

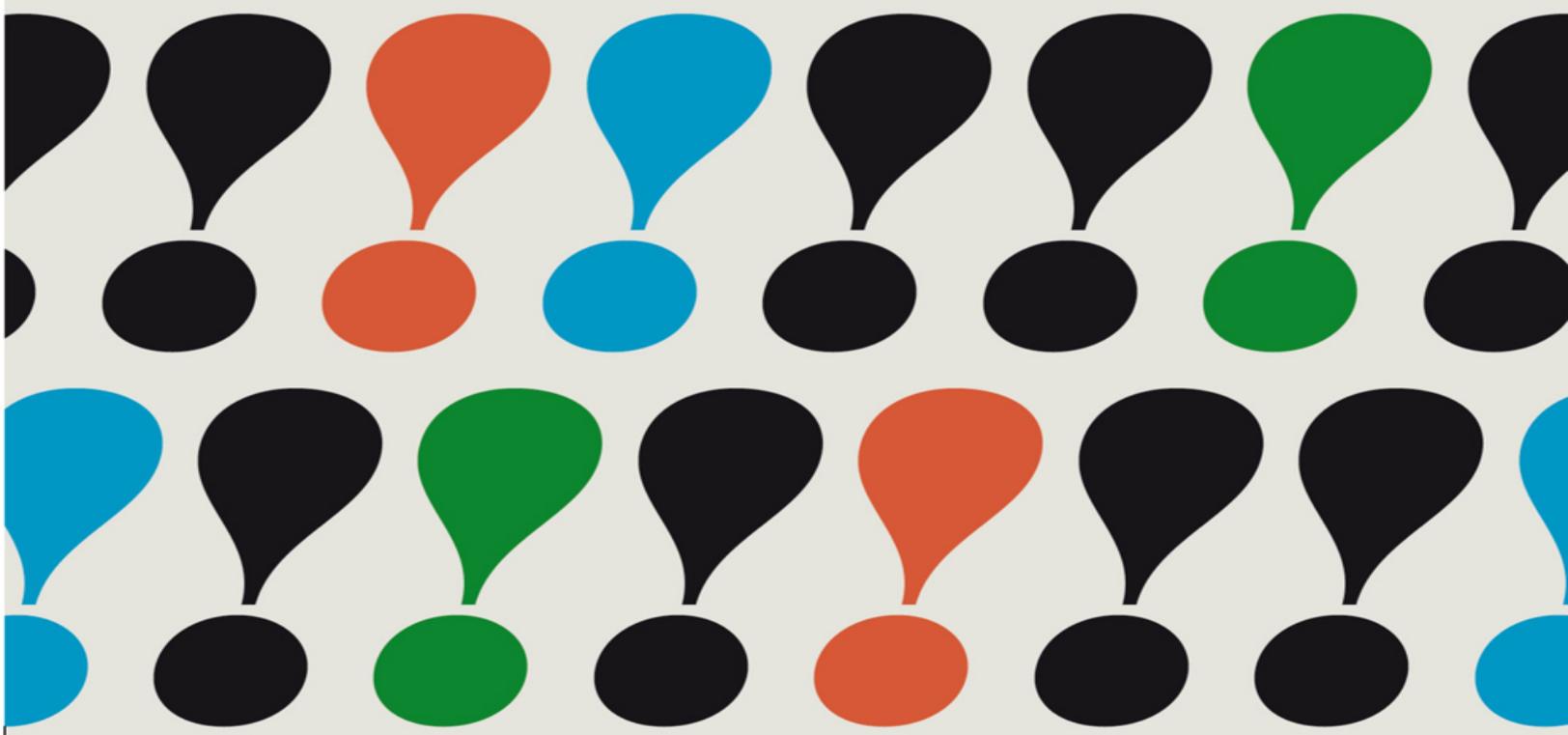
# *El canon del jazz*

*Los 250 temas imprescindibles*

**TED GIOIA**

**T**

**TURNER NOEMA**





# *El canon del jazz*

*250 temas imprescindibles*

**TED GIOIA**

TRADUCCIÓN DE VÍCTOR V. ÚBEDA

COLECCIÓN NOEMA



Título:

*El canon del jazz. 250 temas imprescindibles*

© Ted Gioia, 2012

Edición original en inglés: *The Jazz Standards. A Guide to the Repertoire*. Oxford University Press, 2012

