos huela a siglo XX. A siglo XX occidental.

El jazz huele al humo de tabaco de sus locales [ah, entonces sí], suena a chirrido de motor de explosión, a fiesta callejera y voz rascada de prostituta que discute con la vida. Huele a casucha de plantación y a dignidad humana. Su perfil es el del *skyline* de sus ciudades [Nueva Orleans, Chicago, Nueva York] y sus orígenes van ligados al desenfreno, la delincuencia y, sobre todo, la no tan lejana esclavitud de la población negra estadounidense. Ese desenfreno vital se relacionó con unas condiciones de vida en ocasiones bastante miserables y con una pulsión primigenia en el sentir humano: la música como alivio para la rabia, el dolor y la melancolía. «No pasa un día sin que esta discriminación me vuelva loco de rabia y como no puedo estar siempre furioso, utilizo la música para sacar mi ira.» Miles Davis.

«[...]y desde un chirriar terrible llegaba el tema que encantaba a Oliveira, una trompeta anónima y después el piano, todo entre un humo de fonógrafo viejo y pésima grabación, de orquesta barata y como anterior al jazz, al fin y al cabo de esos viejos discos, de los show boats y de las noches de Storyville había nacido la única música universal del siglo, algo que acercaba a los hombres más y mejor que el esperanto, la Unesco o las aerolíneas, una música bastante primitiva para alcanzar universalidad y bastante buena para hacer su propia historia, con cismas, renunciadas y herejías, su charleston, su black bottom, su shimmy, su foxtrot, su stomp, sus blues, para admitir las clasificaciones y las etiquetas, el estilo esto y aquello, el swing, el bebop, el cool, ir y volver del romanticismo y el clasicismo, hot y jazz cerebral, una música-hombre, una música con historia a diferencia de la estúpida música animal de baile, la polka, el vals, la zamba, una música que permitía reconocerse y estimarse en Copenhague como en Mendoza o en Ciudad del Cabo, que acercaba a los adolescentes con sus discos bajo el brazo, que les daba nombres y melodías como cifras para reconocerse y adentrarse y sentirse menos solos rodeados de

jefes de oficina, familias y amores infinitamente amargos, una música que permitía todas las imaginaciones y los gustos [...]»

Julio Cortázar, *Rayuela*,

Hablamos de un cosmos rítmico y armónico cuya expresividad le lleva a denominarse a sí mismo a través de colores [*blues*] u onomatopeyas [*jazz, be-bop, scat, riff, swing*]. Hay algo visceral ahí, anatómico, que brota de las entrañas mismas de Estados Unidos, africanas y europeas, de la construcción del país que ha dominado casi todo el siglo XX, a través de las notas azules, las *blue notes*, las notas tristes de la escala, los cromatismos, bemoles y sostenidos, sus escalas alteradas, pentatónicas, melódicas menores... sus inflamaciones en la piel de una partitura.

Para encontrar ese corazón y ese cerebro de los *standards* de jazz hemos de levantar las cáscaras que han ido enriqueciendo el tema, desde sus grabaciones *incunables* hasta sus usos variopintos: bandas sonoras para el cine o hilo musical de ascensor, por no hablar de repiqueteos de móvil. Y, por supuesto, las diferentes versiones sobre un mismo tema grabadas por virtuosos de palos a veces muy dispares.

Al principio, el coqueteo entre la *música clásica* y el *jazz* se observó con recelo. Boris Vian, trompetista y escritor, publicaba en la revista *Combat* en 1948 un artículo titulado “No rebajemos el jazz al nivel de la música clásica”: *El peligro del demasiado arreglado es rebajar poco a poco el jazz al rango de música de interpretación, por oposición a la música de inspiración, que debe permanecer al por mayor.*

Con todo, la atracción ha sido y sigue siendo mutua: el jazz ya es clásico y lo que conocemos como *música clásica*, sus auditorios y circuitos, así como sus conservatorios, hace tiempo que incluyen el jazz en sus programas. Satie, Ravel, Debussy, Staviniski, Corea, Gulda o Hancock se sintieron fascinados por el amante del otro lado, el Romeo o la Julieta de turno: el clasicismo o el jazz.

