



Especial Pat Metheny en Tomajazz (2005)



- Especial publicado originalmente en julio de 2005.
- Entrevista en exclusiva con Pat Metheny.

El **Pat Metheny Group** se encuentra (Junio 2005) en medio de la parte europea de la gira mundial de presentación de su último trabajo ***The Way Up***. Tras la cancelación de su rueda de prensa en Barcelona el pasado 13 de Junio previa a sus conciertos en España (24 de Junio en A Coruña, 28 de Junio en Almería, 29 de Junio en San Javier -Murcia-, 30 de Junio en Alcalá de Henares -Madrid- y 1 de Julio en Barcelona) debido a una infección de oído, **Arturo Mora** tuvo la oportunidad de hablar con **Pat Metheny** a su paso por Niza (Francia). He aquí la transcripción de la entrevista que **Pat** concedió

a Tomajazz.

[Pat Metheny: Camino Hacia El Maximalismo](#)

▪ Exclusive interview with Pat Metheny.

On mid-June 2005 the **Pat Metheny Group** was in the middle of the European leg of their *The Way Up* world tour. **Arturo Mora** had the chance to talk to **Pat Metheny** while the guitarist was in Nice (France). Here's the transcription of the interview **Pat** gave to **Tomajazz**.

[Pat Metheny: The Way Up To Maximalism](#)

Discografía

▪ Pat Metheny Group

- [Los 70 \(1977-1979\)](#). Watercolors, Pat Metheny Group, American Garage
- [La segunda etapa ECM \(1981-1984\)](#). As Falls Wichita So Falls Wichita Falls, Offramp, Travels, First Circle
- [Brasil \(1987-1993\)](#). Still Life (Talking), Letter From Home, The Road to You
- [Búsqueda y Experimentación \(1994-1998\)](#). We Live Here, "Quartet", Imaginary Day
- [Compatibilidad hacia atrás \(2001-2005\)](#). Speaking of Now, The Way Up

▪ Metheny, el jazzman

- [Bright Size Life](#).
- [Los Otros Tríos](#). Rejoicing, Question and Answer, Trio 99->00, Trio->Live
- [Formaciones Jazzísticas](#). 80/81, Song X, I Can See Your House ..., Jim Hall & Pat Metheny, Like Minds

▪ Inclasificable

- [Raro, Raro, Raro](#). New Chautauqua, Zero Tolerance for Silence, The Sign of 4, One Quiet Night
- [Secret Story](#).
- [Beyond the Missouri Sky \(Short Stories\)](#).

▪ Imagen y Sonido

- [Las Bandas Sonoras](#). The Falcon and the Snowman, Passagio Per Il Paradiso, A Map of the World
- [Los Vídeos](#). More Travels, SS Live, WLH Live, ID Live, SoN Live

Pat Metheny en Imágenes: Galerías Fotográficas

- [Por Carmen Llussà](#)
- [Por Sergio Cabanillas](#)



Pat Metheny: el camino hacia el maximalismo. Entrevista por Arturo Mora Rioja



XXV Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz, España.

© Carmen Llussà, 2000

El **Pat Metheny Group** se encuentra (Junio 2005) en medio de la parte europea de la gira mundial de presentación de su último trabajo ***The Way Up***. Tras la cancelación de su rueda de prensa en Barcelona debido a una infección de oído, **Arturo Mora** tuvo la oportunidad de hablar con **Pat Metheny** a su paso por Niza (Francia). He aquí la transcripción de la entrevista que Pat concedió a Tomajazz.

Arturo Mora: Antes de todo, ¿cómo estás de tu enfermedad? Por lo visto tenías problemas en un oído.

Pat Metheny: Sí, tuve una especie de infección de oído que se ha ido agravando al volar. No es malo, tan sólo es que cada vez que vuelo empeora, así que estoy intentando no volar. Por eso no pude ir.

Arturo Mora: Bueno, pero no te está afectando para tocar.

Pat Metheny: Si no lo sigo puede afectarme un poco. Realmente es algo con lo que he tenido que luchar mucho tiempo. Tuve un problema en el oído cuando era niño. No es un tema demasiado grande. Es lo que me impidió ir a Barcelona, pero estoy cómodo hablando contigo por teléfono.

Arturo Mora: Espero que te recuperes pronto.

Pat Metheny: Gracias.

Arturo Mora: ¿Qué tal va la gira? ¿Cómo te sientes al tocar el nuevo disco del tirón?

Pat Metheny: Es genial, lo hemos pasado muy bien y es muy divertido escuchar el disco ahora porque en su día nos centramos en aprenderlo, algo así como aprender la música mientras grabábamos el disco, y ahora es cuando realmente podemos tocarlo. Hemos hecho unos setenta conciertos y la pieza ha evolucionado, como puedes imaginar, y todo el mundo realmente comprende su rol en ella y qué es lo que pueden hacer para darle la mayor calidad posible cada noche. Nos

estamos divirtiéndolo mucho tocando y está siendo magnífico observar la reacción del público, está siendo una gira muy emocionante.

Arturo Mora: ¿Fue difícil escoger qué otros temas iban a conformar la gira, es decir, los temas clásicos del **Pat Metheny Group**?

Pat Metheny: Bueno, es cierto, estamos hablando sobre una banda que tiene una historia de 27 años, así que es un poco fuerte averiguar qué es lo mejor que podemos tocar, pero eso es parte de la diversión que siempre supone para mí juntar un programa que tenga sentido, que parezca decir la historia de lo que necesita ser contado tras *The Way Up*, porque ese es el auténtico reto, encontrar cosas equilibradas con *The Way Up*. Creo que está siendo un programa que a la gente realmente le está gustando.



XXV Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz, España.

© Carmen Llussà, 2000

Arturo Mora: Hablemos sobre el disco. Es obvio que hay una fuerte influencia de Steve Reich en *The Way Up*, hay melodías de dos o tres notas que aparecen en distintas partes del CD, hay un montón de desarrollo motivico involucrado, una sensación de que algo realmente complejo se desarrolla desde patrones mínimos, en el modo en que otros compositores como

John Cage, Michael Nyman o especialmente Steve Reich suelen hacer. Para mí el jazz y el minimalismo son visiones musicales opuestas, pero parece que en *The Way Up* en cierto modo las has juntado. ¿Ha sido un simple experimento o crees que el minimalismo puede ser un nuevo camino para el jazz?

Pat Metheny: Sinceramente, siendo específico sobre la pieza, yo diría que el elemento minimalista de Steve Reich es muy muy pequeño. Es más una referencia sónica que estructural, y el nivel de actividad armónica que sucede estaría muchísimo más allá de lo que los compositores que has mencionado suelen hacer, en términos de la cantidad de cambios de tonalidad por minuto (risas), hay unas diez veces más cambios que en la música de Steve Reich o Philip Glass o gente así, en el modo en que probablemente estamos muy alejados de, digamos, la forma de pensar sobre la armonía tras el 1900, que es algo que también está por todo el disco, y entonces a ello tienes que añadir la idea de usar la armonía como un lugar sónico para la improvisación, que es algo que nuevamente no tiene conexión con el movimiento minimalista. Pero a la vez reconozco que cuando Steve descubrió esos procesos, alrededor de 1970 con discos como *Drumming*, casi identificó esos cambios que estaban ocurriendo en el mundo, todo el mundo cambiando de motivos ternarios a binarios (Pat canta en ternario – un, dos, tres, un, dos, tres), y en algún momento al final de los sesenta o principios de los setenta el mundo iba como (Pat canta en binario – un, dos, un, dos, un, dos, ... – el motivo de *The Way Up*), es como si hubiera un cambio brusco en la clase rítmica de pulso magnético del mundo. Mi sentimiento al poner esta referencia en la pieza fue, como comenté, más sónico. El montaje estructural de la pieza es, yo diría..., Coincido contigo, es casi opuesto a un acercamiento minimalista. O “maximalista”... (risas)

Arturo Mora: ¿Qué hay acerca de otras influencias clásicas? Puedo escuchar a Stravinsky en tu forma de crear texturas en el disco, e incluso puedo escuchar algo de Claude Debussy al

principio de la tercera parte.

Pat Metheny: Por supuesto. Stravinsky es el mejor para la forma, sin duda. Especialmente en las transiciones entre sección y sección. Creo que Stravinsky es un modelo increíble para eso. Pero, ¿sabes?, armónicamente creo que la gente aún piensa sobre las cosas que empezaron a ocurrir a finales del siglo XIX y principios del XX. Desde luego Wayne Shorter, Herbie (Hancock), todo el lenguaje del jazz moderno está construido en gran medida sobre lo que ocurrió con Bartok, Debussy y otros en cuanto al tipo de voicings, la forma en que utilizaban las 12 notas y extraños acordes sobre extraños tiempos, eso realmente define mucho de lo que le ha ocurrido a los músicos de jazz contemporáneo en cuanto al lenguaje armónico, y yo también estoy, por supuesto, influenciado por ello.



XXV Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz, España.

© Carmen Llussà, 2000

Arturo Mora: Parece que cada cinco o diez años estás haciendo un proyecto grande, ambicioso. Primero fue Secret Story, cinco años después Imaginary Day y hace poco con la aparición de *The Way Up*. ¿Esto se está convirtiendo en algo así como una forma cíclica de trabajar?

Pat Metheny: Bueno, creo que hay diferentes niveles en la escala en la que trabajo, pero sinceramente hablando de ambición, desde mi perspectiva probablemente el trabajo más ambicioso fue One Quiet Night, donde tan sólo había una guitarra y la toqué (risas), en varios sentidos hay más de búsqueda que en cualquier otra cosa que pensé que pudiera hacer. Cada contexto, como tocar en tríos o tocar como sideman en el grupo de otro, cada actividad musical tiene retos profundos y para la mí lo importante es haber tenido esas oportunidades de hacer todas esas cosas distintas, e intentar hacer cada una de ellas lo mejor posible, y realmente trabajo tan duro como puedo para intentar conseguir buenos resultados musicales.

Arturo Mora: Hablemos de la industria discográfica, ahora que has cambiado de compañía de discos. La gente compra copias de CD's en la calle, copian los discos ellos mismos o los descargan de Internet, algo que es obviamente dañino para muchos músicos comerciales. Pero ¿qué piensas sobre el efecto de la piratería en un músico de jazz, basado en sus conciertos en directo y en una larga carrera musical? ¿No crees que un poco de piratería puede convertirse en, digamos, publicidad gratuita para un músico de jazz?

Pat Metheny: Podría ser, quiero decir, como muchos músicos....Quiero decir, para mí los discos nunca han.... Quiero decir, creo que en el mundo de la música pop el disco... como que la meta parece ser hacer que la gente compre el disco. Parece que la idea es: hagamos que la gente compre el disco. Para mí ese nunca fue el fin, para mí siempre fue más como lo que comentas, que es: tú haces discos como una especie de anuncio para que la gente vaya a tu concierto, porque el concierto es el objetivo, es para lo que lo haces, haces discos para conseguir conciertos, para poder ir y tocar. En ese sentido sí, somos como cualquier otro, no vendemos tantos discos como hace diez años pero aún conseguimos conciertos, de modo que mientras podamos seguir tocando en directo me parece

perfecto. Los discos siempre me han parecido una reducción de lo que hacemos en directo. Un intento de atiborrar todo el contenido en dos altavoces es casi imposible (risas), así que para mí es justo al revés.

Arturo Mora: Antes dijiste que el PMG tiene una carrera de 27 años. Si se escucha detenidamente el material o se estudian las composiciones en tu libro de partituras se puede detectar mucha tradición jazzística involucrada en esta música. Muchos temas tienen forma de blues, forma modal, tanto Lyle como tú hacéis un sabio uso de la escala pentatónica en vuestras improvisaciones, ... En cambio sigue habiendo gente, especialmente puristas de jazz, que aún dicen que lo que haces con el Group no es jazz. ¿Es este un gran peso con el que luchar o, sencillamente, te da igual?



XXV Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz, España.

© Carmen Llussà, 2000

Pat Metheny: Nunca he escuchado a nadie proponer una discusión crítica seria que sustente esa idea. Si algún día escucho a alguien realmente construir un argumento que tenga algo de integridad... ¡Es jazz! No hay nada que decir, es como cuando alguien dice “bueno, el cielo está ahí arriba y no es azul.....”, ¡pero lo es! ¡es azul! (risas) Realmente no hay mucho de qué preocuparse.

Arturo Mora: Excelente. En 1992 justo tras la publicación de *Secret Story*, Roy Firestone te entrevistó y te hizo la pregunta de si habías llegado a “conseguirlo”. Tu respuesta

fue algo así como que en cierto modo, había partes en Secret Story que realmente te encajaban muy bien, que te hacían pensar que realmente lo habías conseguido en cierto modo. ¿Crees que lo has conseguido otra vez con *The Way Up*? ¿O quizás que lo has conseguido de otra forma?