De esta edición:

© Turner Publicaciones S.L., 2013

Rafael Calvo, 42

28010 Madrid

[www.turnerlibros.com](http://www.turnerlibros.com)

Primera edición: abril de 2013

De la traducción del inglés: © Víctor V. Úbeda, 2013

ISBN: 978-84-15427-80-3

Diseño de la colección:

Enric Satué

Ilustración de cubierta:

Enric Jardí

La editorial agradece todos los comentarios y observaciones: [turner@turnerlibros.com](mailto:turner@turnerlibros.com)

Reservados todos los derechos en lengua castellana. No está permitida la reproducción total ni parcial de esta obra, ni su tratamiento o transmisión por ningún medio o método sin la autorización por escrito de la editorial.

# ÍNDICE

Introducción

After You've Gone

Ain't Misbehavin'

Airegin

Alfie

All Blues

All of Me

All of You

All the Things You Are

Alone Together

Angel Eyes

April in Paris

Autumn in New York

Autumn Leaves

Bags' Groove

Basin Street Blues

Beale Street Blues

Bemsha Swing

Billie's Bounce

Blue Bossa  
Blue in Green  
Blue Monk  
Blue Moon  
Blue Skies  
Bluesette  
Body and Soul  
But Beautiful  
But Not for Me  
Bye Bye Blackbird  
C Jam Blues  
Cantaloupe Island  
Caravan  
Chelsea Bridge  
Cherokee  
A Child Is Born  
Come Rain or Come Shine  
Come Sunday  
Con Alma  
Confirmation  
Corcovado  
Cotton Tail  
Darn That Dream  
Days of Wine and Roses  
Desafinado

Dinah

Django

Do Nothin' Till You Hear from Me

Do You Know What It Means to Miss New Orleans?

Donna Lee

Don't Blame Me

Don't Get Around Much Anymore

East of the Sun (and West of the Moon)

Easy Living

Easy to Love

Embraceable You

Emily

Epistrophy

Everything Happens to Me

Evidence

Ev'ry Time We Say Goodbye

Exactly Like You

Falling in Love with Love

Fascinating Rhythm

Fly Me to the Moon

A Foggy Day

Footprints

Gee, Baby, Ain't I Good to You?

Georgia on My Mind

Ghost of a Chance

Giant Steps  
Garota de Ipanema  
God Bless the Child  
Gone with the Wind  
Good Morning Heartache  
Goodbye Pork Pie Hat  
Groovin' High  
Have You Met Miss Jones?  
Here's That Rainy Day  
Honeysuckle Rose  
Hot House  
How Deep Is the Ocean?  
How High the Moon  
How Insensitive  
How Long Has This Been Going On?  
I Can't Get Started  
I Can't Give You Anything but Love  
I Cover the Waterfront  
I Didn't Know What Time It Was  
I Fall in Love Too Easily  
I Got It Bad (and That Ain't Good)  
I Got Rhythm  
I Hear a Rhapsody  
I Let a Song Go Out of My Heart  
I Love You

I Mean You  
I Only Have Eyes for You  
I Remember Clifford  
I Should Care  
I Surrender, Dear  
I Thought about You  
I Want to Be Happy  
If You Could See Me Now  
I'll Remember April  
I'm in the Mood for Love  
Impressions  
In a Mellow Tone  
In a Sentimental Mood  
In Your Own Sweet Way  
Indiana  
Invitation  
It Could Happen to You  
It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)  
It Might as Well Be Spring  
I've Found a New Baby  
The Jitterbug Waltz  
Joy Spring  
Just Friends  
Just One of Those Things  
Just You, Just Me

King Porter Stomp  
Lady Bird  
The Lady is a Tramp  
Lament  
Laura  
Lester Leaps In  
Like Someone in Love  
Limehouse Blues  
Liza  
Lonely Woman  
Love for Sale  
Lover  
Lover, Come Back to Me  
Lover Man  
Lullaby of Birdland  
Lush Life  
Mack the Knife  
Maiden Voyage  
The Man I Love  
Manhã de Carnaval  
Mean to Me  
Meditação  
Memories of You  
Milestones  
Misterioso