La OSG Jazz Band nos propone un recorrido por este jazz clásico, sus melodías ya impresas en el ADN de nuestros abuelos, sus partituras deconstruidas y vueltas a freír en nitrógeno líquido. Un recorrido en ocho tiempos:

1.-PERDIDO [Juan Tizol] 1941

Perdido es el nombre de una calle del mítico barrio de Storyville, en Nueva Orleans. Un distrito mal visto en su época, por tratarse de un lugar de -precisamente- perdición, reino de prostitutas y mafiosos. Y de músicos extraordinarios cuyo legado ha perdurado mucho más que el propio barrio, demolido y reconstruido en 1917: como apunta Cortázar, Storyville es una de las zonas-nodriza del primitivo jazz que pronto se extenderá a Chicago y Nueva York.

Eso de *Calle Perdido* le hizo gracia a uno de los trombonistas de la orquesta de Duke Ellington, durante una de sus giras. Un trombonista puertorriqueño llamado Juan Tizol.

Decidió titular así, *Perdido*, a uno de los temas que en esos días le rondaba por la embocadura del trombón.

Tizol tocaba con la gran orquesta de Duke Ellington desde 1929 y durante los 15 años siguientes su relación fue fructífera. Son años de trabajo y creación trepidante en el *Cotton Club* de Harlem -seis días a la semana- con nocturnidad, alevosía, charanga y arreglos improvisados. Metal y jungla. El instrumento de Tizol era el trombón de pistones o válvulas [no de varas], con esa sonoridad seductora y bromista que recuerda vagamente a una díscola sirena de barco que se ha ido de fiesta.

Duke y Tizol estrenan y graban *Perdido*, instrumental en un principio; se convierte en un éxito y, al poco tiempo, la divina Sarah Sassy Vaughan interpreta el tema con una letra añadida. Pronto todas las radios del país la lanzan al nuevo espacio acústico: mientras en Europa las radios emitían partes de guerra y bajas de soldados en el cerco de Leningrado, en Estados Unidos el medio se fortalecía como fuente de publicidad, música y entretenimiento. El jazz viaja por las ondas hasta los patios de vecinos, atraviesa el océano y sonará probablemente en la base naval de Pearl Harbour que ese mismo año es atacada por la aviación japonesa.

Perdido agita una y otra vez faldas y miradas con su despreocupado *swing*. Charlie Parker y Dizzie Gillespie, Ella Fitzgerald, Dinah Washington... muchos de los grandes se ajustaron a su *tempo* implacable y, en el caso de las vocalistas, a su letra absurda con picante exotismo de fiesta latina, tan *cool* en las salas de baile de entonces.

*Perdido, I look for my heart it's perdido
I lost it way down in Torido
While chancing a dance fiesta
Bolero, he glanced as I danced the
Bolero
He said taking off his sombrero: 'Let's
meet for a sweet siesta'*

*Perdido, busco mi corazón, que está
perdido
lo perdí calle abajo en Torido
mientras bailaba en una fiesta.
Bolero, él me miraba bailar el Bolero
y me dijo, quitándose el sombrero:
"Quedemos para una agradable siesta"*

2.-DON'T GET AROUND MUCH ANYMORE [Duke Ellington] 1940

Alternando con la vivacidad de *Perdido*, *Caravan* o *Take the A Train*, la Famous Orchestra de Ellington maullaba temas con algo de melancólico y resignado, con un halo más *blues*, como este *Don't get around much anymore* [*Ya no salgo tanto*]. Aunque el *tempo* puede variar según quien lo interprete, su huella de *blues* primigenio es inalterable: lo han grabado artistas como Etta James, Nat King Cole, Louis Armstrong o la sublime Ella Fitzgerald y todos respetan su estructura de lamento en tonalidad mayor.

Por qué este tema se ha convertido en estándar? Tal vez porque mezcla con equilibrio sal y pimienta: un "te echo de menos" con un "pero aún tengo humor". El original grabado por Duke se titulaba *Never no lament* [*No más lamentos*]; después se añadió la letra con el estribillo que le da título hoy día.

Ellington fue un maestro del arreglo orquestal, de los timbres animalizados y humanizados de sus instrumentos solistas sobre una base rítmica muy bien anudada. Su expresiva puesta en escena introdujo gruñidos, golpes de efecto, arañazos metálicos, sollozos, wah-wahs y tomaduras de pelo con sordina: creó una complicidad absoluta entre el oyente y el músico, tanta que es prácticamente imposible no sonreír escuchando alguno de sus clásicos, como imposible es ver con seriedad algo de Tom & Jerry. Son píldoras del buen humor que, al mismo tiempo, no dejan sin experimentar y exprimir las posibilidades de un instrumento.

