



EL PAIS

ESTRELLAS **JAZZ**
1911 1912 1913 1914 1915

DUKE ELLINGTON

EL MOMENTO

ESTRELLAS ^{DEL} JAZZ
||| || ||| ||| |||

EL PAIS

diseño y dirección de arte
EMO

textos
Miquel Jurado

maquetación
El Ofanato
impresión
Mateu Cromo

ISBN 84-9815-450-2
D.L. M-29560-2006

Copyright de esta edición: Diario El País, S.L., 2007.

Todos los derechos reservados. No está permitida la reproducción total o parcial de esta publicación, texto o ilustración, incluido el diseño de la cubierta, ni puede distribuirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste electrónico, químico, mecánico, óptico, grabación o de fotocopia, sin la previa autorización escrita por parte de los titulares del *copyright*. La editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión del texto elaborado por los autores.

DUKE ELLINGTON FINEST HOUR

Piano - Duke Ellington

Trompeta - Louis Metcalf (1, 2, 3), Bubber Miley (1, 2, 4, 5), Arthur Whetsol (4, 5, 6, 7, 8, 9, 10)
Freddie Jenkins (5, 9, 10), Cootie Williams (6, 7, 9, 10, 15), Harry Sweets Edison (11), Cal Anderson (15), Mescor Ellington (15)

Trombón - Joe Nanton (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9), Lawrence Brown (12, 15), Buster Cooper (15)

Trombón de válvulas - Juan Toot (7, 9, 10)

Clarinete - Rudy Jackson (1), Prince Robinson (1), Barney Bigard (3, 4, 5, 8, 9, 10), Harry Carney (6) Jimmy Hamilton (15)

Clarinete bajo - Harry Carney (12)

Saxo tenor - Prince Robinson (1), Rudy Jackson (1, 2), Barney Bigard (3, 6, 7, 9, 10), Coleman Hawkins (2), John Coltrane (13), Jimmy Hamilton (15), Paul Gonzales (15)

Saxo soprano - Otto Hardwick (1), Johnny Hodges (6)

Saxo barítono - Otto Hardwick (1), Harry Carney (1, 7, 9, 10, 12, 15)

Saxo alto - Otto Hardwick (2, 3), Harry Carney (2, 5, 7, 9, 10) Johnny Hodges (4, 5, 11, 12, 15)

Bajo - Wellman Braud (3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10), Al Hall (11), Aaron Bell (12), John Lamb (15)

Acordeón - Joe Cornell (7)

Tuba - Bass Edward (1, 2)

Banjo - Fred Gay (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10)

Batería - Sonny Greer (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10), Jo Jones (11), Sam Woodyard (12, 15), Elvin Jones (13)

Guitarra - Les Spann

Lugar y fecha de grabación:

Nueva York, 1926-1931 (pistas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10), Van Gelder Studio, Englewoods Cliffs, Nueva Jersey, 1962 (pistas 12, 13), Juan-Les-Pins, Francia, Festival Internacional de Jazz de Antibes, julio de 1966 (pista 15), Museo Whitney de Arte Americano, Nueva York, abril de 1972 (pistas 16, 17)

© de la presente edición:

2007 diario EL PAÍS, Miguel Yuste, 40
28037 Madrid

© 2002 The Verve Music Group
© 2002 The Verve Music Group

DUKE ELLINGTON
FINEST HOUR

01. East St. Louis Toodle-o
Duke Ellington-Bubber Miley
02. Black and tan fantasy
Duke Ellington-Bubber Miley
03. Jubilee stomp
Duke Ellington
04. Black beauty
Duke Ellington
05. The mooche
Duke Ellington-Irving Mills
06. Rent party blues
Duke Ellington-Johnny Hodges
07. Double check stomp
Barney Bigard-Irving Mills
08. Mood indigo
Duke Ellington-Barney Bigard-Irving Mills