Misty  
Moment's Notice  
Mood Indigo  
More Than You Know  
Muskrat Ramble  
My Favorite Things  
My Foolish Heart  
My Funny Valentine  
My Old Flame  
My One and Only Love  
My Romance  
Naima  
Nardis  
Nature Boy  
The Nearness of You  
Nice Work If You Can Get It  
Night and Day  
Night in Tunisia  
Night Train  
Now's the Time  
Nuages  
O Amor em Paz (Once I Loved)  
Oh, Lady Be Good!  
Old Folks  
Oleo

On a Clear Day  
On Green Dolphin Street  
On the Sunny Side of the Street  
One Note Samba  
One o'Clock Jump  
Ornithology  
Our Love Is Here to Stay  
Out of Nowhere  
Over the Rainbow  
Peace  
The Peacocks  
Pennies from Heaven  
Perdido  
Poinciana  
Polka Dots and Moonbeams  
Prelude to a Kiss  
Rhythm-a-ning  
'Round Midnight  
Royal Garden Blues  
Ruby, My Dear  
St. James Infirmary  
St. Louis Blues  
St. Thomas  
Satin Doll  
Scrapple from the Apple

Secret Love  
The Shadow of Your Smile  
Shine  
Skylark  
Smile  
Smoke Gets in Your Eyes  
So What  
Softly, as in a Morning Sunrise  
Solar  
Solitude  
Someday My Prince Will Come  
Someone to Watch over Me  
Song for My Father  
The Song Is You  
Sophisticated Lady  
Soul Eyes  
Speak Low  
Spring Can Really Hang You Up the Most  
Spring Is Here  
Star Dust  
Star Eyes  
Stella by Starlight  
Stolen Moments  
Stompin' at the Savoy  
Stormy Weather

Straight, No Chaser  
Struttin' with Some Barbecue  
Summertime  
Sweet Georgia Brown  
'S Wonderful  
Take Five  
Take the A Train  
Tea for Two  
Tenderly  
There Is No Greater Love  
There Will Never Be Another You  
These Foolish Things  
They Can't Take That Away from Me  
Things Ain't What They Used to Be  
Tiger Rag  
Time after Time  
Tin Roof Blues  
The Very Thought of You  
Waltz for Debby  
Watermelon Man  
Wave  
The Way You Look Tonight  
Well, You Needn't  
What Is This Thing Called Love?  
What's New?

When the Saints Go Marching In  
Whisper Not  
Willow Weep for Me  
Yardbird Suite  
Yesterdays  
You Don't Know What Love Is  
You Go to My Head  
You Stepped Out of a Dream  
You'd Be So Nice to Come Home To

Notas

Agradecimientos

Para mis hermanos: Dana, Greg y Cara.

# INTRODUCCIÓN

En mi adolescencia, mientras aprendía a tocar jazz, no dejaba de toparme con canciones que los músicos de más edad daban por hecho que yo conocía. Con el tiempo me di cuenta de que estas composiciones, unas doscientas o trescientas, constituían la piedra angular del repertorio jazzístico. Así como un músico clásico estudiaba las piezas de Bach, Beethoven o Mozart, un intérprete de jazz tenía que aprenderse esas canciones.

De hecho, no tardé en constatar que el conocimiento del repertorio era aún más importante para un músico de jazz que para uno clásico. El intérprete clásico al menos sabe de antemano qué composiciones van a interpretarse en el concierto, pero el de jazz no siempre goza de esa ventaja. Recuerdo los lamentos de un amigo al que contrataron para acompañar a un célebre músico de viento en un festival de jazz y hasta que no estuvo en el escenario, delante de seis mil personas, no le dijeron qué temas iban a tocar. Estos episodios son habituales en el mundo del jazz, una subcultura muy peculiar que valora tanto la espontaneidad como las bravuconadas. Otro colega, pianista de talento, hubo de vérselas con un líder de grupo aún menos dispuesto a colaborar, un famoso saxofonista que se negaba a revelar a sus músicos los nombres de los temas ni siquiera cuando se hallaban ya en el escenario. El tipo se limitaba a tocar una breve introducción con el saxo tenor, luego marcaba el ritmo con el pie... y con esas pistas tan exiguas mi amigo tenía que adivinar la canción y la tonalidad. Así es esta forma artística, para bien o para mal.