Para el escritor y músico Boris Vian, Duke Ellington era, además de un dios del jazz, un *vampiro* o un *catalizador* de músicos geniales: *Cuando uno piensa en el número de talentos descubiertos por Duke, uno no sabe ya si debe admirarlos a ellos o a Duke...* Así escribía Vian en *Combat*, en julio de 1948.

Crooners contemporáneos han sucumbido al clásico AABA de este tema [estrofa-estrofa repetida-puente-reexposición de estrofa con alguna variante], entre ellos Michel Bubl   o Paul McCartney. No sabemos qué opinar  a Duke Ellington de estas sorprendentes metamorfosis. A lo mejor nos largaba una disonancia al piano. Sonriente, eso sí.

3.- RHAPSODY IN BLUE [George Gershwin] 1924

Vendrán calentitos de casa para el *glissando* del clarinete [en arreglos para metales, de la trompeta] que descorcha esta pieza. Lo conocen: es un icono acústico del siglo XX, uno de sus electrocardiogramas sonoros más reconocibles. Van a sentir la *saudade* de un siglo que ya se nos pasó, si es que tienen sangre en las venas.

Woody Allen pasea sus neurosis en *Manhattan* [1979] superponiendo esta melodía a las siluetas de sus edificios, en su peculiar oda de amor y sexo a la ciudad. *Capítulo primero:   l adoraba Nueva York, la idolatraba de un modo desproporcionado. No, no, mejor así:   l la sentimentalizaba desmesuradamente. Eso es. Para él [...] aquella seguía siendo una ciudad en blanco y negro que lat  a a los acordes de las melodías de George Gershwin.*

En la película *Fantasía 2000*, los dibujantes de la Disney imaginaron el skyline de Nueva York partiendo de una línea que se levanta y se traza al ritmo de los primeros compases de esta partitura, con sus portamentos perezosos y las agilidades del piano.

Subidos en ese primer *glissando* a modo de montacargas, ascendemos por la Norteamérica que rasca el cielo en la década de los '20 y llegamos a una viga de hierro. Ocho años más tarde, en 1932, once obreros del RCA Building tomarán su almuerzo en esa viga, con los pies colgando sobre el abismo de Manhattan. Charles Ebbets los fotografía a ellos y todo el resto del siglo verá en esa imagen el esplendor de una ciudad joven y vertiginosa, un crisol de culturas, riesgo y dinero, pese al crack del 29. Recuerdan esa instantánea? Colgar   en paredes de museos y hamburgueserías durante lustros.

Ebbets también fotografió, tal vez sobre la misma viga y el mismo abismo, a un obrero tumbado, descansando junto a una radio. Por esa radio es evidente que tendría que sonar la *Rhapsody in Blue* del joven Gershwin: su bohemio primer tema, ronroneado por el clarinete solista, la reexposición, su impetuosa parte central y el amplio tema que a algunos recuerda a Chaikovski. La partitura empieza y termina en Si bemol mayor, representada con el color sepia en sinestesia: una tonalidad triunfante.

La fusión de la música clásica y el jazz [todavía marcadamente popular y con aroma inmoral] llenó de expectación el estreno de esta obra, si bien no jazz ortodoxo sí “un experimento en música moderna”. Se dice que Gershwin, por entonces con 26 años, había olvidado por completo el encargo de la *sinfonía de jazz* y tuvo que componerla en tres semanas. Se comprende lo trepidante de alguna de sus páginas.

Hay dos versiones que explican el *azul* del título: la más aceptada de ellas es la que lo asocia al *blues* [presente en algunos de los motivos de la *Rhapsody*]; no obstante, ciertos musicólogos aseguran que ese azul remite al color y no al *blues* como estilo musical. Se trataría de un título simbolista, sinestésico, de asociación de sonidos y colores. Quizás ambas explicaciones son más afines de lo que parece.

En el mismo año en que Gershwin dejaba su firma sobre esta partitura, en Francia otras manos firmaban el *Manifiesto Surrealista*, la mano de Kafka se enfriaba inédita, mientras la de Scott Fitzgerald se paseaba por las líneas de *El gran Gatsby*. Un año antes, Picasso había pintado *Tres músicos* claramente jazzmen: uno de ellos saxofonista. La *era del jazz* hierve.

4.-BYE BYE BLACKBIRD [Ray Henderson] 1926

La letra de la pieza original es de Mort Dixon, pero algunas de sus versiones más conocidas son instrumentales. Miles Davis con John Coltrane o Keith Jarrett la desmenuzaron, así como Josephine Baker, Nina Simone o Liza Minelli en sus versiones vocales.