6

09. Creole rhapsody-1^a parte
Duke Ellington
10. Creole rhapsody-2^a parte
Duke Ellington
11. Stompy Jones
Duke Ellington
12. Self-portrait (of the bean)
Duke Ellington
13. In a sentimental mood
Duke Ellington
14. Take the "A" train
Billy Strayhorn
15. Prelude to a kiss
Duke Ellington-Irving Gordon-Irving Mills
16. Sophisticated Lady/Solitude
Duke Ellington-Mitchell Parish-Irving Mills/Duke Ellington-Eddie DeLange-Irving Mills
17. Satin doll
Duke Ellington-Billy Strayhorn

7



DUKE ELLINGTON
FINEST HOUR

Miquel Jurado



“Todos los músicos de jazz deberían reunirse algún día para arrodillarse y dar las gracias a Duke Ellington”.
Miles Davis, músico de jazz.

11

“Existe tanta diferencia entre Duke Ellington y todos los otros músicos de jazz, sin excepción, que me pregunto ¿por qué se habla de los otros?”.
Boris Vian, novelista, poeta, cantante, músico de jazz y crítico musical.

“Para mí, siempre estará en el panteón de los grandes compositores junto a Bach, Beethoven o Schoenberg”.
 Gunther Schuller, músico de jazz y compositor contemporáneo.

“Count Basie fue la Escuela, pero Duke Ellington fue la Universidad”.
 Clark Terry, músico de jazz.

“Duke Ellington es para el jazz escrito y orquestado lo mismo que Louis Armstrong fue para la improvisación jazzística. Ellington fue el primero que dio muestras de poder llevar esta música desde su fase intuitiva inicial hasta una nueva fase marcada por la formación musical ortodoxa y, en el mejor sentido de la palabra, la sofisticación”.
 Leonard Feather, escritor y crítico musical.

“Más que cualquier otro músico de jazz, Duke Ellington creó un universo sonoro absolutamente sorprendente”.
 André Francis, escritor y crítico musical.

“Cualquier otro director de orquesta puede estar dirigiendo de forma dramática docenas de violines e instrumentos de viento y, cuando marca el ritmo, cualquier arreglista de estudio ya te puede decir de dónde viene cada cosa. Pero Duke Ellington simplemente mueve un dedo, tres trompetas hacen un sonido y nadie es capaz de reconocer de dónde viene”.
 André Previn, pianista, director de orquesta y compositor.

“Duke Ellington es la quintaesencia del compositor americano”.
 Albert Murray, crítico y novelista.

Pocas veces en el mundo del arte un nombre ha suscitado tal unanimidad (la sigue suscitando y nada apunta a que vaya a dejar de hacerlo en el futuro).

Cientos, tal vez miles, de frases como las anteriores se pueden recopilar en la abultada literatura musical de los últimos 75 años. Cientos, miles, a las que Duke Ellington siempre contrapuso la más modesta de las visiones: “Vivo



con la música. No soy un profesor, soy sólo un director de orquesta y un compositor. (...) La música es lo que suelo escuchar y algo de lo que más o menos vivo. No es una ocupación o una profesión, es una compulsión”.

Hacia el final de su vida tituló sus memorias *La música es mi dueña*, una auténtica declaración de intenciones.

Y ¿cuál era esa música que se había adueñado de su alma, de su espíritu, como si de una posesión benéfica se tratara? La primera intuición sería responder: el jazz, el estilo musical en el que siempre se le ha ubicado y del que sigue siendo uno de sus iconos incontestables.

Posiblemente para cualquier oyente ésa sería la respuesta idónea, pero el propio Ellington veía las cosas de forma un tanto diferente y la palabra jazz carecía de significado para él. Ellington prefería hablar de música, en singular. O, mejor dicho, en un discreto plural ya que, según su afirmación, “sólo existen dos tipos de música: la buena y la mala”. Esa frase que se atribuye repetida-

Duke Ellington

mente a Duke Ellington también se ha puesto a menudo en boca de otros grandes de la música del siglo pasado, como Ígor Stravinski, una coincidencia de criterios que no debe ser casual y que debería hacernos pensar en el exceso de compartimentaciones o etiquetados en que se está cada vez más sumiendo esta disciplina artística.