Pat Metheny: Es muy difícil para mí tener una perspectiva genuina sobre mi propio trabajo. Estoy tan volcado en él que... quiero decir, contesto a las preguntas lo mejor que puedo, pero realmente lo que hago es intentar encontrar las mejores notas (risas). Es muy simple, es una lucha para conseguirlo. No una lucha en el mal sentido, pero no es algo sencillo de hacer una vez, por lo que es más duro de hacer 150 noches de gira al año o durante 30 años, así que realmente mi concentración y mi esfuerzo están casi excepcionalmente dedicados a esa búsqueda, intentar encontrar las notas buenas, intentar encontrar la mejor solución a cada problema musical que se presenta.

Arturo Mora: Creo que el mes que viene estarás tocando en el Festival de Jazz de Montreal en una reunión del cuarteto original de Gary Burton, con el que tocaste en los años setenta.

Pat Metheny: Bueno, es una reunión parcial.

Arturo Mora: ¿Estás emocionado sobre ello?

Pat Metheny: Estoy muy emocionado sobre ello. Gary y Swallow fueron unas enormes influencias y unas figuras muy importantes en mi vida, y estoy tan nervioso por tocar con ellos como lo estaba cuando tenía 18 años.



XXV Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz, España.

© Carmen Llussà, 2000

Arturo Mora: ¿Qué hay acerca de las guitarras? Has traído a la vida muchos prototipos de guitarras como la guitarra sintetizada, la Pikasso guitar o todas las que aparecen en Imaginary Day. ¿Estás trabajando en nuevos instrumentos ahora mismo?

Pat Metheny: Siempre estoy trabajando en material nuevo con la guitarra. Una de las grandes cosas sobre la guitarra es su aparente capacidad infinita de ser tantas cosas distintas. Hablando de guitarra, puedes ser (Andrés) Segovia o el de Metallica o John Scofield o cualquiera. Y esa clase de flexibilidad ilimitada es una de las cosas que me encanta del instrumento, así que sí, siempre estoy trabajando con ideas sobre cosas nuevas. A veces me supone muchos años. Tengo un par de cosas en las que llevo trabajando unos años y tardan un tiempo en tomar color.

Arturo Mora: Me gustaría hablar acerca del estado actual del jazz, especialmente en lo referente a músicos europeos, con muchos de los cuáles has tocado en los últimos años. Hace poco leí una frase de Sonny Rollins que me encantó: “Nadie es original, todo el mundo es derivado”, lo cuál me hace pensar que quizás los nuevos caminos del jazz pueden encontrarse más en la procedencia de un músico (las raíces folk de músicos europeos o africanos) que en la misma tradición central del jazz. ¿Qué piensas sobre esto? ¿Cuál es tu visión del jazz que viene de Europa, Africa y otros lugares?

Pat Metheny: Bueno, de lo que realmente estoy seguro sobre el jazz es de que tiene que ser real. Tiene que ser sincero y tiene que ser verdadero, y creo que es una forma que requiere que cada intérprete individual ofrezca algo muy personal y algo que implique que sepan quiénes son, y en ese sentido creo que si un músico de jazz europeo está intentando hacer una contribución están obligados, de hecho, a representar la verdad de su existencia. Hay gente que realmente suena bien, pero suenan como...rellénalo. Suenan tanto como Wayne Shorter, o como este otro, o como ese, que dices "ese chico suena realmente bien", pero sigues comiéndote tus "tapas" (risas), sabes, realmente no le prestas mucha atención, porque tiene que ser de verdad, tiene que tener algo único acerca de la visión de esa persona. Así que sí, pienso que para los músicos de jazz europeos no es sólo una opción, es esencial que traigan a la mesa las cosas que les convierten en lo que son.



XXV Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz, España.

© Carmen Llussà, 2000

Arturo Mora: ¿Cuál es tu consejo para los músicos de jazz jóvenes?

Pat Metheny: Bueno, mi consejo principal sería que tengan claro que están en grupos con músicos mejores que ellos (risas). Cuando alguien me pregunta mi consejo eso es lo que siempre les digo: intenta ser el peor en el grupo en el que

estés.

Arturo Mora: Creo que llevas diciendo eso durante décadas.

Pat Metheny: Sí, porque es un buen consejo. Quieres estar con músicos capaces de retarte. Lo que veo a menudo con respecto a músicos con talento es que forman una situación en la que son los mejores, y entonces pueden brillar sobre sus compañeros. Pero para mí es mucho mejor estar en una situación en la que todo el mundo esté funcionando al mismo nivel.



XXV Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz, España.

© Carmen Llussà, 2000

Arturo Mora: ¿Qué hay sobre tus próximos proyectos? Escuché que vas a reeditar material de Geffen Records en Nonesuch y que el año que viene aparecerá un disco en trío con Christian McBride y Antonio Sánchez.

Pat Metheny: Es muy exigente absorber todos esos discos de Geffen y sacar material nuevo a la vez, porque es mucho. El próximo gran proyecto va a ser una versión remezclada, remasterizada y expandida de *Song X*. Creo que saldrá en septiembre, tendrá veinte minutos de música que nadie ha escuchado antes y todo el disco está remezclado. No llega incluso a sonar como el disco antiguo, suena mucho mejor, y estoy muy emocionado sobre ello, así que eso será lo próximo.

Se llamará *Song XX*, porque han pasado veinte años...

Arturo Mora: XXL (risas)

Pat Metheny: Bueno, XX son los números romanos para “veinte”.

Arturo Mora: Ah, veinte, de acuerdo. ¿Cuáles son tus planes musicales para el futuro a medio plazo? ¿Hacia dónde te gustaría que evolucionara tu carrera desde ahora?

Pat Metheny: Hay una serie de cosas que van a ocurrir por ahí, que están muy bien y... cuando pasen te llamo.

Arturo Mora: Oh, perfecto! (risas)

© [Arturo Mora Rioja](#), 2005



Pat Metheny: the way up to maximalism. Interview by Arturo Mora



XXV Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz, España.

© Carmen Llussà, 2000

On mid-June 2005 the **Pat Metheny Group** was in the middle of the European leg of their *The Way Up* world tour. **Arturo Mora** had the chance to talk to **Pat Metheny** while the guitarrist was in Nice (France). Here's the transcription of the interview **Pat** gave to **Tomajazz**.

Arturo Mora: First of all, what about your illness? I heard you had a problem in an ear.

Pat Metheny: Yes, I had a kind of ear infection thing that has been aggravated by flying. It's not bad, it's just that anytime I go flying it gets really worse, so I'm trying to not fly. That's kind of what it's about and that's why I couldn't come now.

Arturo Mora: OK, but it's not affecting you playing.

Pat Metheny: If I don't watch it it can affect my playing a little bit. It's actually something I had to deal with for a long, long time. I had an ear problem when I was a kid. It's not a big deal. That's what prevented me from coming to Barcelona, but I'm glad with you talking at the phone.

Arturo Mora: I hope you recover soon.

Pat Metheny: Thank you.

Arturo Mora: What about the current tour. How does it feel to play the whole record live in a row?

Pat Metheny: It's great, I mean we've been having such a good time and it's funny to hear the record now because we were really of course having to learn the record, sort of learn the music while we were recording the record and now we can really play it, I mean, we've done seventy shows or something like that and the piece has evolved, quite it did as you can imagine and everybody, you know, really understands their role

in it and what they can do to make it as good as it can be each night and we've just been having such a good time playing and it's been specially fine to watch the audience reaction, it's been a very exciting tour.

Arturo Mora: Was it difficult to choose the other tunes which were going to be part of the tour, I mean, the classical tunes of the Pat Metheny Group?

Pat Metheny: Well, it's true, you're talking about a band that has a 27-year history, so it is a little high to figure out which are the best things to play but that's part of the fun of it for me each time, to put together a program that makes sense, that seems to tell the story of what needs to be told after *The Way Up*, because that's challenging actually, to find things that balance out with *The Way Up*. I think it's a program people are really liking.



XXV Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz, España.

© Carmen Llussà, 2000

Arturo Mora: Let's talk about the recording. It's obvious that there's a strong Steve Reich influence in *The Way Up*, there are two or three note melodies that appear in different parts of the CD, there's a lot of motivic development involved, the real sensation that something really complex is developing from minimum sketches, in the way that other composers like

John Cage, Michael Nyman or specially Steve Reich use to do. To me jazz and minimalism are opposite musical visions, but it seems that you've really put them together in *The Way Up* in a certain way. Was it just an experiment, or do you think that minimalism can be a new path for jazz?

Pat Metheny: Honestly, for getting really specific about the piece, I would say that Steve Reich's minimalist element is very very small. It's more a sonic reference than a structural reference, and the level of harmonic activity that's going on would be way way beyond anything in any of the composers that you mentioned, just in terms of the amount of key changes per minute (laughs), it would be like ten times more than Steve Reich or Philip Glass or something like that, in the sense that we're also very probably more strongly away from, let's say, the sort of post 1900-way of thinking about harmony, which is all over the record too, and you kind of have to add to that the idea of using harmony as a sonic place for improvisation, which is something that again has really no connection to the minimalist movement. Yet at the same time I recognise that when Steve discovered those process, like around 1970 or so with records like *Drumming* or whatever, it was almost like he identified this shift that happened in the world, with the whole world shifting from triplets to duplets (Pat sings in triplets), and somewhere in the late sixties or early seventies the world went (Pat sings in duplets – the *The Way Up* motif), it's like there was a dramatic shift in the rhythmic sort of magnetic pulse of the world. My feeling for wanting to put that reference in this piece was, like I said, more a sonic one. The actual structural make-up of the piece is, I would say..., I would agree with you, it's almost the opposite of a minimalist kind of approach. Or "maximalist"... (laughs)

Arturo Mora: What about other classical influences, I mean, I can hear some Stravinsky in your way of creating the textures for the whole record and I can even hear some Claude Debussy

at the start of the third part.

Pat Metheny: Definitely. Stravinsky is the big one for form, no question. Specially the transitions from section to section. I think Stravinsky is an incredible model for that. But, you know, harmonically the things that started happening in the late 1800's and early part of the 20th Century I think everybody's still addressing. Certainly Wayne Shorter, Herbie (Hancock), kind of the whole modern jazz language is in many ways built on what was happening with Bartok and Debussy and others in terms of the kind of voicings, the kind of utilizations of odd twelfth notes and odd chords at odd times, that really define so much of what has happened in modern, contemporary jazz guys in harmonic language, and I'm definitely affected by that too.



XXV Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz, España.

© Carmen Llussà, 2000

Arturo Mora: It looks like every five or ten years you're making a great, ambitious project. It first happened with Secret Story, five years later with Imaginary Day and recently with the release of The Way Up. Is this becoming like a cyclic way of working?

Pat Metheny: Well, I think that there's different levels of

scale I work here, for sure, but honestly in terms of ambition, from my perspective probably the most ambitious one was One Quiet Night, there was a guitar and I played it (laughs), in some ways there's more of a search than anything that I would ever imagine that I would do, I mean, each thing like even playing in trios or playing a sideman in somebody else's band, every musical activity has really deep challenges and for me I just love being able to say that I've been given these opportunities to do all these different things and each thing that I do I really try to do it as good as I can, and I really work as hard as I can to try to get good musical results.

Arturo Mora: Let's talk about the record industry, now that you've changed your record company. People are now buying CD copies in the street, copying the records themselves or downloading them from the Internet, something which is obviously bad for many commercial musicians. But which do you think is the influence of that on a jazz musician, who's based on live gigs and a long musical career? Do you think that a little illegal CD copying may be, let's say, free advertising for a jazz musician?

Pat Metheny: Could be, I mean, like many musicians....I mean for me the records have never....I mean, I think in the pop music world the record... like getting somebody to buy the record it seems to be the goal, like everything leads to that, like get them on your tours so that people buy the record. It's like the whole idea is like let's get people to buy the record. For me that was never the goal, to me it was more like kind of what you said, which is: you make records sort of as an ad so that people come to the gig, because the gig is the goal, that's what you do it for, you make records so that you can get gigs, so that you can go play. In that sense, yes, we're like everybody else, we don't sell as many records as we did ten years ago but we still get to play gigs, so as long as we can keep playing gigs that's fine with me, and the records

have always to me been a reduction of what we do live, just to cram all that stuff into two speakers is almost impossible (laughs), so it's the other way around for me.



**XXV Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz, España.
© Carmen Llussà, 2000**

Arturo Mora: You said before that the PMG has gone through a 27-year career. If you listen closely to your stuff or study the compositions on your songbook you can hear a lot of jazz tradition involved in this music. Many tunes are blues forms, or modal, both Lyle and you make a wise use of pentatonic scales in your improvisations. Otherwise some people, specially jazz purists still say that what you do with the Group is not jazz. Is this a big burden to cope with or you just don't care about it?

