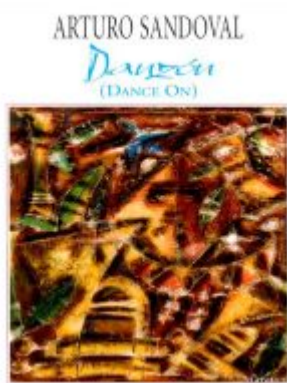




# 365 razones para amar el jazz: un tema. “Groovin’ High” (Dizzy Gillespie) [113]



Un tema. “Groovin’ High” (Dizzy Gillespie, 1944)

Seleccionado por **Luis Escalante Ozalla**

**Arturo Sandoval:** *Danzón* (GRP, 1994)

Arturo Sandoval, Danilo Perez, Sal Cuevas, Orlando Hernandez, Carlos Gomez, Roger Ingram, Dana Teboe, Ed Calle, Kenny Anderson



# Tomajazz recomienda... un CD: *Six Pack* (Gary Burton, 1992)

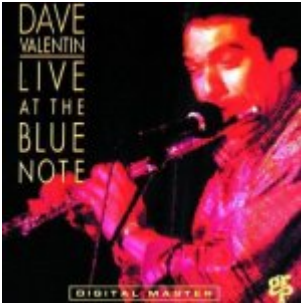


Un ciudadano normal y corriente compra sus cervezas en *packs* de seis. Alguien como Gary Burton es capaz de incorporar a sus discos un *pack* de seis guitarristas. Y vaya guitarristas. Una de las habilidades históricas del vibrafonista ha sido descubrir a algunos de los intérpretes más prometedores en el instrumento de las seis cuerdas. En este *Six Pack* saca pecho y se rodea de colaboradores habituales como Jim Hall, Ralph Towner o John Scofield, un histórico como B.B. King (que no pudo estar presente en las sesiones y tuvo que grabar su intervención a posteriori), una entonces promesa como Kurt Rosenwinkel y hasta un Kevin Eubanks que no tenía demasiada relación con el líder, pero que desarrolla un trabajo tan notable como el resto de sus compañeros. Si bien faltan en el disco otros legendarios colaboradores de Burton como Larry Coryell, Jerry Hahn o Mick Goodrick, el gigantesco Pat Metheny aporta una composición y co-produce los dos temas que incluyen a B.B. King. El repertorio navega entre estándares arreglados y originales de compositores cercanos a Burton. Y no hay que perder de vista a la sección rítmica, con Mulgrew Miller, Larry Goldings y Paul Shaffer repartiendo la labor armónica, Steve Swallow y Will Lee el registro grave y Jack DeJohnette dirigiendo desde atrás.

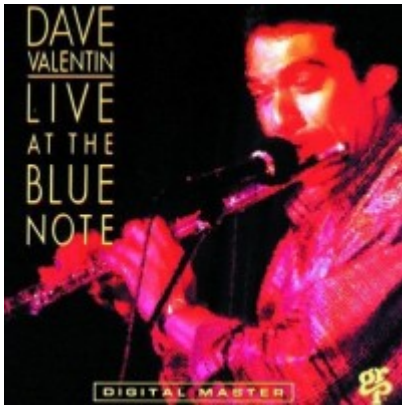
© Adolphus van Tenzing, 2014

Gary Burton & Friends: *Six Pack* (GRP 96852)

---



## **Tomajazz recomienda... un CD: *Live At The Blue Note* (Dave Valentin, 1988)**



Descarga latina desde un punto de vista genuinamente americano. Conocido fundamentalmente por sus devaneos con artistas del sello GRP en los años ochenta, el neoyorquino de origen portorriqueño Dave Valentin es un flautista virtuoso y versátil con querencia hacia los ritmos del Caribe. En este directo registrado en el Blue Note de Nueva York en 1988 deleita al público con pegadizas melodías como las de "Cinnamon & Clove" o "Marcosinho", recreando clásicos como "Footprints", "Afro Blue" o el "Blackbird" de los Beatles con "algo de arroz y judías", como él mismo comenta.

Secundado por Bill O'Connell a los teclados, cuenta con una de las secciones rítmicas más potentes de la época: Lincoln Goines al bajo eléctrico y Robbie Ameen a la batería, aumentados por la inestimable presencia del percusionista Giovanni Hidalgo.