LIBERTAD DE EXPRESIÓN

A Duke Ellington no le gustaba la palabra jazz. “El jazz ha sido, y sigue siendo, como el tipo con el que no te gustaría que saliera tu hija”. Más claro y contundente, imposible. “Gran parte del problema reside en la misma palabra jazz, que nunca ha dejado de asociarse con los burdeles de Nueva Orleans, donde nació. Durante la década de 1920 me empeñé en convencer a Fletcher Henderson [uno de los grandes directores de orquesta de aquel momento y otra de las leyendas del jazz clásico] de que deberíamos llamar *música negra* a lo que hacíamos, pero ahora es demasiado tarde. [Ellington utiliza la expresión *negro music*, mucho más rotunda que las posteriormente

ESTRELLAS DEL JAZZ

utilizadas *black music* o *afro-american music*; aún no se había inventado lo políticamente correcto]. La música se ha integrado ya de tal manera que no es posible distinguir una de la otra en lo que a color de la piel se refiere. (...) El jazz no puede estar limitado por definiciones o reglas. Si la palabra jazz significa realmente algo, cosa discutible, es lo mismo que para los músicos de hace cincuenta años: libertad de expresión. Si fuera posible dar una sola definición de esta música sería ésa: libertad de expresión”.

En 1962 Duke Ellington le explicaba a su biógrafo y amigo Stanley Dance: “Se suele decir que sólo debes beber vino blanco con el pescado y vino tinto con la carne. Los que no lo saben, los que nunca lo han oído decir y no han sido educados siguiendo esas normas, beben cualquier cosa con cualquier comida, y sospecho que disfrutan de su comida y de su bebida tanto como los demás. Sucede igual con la música. No necesariamente tienes que conocer a fondo lo que estás escuchando. No es necesario saber que el músico está

Duke Ellington



Duke Ellington y Sonny Creer, en el
hotel Sherman de Chicago, 1940



Duke Ellington, Boyb Raeburn, W.
Conover, C. Ventura y Billy Strauhyhorn.
Washington DC, 1952



tocando una nota u otra, sólo hay que disfrutar, y ésta es la manera de escuchar música que considero más normal y saludable. Un oyente no debe decidir sobre si lo que está escuchando está bien escrito o tocado de forma correcta. Lo que importa es cómo suena y, por supuesto, la manera en la que suena está modificada por el gusto del oyente”.

Y ese gusto del oyente era algo también muy importante para Duke Ellington. “Consideremos un cliente imaginario que entra en un restaurante, mira el menú y los platos están divididos en carne, pescado y volatería. Pide carne asada, pero llega el camarero y le sirve un plato de pescado. Cuando se queja sale el cocinero, ¡el cocinero es una figura importante!, con un gran cuchillo en la mano y le dice que se lo coma porque está bueno, y que si estuviera muriéndose de hambre se lo comería sin chistar y no le importaría el que fuera carne o pescado. En ese punto está claro que la cuestión va más allá de si se trata de buena comida o de mala comida. Si alguien tiene oídos muy hambrientos para lo que considera jazz o para

un ruido agradable que le hace sentir ganas de moverse con *swing* (¡ésta es una buena definición de jazz!), entonces le bastará con casi cualquier cosa. Si estuviera muriéndose de hambre, le bastaría con cualquier cosa. Pero si no está muerto de hambre, es un *gourmet* en un restaurante de *gourmets* y pide pescado, al probarlo tal vez diga: 'Esto no ha sido cocinado por Pierre. ¿Quién es el cocinero hoy? No está cocinado como a mí me gusta. A mí me gusta como lo cocina Pierre'. O sea, que no es una cuestión de categorías (carne, pescado o aves), sino algo más personal. Esa persona quiere el pescado cocinado de una manera en particular, del mismo modo que algunos prefieren escuchar una trompeta tocada por Louis Armstrong, otros por Dizzy Gillespie, otros por Harry James, otros por Miles Davis y aun otros por Maynard Ferguson. Y ¡hasta conozco algunos a los que les gusta escuchar a Ray Nance tocando la trompeta! En un menú se puede dividir, incluso, la sección de carnes en carne vacuna, de cordero, de cerdo..., o también en fría o caliente o según la manera en que ha sido cocinada, y todas esas divisiones pueden resultar útiles para el cliente,

pero multiplicar las divisiones de esa manera en la música sólo contribuye, en mi opinión, a confundir las cosas. El pescado, la volatería y la carne podrían proporcionarnos un paralelismo, pero no debe olvidarse que el arte está en la manera de cocinar".