Pat Metheny: I've never heard anybody make a serious critical argument that supports that. If someday I hear somebody actually make a case that has some integrity.... It is jazz! There's really nothing to say, it's like when somebody say "well, the sky is up there and it's not blue.....", but it is! It's blue! (laughs) There's really not too much to worry about.

Arturo Mora: Fine. In 1992 just after the release of Secret Story, Roy Firestone interviewed you and he asked the question if you had hit it yet. Your reply was something like in a certain way, there were parts in Secret Story which really suit you fine, which made you think that you had really hit it

in a certain way. Do you think you've hit it again with The Way Up? Or maybe you've hit it in other way?

Pat Metheny: It's very difficult for me to have any genuine perspective on my own thing. I'm so deeply involved in it that I really just ...I mean, I do my best to answer questions but in reality I'm like just trying to find the good notes (laughs). It's pretty simple, it's a struggle to do it. I don't mean a struggle in a bad way, but it's not an easy thing to do once, but it's a harder thing to do 150 nights a year on the road or for 30 years, so really my concentration and my effort are really almost singularly dedicated to that quest, trying to find the good notes, trying to find the best solution to each musical problem as it comes out.

Arturo Mora: I think next month you will be playing at Montreal Jazz Festival with a reunion of the original Gary Burton Quartet you played with in the seventies.

Pat Metheny: Well, it's kind of a parcial reunion.

Arturo Mora: Are you excited about it?

Pat Metheny: I'm very excited about that. Gary and Swallow were main huge influences and very important figures in my life and I'm as excited about getting the chance to play with them now as I was when I was 18 years old.



XXV Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz, España.

© Carmen Llussà, 2000

Arturo Mora: What about guitars? You've brought to life many guitar prototypes like the guitar synthesizer or the Picasso guitar or the bunch of guitars that appear on Imaginary Day. Are you working on new instruments right now?

Pat Metheny: I'm always working on some new stuff with the guitar. One of the great things about the guitar is its seemingly infinite capacity to be so many different things. You say guitar, I mean I can be (Andrés) Segovia or I can be the guy in Metallica or I can be John Scofield, you know I can be anything. And that sort of unlimited flexibility is one of the things about the instrument that I love, so yes I'm always working with ideas of new things. Sometimes it takes me many years. I have a couple of things I have been working on now for a few years and it takes a while for them to colorise into something.

Arturo Mora: I would like to speak about the current state of jazz, especially regarding European musicians, many of whom you've played with in the last years. I recently read a sentence I really liked from Sonny Rollins, which was: "No one is original, everyone is derivative". This makes me think that maybe new paths for jazz may be found in a musician's background (like the folk background of European or African musicians) more than in mainstream jazz tradition itself. What do you think of that? Which is your vision on jazz coming from Europeans, Africans and musicians from other places?

Pat Metheny: Well, the one thing I know for sure about jazz is that it has to be real. It has to be honest and it has to be true, and I think it's a form that demands that each individual player offer something very personal and something that they know for sure about who they are, and in that sense I think that if a European jazz musician is trying to make a contribution they're obligated in fact to represent the truth of their existence. There's people who sound really good but they sound so much like... fill in the blank, so much like Wayne Shorter, or so much like this guy or that guy that you go:

“that guy sounds really good”, but you keep eating your tapas, you know, you don’t really pay much attention to it, because I think it has to be true, it has to be something unique to that person’s view to have that. So yeah, I think for European jazz musicians it’s not just an option, it’s essential that they bring to the table the things that make them who they are.



**XXV Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz, España.
© Carmen Llussà, 2000**

Arturo Mora: Which is your advice for young jazz musicians?

Pat Metheny: Well, my main advice would be to make sure that they’re in groups with musicians who are better than they are (laughs). If somebody ever asks me my advice that’s what I always tell them: to try to be the worst guy in every band you’re in.

Arturo Mora: You said that about decades ago, I think.

Pat Metheny: Yeah, that cause it’s a good one. You want to be around musicians who are able to challenge you. So often what I see with talented musicians is that they form a situation where they are the most talented one and then they can shine above their peers or whatever. But to me it’s much better to be in a situation where everybody is functioning on kind of the same level.



XXV Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz, España.

© Carmen Llussà, 2000

Arturo Mora: What about your upcoming projects? I heard you were going to release some Geffen Records stuff now on Nonesuch and that by next year you were going to release a trio record with Christian McBride and Antonio Sánchez.

Pat Metheny: It's challenging to absorb all those Geffen records and put out new stuff out at the same time, because it's a little bit much. The next big thing which is happening is a remixed and remastered and expanded version of Song X. It's gonna come out in September, I believe, that's got twenty minutes of music that nobody's heard before and the whole record is remixed. It doesn't even sound like the old record, it sounds so much better, and I'm very excited about that, so that'll be the next thing that's coming out. It's gonna be Song XX, because it's twenty years...

Arturo Mora: XXL (laughs)

Pat Metheny: Well, XX is the roman for twenty.

Arturo Mora: Oh, twenty, OK. What about your musical plans for the future in the medium term? What would you like your career to develop into from now on?

Pat Metheny: There's a bunch of things floating around that

are gonna happen, that are really cool that... when they happen I'll call you.

Arturo Mora: Oh, perfect! (laughs)

© 2005 [Arturo Mora Rioja](#) (Tomajazz)



Pat Metheny Group: Los 70 (1977-1979). Watercolors, Pat Metheny Group, American Garage



Watercolors (Pat Metheny – ECM, 1977)

Tras la fructífera experiencia con el grupo de Gary Burton había llegado el momento para que el joven Metheny diera un nuevo paso en su carrera profesional. En Diciembre de 1976 grabaría Passengers con el cuarteto del vibrafonista, y sólo

dos meses más tarde entraría en los Talent Studios de Oslo para enfrentarse a un proyecto, Watercolors, que si bien estaba a su nombre y le identificaba como compositor único de todos los temas, fue el germen de lo que más tarde emergería como el Pat Metheny Group.

Watercolors quedó para la historia como la primera colaboración entre Pat y su amigo Lyle Mays, pianista de Wisconsin ya desde muy joven adentrado en el mundo de las nuevas tecnologías puestas al servicio de la música, y cuyo trabajo hasta la fecha se había limitado a grupos de universidad. Completaban el cuarteto colaboradores habituales de los grupos de Gary Burton: el contrabajista Eberhard Weber (a pesar de que Mike Richmond había participado en algunos directos anteriores con Metheny) y el batería Dan Gottlieb, a posteriori miembro (hasta 1983) del Pat Metheny Group.

Watercolors no es, ni con mucho, uno de los mejores discos de la carrera del guitarrista. Más bien se trata de una declaración de intenciones para lo que habría de venir. Las composiciones, con especial atención a Watercolors, Lakes y la abstracta Sea Song (inspirada en la primera visión que Metheny tuvo del mar, cuando llegó a Miami en 1972), dejan ver varios de los conceptos formales y armónicos que marcarían el sonido personal del Group. Mays, bastante comedido, se limita a tocar el piano, y Metheny comienza, ya en su segundo disco, a experimentar con extraños enseres: la guitarra-harpa de 15 cuerdas.

Pat Metheny Group (ECM, 1978)

Uno de los momentos más dolorosos de esta primera etapa en la vida profesional de Metheny fue, paradójicamente, la fundación de su propio grupo, ya que ésta implicaba dejar el cuarteto de Burton, y éste no se lo tomó muy bien. De hecho pasaron más de 10 años hasta que maestro y alumno volvieron a reunirse (Festival de Jazz de Montreal, 1989). Lo cierto es que el bajista eléctrico Mark Egan fue reclutado para la causa, Pat

se hizo con una furgoneta y empezaron a recorrer el paisaje americano en busca de conciertos y reconocimiento. En enero de 1978 el grupo vuelve al frío de Noruega y graba el primer disco oficial del PMG: Pat Metheny Group o bien "el álbum blanco", debido a lo sobrio de su portada y, posiblemente, como guiño a los Beatles (de los que Metheny siempre fue declarado seguidor).

El álbum blanco sí pasaría a la historia. Pocos músicos de la actualidad no están familiarizados con él, pocos no han estudiado alguno de sus temas. Y, además, este disco supuso un intencionado desmarque del resto de la producción jazzística de la época. Era jazz sin aspecto de jazz, fusión distinta a toda la fusión del momento, las armonías e improvisaciones fluían con descaro absorbiendo elementos de todas las épocas anteriores de la música moderna, pero con suma naturalidad. Había nacido el sonido del Pat Metheny Group, y el hecho de que parte de las composiciones las firmara Lyle Mays tuvo, sin duda, mucho que ver. La sensibilidad armónica del pianista (que, en esta ocasión, ya comienza a introducir sintetizadores en su arsenal) fue el contrapunto ideal al sonido más guitarrero de esas primeras composiciones de Metheny, evidente en temas como Jaco (homenaje, por supuesto, al gran Jaco Pastorius). San Lorenzo, Lone Jack y, especialmente, Phase Dance, fueron buena muestra de lo que este dúo de compositores podían hacer, y dejaron claro el cielo con que se enfrentaban a los temas, poniendo énfasis en aspectos melódicos, armónicos, rítmicos, ... La improvisación juega el papel más importante, es indudable que estamos hablando de jazz, pero el resto de elementos son tratados con sumo cuidado, con gran nivel de detalle. Esta característica, que siempre ha animado a los detractores del PMG a sostener que su música no es jazz, se ha puesto de manifiesto de forma más intensa grabación tras grabación, a lo largo de los casi 30 años de vida del grupo.

Así, en San Lorenzo hay un uso prominente de la guitarra de 12 cuerdas con la afinación modificada. Modificación aún más

patente en Phase Dance, donde Metheny utiliza el “Nashville Tuning”, que sería el punto de partida para la extraña afinación de su guitarra barítono en el reciente [One Quiet Night](#) (2003). En Phase Dance, además, se puede escuchar por vez primera la influencia de la música sudamericana, en una cuidada línea de bajo que esconde un tumbao latino. April Joy, por otro lado, es una de las composiciones más antiguas de Pat, en concreto de 1972.

American Garage (ECM, 1979)

Pat Metheny Group no sólo obtuvo reconocimiento, también fue el trampolín que facilitó las primeras giras europeas de la banda. Se esperaba que el próximo trabajo discográfico del combo fuera más allá, y en cierto modo así ocurrió, si bien sembró una cierta controversia entre aficionados, prensa y músicos.

Para algunos el mejor trabajo de Metheny, para otros uno de los peores, American Garage es un disco más directo, más rockero y, como su propio título indica, más americano, tanto en concepción como en sonido. De hecho fue el primero grabado en suelo de EEUU, y el propio Pat Metheny se atrevió con la producción del mismo, hecho poco usual en el sello alemán ECM, gobernado por Manfred Eicher, habitual productor de la inmensa mayoría del catálogo de la compañía, y que en este caso aparece tan sólo como productor ejecutivo. No sabemos cómo se lo tomaría Eicher, pero lo cierto es que las divergencias entre músico y director fueron cada vez mayores hasta que Metheny dejó la discográfica en 1984. En lo relativo a American Garage, el hecho es que fue proclamado mejor álbum de jazz del año en los New York Jazz Awards y obtuvo una nominación al Grammy de mejor actuación de jazz, añadiendo aún más fuego al debate, y dejando claro que Pat no se contentaba con ser un simple músico “en la sombra”, sino capitán de su propio viaje profesional.

En lo musical, el disco presenta una mayor agresividad

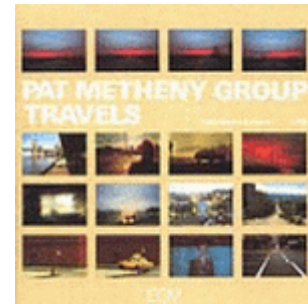
musical, con especial prominencia de la batería de Dan Gottlieb y el sonido Pastorius del bajo de Mark Egan, con mayor presencia en este trabajo. Lyle Mays utiliza sus sintetizadores sin complejo alguno, llevando incluso la voz cantante en algún tema, y se muestra más efectista que nunca. Las composiciones son variadas, si bien presentan características comunes que hacen difícil englobarlas en otro disco que no sea este. La canción que da título al vinilo bien podría ser considerada una pieza de rock instrumental, mientras The Search (compuesta originalmente como banda sonora de unos vídeos científicos para estudiantes) presenta la cara suave y melódica del grupo. El corte inicial, (Cross the) Heartland, hace gala del uso dramático de tensión musical para devenir posteriormente en material más lírico, y el tema final, The Epic, es la primera composición larga (16 minutos) en la carrera discográfica de Metheny, incluyendo un incendiario solo de guitarra a cargo del líder del grupo.