De joven también pasé mis bochornos por culpa de canciones clásicas con las que no estaba familiarizado, pero por suerte nunca delante de miles de espectadores. Enseguida descubrí lo que, sin duda, también han tenido que aprender infinidad de músicos de jazz, y es que el estudio exhaustivo del cancionero jazzístico no es una actividad episódica de interés meramente histórico, sino una herramienta indispensable para la supervivencia. El músico de jazz que no domine estas composiciones no tardará en quedarse en paro.

El problema es que en mi época nadie te daba una lista. Y el típico chaval de mi generación (o de las siguientes) tampoco encontraba muchas de esas piezas fuera del mundo del jazz: la mayoría se había compuesto antes de que yo naciese, y ni siquiera las incorporaciones más recientes al repertorio formaban parte del menú televisivo al uso ni sonaban en la radio comercial. Algunas de las canciones procedían de Broadway, pero no siempre de los musicales más taquilleros: muchas aparecían por primera vez en espectáculos fallidos o ignotos, o en revistas de compositores relativamente desconocidos. Otras se estrenaban en películas, o procedían de las grandes orquestas, o las daban a conocer cantantes populares ajenos al mundo del jazz. Unas pocas piezas, como "Autumn Leaves" o "Desafinado", tienen sus orígenes muy lejos de la tierra natal del jazz. Y, por supuesto, muchas fueron obra de los propios músicos de jazz y forman parte del legado de Miles Davis, Thelonious Monk, Duke Ellington, John Coltrane, Charlie Parker y otros artistas capitales.

Mi formación en este género musical dependió tanto del azar como del esfuerzo. Con el tiempo aparecieron los llamados *fake books*, antologías de partituras simplificadas que aclaraban parte del misterio, aunque yo nunca vi ninguna de esas ediciones, que solían ser piratas, hasta que tuve casi veinte años. La primera vez que tuve entre mis

manos *The Real Book* —la colección de partituras de jazz que empezó a circular clandestinamente en la década de 1970—, hasta el sumario me pareció una revelación, y estoy seguro de que no fui el único. Los aspirantes a músicos de hoy en día no se imaginan lo hermética que era esta forma artística hace apenas unas décadas: ninguna de las universidades a las que asistí ofrecía un curso de jazz, ni siquiera una simple asignatura. La mayoría de los manuales no servía para nada, y la peculiar cultura del género tendía a fomentar un aura de misterio y competitividad. Simplemente saber el nombre de las canciones que uno tenía que aprenderse ya representaba un enorme paso adelante; conseguir una partitura, aunque fuese simplificada, era un lujo inusitado.

Pocos años después, cuando empecé a enseñar piano de jazz, recopilé una pequeña lista de las canciones que debían aprender mis alumnos y la tonalidad en que solían tocarse, un rudimentario precedente de la obra que el lector tiene ahora en sus manos. Más tarde, cuando empecé a escribir sobre jazz, seguí estudiando esas mismas piezas pero bajo otro prisma: lo que pretendía era desentrañar la evolución de esas composiciones a lo largo del tiempo; entender cómo las habían tocado los diferentes músicos de jazz y qué cambios habían ido experimentando en virtud de esas interpretaciones.

Muchas veces, a lo largo de esos años, me habría gustado tener un breviario de ese corpus musical, un solo libro que me guiase a través del cancionero jazzístico y me orientase hacia las grabaciones clásicas. Cuando empecé a instruirme en las sutilezas de ese canon artístico hubo algunos libros que me sirvieron de ayuda, sobre todo *American Popular Songs* (1972), de Alec Wilder; pero ni los mejores de esos manuales dejaban de limitarse indefectiblemente a una pequeña porción del repertorio —canciones, más que nada, de Broadway o de Tin Pan Alley,

la industria de la música popular estadounidense—, sin ocuparse apenas de la relación de esta música con el jazz. El libro que me hacía falta cuando daba mis primeros pasos no existía, y sigue sin existir. Mi propósito era ahondar en esas composiciones en tanto fuentes de inspiración de grandes interpretaciones jazzísticas: un enfoque que solía alejar a los músicos de la intención original del compositor. Quería una guía que tratase esas obras como componentes básicos del arte del jazz, como trampolines hacia la improvisación, como invitaciones a la reinterpretación creativa.