© Adolphus van Tenzing

Dave Valentin: *Live At The Blue Note* (GRP 9568)

---

# Tomajazz recomienda... un tema: Geraldine (Yellowjackets)



"Geraldine".  
Yellowjackets

Composición del pianista Russell Ferrante, líder de la banda, fue presentada en el CD *The Spin* (1989), siendo grabada posteriormente para los discos en directo *Live Wires* (1992) y *Twenty-Five* (2006).

Su delicada introducción *ad libitum* deviene en un ritmo latino sobre la inusual métrica de 3/2. La melodía, claramente reconocible, se extiende a través de la armonía del tema, dejando numerosos espacios. La construcción de la pieza y el concepto melódico son tan brillantes que el oyente rara vez se percata de la ausencia de sección de solos, a excepción de los devaneos de Ferrante sobre el *vamp* final en dos acordes.

Toda una joya del jazz fusión, "Geraldine" pertenece a la época en que se asentó la segunda formación estable de Yellowjackets (Marc Russo al saxo alto, Jimmy Haslip al bajo eléctrico, William Kennedy a la batería y el mencionado Russell Ferrante al piano y teclados), dejando prueba de su buen hacer en grabaciones como *Four Corners* o *Politics*.

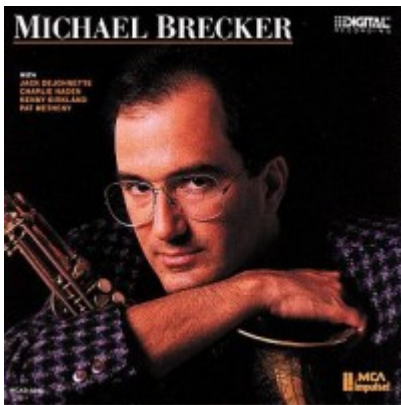
*The Spin*: MCA, MCAD-6304

*Live Wires*: GRP, GRD-9667

*Twenty-Five*: Heads Up, HUCD 3112



## Tomajazz recomienda... un CD: *Michael Brecker* (Michael Brecker, 1987)



El fallecimiento del saxofonista Michael Brecker en 2007 nos dejó huérfanos de uno de los máximos exponentes del jazz contemporáneo.

Su disco de debut, homónimo, incluía la colaboración de otro fallecido, el pianista Kenny Kirkland, junto a Pat Metheny (guitarra), Charlie Haden (contrabajo) y Jack DeJohnette (batería).

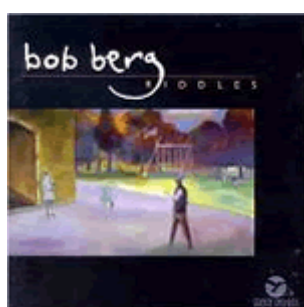
Un disco tan inspirado como bien construido, Michael Brecker aportó el *blues* menor “Nothing Personal” (composición de Don Grolnick) al cancionero de *standards* modernos. Entre los momentos álgidos se encuentra el pseudo-místico “Sea Glass”, la fiereza con que Brecker arranca “Syzygy” (ambos originales del saxofonista) y el solo de Charlie Haden en “The Cost of Living”. Especial mención merece “Original Rays”, que cerraba el vinilo original (la edición en CD incluye además una

revisión del clásico “My One and Only Love”), firmada por Brecker, Don Grolnick y Mike Stern, y que contiene una espectacular introducción de *EWI* (instrumento de viento electrónico con rango de ocho octavas que Michael Brecker presentara como miembro de Steps Ahead).

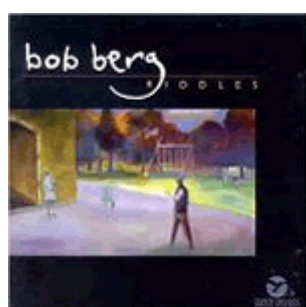
© Adolphus van Tenzing

Michael Brecker: *Michael Brecker* (GRP01132, 1987)

---



## Tomajazz recomienda... un disco: *Riddles* (Bob Berg)



Digno heredero de Michael Brecker, conjunción de potencia y calidez, Bob Berg fue uno de esos saxofonistas capaces de desenvolverse como pez en el agua en los terrenos de la fusión y el jazz tradicional, distinción que compartía, entre otros, con Bob Mintzer, Ernie Watts y el mencionado Brecker.