© [Arturo Mora Rioja](#), 2005



Pat Metheny Group: la segunda etapa ECM (1981-1984). As

Falls Wichita So Falls Wichita Falls, Offramp, Travels, First Circle



As Falls Wichita, So Falls Wichita Falls (Pat Metheny & Lyle Mays – ECM, 1981)

Muertos los 70, tiempo de cambio y experimentación, la siguiente década iba a establecer muchas de las bases de lo que posteriormente daría en llamarse jazz contemporáneo. Etiquetas aparte, el sonido del jazz variaba en base a un lenguaje más moderno y, sobre todo, a nuevos timbres e investigación sobre conceptos rítmicos. Es curioso, por tanto, que el disco que marcó en ese sentido el punto de inflexión del Pat Metheny Group no estuviera a nombre del Pat Metheny Group, tratándose de una simple colaboración entre Pat Metheny y Lyle Mays con el gran percusionista brasileño Nana Vasconcelos como testigo de excepción. ¿O algo más que testigo?

Sea como fuere, *As Falls Wichita So Falls Wichita Falls* presenta un elevado nivel de complejidad comparado con sus

anteriores trabajos y, aunque pueda dar cierta sensación de caos, ha sido aclamado unánimemente como uno de los discos más definitorios en la carrera de la asociación Metheny-Mays. El tema que da título al álbum (título elegido por Steve Swallow, por cierto), ocupa una cara completa del vinilo original (más de veinte minutos) y fue originalmente un intento de introducción para los conciertos del grupo. Su originalidad, la aparente falta de estructura, las sorpresas tímbricas que van apareciendo casi de continuo y, nuevamente, la combinación entre pasajes abstractos y teóricamente deslabazados con armonías y melodías cercanas al romanticismo hacen de As Falls Wichita un hito en la música de los primeros ochenta. Metheny, nuevamente utilizando extrañas afinaciones sobre su guitarra de 12 cuerdas, y esta vez haciéndose cargo del bajo eléctrico, busca la investigación y la creación de paisajes sonoros por encima de los habituales métodos de improvisación y las formas clásicas. Y en esa labor de búsqueda colorista la aportación de Nana Vasconcelos se vuelve fundamental. La variedad de instrumentos de percusión que el brasileño maneja en el disco y el gusto con que los utiliza eleva la composición a una nueva dimensión. No en vano la percusión no abandonaría al Group desde entonces, desde antes incluso de que entrara en él.

La cara B del disco, variada pero a la vez con sensación de continuidad, como ya ocurriera en anteriores trabajos. Especialmente destacable es el lirismo extremo de September Fifteenth, suave introducción compuesta por Mays enlazada con un precioso tema en 3x4 obra de Metheny, y todo ello dedicado al pianista Bill Evans, gran influencia de ambos músicos, y que falleció precisamente ese 15 de Septiembre de 1980. Estupenda Graça es un arreglo sobre el canto tradicional Amazing Grace, donde por vez primera en la obra metheniana se escucha la voz humana (la de Nana) como un instrumento más.

Metheny consiguió esta vez no una sino dos nominaciones a los Grammy, por el disco y por el tema que le da título, así como

el premio a mejor álbum de jazz por parte de los lectores de Playboy. Curioso reconocimiento dada la mencionada complejidad del disco, en un polo diametralmente opuesto al de [American Garage](#).

Offramp (ECM, 1982)

Tiempo para el cambio. Tiempo para establecer los patrones del futuro y, a la vez, ofrecer un producto robusto, redondo, lleno de energía y expresividad. Pat había sacado adelante con éxito el difícil proyecto de As Falls Wichita, y a la vez acababa de finalizar la gira del disco [80/81](#) con Michael Brecker, Dewey Redman, Charlie Haden y Jack DeJohnette, en la cuál la música estaba altamente influida por Ornette Coleman y el free jazz. Como en casi todos los grandes momentos de la música, la unión de elementos estilísticamente distintos dio como fruto uno de los Discos con mayúsculas de los ochenta: Offramp.

Así, tanto el famoso y melódico James (homenaje a James Taylor) como el libre e incendiario Offramp fueron compuestos para el quinteto de [80/81](#), mientras Au Lait aunaba belleza y riesgo, jugando caprichosamente con los cambios de métrica, y Eighteen evocaba el sonido rockero de anteriores entregas. Por cierto, que este último tema toma su nombre de la obra de Steve Reich Music for Eighteen Musicians, debido a una encendida discusión entre Metheny y el productor Manfred Eicher, que argumentaba que el tema era una copia de la obra de Reich.

Por si el collage musical presentado no fuera suficiente, el campo de la innovación tecnológica jugaría un papel básico. No sólomente Pat y Lyle habían entrado en contacto con el synclavier, aparato que les permitía secuenciar los temas de un modo algo similar a como hoy en día funciona la tecnología MIDI (sólo que ésta en esos tiempos aún no existía), sino que Metheny descubrió un instrumento marca de la casa hasta nuestros días: la guitarra sintetizada. Su primera Roland

GR300 (la misma que sigue utilizando hoy) generaba un sonido pastoso y prolongado, similar al de un instrumento de viento. Se convirtió, de ese modo, en un vehículo idóneo para las interpretaciones del guitarrista (no olvidemos que Pat comenzó tocando la trompeta cuando era adolescente y siempre ha organizado sus fraseos de un modo muy similar a como lo hacen los músicos de viento, “respirando” entre frase y frase), e incluso en la actualidad muy pocos han sacado provecho de dicho instrumento (con la excepción de John Abercrombie y, en contadas ocasiones, del guitarrista de Mezzoforte Fridrik Karlsson). Así pues, Barcarole sirve como tema introductorio y presentación en sociedad del nuevo modelo de guitarra, quedando el segundo corte del disco, Are You Going with Me? como pieza central de todo el proceso. Detalles teóricos aparte, AYGWM? es sin duda una de las más bellas piezas creadas por Metheny y Mays, hasta el punto de que no ha faltado en casi ningún concierto del Group desde entonces. El desarrollo ultramelódico de los solos sobre base armónica modal y, muy especialmente, los timbres conseguidos con la nueva instrumentación, sorprendentes incluso hoy en día para quien no lo haya escuchado previamente, hacen de esta una pieza inolvidable.

Más aún, de cara a sentar esas bases del futuro Pat Metheny Group, no sólo se incorporó Nana Vasconcelos como colaborador, también llegó un bajista de Chicago capaz de aportar la versatilidad y adaptabilidad de la que Mark Egan carecía. Steve Rodby podía tocar bajo eléctrico, aunque su especialidad era el contrabajo, se había criado en una familia de músicos, era capaz de dirigir orquestas y aportar lo que entre los miembros del grupo llaman “supervisión adulta” al proceso de creación musical. No en vano Rodby se ha convertido desde entonces en inseparable compañero de viaje de Metheny en las labores de producción.

Era lógico que llovieran los éxitos a nivel de reconocimiento, y esta vez a la tercera fue la vencida: Grammy a la mejor

interpretación de jazz, además de una nominación a mejor composición instrumental por *Are You Going with Me?* y otra a mejor arreglo por el mismo tema. Por segundo año consecutivo los lectores de *Playboy* también eligieron al vinilo de Metheny como mejor disco de jazz del año.

Travels (ECM, 1983)

El Group ya era una realidad reconocida en todo el mundo, y sus giras comenzaban a tomar grandes dimensiones. Era, pues, el momento de una grabación en directo. *Travels* fue concebido como un doble vinilo de extensa duración que diera fe de los shows que la banda ofreció allá por 1982. Todo un disco de concepto, no sólo el título del mismo hacía referencia a los viajes que el grupo afrontaba en sus tours, también la mayor parte de los nombres de las canciones tenían que ver con lugares o desplazamientos. El diseño de portada y contraportada favorecía esa imagen temática, y la leyenda del PMG iba tomando fuerza gracias a que los paisajes y colores no sólo se encontraban en la música, sino también en el envoltorio de la misma. Por supuesto la obra obtuvo el Grammy a mejor disco de jazz del año.

Musicalmente hablando, *Travels* concilia la primera época con la era de los sonidos sintetizados. En él conviven baladas de apasionado lirismo como *Goodbye, Farmer's Trust* o la propia *Travels* con el ritmo desenfrenado de *Straight on Red* (donde la percusión se reivindica como elemento básico del sonido de la banda) o muestras de innovación y descaro en la sorprendente versión en directo de *As Falls Wichita, So Falls Wichita Falls*. No fue este el único tema que se recuperó de anteriores trabajos, también *Are You Going with Me?*, *Goin' Ahead*, *San Lorenzo* y *Phase Dance* encontraron su espacio. Para lucimiento de la guitarra sintetizada Pat compuso *Extradition* (de variada armonía) y *Song for Bilbao* (menos cambios de acordes, pero con variaciones métricas entre 4×4 y 3×4, algo que se volvería habitual con el tiempo). Este último tema recibe su nombre de la buena acogida que tuvo el primer concierto que el Group dio

en territorio nacional, por supuesto en la capital vizcaína.

First Circle (ECM, 1984)

El período transcurrido entre 1983 y 1986 fue una época de cambio sustancial en la carrera profesional de Pat Metheny. La consagración de su estilo y de su banda, la renovación de la misma, las experiencias con bandas sonoras y sus vivencias en Brasil fueron tan sólo algunos de los elementos que dieron un empuje vital al músico de Missouri. Tras la gira que dio origen a [Travels](#), tanto Nana Vasconcelos como Dan Gottlieb darían por finalizada su colaboración con el Group. Al igual que ocurrió con Steve Rodby, era necesario en este caso encontrar un batería de enorme versatilidad y apertura de ideas, capaz de encajar en el mecanismo del grupo sin hacer ruido pero aportando una visión constructiva derivada de las posibilidades de su instrumento y de su forma de ver la música. Parece que, con esos condicionantes, Paul Wertico fue la elección perfecta. De la zona de Chicago, al igual que Rodby, Wertico no era un batería de jazz al uso. Centrado en un universo musical amplio y libre de etiquetas, ha sido cómplice de músicos tan variados como Paul Winter, Jerry Goodman o Derek Bailey, dedicando una gran parte de su esfuerzo a la investigación rítmica por medio de bandas de libre improvisación o proyectos de sólo percusión. Gracias a la férrea dirección musical de Metheny, Paul fue el batería idóneo para la formación durante casi veinte años, y este *First Circle* fue el primer ejemplo de ello. La otra incorporación provocó el auténtico punto de inflexión del grupo. Tras las experiencias previas con Vasconcelos, Pat había pensado seriamente en componer temas para voz, utilizando esta como un instrumento más. La percusión era cada vez más necesaria y, de paso, no estaría mal encontrar arropamiento instrumental para el cuarteto base. La elección era un multiinstrumentista, y la veda la abrió el bajista y cantante ocasional Pedro Aznar, argentino de nacimiento e integrante años antes de la banda de Charly García, Seru

Giran. Aunque nunca llegó a tocar el bajo en el PMG, Aznar demostró seriedad y compromiso, adaptándose a las necesidades del líder en cada momento. En *First Circle* y posteriores colaboraciones se hizo cargo de voces, percusiones, guitarras acústicas, vibráfonos, flautas de pan, melódicas, campanas, marimbas e incluso del saxo tenor en algunos pasajes escritos. La huella de Aznar (nada que ver, por fortuna, con José María) fue tan indeleble que ha sido el único músico capaz de incluir una composición propia en un disco del Pat Metheny Group con excepción de Pat y Lyle (el Vidala de [Letter From Home](#) – 1989).

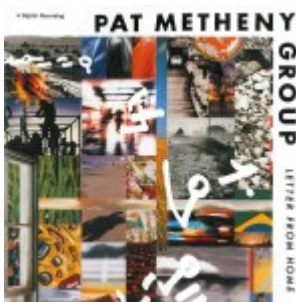
Con cimientos tan rocosos el edificio estaba destinado a ser construido con fuerza, lógica y decisión. Meses antes de la grabación de *First Circle*, Metheny grabó su guitarra acústica para la banda sonora de la película *Under Fire*, compuesta por el recientemente fallecido Jerry Goldsmith. Las enseñanzas que Pat recogió del gran compositor, así como las inquietudes generadas por éstas, fueron el germen que le impulsaron a componer *The First Circle*, tema de una belleza tan extrema como su complejidad rítmica. Conceptos de orquestación inundaban las ideas de Metheny y Mays, y la nueva formación favorecía la interpretación de los mismos. La sutil batería de Wertico aportaba musicalidad, su ride hacía caminar al grupo como si cada tema se tratara de un viaje (y volvemos a utilizar términos paisajísticos), Lyle utilizaba distintos y variados sonidos de teclado sin complejos, Rodby variaba entre el profundo sonido a madera de su contrabajo y el timbre pastoso de su bajo eléctrico de cinco cuerdas, Aznar aportaba los toques de color necesarios en cada momento con sus percusiones, el apoyo armónico requerido con su acústica, la profundidad expresiva adecuada con su voz, y Metheny seguía explorando con sus distintas guitarras (entre sus nuevos juguetes, una guitarra eléctrica con sonido de cítara hindú, la electric sitar que se pondría muy de moda años más tarde).