"NO SE LE PUEDE ROBAR NADA"

Duke Ellington fue el mejor cocinero del primer siglo de historia del jazz (o de ese ruido agradable que te pone en movimiento) y nadie recuerda que le devolvieran a la cocina ningún plato por no estar bien acabado o llevar los ingredientes equivocados. Y ni los mejores cocineros supieron nunca reproducir, ni siquiera imitándolos al pie de la letra, sus platos y conseguir que tuvieran el color, la apariencia, la textura y el sabor de los originales.

En el mundillo del jazz se cuenta como cierta una curiosa anécdota: en la época dorada del Cotton Club, cuando Ellington era el cabeza indiscutible de cartel del mítico local de Harlem, dos famosos personajes acudie-

Duke Ellington junto al director
de orquesta Jack Hylton



ron cada noche durante más de un mes a oírle, anotando y comentando cada una de sus composiciones o de sus arreglos para incorporar esos hallazgos a su propia música. Se trataba del popular director de orquesta Paul Whiteman (conocido en aquel momento como el Rey del Jazz y que estrenó entre otras muchas piezas la *Rhapsody in blue*, de George Gershwin) y el compositor Ferde Grofé (autor de la no menos célebre *Suite del Gran Cañón*, orquestador del estreno de la mencionada *Rhapsody in blue* y arreglista habitual de Whiteman). Al final, desanimados, dejaron de frecuentar el local afirmando: “No se le puede robar nada”.

EL PIANISTA DE LA ORQUESTA

A pesar de todo ello, Ellington nunca se presentó como el gran creador capaz de deslumbrar a nadie. En sus conciertos, hacia la mitad del espectáculo, solía dejar descansar a la orquesta para tocar algunos temas en solitario o en formación de trío. Entonces tomaba el micrófono y acostumbraba a decir: “Ahora les voy a pre-

Duke Ellington



sentar al pianista de la orquesta". Y corría hacia el piano. Así de sencillo.

Aunque se le recuerde más como compositor y director de orquesta, Duke Ellington fue un gran pianista durante toda su vida. Un pianista con un estilo propio tan fácil de reconocer a los primeros acordes como reconocible era el sonido de su *big band*. Ralph Gleason recordaba: "Duke dominaba el teclado. Lo abarcaba por completo, algunas veces sus largos brazos se extendían desde la nota más grave hasta la más aguda. No sólo llegaba a tocar *todo* el instrumento, sino que comprendía como muy pocos pianistas el uso de los pedales. Con ellos fue un maestro. Tocaba el piano de una manera constantemente cambiante. No quiero decir que tuviera varios estilos distintos, no los tenía: poseía su propio estilo personal, único, y, lo que es más importante, una sonoridad también única, propia, pero estaba constantemente buscando cosas nuevas y sorprendiendo. Algunas veces tocaba el piano como si estuviera tocando una orquesta o como si el sonido que extraía fuese parte de un sonido

Duke Ellington

orquestal. Otras lo tocaba como un intérprete de *blues* contratado para una fiesta a las nueve de la mañana después de una larga noche. Otras como un enamorado acompañándose a la guitarra mientras daba una serenata bajo la ventana de su amada. Y otras como un poseso, como si no tuviera siquiera tiempo de extraer del piano todo lo que quería. Lo que más me asombraba de su piano era la forma en que podía cambiar de ánimo. En un instante se transformaba".