Su fallecimiento prematuro (solo contaba con 51 años) en un accidente de tráfico nos privó de Berg en su momento más dulce. Entre su legado destaca este *Riddles*, una colección de temas ajenos (con un solo original, “Children Of The Night”), donde destacan por su fuerza y lirismo el “A Primeira Estrela” de Milton Nascimento y el “Ahmed-6” de Pat Metheny.

*Riddles* muestra al Bob Berg más poliédrico bien rodeado por una pléyade de estrellas en la que se encontraban Jim Beard, Chick Corea, Gil Goldstein, Victor Bailey, John Patitucci, Steve Gadd o Arto Tuncboyacian.

© Adolphus van Tenzing

Bob Berg, *Riddles*, grabado en 1994 (GRP)

---



## **Duke Ellington: Biografía por Donald Clarke (Segunda parte: 1956-1974)**

Retomamos la vida de Duke Ellington según la entrada correspondiente en la [Enciclopedia de la Música Popular de Donald Clarke](#), a quien reiteramos nuestro agradecimiento. Recordamos, asimismo, que la Enciclopedia de Clarke, así como su libro sobre la historia de la música popular ([The Rise and Fall of Popular Music](#)), están disponibles en su [Website Donald Clarke's Music Box](#).

La [primera parte](#) de esta breve semblanza terminaba hacia 1955, en el momento más bajo en popularidad de la carrera de Ellington. Newport está a la vuelta de la esquina...

**Duke Ellington**



Duke y Mercer Ellington  
Autor desconocido

A principios de 1956 Hodges regresó y la orquesta grabó dos LPs para Bethlehem: *Historically Speaking: The Duke* se abría con una versión lacónicamente avispada de “East St. Louis”, que hoy parece representar al gran hombre agazapado tras los matorrales, esperando su momento, que no tardaría en llegar. El Festival de Jazz de Newport había comenzado a celebrarse en 1954, impulsado por el pianista y propietario de clubes George Wein y la acaudalada familia Lorrillard; Ellington actuó en el Festival en julio de 1956 con Cook, Nance, Terry y Anderson a las trompetas; Jackson, John Sanders y Britt Woodman a los trombones; Carney, Hodges, Procope, Hamilton y Gonsalves a los saxos y clarinetes; Jimmy Woode al bajo (1929-2005; más adelante emigraría a Suecia), Sam Woodyard, batería (1925-1988). La banda fue la última en actuar, cuando la gente ya había empezado a marcharse; Duke murmuró, “¿Qué somos, las fieras, los acróbatas?” Ellington y Strayhorn habían compuesto la Newport Jazz Festival Suite en tres partes y Ellington ya había recuperado anteriormente “Diminuendo And Crescendo In Blue” –ahora sin mucho *diminuendo* ni *crescendo*– pero Woodyard estableció un dinámico pulso contagiado por un fan de excepción, Jo Jones, y Gonsalves, designado para tocar un puente entre ambas secciones, sacó la liebre de la chistera en forma de 27 vueltas de blues. Para cuando terminó el tema



el público estaba en pie, clamoroso, y existe una célebre imagen de una rubia bailando en uno de los pasillos: el concierto llegó a los titulares de la prensa, el LP de Columbia alcanzó el puesto 15 en las listas de álbumes, Duke fue portada de la revista Time y su categoría de institución musical de EE UU nunca volvería a ponerse en duda.



El exitoso LP del concierto del Festival de Jazz de Newport de 1956 no sólo era incompleto, sino que buena parte se había regrabado en el estudio, añadiéndose las presentaciones y los aplausos de Newport, excepto el famoso “Diminuendo And Crescendo In Blue”, cuya excitación no podría haberse recreado entre cuatro paredes: de hecho, el intento de recrear este tema fue una de las pocas ocasiones en las que Ellington perdió la paciencia y ordenó a la banda que cogieran sus cosas y se marcharan. El principal problema de la grabación del Festival fue que Gonsalves había tocado su famoso solo en el micrófono erróneo: en 1999 la grabación llevada a cabo con dicho micrófono para la Voz de América se combinó finalmente con la grabación de Columbia para producir un documento, en su mayor parte en estéreo real, que se publicó en un maravilloso CD doble bajo la producción de Phil Schaap.