Este libro aspira a ser un estudio de esa índole, un repaso al repertorio clásico del jazz como el que me habría gustado que alguien me hubiese regalado en su día: un vademécum que me habría ayudado como músico, como crítico, como historiador y, sencillamente, como amante y entusiasta de este género artístico. Hasta cierto punto, esta obra representa el fruto de todas las experiencias que he tenido con estas espléndidas composiciones a lo largo de varias décadas. Las piezas que en su momento me resultaban misteriosas, e incluso amenazantes, terminaron convirtiéndose en amigas de confianza, compañeras de innumerables horas, y he disfrutado a lo grande de esta oportunidad de escribir acerca de ellas y de comentar mis versiones predilectas. Los lectores familiarizados con mis otros libros sin duda percibirán en estas páginas un tono más personal, un tratamiento más desenfadado: es la orientación que fue pareciéndome más apropiada conforme indagaba en un material que a estas alturas se ha convertido en una parte tan fundamental de mi existencia.

Permítaseme un último comentario sobre el criterio que he aplicado para seleccionar los materiales que integran este libro. He elegido las piezas en función de la importancia que poseen en el repertorio jazzístico actual. He escogido las composiciones que más probabilidades tiene de oír el

aficionado contemporáneo y que más suelen pedirse a los músicos. Este baremo me ha llevado a descartar algunos temas que en su día tuvieron mucho eco en el mundo del jazz —“The Sheik of Araby”, “Some of These Days”, etc.— y a incluir otros que tal vez se hayan grabado en menos ocasiones pero se han interpretado con más frecuencia en los últimos años. En resumidas cuentas, mi selección es un reflejo del jazz en tanto actividad pujante y actual.

Así y todo, me preocupa el escaso número de composiciones recientes que reseño en estas páginas. De haber escrito un libro sobre mis canciones de jazz favoritas o de los compositores de jazz que más admiro, la lista de temas destacados habría sido un tanto distinta; pero esta tarea la dejo para otra ocasión. El temario del jazz no es tan fluido hoy como lo era en otros tiempos, y el mismo proceso de codificación que cristalizó en obras como *The Real Book* también ha dificultado que se incorporen piezas nuevas al cancionero. Asimismo, aunque un puñado de artistas de jazz ha intentado abogar por un material más reciente — composiciones de Radiohead, Björk, Pat Metheny, Kurt Cobain, Maria Schneider, etc.—, estas canciones aún no tienen suficiente tirón en el mundillo del jazz para justificar su inclusión en este libro. Lamento esta situación, aunque respeto la cruda realidad. Sería de agradecer que el repertorio fuese más expansivo y maleable, y por mi parte estaría encantado de que el género cambiase hasta el punto de dejar desfasada esta antología.

Mientras tanto, he aquí un análisis de las piedras angulares del canon jazzístico hoy vigente, títulos que han conformado la banda sonora de mi vida. Sirva este libro de homenaje a esas composiciones y a las mentes creativas que no solo las parieron, sino que también las han reinterpretado y revitalizado a lo largo de los años, y que, al trasladar viejas canciones a nuevos territorios, me han servido de inspiración.

# A

## **After You've Gone**

***Compuesta por Turner Layton, con letra de Henry Creamer***

Al contrario de lo que suele ocurrir con la mayoría de composiciones clásicas del jazz, "After You've Gone" fue obra de compositores negros pero debe su popularidad a intérpretes de raza blanca. La canción, casi tan vieja como las primeras grabaciones de jazz, apareció en 1918 y se hizo famosa en las versiones de Al Jolson, Sophie Tucker y Marion Harris, artistas que si bien no eran músicos de jazz en sentido estricto, incorporaron a sus estilos personales algunos elementos de ese estilo.

La historia del compositor Turner Layton resulta fascinante, una muestra de ascenso y éxito social que pocos estadounidenses de raza negra nacidos en el siglo XIX fueron capaces de igualar. Nacido en el seno de una familia que se tomaba muy en serio la educación y el servicio a la comunidad —el padre, veterano de la guerra de Secesión, era profesor de música, y la madre también era maestra—, Layton estudió en la facultad de odontología de la universidad de Howard antes de embarcarse en una carrera musical y hacerse famoso tanto en calidad de intérprete como de compositor. En colaboración con el letrista Harry Creamer, Layton compuso canciones para Broadway y las revistas Ziegfeld Follies, y cosechó una serie de éxitos, como "Way Down Yonder in New Orleans", "Dear Old Southland" y su composición más famosa, "After You've

Gone". En 1924 se instaló en Inglaterra, donde, en compañía de Clarence "Tandy" Johnstone, adquirió renombre como intérprete de cabaret y vendió, según se dice, diez millones de discos (una cifra difícil de creer pero que, aunque solo fuese la mitad, pone de manifiesto su extraordinario gancho). El legado de Layton sigue patente en Gran Bretaña: los derechos de autor de su obra se cedieron al hospital infantil de Great Ormond Street.