Yolanda, *You Learn* y *Praise* daban el aire rockero, pero esta

vez algo más sofisticado, sin reminiscencias de los setenta. Tell It All y End of the Game expresaban intentos de difícil búsqueda y experimentación (de hecho pocas veces fueron interpretados en directo), y Forward March aportaba el giro humorístico, representando una especie de marcha militar donde más de uno está desafinado. No obstante el aspecto lírico y melódico no reñido con la sencillez siempre fue señal de identidad de Metheny, y en este disco lo encontramos en If I Could, preciosa interpretación de guitarra acústica en homenaje a Wes Montgomery, y en Más Allá (Beyond), composición de Pat con letra en castellano de Pedro Aznar y cantada por este último.

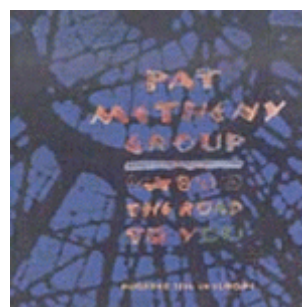
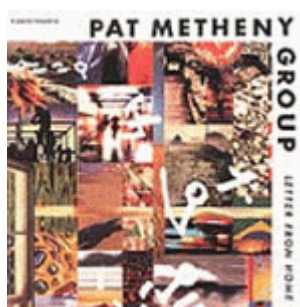
Otro Grammy y el premio a mejor disco de jazz de Cash Box Magazine adornaron un disco de transición que, a pesar de ser referencia obligada, es una de las obras que menos deja traslucir la evolución como guitarrista e improvisador de Pat Metheny (si bien supone su segunda experiencia como productor). Lo mejor estaba, eso creemos algunos, por llegar.

© [Arturo Mora Rioja](#), 2005



**Pat Metheny Group: Brasil
(1987-1993). Still Life**

(Talking), Letter From Home, The Road To You



Still Life (Talking) (Geffen, 1987)

Durante los setenta y la primera mitad de los ochenta el trabajo de continua búsqueda de Metheny y compañía había dado excelentes frutos, si bien en los grandes discos anteriores como [As Falls Wichita](#), [Offramp](#) o [First Circle](#) se notaba que dicha búsqueda aún seguía algo insatisfecha. Muchos sostienen que esas fueron las buenas épocas del Group, que el trabajo posterior era excesivamente pretencioso y, en algunos casos, hasta comercial. Para una gran mayoría, sin embargo, *Still Life (Talking)* fue la primera gran obra del PMG, el primer trabajo donde el resultado había sido redondo en todos los sentidos.

Cierto es que muchos condicionantes jugaban a favor: Metheny encontró en Geffen Records una compañía más apropiada para sus proyectos, donde contaría con mayor apoyo financiero y libertad creativa (atrás quedaban las discusiones con Manfred Eicher de ECM Records); el cuarteto base del Group (Metheny, Mays, Rodby y Wertico) se conocía bastante tras casi cinco años de trabajo en común; y la estancia de Pat en Brasil durante bastante tiempo trajo con él múltiples enseñanzas musicales, así como una idea de concepto para su grupo. Se incorporó un percusionista (Armando Marçal, de Río de Janeiro) y al atareado Pedro Aznar le sustituyeron dos vocalistas que posteriormente ampliarían las posibilidades de la banda hasta

lo inimaginable gracias a su faceta de multiinstrumentistas (David Blamires de Toronto y el recientemente fallecido Mark Ledford de Detroit, Michigan). A todo ello se unió una mayor cantidad de trabajo específico para cada álbum. Se amplió de forma considerable el período dedicado por Pat y Lyle a la composición y los arreglos antes de entrar al estudio, se estudiaron con detalle las posibilidades que este último ofrecía y se contó de forma cada vez más prominente con el apoyo de Steve Rodby en labores de producción y arreglos. Estos elementos pasarían a formar parte del modus operandi del Group hasta la actualidad.

Consecuencia directa de lo expuesto fue la enorme calidad de las composiciones que formaban Still Life (Talking), algunas de ellas pasando a engrosar la nómina de temas míticos del PMG, con especial mención para, posiblemente, la pieza más conocida del tándem Metheny/Mays: Minuano (Six Eight). Tomando su título del nombre de un viento que pasa por Brasil y su subtítulo de la métrica en que está compuesto (seis por ocho), este primer corte del disco se mueve entre una intrigante introducción donde la voz y el piano se entremezclan en momentos de tensión, su pegadiza melodía sobre ritmo rápido, la sonoridad abrasileñada que el Group incorporó en esta época y el interludio previo a la melodía final, una pequeña pieza orquestal con motivos percusivos donde la variedad colorista y paisajística del Group llega a su nivel más alto hasta la fecha. Todo ello aderezado, por supuesto, con un excelente solo de guitarra de un Metheny que ya tenía las cosas bastante claras. El resto de composiciones del disco han quedado para la historia del grupo como auténticos clásicos. So May It Secretly Begin e (It's Just) Talk siguen recreando esa atmósfera brasileña gracias a las voces cálidas de Blamires y Ledford, la acertadísima percusión de Marçal y el suave y discreto trabajo de Rodby y Wertico. Last Train Home (tema versionado hasta la saciedad, incluso por músicos de rock) presenta a la guitarra sitar (versión eléctrica de la cítara hindú) como elemento estelar, sobre un patrón de batería

tocado con escobillas que recuerda, en cierto modo, el paso de un tren. Third Wind es quizás el tema más complejo del álbum. Partiendo de una simple idea melódica del guitarrista, Lyle Mays escribió un amplio interludio lleno de polirritmias que devenía en una bonita frase final sobre la que Metheny improvisaba con su guitarra sintetizada. Los pequeños Distance e In Her Family, con Lyle como protagonista, cerraban la grabación.

El Group se volvía sinfónico, la elaboración tomaba importancia, pero sin perder un ápice de la pasión demostrada en anteriores trabajos. Pat Metheny estaba dispuesto a ofrecernos un jazz sofisticado y de calidad, de raíz pero sin complejos. Técnicamente seguía jugando con las formas básicas del blues, los fraseos emergentes del bop y un concepto central ligado al jazz más clásico, pero no tenía reparos en introducir instrumentos eléctricos y sintetizadores, aprovecharse de las más modernas técnicas de grabación en estudio y dar una mayor presencia a los arreglos y las partes escritas. Still Life (Talking) ganó una enorme cantidad de premios y apareció en posiciones de privilegio en listas mundiales de jazz, e incluso de pop. Cabe destacar la obtención del Grammy a mejor disco de jazz fusión y la nominación a mejor composición instrumental por, como no, Minuano (Six Eight).

Letter From Home (Geffen, 1989)

La gira mundial 87-88 había encumbrado al Group como un gran valor en directo, llenando estadios por todas las ciudades del planeta. La popularidad provocó, quizá, una cierta continuidad estilística en Letter From Home, a la postre uno de los discos más vendidos en la historia del jazz. Para esta ocasión la banda utilizó por última vez la técnica consistente en montar una pequeña gira en la que mostrar al público las nuevas composiciones antes de grabarlas, y para ello contó en la parcela multiinstrumental con el guitarrista brasileño Nando Lauria (miembro de la actual gira de [The Way Up](#)) en

sustitución de la pareja Blamires-Ledford. Finalmente, la disponibilidad de Pedro Aznar le hizo acreedor a ocupar tan vistoso puesto en la grabación del disco y directos posteriores.

Letter From Home es, básicamente, una nueva entrega corregida y aumentada basada en los conceptos ya explorados en discos anteriores, muy especialmente en [Still Life \(Talking\)](#). Así, el tema que da título al disco ofrece una paleta de colores idéntica a la del cierre del LP anterior, In Her Family; la melodía e interludio final de 5-5-7 recuerdan sobremanera a Minuano (Six Eight); Beat 70 trae consigo reminiscencias de Ozark (de [As Falls Wichita](#)); Dream of the Return es otro tema vocal con letra en castellano similar a Más Allá (de [First Circle](#)). Con eso y con todo sería descabellado acusar a este trabajo de falta de riesgo, ya que la continua presencia de extrañas métricas es un elemento a destacar, al igual que la naturalidad con que dichas métricas se entremezclan, dejándose llevar por las melodías. El álbum abre con Have You Heard, un blues menor en 7x4 y 5x4 que pasaría a ser el tema de inicio de los conciertos del Group durante los años siguientes. 45/8 es una pequeña melodía sobre lo que podría llamarse un compás de 45x8, y 5-5-7 debe su nombre a los dos compases de 5x4 y el de 7x4 que conforman la estructura básica sobre la que discurre su voz principal. El contenido más sencillo lo encontramos en temas como Every Summer Night y Spring Ain't Here, el más marchoso en Beat 70 y Slip Away, el más siniestro en Are We There Yet y Vidala (los únicos temas en que Metheny no aparece como compositor). Better Days Ahead, bossa-nova compuesta casi una década antes, también quedará en la memoria de los aficionados como uno de los temas más significativos de esta época.

Tanto ese afianzamiento de conceptos previos como las excelentes melodías presentes facilitaron sobremanera el reconocimiento mundial, puesto de manifiesto mediante el Grammy recibido a mejor disco de jazz fusión, la nominación a

mejor composición instrumental por Letter From Home y los otros cuatro grandes premios otorgados por diversas publicaciones especializadas. Al Group le esperaba una intensa gira de casi tres años...

The Road to You (Geffen, 1993)

...cuyo fruto fue The Road to You, disco en directo que, como suele ser habitual, marcó un punto de inflexión entre distintas etapas del PMG, reforzado a su vez por la ausencia de los estudios de grabación durante casi seis años (desde [Letter From Home](#) en la primavera de 1989 hasta [We Live Here](#) a finales de 1994). The Road to You fue grabado en directo, como reza su portada, en Europa. Sabido es que una amplia mayoría de jazzmen americanos se encuentran más a gusto actuando en Japón y en el Viejo Continente que en su propio país, gracias al conocimiento y al respeto que se profesa por el jazz en esas latitudes. Esta afirmación podría ser objeto de largos debates, si bien el convencimiento por parte de los músicos es un hecho. En todo caso, Metheny siempre hizo pública su devoción por Italia, y allí es donde se grabó la mayor parte del disco, completado con tomas registradas en Francia. El papel del público europeo en The Road to You es más importante de lo que parece, totalmente entregado a la causa y aplaudiendo con fervor las evoluciones de sus ídolos. No en vano el CD comienza con el propio público entonando la melodía de Minuano (Six Eight) mientras espera la salida de los músicos.

En cuanto a la grabación, las tomas fueron cuidadosamente seleccionadas, resultando en un disco de gran calidad. Have You Heard, The First Circle, Better Days Ahead y Third Wind ganan muchísimo en directo, con algo más de velocidad y unos solos realmente inspirados. Tres temas nuevos adornan el conjunto: las baladas Naked Moon y The Road to You (que Pat compuso silbando, sin instrumento presente) y la excepcional Half Life of Absolution, composición oscura y dramática donde el sonido electrificado de la guitarra sintetizada alcanza sus

mayores niveles de expresividad, una de las mejores muestras de la colaboración entre Metheny y Mays. Finaliza el disco un tema a guitarra acústica que sirvió como introducción al vídeo *More Travels*, editado por las mismas fechas.

Grabado en 1991 y publicado dos años después, *The Road to You* fue un respiro en la carrera del Group. Sirvió para que Metheny se embarcara en su proyecto [Secret Story](#), para que Lyle Mays abordara los escenarios internacionales con su propio cuarteto y para ganar un nuevo Grammy (mejor disco de jazz instrumental), una nueva nominación (mejor composición instrumental por *Half Life of Absolution*) y más premios de revistas especializadas.

© [Arturo Mora Rioja](#), 2005



**Pat Metheny Group: búsqueda y experimentación (1994-1998).
We Live Here, "Quartet",
Imaginary Day**



We Live Here (Geffen, 1995)

Los años noventa fueron tiempos de indecisión artística en el mundo de la música, y muy especialmente en el jazz. La música pop-rock, e incluso el heavy, habían tomado derroteros eminentemente rítmicos, abandonando la melosa vía melódica habitual en la década precedente. Grupos como The Prodigy captaban la atención del gran público en detrimento de cantantes líricos y bandas épicas, y el Group se contagió en cierto modo de este apogeo del groove, presentando un *We Live Here* que sembró la discordancia entre prensa, músicos y seguidores del PMG a un nivel sin precedentes desde [American Garage](#).