'TOCANDO' LA ORQUESTA

Duke Ellington: un pianista memorable, pero no fue ése el instrumento que mejor manejaba. Su verdadero instrumento era la orquesta y ése sí que lo tocaba con mucha más habilidad que la de sus ágiles dedos deslizándose rítmicamente sobre el teclado. Pocos han sabido tratar la orquesta con la precisión, el equilibrio, la innovación y la capacidad constante de crear *swing* con que la *tocaba* Duke Ellington. Decir pocos es exagerar, pues, como decía Boris Vian, Ellington iba por delante y

ESTRELLAS DEL JAZZ

Duke Ellington en la India en 1963





Duke Ellington,
con Joya Sherrill
Hartford en 1943

todos los demás le seguían, como mínimo, a varios cuerpos de distancia.

“Ellington toca el piano, pero su verdadero instrumento es la *big band*”, aseguraba su amigo íntimo, ayudante personal y *alter ego*, el también pianista y compositor Billy Strayhorn (algunos de los temas más populares de Duke Ellington fueron en realidad escritos por Strayhorn). “Para Ellington, cada miembro de la orquesta representa un cúmulo diferente de colores, tonalidades y una gama distinta de emociones y sentimientos. Tiene todo eso muy en cuenta en el momento de componer y lo integra totalmente en su propio estilo. Al componer especialmente para cada uno de sus músicos, todos ellos pueden tocar relajados y con naturalidad. Ellington logra sondearlos en lo más íntimo de su mente y llega a descubrir cosas de cuya existencia los propios músicos no sabían nada”.

Ellington escribía para su orquesta, para cada miembro de su orquesta en concreto, y si alguno de ellos cam-

biaba (cosa que no sucedía con demasiada frecuencia), Ellington cambiaba el arreglo o dejaba de interpretar algún tema determinado. Por suerte pudo contar con una formación muy estable a lo largo de varios decenios, creando una fidelidad poco frecuente en la historia de la música. También es verdad que todos sus solistas destacaban individualmente gracias a las composiciones que Ellington escribía para cada uno de ellos y que ninguno consiguió brillar tan alto fuera de su orquesta.

“Cuando un músico lleva un cierto tiempo en la orquesta, ya sé perfectamente de lo que es capaz y compongo de acuerdo con eso”, explicaba el propio Ellington al ya mencionado Stanley Dance. “Compongo para la sonoridad concreta de cada músico. La sonoridad de cada músico es el reflejo de su personalidad total, y cuando me preparo para componer, estoy oyendo ese sonido. Oigo la sonoridad de todos ellos y eso es lo que me hace ser capaz de escribir. Antes de poder tocar o componer algo es necesario oírlo en tu interior. Además, durante cierto tiempo me divertía muchísimo escribir para músicos que

tenían ciertas carencias técnicas. Los dejaba boquiabiertos al mostrarles su propio potencial”.

Joachim Ernst Berend escribió: “La orquesta de Duke Ellington es una complicada estructura de múltiples ramificaciones psíquicas y musicales difíciles de abarcar con una sola mirada. Cierto: lo que aquí se hace es la música de Duke Ellington, pero igualmente es la música de cada uno de los miembros de la colectividad. Muchos temas de Ellington son auténticos productos de la colectividad, pero es Duke Ellington el que preside esa colectividad”.

‘THE FINEST HOUR’

Duke Ellington compositor, arreglista, pianista y director de orquesta. Todas esas facetas se pueden comprobar escuchando esta recopilación que no podía llevar un título más apropiado: *The finest hour*. Una hora de auténtico placer con poco parangón en el mundo de la música, te guste la carne, el pescado o la volatería.

Duke Ellington llega en
avión a Berlín el 11 de
agosto de 1958



En esta hora larga de música irrepitible (muchos han intentado imitarla y ni siquiera eso han conseguido) asistimos al nacimiento y evolución de su compleja, poliédrica e hipnótica personalidad. Así, podemos encontrar desde su primera grabación realizada en 1926 (el *East St. Louis Toodle-O* que abre el disco) o las versiones primigenias de temas de tanto peso en la historia de la música como *Black and tan fantasy*, grabada en 1927; *The Mooche*, en 1928; o *Mood indigo*, en 1930, hasta las versiones más evolucionadas y potentes de sus temas más emblemáticos, como *Take the a train* o *Prelude to a kiss*. Desde sus interpretaciones en solitario (un extraordinario e intimista *medley* de *Sophisticated lady* y *Solitude*) o en pequeño grupo (otro tema inmortal: *Satin doll*) hasta sus encuentros con otros genios de la esfera jazzística de todos los tiempos, como Coleman Hawkins o John Coltrane (a Duke Ellington nunca le asustó el jazz contemporáneo). Una panoplia irresistible de tonalidades y sabores de lo más diverso con un denominador común: la buena música.