Según Alec Wilder, experto en música popular clásica<sup>1</sup>, "After You've Gone" es una canción "que suena americana" y, aunque la expresión no forma parte de la terminología al uso entre los musicólogos, entiendo lo que quiere decir. El oyente se ve asaltado ya de entrada por una sonoridad exultante y enfática, marcada por la repetición de las frases ascendentes y acrecentada por la rapidez con que se sucede la actividad armónica: a lo largo de toda la pieza, que presenta una estructura poco convencional de veinte compases, se produce como mínimo un cambio de acorde por compás. La letra, que habla de llanto y ruina, parece extraída de otra canción más desesperada, porque la melodía nos sugiere una historia distinta: cuando te hayas marchado me iré de juerga, no me quedaré rumiando las penas.

Hoy en día, la canción suele tocarse con un ritmo rápido y alegre, pero las primeras grabaciones tendían a ser más lentas y mucho más sombrías. La célebre versión de Marion Harris, de 1918, registra menos de ochenta pulsos por minuto, y la interpretación que grabó Bessie Smith en 1927 adopta un movimiento similar y resulta tan angustiosa que más bien recuerda a los blues apesadumbrados que integraban el grueso de su repertorio, aunque el grupo de acompañamiento, una formación estelar en la que militaban, entre otros, Fletcher Henderson y Coleman Hawkins, consigue la admirable proeza de imprimir *swing* a una cadencia tan sombría. La versión de Sophie Tucker,

grabada pocas semanas después, no es mucho más enérgica, y la de Johnny Dodd, también de 1927, presenta una concepción muy parecida a la de Smith.

Por aquella época, sin embargo, los California Ramblers y los Charleston Chasers, grupo que aglutinaba el talento de Miff Mole, Jimmy Dorsey y Red Nichols, duplicaron el tempo y demostraron que “After You’ve Gone” podía ser una tribuna eficaz para un jazz de más voltaje. Cuando en 1935 Coleman Hawkins grabó la canción en los Países Bajos, se ciñó al planteamiento de Bessie Smith, lo cual no es de extrañar dado que había participado en aquella sesión. Pero casi todas las demás figuras del jazz que habían grabado la pieza en el interín —músicos como Louis Armstrong, Art Tatum, Fletcher Henderson, Paul Whiteman (con un arreglo de William Grant Still) y Django Reinhardt— se decantaron por una interpretación más rápida y desahogada.

“After You’ve Gone” siguió gozando del favor de los improvisadores durante la llamada era del *swing*, y nadie grabó tantas versiones de la composición como Benny Goodman (más de cuarenta, si se incluyen todas las grabaciones pirata, emisiones radiofónicas y filmaciones). La más famosa sería su versión en trío, con Teddy Wilson y Gene Krupa, que llegó a situarse entre los primeros veinte puestos de las listas en 1935. Los acompañantes de Goodman también le cogieron gusto a la canción: Lionel Hampton alcanzó el éxito en 1937 con una interpretación vocal, y el trompetista Roy Eldridge también manifestó enérgicamente su interés por la pieza, grabándola bajo su propia dirección y como acompañante de Gene Krupa, Benny Goodman y otros artistas.

Los músicos de *bebop* y *cool jazz* se mostraron mucho menos inclinados a tocar “After You’ve Gone”. Charlie Parker, Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Bud Powell y la mayoría de sus camaradas nunca la llevaron a un estudio de grabación (aunque Parker, en una de las *jam*

*sessions* del espectáculo itinerante Jazz at the Philharmonic, nos dejó una memorable versión en directo). La excepción fue Sonny Stitt, que durante la década de 1950 registró la pieza en varias ocasiones, mientras que Sonny Rollins aprovechó los acordes para su canción “Come, Gone”, incluida en el disco *Way Out West*. Otro tanto hizo Art Pepper en “Straight Life”, tema que se convertiría en una de las composiciones más representativas del ilustre saxofonista y en el título de la explícita autobiografía que publicaría más adelante.