We Live Here es, en música, título y concepto, el disco más americano de toda la carrera del Group. La influencia brasileña brilla por su ausencia, y las voces de los recuperados David Blamires y Mark Ledford sirven en esta ocasión para entonar melodías cercanas al soul. Ledford se muestra, además, como solvente trompetista. La batería de Paul Wertico apenas se deja notar, oscurecida por los ritmos programados, y Armando Marçal declinó la invitación a grabar al no sentirse cómodo en este entorno. Su sustituto fue el cubano Luis Conte, habitual de estrellas del pop como Madonna o Peter Gabriel y conocedor del terreno rítmico en que Metheny quería introducirse. Marçal volvería posteriormente para la gira mundial, donde el concepto se ampliaba gracias a la destacada presencia de material más antiguo.

Si bien el resultado final es muy compacto en cuanto a timbres, desmembrando los temas encontramos una amplia

variedad estilística. We Live Here es una composición arriesgada basada en un groove mitad étnico mitad industrial. The Girls Next Door se trata de un blues menor sobre una base rítmica cercana al hip-hop. Something to Remind You es un particular homenaje a Earth, Wind and Fire (grupo cuya música suele sonar antes de los conciertos del Group) que, posteriormente, grabaría el cantante de la formación, Philip Bailey, en su CD Dreams. Stranger in Town es uno de los pocos temas en la historia de la banda basado en un simple riff de guitarra, mientras el sonido más funky se encuentra en los dos primeros temas, Here to Stay y And Then I Knew (precioso desarrollo el de este último tema), donde incluso la improvisación de Metheny tiene un cierto tufillo a lo George Benson. Episode d'Azur y Red Sky quedarán para el recuerdo como dos de los temas menos brillantes del PMG, mientras el punto álgido del disco se encuentra en To the End of the World, composición larga melódica y bien elaborada, donde se aunan los conceptos estructurales habituales en el Group con una cierta evolución estilística. Tanto el solo de piano de Lyle Mays como el interludio cantado por Blamires y Ledford y la espectacular improvisación de Metheny a la guitarra sintetizada en este tema son, sin duda, lo mejor del disco.

Como cabría esperar, la evidente concesión comercial de We Live Here otorgaría a Metheny y sus chicos un nuevo Grammy (mejor disco de jazz contemporáneo) y captó numerosos adeptos a la causa, si bien abrió alguna que otra herida entre sus más acérrimos fans, algo decepcionados tras haber esperado casi seis años para escuchar una nueva grabación de estudio.

"Quartet" (Geffen, 1996)

En esta época el Group se había convertido, dentro del espectro jazzístico, en la gallina de los huevos de oro. Esto motivó su fichaje por Warner Brothers, lo cuál auguraba fuertes inversiones a nivel de promoción y distribución (y, para los mal pensados, más Grammys). Como paso previo el contrato con Geffen Records debía quedar finiquitado, y para

ello a Pat se le ocurrió, nada más finalizar la gira de [We Live Here](#), reunir al cuarteto base y trabajar en un disco semi-acústico con escasa preparación, dejando una amplísima puerta abierta a la improvisación en todos los sentidos. La idea podría parecer descabellada a simple vista, pero el resultado fue sencillamente excepcional. "Quartet" no sólo es uno de los mejores trabajos del Pat Metheny Group, sino de toda la carrera del guitarrista. Sonidos oscuros surgidos de pequeños bocetos sobre los que los cuatro músicos imaginaban y creaban, una capacidad de escucha casi milimétrica entre los intérpretes, total entrega al sonido global y una amplia sensación de libertad fueron elementos que trajeron como consecuencia una obra con carácter, un arriesgado paseo de funambulista sin red donde la libre improvisación fluye en un contexto pseudo-jazzístico, pero con timbres clásicos y rasgos individuales por doquier. El hecho de que Mays, Rodby y Wertico sean profundos conocedores de la teoría musical, la improvisación y el jazz, pero no sean músicos de jazz al uso, aportó tintes muy personales al disco. La falta de rigor en lo que a arreglos se refiere (en comparación con previos trabajos) hacía caminar al grupo con un desparpajo poco habitual, dando una enorme sensación de libertad, mientras los temas libre-improvisados mostraban cuán cercano era el concepto musical de los integrantes del cuarteto.

Con apenas un fin de semana para preparar el material, Metheny compuso temas hartos interesantes, como el vals *When We Were Free* o las baladas *As I Am*, *Sometimes I See* y *Seven Days* (llevadas a su máximo nivel de belleza cuando Michael Brecker las interpretó en sus discos *Time is of the Essence* y *Nearness of You*). *Language of Time*, obra de Metheny y Mays, es la única pieza que recuerda en cierto modo los habituales temas del Group, con su melodía de notas largas sobre una línea de bajo rocosamente construida y un enorme solo de guitarra sintetizada (uno de los pocos devaneos tecnológicos de la grabación, con excepción al hecho de que se utilizó por vez primera la emergente tecnología digital de 24-bits). Es, no

obstante, en la parte central del disco donde el drama y la indefinición llegan a sus máximas cuotas de expresión.

La interacción entre músicos se torna, más que evidente, necesaria. Desde ese punto de vista cabe reseñar la capacidad de liderazgo de un Metheny que estaba experimentando una etapa de crecimiento como jazzman en esa época de mediados de los noventa, así como los inagotables recursos de un inspiradísimo Paul Wertico y del ultra-sobrio Steve Rodby, capaz de encontrar siempre la nota más adecuada en el instante correcto. Por supuesto "Quartet" no se llevó ningún gran premio, a pesar de la excelente acogida de la crítica mundial. Independientemente, tras casi veinte años de rodaje el Group demostraba estar en un excelente momento de forma, más cohesionado que nunca y con nuevas ideas fluyendo continuamente. Se preveía algo grande.

Imaginary Day (Warner Bros, 1997)

El estreno del Group en Warner Brothers fue, sin duda, el mejor trabajo de la banda hasta la fecha. Imaginary Day fue una obra absolutamente redonda en todos los sentidos, más allá incluso de la propia música, desde el misterio envuelto en los símbolos de la portada hasta las referencias literarias en los títulos de los temas y los poemas ocultos en la carpetilla del CD (Keats, Poe, Dickinson, ... y ¡hasta los propios Pat Metheny y Steve Rodby!). De todos ellos la cita que mejor define a este día imaginario es la de Albert Einstein: "la imaginación es más importante que el conocimiento".

Si [We Live Here](#) era un disco puramente americano, las influencias de Imaginary Day provienen de muchos y diversos lugares de todo el mundo. Para plasmar las ideas en música, el cuarteto recuperó a David Blamires y Mark Ledford, y se hizo arropar por cuatro de los mejores percusionistas del momento, utilizando a los más adecuados para cada tema. Glen Vélez, Don Alias, Dave Samuels y Mino Cinelu aportaron los toques colorísticos necesarios con total sutileza, poniendo la guinda

al pastel más apetitoso con que uno podía soñar. Para pintar el paisaje aún con mayor amplitud de matices, el arsenal instrumentístico fue considerablemente ampliado. Metheny no sólo utilizó sus habituales guitarras acústica, sintetizada, eléctrica de jazz, eléctrica de 12 cuerdas y timple. También incorporó las últimas creaciones de la luthier canadiense Linda Manzer, con quien llevaba varios años trabajando: la acoustic sitar (versión acústica de la cítara eléctrica con que ya nos deleitara el de Missouri en Last Train Home), una guitarra clásica sin trastes y la guitarra Pikasso, un engendro de 42 cuerdas con tres mástiles cruzados y una cuarta fila de cuerdas dispuesta a modo de harpa, que ya había utilizado en [Song X](#), [Secret Story](#) y ["Quartet"](#), pero que tomó especial protagonismo a partir del tercer corte de Imaginary Day, Into the Dream. Esta presentación en sociedad de la Pikasso la otorgó un destacado papel en los directos de Metheny que aún sigue interpretando hoy en día. Completaba la lista el vg-8, nuevo juguete de la casa Roland capaz de llevar el sonido de la guitarra sintetizada a terrenos aún no explorados.

Abre el disco el tema que le da título, un conjunto de curiosas sonoridades donde el contrabajo de Steve Rodby (enorme en toda la grabación) lleva en volandas el peso rítmico mientras Pat interpreta la melodía con su guitarra sin trastes. Los platos de Paul Wertico dan paso a un espectacular solo de teclados de Lyle Mays (el único que el de Wisconsin, habitual del piano de cola, ha hecho para el Group con excepción del de Are You Going With Me? en 1981). La intensidad se va incrementando durante los diez minutos de duración, especialmente cuando Metheny improvisa con la guitarra clásica tras haber alterado su timbre mediante un pedal de distorsión. Curiosos sonidos que van creciendo en intensidad aportando más emoción a la pieza para devenir en un final apoteósico. El cambio de registro viene con Follow Me, distendido tema fácil de escuchar (hasta tal punto que estuvo nominado al Grammy a mejor composición de pop instrumental)

cuyo mérito reside en su melodía, diseñada para poder ser interpretada por completo mediante los armónicos naturales de la guitarra. Las voces de Blamires y Ledford nos sumergen en el universo del Group, ampliado con creces. Into the Dream da paso a un A Story Within the Story (referencia al sueño dentro de un sueño de Edgar Allan Poe) que, a pesar de utilizar un complejo sistema métrico, aparentemente es el tema más "tradicional" del disco. Mark Ledford demuestra sus dotes como trompetista, y nos acercamos a uno de los puntos álgidos. The Heat of the Day es una melodía de origen iraní sobre ritmo de bulería flamenca, dificultad y belleza extremas. La acoustic sitar traza la rápida línea melódica en un vertiginoso unísono con el contrabajo, y el experimento se torna más que satisfactorio. Los solos de piano de Lyle y de guitarra sintetizada de Pat son de lo mejorcito en la historia del PMG.

Tiempo para liberar tensiones con la lírica Across the Sky, dulce y envolvente, y nuevo espacio para la sorpresa con The Roots of Coincidence, presentación en sociedad del vg-8, obra de clara concepción rítmica donde los timbres perfectamente empastados de batería, bajo eléctrico y guitarras eléctricas/sintetizadas contrasta con la concepción orquestal de Lyle Mays. Fuerza con control, sonidos cercanos al heavy metal con una sofisticación difícil de creer. Grammy a mejor composición de rock instrumental. Como se habrá observado hasta ahora, Imaginary Day es una obra conceptual incluso en lo que al orden de sus temas se refiere. El día imaginario a que hace referencia el título es un paseo musical compacto y homogéneo, perfectamente balanceado y con sentido por sí mismo. Los temas impares son enormes obras tras las que hay un enorme trabajo de composición y arreglos, grabadas con todo lujo de detalles, con grandiosidad pero sin pretenciosidad, momentos de sorpresa para el oyente. Los temas pares, sin embargo, son los que otorgan al CD la compensación necesaria, la liberación de tensiones y el relajamiento sobre armonías más tradicionales y melodías líricas. Mayor sencillez en la escucha, gran nivel técnico en la construcción. El octavo

tema, Too Soon Tomorrow, es un vehículo compuesto por Metheny durante la grabación del disco para que su guitarra acústica se exprese con libertad, y el reposo ideal para atacar la última pieza, The Awakening, único tema compuesto en parte con anterioridad a la primavera de 1997, donde el aire oriental invade lo que originalmente es una melodía folk irlandesa, y las variaciones métricas son casi imposibles de seguir. No en vano rara vez ha sido tocado en directo.

El nivel de evolución, imaginación, sofisticación y modernidad que trajo consigo Imaginary Day se dejó ver también en su presentación, emitida en directo mediante un webcast de Internet. La gira posterior fue un gran éxito y Warner Brothers demostró haber acertado en el fichaje de Pat. El Grammy de Roots of Coincidence no hizo sino complementar al de mejor disco de jazz contemporáneo, y seguir haciendo crecer una leyenda que, lejos de vivir de éxitos del pasado, se renovaba con intención, con conocimiento y, sobre todo, con mucha imaginación.

© [Arturo Mora Rioja](#), 2005



**Pat Metheny Group:
compatibilidad hacia atrás**

(2001-2005) . Speaking Of Now, The Way Up



Speaking of Now (Warner Bros, 2002)

El cambio de siglo llegó con malas noticias para Metheny y sus chicos: tras más de 15 años en la formación el batería Paul Wertico decidía abandonar el grupo para dedicarse a sus proyectos personales (especialmente a su excelente trío con John Moulder y Erich Hochberg). Buscar batería para una formación musical tan extraordinariamente compacta no iba a ser tarea fácil, y esto pospuso durante un tiempo la aparición de un nuevo disco. No obstante el cambio fue totalmente satisfactorio. El mexicano Antonio Sánchez se ha mostrado en los últimos años como una auténtica fuerza de la naturaleza, con un amplísimo y variado conocimiento del jazz y los ritmos latinos, si bien su batería puede ser tan suave o tan rockera como la situación lo requiera. Y lo mejor de todo es que su estilo es muy distinto al de Wertico, lo cuál ha evitado inútiles comparaciones y comentarios fuera de tono. Con un estilo espectacular y variado, haciendo uso de todos los elementos de la batería y con sumo dominio del plato ride, el de México D.F. casi ha conseguido hacer una doble función de batería y percusionista. Para completar la formación, savia nueva: estaba un día Pat escuchando una radio de Internet y quedó prendado de la extraña belleza de un tema a cargo de un tal Cuong Vu. Guía de teléfono en mano, Metheny llamó a todos los Vu's de Nueva York hasta que localizó al trompetista de origen vietnamita (criado, no obstante, en Seattle). Encantado

de que Vu también pudiera cantar, tras una breve audición quedó incorporado como miembro de plantilla. Para localizar al sexto integrante Pat Metheny habló con diversos músicos de la comunidad neoyorquina. Cuando preguntó al super-bajista Richard Bona si conocía algún percusionista joven que pudiera encajar en el PMG, el camerunés no dudó en contestar que él mismo era su hombre. Bona había tocado percusión y guitarra en su Camerún natal antes de dedicarse al bajo eléctrico, y por todos era conocida su extraordinaria habilidad vocal. Cuestión resuelta, la formación estaba al completo y el Pat Metheny Group podía echar a andar de nuevo.