39

EDWARD KENNEDY ELLINGTON

Edward Kennedy Ellington nació en Washington el 29 de abril de 1899 en el seno de una familia negra pequeño burguesa (tener trabajo estable ya significaba entrar en esa categoría). El abuelo de Ellington había sido esclavo en Carolina del Norte y había logrado su libertad antes de trasladarse a Washington, núcleo que en aquel momento reunía al mayor número de familias acomodadas de raza negra. A diferencia de muchos otros artistas negros de los primeros días del jazz, Ellington no pasó necesidades ni vivió una infancia precaria o tormentosa. Al contrario, recibió una esmerada educación. A la edad de siete años comenzó el estudio del piano y posteriormente entró en la escuela de artes decorativas.

Ya en ese momento sus compañeros le apodaban Duke por su exquisita forma de vestir y sus modales extremadamente educados.

En un primer momento el interés de Duke Ellington no se centró en el piano sino en el deporte, pero cambió cuando

se dio cuenta, según sus propias palabras, de que “cuando comenzabas a tocar el piano siempre tenías a una chica guapa apoyada en un extremo escuchando”. Sea por la razón que fuera, lo cierto es que una vez tomada la decisión, Ellington asumió todas sus consecuencias y se dedicó en cuerpo y alma al estudio de la música. Hasta el punto de rechazar una beca de la National Association for the Advancement of Coloured People para estudiar diseño industrial en la escuela más prestigiosa de Brooklyn. Ellington cambió el diseño industrial por el *rag time*, y el mundo nunca se lo agradecerá lo suficiente.

A pesar de rechazar esa beca para instalarse en Nueva York, la llamada de la Gran Manzana era ya muy fuerte en ese momento y, tras comprobar que todos los pianistas de *rag time* que admiraba vivían allí, Ellington decidió mudarse a Harlem. En Washington había comenzado una modesta carrera de pianista acompañante de bailes y variedades o como animador de fiestas privadas (los entonces populares *rent parties*). Eso sí, el trabajo como pianista no daba para vivir y Ellington tenía que compagi-



nar esas actividades con otro trabajo como camarero. Tal vez fuera por ello que su primera composición se titulaba precisamente *Soda fountain rag*.

EL COTTON CLUB

En 1923, y ya en Nueva York, fundó su propia banda, los Washingtonians, y comenzó a tocar de forma estable en el club Kentucky. Al parecer en ese club conoció al mítico trompetista, padre de todo el jazz clásico, King Oliver, quien ya impresionado por las maneras tan elegantes del joven le recomendó para entrar en la plantilla del local más importante de la ciudad: el Cotton Club. En ese histórico club de Harlem fue donde Ellington comenzó a cimentar su fama.

El Cotton Club en esa época estaba dirigido por un conocido gánster, Owney Maden, y contaba entre su distinguida clientela, siempre blanca a pesar de presentar un espectáculo totalmente negro, a lo mejor de la intelectualidad de la Gran Manzana. En ese ambiente a medio

Duke Ellington



camino entre la zafia populachera de los adláteres de Maden y el refinamiento de la alta sociedad, fue donde la música de Duke Ellington encontró un caldo de cultivo idóneo para desarrollarse. El estilo *jungle*, que caracterizaría sus primeras grabaciones, estaba tomando cuerpo y la orquesta comenzaba también a mantenerse unida, punto esencial en su futuro desarrollo musical.

Duke Ellington permaneció cuatro años como cabeza de cartel del Cotton Club, entró en 1927 prácticamente como un desconocido y abandonó el local en 1931 como una estrella tremendamente popular en ambientes incluso alejados del jazz. La orquesta comenzó a realizar giras por todo Estados Unidos y en 1934 actuó por primera vez en Europa. La orquesta de Duke Ellington fue la primera que, para evitar los frecuentes problemas raciales en sus giras por el sur de su país, viajaba en un tren exclusivo alquilado especialmente para ellos.