“After You’ve Gone” ha seguido tocándose por doquier en las últimas décadas; toda suerte de intérpretes, desde Woody Allen a Wynton Marsalis, ha probado a recrearla. Cada año salen al mercado hasta una docena o más de versiones nuevas de la canción, y dado que ya existen más de un millar, los aficionados tienen donde elegir. La mayoría aspira a remedar la sensibilidad jazzística de una época pretérita, y los tratamientos innovadores son más bien escasos. No obstante, la interpretación que llevó a cabo Nicholas Payton en su proyecto *Gumbo Nouveau*, de 1995, donde se reconfiguran tanto las armonías como la sensibilidad rítmica, demuestra que esta venerable pieza de 1918 aún es capaz de mudar de piel.

#### VERSIONES RECOMENDADAS

Marion Harris, Camden (New Jersey), 22 de julio de 1918 ·  
Charleston Chasers, Nueva York, 27 de enero de 1927 ·  
Bessie Smith, Nueva York, 2 de marzo de 1927 · Louis  
Armstrong, Nueva York, 26 de noviembre de 1929 · Benny  
Goodman (con Teddy Wilson y Gene Krupa), Nueva York, 13  
de julio de 1935 · Roy Eldridge, Chicago, 28 de enero de  
1937 · Gene Krupa (con Roy Eldridge), Nueva York, 5 de  
junio de 1941 · Jazz at the Philharmonic (con Charlie Parker),  
Los Ángeles, 28 de enero de 1946 · Sonny Stitt, extraída de  
*The Hard Swing*, Los Ángeles, 9 de febrero de 1959 ·

Nicholas Payton, extraída de *Gumbo Nouveau*, 28 al 30 de noviembre de 1995.

## **Ain't Misbehavin'**

***Compuesta por Fats Waller y Harry Brooks, con letra de Andy Razaf***

Para la mayoría de historiadores del jazz, las grabaciones que llevó a cabo Louis Armstrong en la década de 1920 con los grupos Hot Five y Hot Seven son el hito decisivo en la carrera del trompetista hacia el estrellato. El propio Armstrong, sin embargo, consideraba que el verdadero punto de inflexión de esa trayectoria fue la interpretación de "Ain't Misbehavin'" que ofreció en 1928 en *Keep Shufflin'*, el musical que Fats Waller estrenó en Broadway. "Estoy convencido -afirmaría años después el trompetista-, de que esa canción magnífica y la oportunidad que tuve<sup>2</sup> de tocarla fueron de enorme ayuda para darme a conocer por todo el país". El éxito de Armstrong resulta aún más extraordinario si se tiene en cuenta que no aparecía en el escenario, sino que se limitaba a cantar y tocar la canción desde el foso de la orquesta durante los entreactos.

La revista *The New Yorker* se quejó de que *Keep Shufflin'* no ofrecía "ninguna novedad musical de calidad", pero el crítico de *The New York Times* contrarrestó ese veredicto afirmando lo siguiente: "Destaca una canción titulada 'Ain't Misbehavin'", una balada de jazz sintética pero agradable en grado sumo, cuya interpretación en el entreacto por parte de un miembro anónimo de la orquesta fue uno de los momentos más destacados del estreno". El anonimato de Armstrong no duró mucho: enseguida se añadió su nombre al programa del espectáculo y se subió su actuación al escenario.

El trompetista grabó la canción en julio del año siguiente y, tal como solía hacer por aquella época, se tomó amplias

libertades con la melodía. Dos semanas después, Fats Waller llevó "Ain't Misbehavin'" al estudio y, aunque también gustaba de trastear con sus composiciones, registró una versión en solitario de piano *stride*, directa y sin alharacas, que nos da la idea más clara de cuál era la concepción original de su pieza más famosa. Muchos otros músicos se interesaron por "Ain't Misbehavin'", hasta el punto de que solo en 1929 se grabaron más de veinte interpretaciones de la canción.