La banda había participado en películas como *Murder At The Vanities* y *Belle Of The '90s* (*No es pecado*, 1934), y la adaptación cinematográfica de *Cabin In The Sky* (*Una Cabaña en*

el Cielo, 1943), pero ahora Ellington componía bandas sonoras y hacía cameos como en *Anatomy Of A Murder* (*Anatomía de un Asesinato*, 1959) y *Paris Blues* (*Un Día Volveré*, 1961); compuso la banda sonora de *Assault On A Queen* (*Asalto al Queen Mary*, 1966); escribió música para una producción canadiense de *Timon Of Athens* y para *My People* (de 1963) un espectáculo sobre el centenario de la Proclamación de la Emancipación, que incluía secciones con títulos como "King Fit The Battle Of Alabam" ["(Martin Luther) King luchó en la batalla de Alabama"] y "What Color Is Virtue?" ["¿De qué color es la virtud?"]. Entre los mejores discos de Ellington de estos años están *Such Sweet Thunder* (de 1957), buena música apenas relacionada con Shakespeare, a pesar del título, más *Indigos* (de 1959), el precioso repaso al repertorio lento Ellington, ambos para Columbia, y la *Queen's Suite* (también de 1959) dedicada a Isabel II de Inglaterra (se imprimió una sola copia, para ella; no se publicó comercialmente hasta después de la muerte de Ellington). La banda grabó la *Suite Thursday* (de 1960) en cuatro partes, firmada por Ellington y Strayhorn, que, con sus 16 minutos, es una de las más conseguidas de Ellington, con sus temas y colores maravillosamente combinados y una excelente interpretación en el estudio. La atención que ha recibido la banda de 1940 ha causado que se haya ignorado a la de 1960, pero las escuelas de música deberían tratar de mostrar esta música. Por desgracia, la *Suite Thursday* sólo está disponible en un CD de Columbia junto con las adaptaciones ellingtonianas de Grieg y Tchaikovsky, grabadas el mismo año: su "hada de azúcar" [del *Cascanueces*] le salió muy sexy, pero es poca cosa.

El disco en trío *Money Jungle* (Ellington con Charles Mingus y Max Roach) junto con los soberbios álbumes en combo *Duke Ellington Meets Coleman Hawkins* y *Duke Ellington And John Coltrane*, todos ellos de 1962, son obras maestras muy distintas entre sí; las giras mundiales tuvieron como resultado la *Far East Suite* (de 1966, incluye el "Isfahan" de Strayhorn) y la *Latin American Suite* (de 1968/70); el sentido

homenaje a Strayhorn a raíz de su muerte *And His Mother Called Him Bill* (de 1967) incluye su última composición, "Blood Count", así como el solo de Ellington en "Lotus Blossom". La banda acompañó a Ella Fitzgerald en dos discos con canciones de Ellington, hoy reeditados en un CD doble, *On The Côte D'Azur*. Los discos para Reprise entre 1964 y 1967 incluyen *Concert In The Virgin Islands*, el decepcionante *Francis A. And Edward K.* (con Sinatra) y canciones de *Mary Poppins*; en *Will Big Bands Ever Come Back?* presentaba nuevas versiones de la era del Swing, mientras que en *Greatest Hits* revisitaba sus propios éxitos; *The Symphonic Ellington* se grabó en París, Milan y Estocolmo; *Afro-Bossa* es el mejor de este montón. *This One's For Blanton!* (de 1972) en el sello Pablo es un dúo con Ray Brown, en el que revisitan los dúos de 1940 con Blanton; el posterior *Seventieth Birthday Concert* de Blue Note abre con una alborotada versión de "Rockin' In Rhythm", que volvía a ser el tema de presentación de la banda. La obra maestra tardía *New Orleans Suite* (de 1970) constaba de cinco partes entrelazadas, con retratos de Louis Armstrong (con Cootie Williams), Wellman Braud (con Joe Benjamin al bajo, 1919-1974) y Sidney Bechet (con Gonsalves al tenor; Ellington trató de convencer a Hodges de que desempolvara su soprano, pero falleció pocos días antes de la sesión) y Mahalia Jackson. La obertura de la suite, "Blues For New Orleans", daba un papel prominente al órgano de Wild Bill Davis; sin embargo, el efecto de órgano en el retrato dedicado a Jackson consistía en una combinación de tres clarinetes, saxo tenor y flauta, utilizando la paleta de pintor tonal de la que en su día se dijo: «Stan Kenton puede ponerse delante de mil violines y mil cobres, ejecutar un gesto dramático y cualquier arreglista profesional puede decir, "ah sí, eso se hace de esta manera". Pero Duke efectúa un mero movimiento de dedo, tres vientos emiten un sonido y no se sabe lo que es». Con los antes citados más Mercer Ellington, Cat Anderson, Carney y Procope, la *New Orleans Suite* presentaba a nuevos fichajes como, entre otros, Harold "Money" Johnson (1918-1978), trompeta; Julian Priester (n. 1935) y Booty Wood (1919-1987) a