El estilo de Duke Ellington, el ya mencionado trabajar para cada solista en concreto y crear con esos retazos

un puzzle de una intensidad inaudita, se solidificó en la década de 1940. En ese momento la orquesta contaba ya con algunos de sus mejores solistas fieles al Duque. A pesar de ese enriquecimiento musical, las grabaciones de la época no son todavía un espejo de la realidad ya que, el estar constreñidas a los tres minutos y medio que cabían en una cara de un disco de piedra de 78 rpm, no dejaban espacio para excesivos desarrollos ni orquestales ni de los solistas. A pesar de ello, o tal vez gracias a ello, la escritura de Ellington fue haciéndose cada vez más condensada y rica. La *Creole rhapsody*, creada en 1931 e incluida en esta antología, es el primer ejemplo y uno de los más claros de esa concisión de la escritura de Duke Ellington para conseguir meter en el espacio de un disco de piedra (en este caso en sus dos caras) todo un concierto para solistas y orquesta.

Ya en la década de 1940 Ellington comenzó a trabajar en otra de las facetas más interesantes de su arte musical: las *suites* conceptuales, en las que establecía un sólido puente entre la tradición de la composición clásica y la



La orquesta de
Duke Ellington,
en el teatro Regal
de Chicago, 1931



extraversión del jazz. La primera de ellas, y todavía una de las mejores, fue *Black, brown and beige*, escrita en 1941 y dedicada a la evolución del pueblo afroamericano. Ellington grabaría en diversas ocasiones esa *suite*, que, con la llegada del elepé y la posibilidad de aumentar las duraciones de las tomas, se convertiría en una obra maestra incontestable.

Otras *suites* escritas e interpretadas por Ellington fueron: *Such sweet thunder*, de 1957; *The queen's suite*, de 1957; *Far east suite*, de 1966; *New Orleans suite*, de 1970, o la *Áfro-Eurasian eclipse*, de 1971.

NO VALE NADA SI NO TIENE 'SWING'

En 1951 varios de los puntales de su orquesta decidieron seguir su propio camino, y Ellington pasó por un período de inactividad que se rompió con su exitosa y recordada actuación en el festival de jazz de Newport de 1956. Durante toda esa década mantuvo su orquesta a flote combinando esa actividad con actuaciones al lado

de otros grandes, especialmente de Ella Fitzgerald y Frank Sinatra, o de jóvenes rompedores como Charles Mingus y Max Roach (su histórico trío *Money jungle* es unánimemente considerado como una obra maestra del género) o John Coltrane (su disco conjunto para Impulse! es otro monumento histórico). Incluso llegó a realizar magníficos arreglos de obras de The Beatles volviendo a poner sobre el tapete aquello de que no existen los estilos y sólo existen dos clases de música: la buena y la mala.

Duke Ellington se mantuvo en activo y en la primera línea hasta el mismo día de su muerte, que aconteció el 24 de mayo de 1974 en Nueva York a consecuencia de un cáncer hepático. La catedral neoyorquina de San Juan el Divino se quedó pequeña para sus funerales, cientos de personas permanecieron en la calle velando su cuerpo.

Una vida, personal y musical, marcada por una de las frases más célebres de la historia del jazz, en realidad una de las frases que enmarcan el jazz como tal, y que procede de una de las composiciones más populares de

Duke Ellington: "It don't mean a thing if it ain't got that swing"; que podríamos libremente traducir por "no vale nada si no tiene swing".