Al año siguiente, sin embargo, la canción ya había caído en el olvido, y hasta mediados de la década de 1930 no volvería gradualmente al repertorio del jazz, gracias al apostolado de algunas figuras influyentes. En 1933, durante una visita a Londres, Duke Ellington grabó una versión de "Ain't Misbehavin'" que introduce un inusitado compás de 5/2 en mitad del solo de Barney Bigard, quizá la primera vez que una grabación de jazz incorporaba un fraseo atípico en un arreglo escrito para instrumento de viento. La versión que Paul Whiteman registró en 1935 se beneficia del solo de trombón y la aportación vocal de Jack Teagarden. Dos años después, Django Reinhardt grabó "Ain't Misbehavin'" en París, y al año siguiente Jelly Roll Morton la interpretó en una sesión celebrada en la Biblioteca del Congreso estadounidense para el musicólogo Alan Lomax, una de las contadas ocasiones en que el pionero del estilo de Nueva Orleans se dignó recrear una canción compuesta por un músico de jazz de una generación posterior a la suya. Morton remató la interpretación con un exquisito estribillo cantado en *scat* que pone de manifiesto sus dotes de vocalista, a menudo subestimadas.

Durante la era del *swing*, unas pocas *big bands* adoptaron "Ain't Misbehavin'", pero el marcado carácter binario de la pieza delataba su condición de vestigio de épocas pretéritas. Aún más escasos fueron los músicos *bebop* que se sintieron atraídos por la pieza de Waller, y un

puñado de grabaciones —de Sonny Stitt (1950), de Dizzy Gillespie (1952)— ponen de relieve lo difícil que resultaba que la composición sonase novedosa en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. En última instancia, Hank Jones, el pianista de la era del *bop*, obtuvo en 1978 un contrato como pianista y director de orquesta del espectáculo *Ain't Misbehavin'*, éxito de taquilla en Broadway y ganador del premio Tony al mejor musical, y ese mismo año grabó una notable versión de la pieza; pero para ello tuvo que adoptar un estilo mucho más tradicional del que exhibió a lo largo de su trayectoria.

En general, los cantantes de jazz modernos lo han tenido más fácil con la composición de Waller, como demuestran las grabaciones de Sarah Vaughan (1950), con Miles Davis en la banda de acompañamiento, y de Johnny Hartman (1955). A decir verdad, la letra de Razaf es un aspecto fundamental del disfrute de “Ain't Misbehavin'”: la alusión a Jack Horner, el personaje de la canción infantil, es tan ingeniosa como apropiada, pues condice perfectamente con el deajo juguetón de la melodía. Pero la armonía y la línea de bajo del puente resultan asimismo fascinantes: un toque moderno que sorprende en una pieza tan añeja.

En la actualidad, “Ain't Misbehavin'” no es un componente del cancionero jazzístico tan importante como lo fue en su día. Pero para cualquier pianista que quiera formarse en la tradición teclista del estilo *stride* de Harlem sigue siendo una composición indispensable, un jalón fundamental de ese lenguaje. Muy pocos músicos pueden igualar, y ninguno superar, el vehemente estilo interpretativo de Art Tatum, que legó a la posteridad unas cuantas grabaciones del clásico de Waller, pero mi favorita, con mucho, es una interpretación en directo de 1944, muy poco conocida, en la que el portentoso pianista arranca las risas y exclamaciones de asombro del público con sus diabluras.

## VERSIONES RECOMENDADAS

Louis Armstrong, Nueva York, 19 de julio de 1929 · Fats Waller, Camden (New Jersey), 2 de agosto de 1929 · Duke Ellington, Londres, 13 de julio de 1933 · Paul Whiteman (con Jack Teagarden), Nueva York, 9 de julio de 1935 · Django Reinhardt (con el Quintett du Hot Club de France), París, 22 de abril de 1937 · Jelly Roll Morton, Washington, (D. C.), mayo y junio de 1938 · Art Tatum, Nueva York, otoño de 1944 · Sarah Vaughan (con Miles Davis), Nueva York, 18 de mayo de 1950 · Johnny Hartman (con Howard McGhee), extraída de *Songs From the Heart*, Nueva York, octubre de 1955 · Hank Jones (con Teddy Edwards), extraída de *Ain't Misbehavin'*, Berkeley (California), 5 y 6 de agosto de 1978 · Dick Wellstood, extraída de *Live at the Sticky Wicket*, grabado en directo en The Sticky Wicket, Hopkinton (Massachusetts), 9 de noviembre de 1986.