Fue este un momento para la reflexión, con unos Metheny, Mays y Rodby adentrándose en la cincuentena que ahora iban a compartir viaje artístico con tres músicos veinte años más jóvenes que siempre fueron, además, fans del PMG. Aquí nació del cerebro de Pat el concepto de "backwards compatibility" (compatibilidad hacia atrás) o, dicho de otra forma, la capacidad de que la música del Group siguiera creciendo con el paso de los tiempos sin descuidar la homogeneidad con todo el trabajo anterior. Al sentarse a escribir nuevos temas con Lyle, la pareja tuvo siempre presente que estos pudieran ser interpretados al lado de clásicos como Phase Dance, Are You Going with Me? o The First Circle sin que se notaran fisuras estilísticas, de modo que la presencia de nuevos intérpretes hiciera una aportación constructiva al devenir del grupo. Parece que la idea se consiguió por completo, ya que Speaking of Now recibió incluso críticas por ser "más de lo mismo".

El análisis detallado del disco invalida esa última idea, pero lo que es cierto es que los nuevos músicos iban a ser mirados con lupa, y que [Imaginary Day](#) había puesto el listón muy alto, casi inalcanzable. Las sonoridades en Speaking of Now vinieron de la mano de la voz aterciopelada de Bona y la trompeta inigualable de Vu. Lyle Mays volvió a usar el piano en todos sus solos y Pat Metheny apenas se separó un momento de sus sonidos más relajados, el de la acústica y la eléctrica de

jazz, utilizando la guitarra sintetizada sólo en la improvisación del primer tema, As It Is, atmósfera cuasi-country que deviene en sofisticados arreglos y un final en fade-out donde el timbre de las voces de Bona y Vu hace su primer acto de presencia. La voz angelical del primero toma especial protagonismo en las baladas You y Another Life, complicadas piezas donde se entremezcla la sensación de ausencia de tiempo con una exactitud casi total en las evoluciones de la sección rítmica. On Her Way, con cierto toque Beatles, presenta a Cuong Vu como cantante solista, y Afternoon es un tema de sonido soul con el que Pat no sabía qué hacer (así lo reconoció en su momento), y que desentona en el conjunto, presentando unas sonoridades más cercanas a las registradas en [We Live Here](#). Los puntos álgidos de la grabación se encuentran en Proof y The Gathering Sky, piezas rápidas y complejas, auténticas obras de orfebrería donde la armonía (y, en Gathering Sky, los cambios de métrica) llevan en volandas al solista, condicionando su fraseo hasta el punto de convertir la improvisación en un apéndice de la composición. El contrabajo de Steve Rodby hace de guía de lujo, Antonio Sánchez ofrece todo tipo de polirritmias y adornos combinando delicado gusto con feroz agresividad, la orquestación y los complejos interludios elevan notablemente el discurso global y los solistas están especialmente inspirados. Mención aparte merece la intervención de Cuong Vu en Proof. Su solo de trompeta es una buena muestra de la música que lleva dentro, en parte muy melódico y en parte muy atrevido. Se trata de una improvisación arrastrada, casi agónica, alargando las notas hasta donde más no se puede y con un final de infarto, dando la impresión de que no va a llegar en tiempo. Metheny demuestra una meridiana claridad de ideas a la hora de lucirse en solitario, algo normal tras sus recientes experiencias en formación de jazzístico trío.

El éxito de la gira estaba asegurado, y esta vez también hubo tres nominaciones a los Grammys, si bien sólo se ganó la de mejor disco de jazz contemporáneo (las otras fueron a As It Is

como mejor composición de pop instrumental y a la intervención de Pat en Proof como mejor solo instrumental).

The Way Up (Nonesuch, 2005)

La decisión de Warner Brothers de acabar con su catálogo de jazz no pareció asustar a Pat Metheny, artista de recursos capaz de sacar partido de situaciones poco ventajosas (no sólo en lo musical). El fichaje por Nonesuch permitía al guitarrista seguir bajo el amparo de Warner (al ser compañía filial) y le otorgaba control total sobre su trabajo anterior en Geffen Records. De hecho el primer paso en la nueva empresa fue reeditar algunos de los clásicos de los ochenta.

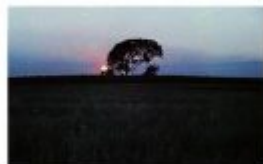
Una vez cubierto el aspecto contractual, el año en curso ha sido testigo de la aparición de una obra colosal. *The Way Up* es una pieza de casi setenta minutos a medio camino entre el jazz, el rock sinfónico y la música clásica donde el minimalismo de Steve Reich y la grandiosidad de Igor Stravinsky juegan un papel tan importante como la propia improvisación. Tras cubrir la baja de Richard Bona con el melódico harmonicista suizo Gregoire Maret, el Group continúa su andadura con uno de los CD's más atrevidos de los últimos años, una auténtica obra maestra a cargo de la factoría Metheny/Mays donde parece increíble que un proceso de creación tan ambicioso pueda concebir tanto lujo de detalles.

© [Arturo Mora Rioja](#), 2005

PAT METHENY MARGOT SAGE LIFE



Pat Metheny, el jazzman. Bright Size Life



Bright Size Life (ECM, 1976)

La vida, y mucho más la del artista, es un compendio de eventos donde tomar riesgos y no desaprovechar oportunidades es fundamental. Las cosas no ocurren cuando uno quiere, y si la situación es propicia hay que afrontarla sin mirar atrás, jamás quedarse esperando a que los astros se alineen, porque eso nunca ocurre. O casi nunca. Una excepción que confirma la regla sucedió en la primera mitad de los años setenta, cuando un jovencísimo Pat Metheny, héroe local en su tierra de Missouri, recibió más de una oferta para grabar su primer disco como líder. Demostrando una innata madurez el guitarrista depuso las invitaciones, considerando que aún no era el momento, que en pocos años podría ofrecer un trabajo mucho más digno. Esa clara fijación de objetivos desde los albores de su carrera convirtieron el rechazo en una sabia decisión. El joven Metheny no se quedó esperando, más bien intentó alinear los planetas por su propia cuenta y riesgo, y esa obstinación sigue dando sus frutos incluso hoy en día.

Si hablamos de astros debemos remontarnos a un momento mágico que bien pudo ser desastroso: el primer día de Pat como alumno de la Universidad de Miami éste conoció a la más grande estrella que ha dado el bajo eléctrico hasta nuestros días:

Jaco Pastorius. El desastre estuvo a punto de sobrevenir cuando el de la camiseta a rayas escuchó tocar al maestro de las cuatro cuerdas: quiso abandonar la música de inmediato. Por fortuna no fue así, y Metheny continuó haciendo amistades en Miami (donde en pocos meses pasó de alumno a profesor de guitarra con tan sólo 19 años), en Boston y gracias al grupo de Gary Burton, del que era integrante. Pronto formaría su propio trío con el batería de Burton, Bob Moses, y con su amigo Jaco, actuando de forma regular por diversos bares de la costa Este como el Pooh's Pub y el Jazz Workshop de Boston.

La labor docente de Metheny le llevó a escribir una serie de ejercicios musicales donde quería enseñar a sus alumnos (entre ellos el mismísimo Mike Stern) aproximaciones armónicas más evolucionadas que el material impartido habitualmente en escuelas de música moderna (estándares, blues, rhythm changes, be-bop, jazz modal). Así, en enero de 1974 compuso una serie de temas de tinte contemporáneo, basados (pero distantes) tanto en los conceptos del jazz-rock reinante en la época como del jazz clásico que todavía muchos interpretaban. Dichos temas darían forma a la grabación y pondrían las primeras piedras del sonido Metheny: Bright Size Life con su espíritu cálido y alegre ejercía su función de tarjeta de presentación. Jaco Pastorius aportaba un precioso solo basado en notas largas, sin prisa y con sensibilidad, estilo que aplicaría a su acompañamiento en Sirabhorn, donde Metheny grabaría dos guitarras (una acompañante y otra solista), mezclando dulzura y profundidad. También se aprovecharía el guitarrista de las técnicas de estudio en Unity Village (localidad cercana a su Lee's Summit natal), balada sin bajo ni batería donde los arpeggios toman especial protagonismo. En Missouri Uncompromised encontramos el primer tema rápido, un blues donde destaca el buen trabajo de Moses y que cerraba lo que en su día fue la cara A del disco.

La mezcla de sonoridades folk y urbanas que siempre han sido evidentes en la carrera de Metheny, aportando un cierto

misterio, una cierta oscuridad a sus composiciones, ya se estaba dejando ver en este su primer trabajo. *Midwestern Nights Dream* surgió como una investigación sobre una forma específica de afinar la guitarra, tratándose de una simple variación entre dos acordes. Curiosamente se trata de uno de los temas más estructurados, profundos y deliciosos del disco, e incluso contiene anécdota: la noche anterior a la grabación de *Bright Size Life*, Pat se dio cuenta de que no había escrito ninguna línea melódica para el bajo eléctrico. Dado lo excepcional que era *Pastorius* para las interpretaciones, en ese mismo momento, horas antes de entrar al estudio, el de *Missouri* escribió la melodía de este *Midwestern Nights Dream* que ejecuta *Jaco* al final de su propio solo con la maestría que de él se esperaba. *Unquity Road* es un tema que pone a prueba la tensión del oyente, llegando la conjunción de los tres músicos a su más alto nivel de interacción, especialmente en el uso de dinámicas. *Omaha Celebration* es simple y divertido, evocando visiones del Medio Oeste donde *Metheny* se crió. Ambiente desenfadado para dar paso a las únicas versiones del vinilo, como no podía ser de otra forma ambas de *Ornette Coleman*, quizás la mayor influencia del guitarrista. *Round Trip* y el *Broadway Blues* que hoy en día sigue interpretando en directo de vez en cuando son el broche de oro a una de las grabaciones más míticas de los años setenta (y que, a diferencia de la mayoría, sigue sonando vigente treinta años más tarde), primera gran piedra en la carrera de uno de los grandes genios del jazz más reciente.

No obstante *Metheny* no volvió a escuchar esta grabación en más de veinte años, llegando incluso a renegar de ella, y el batería *Bob Moses* comentaría décadas más tarde que *Bright Size Life* no da, ni con mucho, la medida de lo que el trío llegó a ofrecer en directo, con un *Pat Metheny* serio y estructurado intentando llevar total control de la situación, y un *Jaco Pastorius* gamberro e irreverente (musicalmente hablando) tratando de cambiar el patrón establecido y arrastrando con él a su compañero de sección rítmica. Alguna grabación en directo

queda por ahí demostrando el dinamismo que los tres músicos alcanzaban sobre un escenario y que, más que desmerecer la calidad de este Bright Size Life, pone de manifiesto los elevadísimos estándares musicales que utilizan como objetivo intérpretes de esta talla.

© [Arturo Mora Rioja](#), 2005



Pat Metheny, el jazzman: los otros tríos. Rejoicing, Question And Answer, Trio 99->00, Trio->Live



Rejoicing (ECM, 1984)

En una época de cambio, a punto de dejar ECM, con el Pat Metheny Group cerca de encontrar las que serían sus auténticas señas de identidad y mejorando día a día como compositor,

guitarrista y jazzman, en 1983 Pat Metheny llamaría a su amigo Charlie Haden y al ya ausente Billy Higgins para grabar Rejoicing, un disco a trío donde la variedad se confunde a veces con el descontrol, siendo éste un trabajo de enormes momentos, pero cuestionable en lo que a su todo se refiere.