*Pack up all my care and woe
Here I go, swingin' low
Bye bye blackbird*

*Meteré en una maleta mi preocupación
y mi pena
y mi iré, tarareando bajito,
adiós, adiós, mirlo.*

La melodía es bastante sencilla, fácilmente tarareable, en tonalidad mayor, despreocupada y reconocible. Ray Henderson la compuso hacia 1925-26, la *era del jazz* que acuñó Scott Fitzgerald, un año antes de que el cine diera un salto de gigante al incorporar el sonido con una película titulada precisamente *El cantor de jazz* [1927].

Bye, bye blackbird no fue banda sonora de esa película histórica, pero sí de muchas otras. La más reciente, *Enemigos Públicos* [2009] sobre la vida del gángster Dillinger, cuyo tema central es susurrado por Diana Krall. La canción tardó en incorporarse a la corriente de standards de jazz: no lo hizo hasta la década de los 50, y alrededor de su

letra siempre ha aleteado una bandada de conjeturas: supuestamente pone voz a un prostituta desencantada de la vida en la ciudad [el *blackbird* aludiría a su chulo] que se vuelve al pueblo.

5.-MAIDS OF CADIZ *Les filles de Cadix* [Léo Délibes] , 1874

La tarde de 1874 en que Léo Délibes ultima los compases de su *Les filles de Cadix* [*Las mujeres de Cádiz*], poco imagina los giros que daría su *mélodie* hasta llegar a las colecciones de standards de jazz. De hecho, en 1874 el jazz no constituía ni tan siquiera una larva musical: sólo un año antes había venido al mundo el llamado *padre del blues*, W. C. Handy, en Alabama. Ma Rainey [*la madre del blues*] aún no había ni nacido.

Para componer este bolero o *chanson espagnole*, Délibes ha tomado como fuente de inspiración los versos de Alfred de Musset, poeta admiradísimo en su momento [y bastante olvidadísimo hoy]. Versos en los que reconocerán el estereotipo costumbrista romántico del sur de España, que a estas alturas ya nos aburre un poco, pero en pleno apogeo a finales del XIX:

*Nous venions de voir le taureau,
Trois garçons, trois fillettes,
Sur la pelouse il faisait beau
Et nous dansions un boléro
Au son des castagnettes [...]*

*Venimos de ver los toros,
tres chicos y tres chicas.
Sobre la hierba se estaba tan bien
que bailamos un bolero
al son de las castañuelas [...]*

Délibes tararea satisfecho su *chanson espagnole*, compuesta quizás bajo el mismo hechizo lunar de la *Carmen* que Bizet compone al año siguiente [ha dado mucho que hablar su parecido]. En los años sucesivos, la melodía en fa sostenido menor de *Les filles de Cadix* saldrá de las gargantas de las mejores sopranos europeas hasta que 80 años más tarde resucita como un cálido géiser de la trompeta de Miles Davis, en su disco *Miles Ahead* [1957] con Gil Evans. *Maids of Cadiz*.

En el disco, ese tema es un signo de audacia, un desafío: el primer devaneo de Miles con la música clásica europea. No es casualidad que elija un tema ambientado en los modos flamencos [Délibes se había basado en seguidillas para su *chanson*]. Con una placidez inesperada, notas largas, esquivando con elegancia el modo frigio de la *españolada*, Davis lo convertirá en un *standard* para los jazzmen posteriores. Ya no hay apenas *Carmen* en la pieza, ni rastro de castañuelas. Se ha transformado en otra cosa, crepuscular, menos zarandeada, mil millas por delante.

6.-ON GREEN DOLPHIN STREET [Bronislaw Kaper] 1947

La película *Green Dolphin Street*, basada en la novela homónima, no tiene mucho que ver con el mundo del jazz: líos de amor en el s. XIX, cartas equivocadas, terremotos, sublevaciones maoríes en la Nueva Zelanda de entonces y un guion al que le ha salido moho.

Mejor suerte ha corrido su banda sonora, que pronto sonó *jazzeable*. Su autor, Bronislaw Kaper, es un polaco emigrado a Estados Unidos que antes había trabajado como pianista y compositor en Varsovia, Viena o Berlín. Su partitura en el *Real Book* contiene esos bemoles inesperados, casi orientalizantes, que han rodeado de un aura de misterio a muchos otros temas afines al jazz. Un aura de cine negro y de local en penumbra. Pura ambientación Hollywood-años-40.