EL PAÍS ESTRELLAS DEL JAZZ

1

Louis Armstrong & Ella Fitzgerald
the best of

2

Nina Simone
diva

3

Miles Davis
ascensor para el cadalso

4

Billie Holiday
my greatest songs

5

Antonio Carlos Jobim
jazz masters

6

Dinah Washington
mad about the boy

7

Sarah Vaughan
diva

8

Al Di Meola
Paco de Lucia
John McLaughlin
passion grace and fire

9

Charlie Parker
ultimate

10

John Coltrane
spiritual

11

Michael Camilo & Tomatito
spain

12
**Django Reinhardt-Stéphane
Grappelli**
souvenirs

13
B. B. King & Diane Schuur
heart to heart

14
Bill Evans
finest hour

15
Chick Corea
jazz master

16
Ella Fitzgerald
the best

17
Anita O'Day
finest hour

18
Sonny Rollins
finest hour

19
Oscar Peterson
my personal choice

20
Shirley Horn
ultimate

21
Dizzy Gillespie
ultimate

22
The Crusaders
finest hour

23
Astrud Gilberto
jazz masters

24
Stan Getz
the very best of...

25
Duke Ellington
finest hour

26
Betty Carter
finest hour

27
Count Basie
finest hour

28
Carmen McRae
diva

29
Coleman Hawkins
jazz masters

30
Wayne Shorter
alegria

31
Wes Montgomery
finest hour

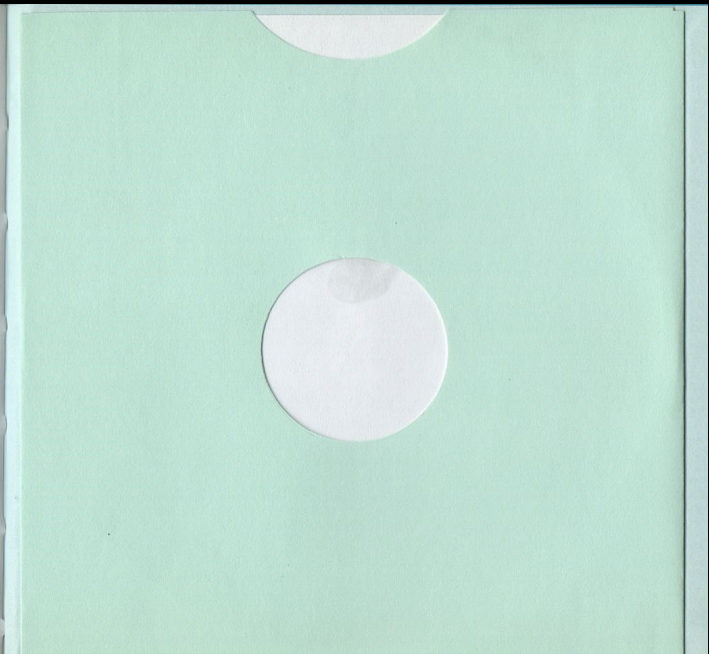
32
Fred Astaire
finest hour

33
Louis Armstrong
what a wonderful world

34
Jimmy Smith
finest hour

35
Gato Barbieri
finest hour

20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100



El momento

1. EAST ST. LOUIS TOODLE-O
2. BLACK AND TAN FANTASY
3. JUBILEE STOMP
4. BLACK BEAUTY
5. THE MOOCHE
6. RENT PARTY BLUES
7. DOUBLE CHECK STOMP
8. MOOD INDIGO
9. CREOLE RHAPSODY-PART 1
10. CREOLE RHAPSODY-PART 2
11. STOMPY JONES
12. SELF-PORTRAIT (OF THE BEAN)
13. IN A SENTIMENTAL MOOD
14. TAKE THE "A" TRAIN
15. PRELUDE TO A KISS
16. SOPHISTICATED LADY / SOLITUDE
17. STIN DOLL

Duración total: 63:16

Grabación original producida por Norman Granz, Bob Thiele y otros

© 2002 The Verve Music Group © 2007 Editado en España por DIARIO EL PAÍS, S.L. bajo licencia de UNIVERSAL MUSIC SPAIN S.L. © 2007 EL PAÍS, S.L. www.elpais.com
Colección realizada por DIARIO EL PAÍS, S.L. Todos los derechos, marcas y logotipos están reservados y registrados por sus titulares.
Ejemplar distribuido con publicación impresa o gráfica. Prohibida su venta por separado.

ISBN 84-9815-450-2

9788498154504



UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP

EL PAÍS