Por un lado Rejoicing bien podría haber sido subtulado como "Homenaje a Ornette Coleman". Tres de las composiciones son del padre del free y los casi diez minutos de The Calling, donde reina la ausencia de forma, bien se podrían encuadrar en la obra del veterano saxofonista. Las versiones de Tears Inside, Humpty Dumpty y, especialmente, Rejoicing, son respetuosas y a la vez llevan el sello inconfundible de los tres músicos que las interpretan. Metheny se muestra más atrevido que de costumbre, llevado en volandas por ese sonriente maestro de la batería que era Billy Higgins. El siempre genial Charlie Haden aporta contundencia en los temas rápidos, sabiduría en las baladas y una composición propia, Blues for Pat, otro homenaje en este caso al líder del trío que es, efectivamente, un blues.

Es en las citadas baladas donde encontramos los puntos álgidos del disco. La apertura con el Lonely Woman de Horace Silver (no confundir con el de Ornette) es una de las mejores adaptaciones para guitarra que se recuerdan. Metheny convierte su acústica en una fuente inagotable de preciosos sonidos, improvisando uno de esos solos que captura la atención del oyente de forma mágica. Cinco temas más adelante, en Story From a Stranger, encontramos la única pieza con auténtico sabor Metheny. Una oscura composición con melodía interpretada a la guitarra acústica y solo de sintetizada (que hacía su debut en entorno puramente jazzístico) donde las dinámicas fluyen con precisa medida y la emoción juega un papel principal. Para cerrar la grabación, un corto Waiting for an Answer donde el contrabajo con arco de Haden y los sonidos de teclado de Pat se entremezclan en abstractas texturas.

Rejoicing ha sido considerado por muchos como un disco de

transición, siendo para otros una de las obras principales en la carrera de Pat Metheny. En todo caso fue su penúltima colaboración con discos ECM, haciendo presagiar un futuro lleno de libertad, ilusión e imaginación.

Question and Answer (Geffen, 1990)

A veces en el mundo del jazz el concepto de improvisación va más allá de la propia música. Resulta que a finales de 1989 y tras un intenso [Letter From Home](#) Tour con su Group, Pat Metheny dispuso de algo de tiempo libre, y quiso pasarlo tocando con dos viejos amigos: ni más ni menos que Dave Holland y Roy Haynes. De lo que surgió como una reunión informal para improvisar, practicar nuevos temas y distintas aproximaciones a piezas más antiguas surgió uno de los más inspirados discos en trío de guitarra: Question and Answer. Aquella tarde del 21 de Diciembre de 1989 tres de los músicos más influyentes en la historia del jazz tocaron sin complejos, escuchándose entre ellos con precisión y dejando volar su imaginación hacia la aventura y el disfrute. Al pensar originalmente en la sesión como una simple vía para divertirse, estuvieron a punto de no grabarla. ¡Qué crimen hubieran cometido! Menos mal que Gil Goldstein se encontraba por allí y les animó a dejar correr la cinta.

Un inspiradísimo Metheny nos ofrecía su lado más salvaje, el de improvisador desnudo, en continua busca del fraseo melódico y alejándose de clichés, patrones y frases aprendidas. Para ello contó con la mejor sección rítmica que podía imaginar. Roy Haynes, aparte de hacer la música simpática y variada, entra continuamente en diálogo con sus compañeros de viaje a lo largo de toda la grabación, interactuando con una sutileza difícil de concebir. Dave Holland, por su parte, demuestra una vez más estar a años luz de la mayoría, con su perfecta afinación, sus líneas ultra-melódicas y abiertas a la vez, y sobre todo su capacidad de adaptarse a cualquier contexto, haciendo suyas composiciones de otros, moviéndose con insultante soltura y desparpajo por cualquier situación

armónica y rítmica. Cuentan que de lo que ocurrió aquél jueves hay cerca de una hora de material inédito. En todo caso los títulos presentes en Question and Answer son excelentes, así como el orden de los mismos, dotando al disco de una entidad propia, reforzada por la simplicidad de timbres (inusual en un disco a nombre de Metheny). Parte de la "culpa" la tuvo el hecho de que el Pat Metheny Group acababa de volver de Edimburgo, y sus instrumentos debieron permanecer allí algunos días debido al sistema de aduanas. Pat no sólo no pudo hacer uso de su variedad de guitarras, sino que su habitual Gibson ES175 estaba en territorio británico, motivo por el que para esta sesión neoyorquina utilizó su actual Ibanez Pat Metheny, en esos tiempos aún en fase de prototipo.

El primer corte es una rápida versión del Solar de Miles Davis, blues menor sobre el que los tres músicos caminan con total solvencia. El juego de caja de Roy Haynes es espectacular, así como su conversación final con Pat. El tema que da título al disco es una de las más gigantescas composiciones a que Metheny ha dado vida. Question and Answer es un complejo vals basado en armonías que solía utilizar John Coltrane, material de gran nivel que el guitarrista ha venido interpretando en directo desde entonces. H&H se trata de un blues en Si natural cuyo título es un homenaje a sus compañeros de sección rítmica (Holland & Haynes), y Never Too Far Away es la primera de las tres baladas del disco. Lírica, pausada y elegante, permite un instante de respiro al oyente, proporcionando silencios y una excelente elección de notas largas por parte del líder. Para no bajar la guardia, lo que era la primera cara del vinilo finalizaba con Law Years, la obligada versión de Ornette Coleman cuya interpretación quedó oscura e intensa. Incluye un excelente solo de Dave Holland.

La máxima belleza vino de la mano de Change of Heart, composición lenta típicamente metheniana donde los acordes ocupan amplias zonas dejando espacio a los músicos para expresarse con libertad. El autoacompañamiento de Pat en la

melodía es uno de los momentos mágicos del disco, y este tema llegó a ganar el Grammy a mejor composición instrumental. Tras ese punto álgido, un instante para la sorpresa: el primer estándar de jazz clásico (y uno de los más versionados) en un disco de Metheny: All the Things You Are. Por supuesto, había un motivo para incluirlo: la interpretación del trío lleva la composición de Jerome Kern a nuevos territorios, incrementando notablemente su velocidad hasta hacerlo casi irreconocible. Una brillante versión de Old Folks, otro estándar que el Pat Metheny Group solía tocar en directo a finales de los setenta, da paso al tema final, compuesto por el maestro de las seis cuerdas poco antes de comenzar a grabar: Three Flights Up. Un claro homenaje a los tres músicos que se reunieron en el Power Station de Nueva York, incluyendo una orquestación de fondo interpretada por Pat al synclavier.

Punto y final. Question and Answer fue un hito en su época y lo sigue siendo hoy en día. Sirvió para abrir puertas a un entonces infravalorado Pat Metheny (debido a un cierto rechazo por parte de puristas hacia el PMG) y para conciliar su discurso jazzístico con el (también jazzístico) de su Group. Cabe destacar que ésta no sólo es una de las mejores grabaciones de Metheny; también lo es de los dos monstruos que flanquean al guitarrista. Dave Holland y Roy Haynes ofrecen un impactante despliegue de recursos, haciendo de este trío mucho más que la suma de sus partes. Imprescindible.

Trio 99->00 (Warner Bros, 2000)

Casi diez años después de la cita de [Question and Answer](#), y tras la exitosa gira mundial de [Imaginary Day](#), Pat decidió volver al terreno más tradicional formando otro trío con una novedosa característica: sus compañeros de aventura serían, por vez primera, músicos generacionalmente más jóvenes que él mismo. Tras haber compartido momentos con Charlie Haden, Jaco Pastorius, Dave Holland, Bob Moses, Roy Haynes, Billy Higgins o Jack DeJohnette, ahora le tocaba el turno al joven y prometedor contrabajista Larry Grenadier, abanderado de la

sobriedad y el buen gusto, y al excelente batería Brian Blade (habitual de Joshua Redman) para afrontar una gira en el mencionado formato. A las pocas semanas Brian Blade no pudo mantener su compromiso y fue sustituido por otro batería joven, si bien experto, reconocido y altamente demandado: Bill Stewart, original y descarado como pocos.

La combinación entre la savia nueva y el talento desmedido de Metheny tuvo éxito desde el principio, y meses después de comenzar la aventura en trío, Pat decidió grabar este Trio 99->00 (que iba, en principio, a llamarse 2B3, lo que en inglés viene a decir algo así como “para ser tres” – “to be three”). Para ello el guitarrista se enclaustró en una habitación con el objeto de componer los temas originales que formarían la estructura central de la grabación, acompañados de versiones más o menos habituales en sus directos. Si hay algo especialmente reseñable en el contexto de este CD es la clara incursión en la raíz tradicional del jazz, con dos nuevos blueses (el lento Soul Cowboy en Do y el rapidísimo (Go) Get It en La) y, por primera vez, un rhythm changes (What Do You Want?, con un curioso detalle rítmico basado en un compás en 2x4 al final del puente). A ellos acompañaban el coltriano Giant Steps rearmonizado e interpretado a ritmo de bossa nova, una auténtica joya, el Capricorn de Wayne Shorter (del disco Water Babies que Miles Davis grabara a finales de los sesenta), el desconocido estándar A Lot of Livin' to Do, tres temas clásicos de Pat (Lone Jack y Travels, del PMG, que aquí toman una nueva dimensión, y el We Had a Sister que grabara con Joshua Redman en su Wish de 1993) y otras dos nuevas composiciones calmadas e intimistas: Just Like the Day (dedicada a Italia, uno de sus países favoritos, y algo similar al tema central de la banda sonora para A Map of the World que había compuesto no hacía mucho) y The Sun in Montreal (pieza que comenzó a escribir ¡25 años antes!).

Sin presencia de guitarra sintetizada, únicamente con su eléctrica de toda la vida y alguna acústica, Pat nos ofrece

unas improvisaciones brillantes, hasta el punto de ser otorgado el Grammy a mejor solo instrumental por (Go) Get It. La clase y el estilo de Bill Stewart se deja notar en cada tema, con su habitual uso de la caja y el ride, mientras Larry Grenadier ofrece unos solos interesantes y bien contruidos, y un acompañamiento tan impecable como discreto, con reminiscencias de Charlie Haden en algunos momentos. El trío funcionaba a la perfección en la grabación de este disco, y lo haría en la extensa gira posterior...

Trio->Live (Warner Bros, 2001)

...que daría como fruto un doble CD con similar diseño y bajo el título de Trio->Live. Por fortuna este directo no se limita a presentar el material de su predecesor disco de estudio, sino más bien a ofrecer otra cara distinta del trío, la de retomar algunos de los mayores éxitos en la carrera de Metheny junto con incursiones en nuevo material. Para ello Pat grabó prácticamente todos los conciertos de la gira 1999-2000 a su paso por Europa, Japón y los Estados Unidos, pudiendo posteriormente elegir las mejores tomas.

La sorpresa y la melancolía se dan la mano según comienza el primer CD, gracias a una brillante versión de Bright Size Life, seguida de la habitual rendición en directo de Question and Answer (bastante más extensa que la del disco, incluyendo un largo solo de batería que culmina con una desgarradora y estridente interpretación de guitarra sintetizada en busca del clímax final, casi 20 minutos de tema). El Giant Steps en directo es una de las mayores muestras de fluidez melódica que Metheny ha dado jamás, con su preciosa introducción en acordes y el imaginativo solo final, además de una excelente actuación de Grenadier a las cuatro cuerdas de su contrabajo. Tras ello, uno de los platos fuertes de la gira: el Into the Dream perteneciente a [Imaginary Day](#) interpretado con la espectacular guitarra Pikasso de 42 cuerdas, y enlazado con todo un clásico: So May It Secretly Begin (de [Still Life \(Talking\)](#), 1987), en una lectura sin parones donde Pat hace

melodía, solo y vuelta a la melodía final. La balada The Bat y la ultrarrápida versión de All the Things You Are que ya apareciera en Question and Answer, si bien con los años ha desarrollado nuevas capacidades, cierran el primer compacto.

En el segundo Pat retoma sus habituales James y Unity Village (qué bien queda éste último gracias al espacio derivado de interpretarlo con una sola guitarra), se vuelve bluesero con Soul Cowboy y presenta tres nuevas composiciones: la balada Night Turns Into Day fue compuesta unos años antes en una gira con Joshua Redman, mientras los incendiarios Faith Healer y Counting Texas son piezas cercanas al free jazz. En el primero el sonido eléctrico de guitarra, la obsesiva línea de contrabajo y los inventos percusivos de Stewart se entrecruzan de forma frenética. Counting Texas muestra una rápida interacción entre la guitarra sin trastes electrificada de Pat y el ritmo swingueante de su batería, para dar paso a un intenso diálogo entre este último y su compañero de sección rítmica.

El trío con Larry Grenadier y Bill Stewart levantó pasiones y un gran reconocimiento por parte de toda la comunidad jazzística. Lo mejor de todo es que las aventuras en este formato no acaban ahí, ya que para el próximo 2006 se espera la aparición de una grabación en directo del último trío de Pat, en el que le acompañan dos enormes talentos como Christian McBride y Antonio Sánchez.

© [Arturo Mora Rioja](#), 2005