Extraordinarios artistas, cada uno en su tesitura bien vocal, bien instrumental, dejaron su huella y su sombra en este tema: Sarah Vaughan [con esa intriga de *femme fatale* en sus primeros compases, merced a su largo vibrato y sus graves], John Coltrane junto a Miles Davis, Stan Getz, Keith Jarrett o Chick Corea entre otros, se han paseado por *Green Dolphin Street*. Para muchos músicos, esta calle sonora es un lugar idóneo en el que practicar ese trance de la improvisación, gracias a su sencilla estructura armónica.

Este tema también descubrió su lado *latin* de la mano del compositor y clarinetista cubano Paquito D'Rivera.

7.-LA FIESTA [Chick Corea] 1972

El sushi con grelos y pulpo sería un ejemplo de cocina fusión de dos culturas, la japonesa y la gallega, que comparten ciertos rasgos culinarios. Algo similar lleva ocurriendo en el jazz desde mediados de los años 60 del siglo XX. Miles Davis ha sido uno de sus chefs, y con Davis –el Príncipe de las Tinieblas- tocó Chick Corea, rebozándose en ese nuevo aceite sonoro que humea en los estudios de grabación.

En *La Fiesta*, Corea torea magistralmente variaciones sobre el modo frigio español, una escala que usted y yo reconoceríamos como *typical spanish* ya que se trata de una de las más utilizadas en flamenco. Es la época en que en el sur de España se experimenta con el flamenco-fusión, con Paco de Lucía y Camarón de la Isla, y la música se entiende y extiende como un tejido continuo de sonidos, no sujeto a fronteras políticas.

El *boom* latinoamericano acaba de imprimir [años 60-70] su sello hispano al gran libro de la literatura universal; hace 46 años Hemingway publicaba *Fiesta*; en el cine directores italoamericanos [Scorsese o Coppola] despuntan como maestros narradores de la historia norteamericana; el *duende* flamenco se lía con el *swing*; lo latino sigue siendo un aliciente atractivo en cualquier menú cultural del momento.

Chick Corea grabará otro gran *standard* de tema hispano, *Spain*.

8.-A TASTE OF HONEY [Bobby Scott/Rick Marlow], 1960

Después de perdernos, subir a lo alto de la viga del RCA Building a lomos de un *glissando* o taconear en el clímax de una fiesta andaluza, qué menos que un poco de miel que se nos quede en los labios.

*A taste of honey tasting much sweeter
than wine
Do dut don du du dut don du
My dream of your first kiss and then
I feel upon my lips again
A taste of honey a taste of honey*

*Un sabor a miel, mucho más dulce que
el vino
Do dut don du du dut don du
Sueño con tu primer beso y entonces
siento de nuevo sobre mis labios
un sabor a miel, un sabor a miel.*

Como ven, *A taste of honey* también ha contado con letra en uno de sus múltiples avatares. Se compuso como tema instrumental en su origen para la obra homónima, interpretada en Broadway en 1960. Unos Beatles debutantes grabaron su versión del asunto en 1963, pero el grupo de *Herb Alpert and the Tijuana Brass* introdujo esta miel en su tarro particular en 1965 y le dio la forma que habitualmente se escucha como estándar: tras una soñadora introducción, una trompeta que suena *crooner* nos lleva de corchea en corchea hasta aquellos míticos '60 que para nosotros discurrían en un seiscientos hacia una playa de la costa.

«Para tocar un sonido, tienes que elegir... elegir la nota más importante. Aquella que fertiliza el sonido, lo que la gente llama las "notas hermosas". Se trata simplemente de notas fundamentales que tienen que ser tocadas.» Miles Davis.

El jazz ha envuelto en su piel negra a todo el siglo pasado y lo sigue haciendo en sus alquimias actuales. Miles Davis habló claramente del sonido de una época, el color de una época. *Black and blue*. Y supo mantener su grave dignidad de músico extraordinario que no ejerce de payaso con un instrumento en los labios, sino de humano con un discurso y un lenguaje natural, único, que mana de su cuerpo como de un cráter sonoro. La vida y palabras de muchos de estos artistas [*héroes del blues y el jazz*, como los llamó el dibujante Robert Crumb] son también estándares, clásicos para comprender la simbiosis entre el ser humano y la música.

Estíbaliz Espinosa