los trombones; Norris Turney (1921-2001), Harold Ashby (1925-2003), a las cañas; Rufus "Speedy" Jones, batería (1936-1990; tocó con Basie entre 1964-1966).

En 1965 el consejo asesor del Comité del Premio Pulitzer rechazó la recomendación unánime de su jurado de música para que se le concediera una mención especial a Ellington; hubo miembros del jurado que dimitieron entre rumores de prejuicios raciales, pero es más probable que el motivo fuera que el comité no se tomó en serio sus logros. Duke repuso: "el destino está siendo amable conmigo. No quiere que alcance la fama demasiado pronto". Fue doloroso, pero se le agasajó con otras distinciones, como la medalla Lyndon B. Johnson, el "Cumpleaños feliz" que Nixon tocó al piano para él, títulos honoríficos, etc. Su último recital en trío fue *Live At The Whitney* (de 1972, para Impulse, la mitad de los temas son solos de piano). El primero de los *Conciertos Sacros* (no muy bien considerados por la crítica) se estrenó en San Francisco en 1965 (incluyendo "Come Sunday" de *Black, Brown And Beige*, "New World's A'Comin'" y el nuevo "In The Beginning, God", con cantantes como Esther Merrill y el bailarín David Briggs); el *Segundo Concierto Sacro* se estrenó en Nueva York en 1968 (toda la música era nueva, con los cantantes Alice Babs, Tony Watkins, Devonne Gardner y Roscoe Gill); el *Tercero*, estrenado en la Abadía de Westminster de Londres en octubre de 1973, lo vio ya debilitado a causa de su enfermedad fatal; no pudo asistir a otro concierto celebrado en Nueva York con ocasión de su 75º cumpleaños, dirigido por Gill y el pianista Brooks Kerr (n. 1951).



Duke Ellington  
Autor desconocido

Duke fue uno de los primeros en cansarse de la palabra “jazz”, uno de los que señaló que “sólo hay dos tipos de música: buena y mala”. Entre sus innovaciones se encuentran haber grabado el bajo de Braud prominentemente (1928), haber usado una cámara de eco (1938), él y Tizol fueron de los primeros en explorar las posibilidades del *Latin Jazz*, y nunca paró de crear belleza tonal (siempre exigió que los saxofonistas fueran capaces de tocar también el clarinete, por ejemplo, mucho después de que el clarinete se hubiera pasado de moda). Los discos mencionados han estado disponibles más o menos continuamente y aun hoy siguen publicándose muchos más, como una grabación de *Harlem* de 1962 en Pablo, y más material de Valburn y Tower: *Duke Ellington And His Famous Orchestra: Take The ‘A’ Train* en VJC contiene las “legendarias” grabaciones para la radio con Blanton y Webster realizadas en Hollywood en 1941; más completo y más preciso en su título es el doble CD *The Complete Standard Transcriptions* (Soundies). *Duke’s Joint!* en Buddha/BMG recopila retransmisiones radiofónicas de 1943 y, principalmente, 1945. *Cornell Concert* (1948), en MusicMaster, incluye rarezas como la obra en dos partes “The Symphomaniac” y una rara versión en directo de “Reminiscin’ In Tempo”. *Cool Rock* en LaserLight es una colección

ridículamente barata de divertidos retales, grabaciones de estudio de 1965 en Chicago y 1972 en Toronto, que incluye "P.S. 170", que, como señala Stanley Dance en las anotaciones, debe de haber sido una escuela en el Harlem hispano. *The Private Collection* es una serie de diez CDs con sesiones grabadas entre 1956 y 1971 con un sonido excelente (publicada por Saja en EE UU y Kaz en el Reino Unido) e incluye varias actuaciones en bailes, la *Degas Suite*, *The River* y sus últimas reflexiones sobre *Black, Brown And Beige* y *Harlem*. En efecto, existen cientos de CDs, más música que la que vio la luz con él en vida.

Dadas las sucesivas fusiones de los antiguos sellos de los años de la Gran Depresión, la obra temprana de Ellington es toda propiedad de Universal y SonyBMG. GRP realizó una labor maravillosa para MCA [hoy Universal] al recopilar las grabaciones Burnswick y Vocalion de 1926-1931 en un triple CD titulado *Early Ellington*. El material de Victor de 1927-1934 debería haberse publicado completo y en orden cronológico; no obstante, Bluebird/BMG sacó una serie de CDs sencillos, *Early Ellington*, *Jubilee Stomp* y *Jungle Nights In Harlem*. Siendo justos, hay que señalar que RCA/BMG acometió el material de 1940-1946 en uno de sus primeros grandes proyectos en formato digital; el primer intento, de 1987, fue un fracaso; el segundo consistió en dos CDs triples, *The Blanton-Webster Band* y *Black, Brown And Beige*, pero aun tuvo que hacerse una vez más. RCA publicó una enorme caja de edición limitada con todo lo que encontraron en sus archivos con motivo del centenario de Ellington, y las nuevas transferencias a formato digital están viendo la luz en porciones más pequeñas: *Never No Lament: The Blanton-Webster Band* y *The Complete RCA Victor Mid-Forties Recordings* son las mejores reediciones de este material hasta el momento, para las que se han usado las planchas de metal empleadas en su día para fabricar los originales de 78 RPM. Hay tantísimo material de Columbia/Sony, publicado originalmente en diversos sellos, que la parte más temprana se estaba reeditando en CDs dobles: *The*

*OKeh Ellington* (1927-30 con anotaciones de Stanley Dance), *Braggin' In Brass: The Immortal 1938 Year* (anotado por Nat Hentoff) y *The Duke's Men: Small Groups* (volúmenes 1 y 2, cuatro CDs en total, están anotados por Helen Oakley Dance, productora de las sesiones originales de 1934-1939).



Duke Ellington  
Autor desconocido

La primera biografía publicada fue *Duke Ellington*, de Barry Ulanov (de 1946); las de Peter Gammond (de 1958) y G. M. Lambert (de 1959) fueron volúmenes útiles; *The World Of Duke Ellington*, de Stanley Dance (de 1970) es una valiosa historia oral, con entrevistas con miembros de la banda; *Duke Ellington In Person* lo hizo Mercer Ellington con Dance en 1978; *Duke Ellington* de James Lincoln Collier (de 1987) fue ampliamente superada por *Beyond Category: The Life And Genius Of Duke Ellington* de John Edward Hasse (de 1993). *Duke Ellington: Jazz Composer*, de Ken Rattenbury, analiza cinco obras del periodo 1939-1941; algo árido pero sustancioso es *Ellington: The Early Years* de Mark Tucker, que también recopiló *The Duke Ellington Reader* (de 1993), una colección de textos extremadamente valiosa. *Sweet Man: The Real Duke Ellington* (de 1981) de Don George, está lleno de anécdotas para adultos, y ha sido enérgicamente repudiado por el autoproclamado cónclave papal que rodea actualmente al espíritu de Ellington.

Como compositor, Ellington creó frases y estructuras de cualquier longitud que le apeteciera en vez de limitarse a frases de cuatro u ocho compases y estructuras de 32, como en

la mayoría de las canciones populares, y su talento como pintor tonal era único, pero a lo largo de su carrera tuvo dificultades en el desarrollo de piezas más largas. En un ensayo publicado en la revista británica *Jazz Monthly* (1964), Max Harrison señaló que Ellington era un miniaturista por necesidad: “dedicado a las actuaciones de una sola noche durante décadas, teniendo que soportar las enormes presiones comerciales para poder mantener la banda unida, con su desarrollo, en resumen, paralizado por la poco saludable pero estrecha relación del jazz con la industria del ocio popular, no sorprende que la técnica de Ellington, cuya evolución está sujeta exclusivamente a la experimentación con la banda, presente importantes carencias”. (El ensayo se incluyó en *A Jazz Retrospect* de Harrison –1976, reeditado en 1991– y en el *Reader* de Tucker). Las suites de Ellington son cadenas de piezas a menudo preciosas, pero ni el mayor genio musical nace sabiendo cómo componer sinfonías y óperas, y Ellington no iba a disolver la banda, dejar la carretera y ponerse a estudiar música. Él mismo dejó escrito en 1944 “tratar de elevar la categoría del músico de jazz forzando la comparación de su mejor trabajo con la música clásica es negarle la parte de originalidad que legítimamente le corresponde”. Además, otorgó más crédito a la ayuda de Strayhorn en su obra tardía que lo que los custodios de la tumba de Ellington están dispuestos a aceptar hoy. La canonización de Ellington tras su muerte a cargo de los académicos interesados que viven de las rentas “ducales” es inmerecida: no era un Beethoven negro, sino Duke Ellington, y somos afortunados de haberle tenido tal como era, dado el carácter de la industria de la música comercial en EE UU.

El libro de Ellington *Music Is My Mistress* (de 1973) no es una autobiografía; ni siquiera menciona a la madre de Mercer, y no le falta al respeto a nadie. De hecho, Ellington empezó él mismo el manuscrito; a continuación le pidió a Carter Harman –autor del artículo de la revista *Time* de 1956– que le ayudara, pero Harman quería colaborar en un libro de verdad,



incluidos los trapos sucios, lo cual estaba completamente descartado. Duke entonces le pasó el encargo a su vieja amiga Patricia Willard, que había sido su publicista durante años y había escrito otros textos publicados bajo la firma de Duke, pero esta combinación tampoco funcionó. La exasperada editorial (Doubleday) al final contrató a Stanley Dance para rematar el trabajo, y Ellington se quejó a Willard de que Dance estaba cambiando lo que él había escrito. Entre las cosas que Dance descartó fue el papel de la Willard, al parecer porque no aceptaba que las mujeres trabajasen.

Ellington a veces no pasaba su música a papel, menos aun iba a hacerlo con su vida, y ni siquiera dejó testamento; pero su legado son las grabaciones y montañas de música y de otro material que será estudiado durante años. Mantuvo unida una banda de talentos indomables durante casi medio siglo; cuando bebían o se drogaban él adoptaba la postura de que eran adultos y tenían que responsabilizarse de sí mismos. Era refinado, ingenioso, vanidoso, supersticioso y mujeriego; era un zalamero y un embaucador de primera: de esa forma consiguió mantener la banda unida y conservar su intimidad. James Lincoln Collier estudió el enigma de la banda y sus miembros como si fuera una máquina de componer: nadie puede estar seguro de quién escribió qué, pero sí de que Duke siempre estaba al mando. Collier es condescendiente con Ellington, pero en su conclusión le compara con un jefe de cocina, que “planifica los menús, forma a los pinches, les supervisa, lo prueba todo, ajusta las especias... y al final se le atribuye el resultado”. El resultado es un corpus de arte norteamericano intemporal.

---

**Nota:**

**Nota:**

Se han revisado y actualizado algunos datos de esta biografía

usando la siguientes referencias:

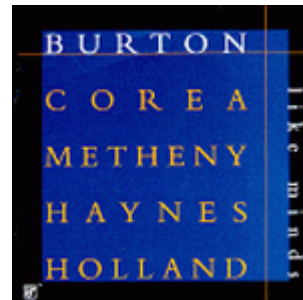
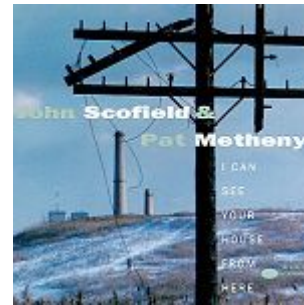
- Ellington, E. K. “Duke”: *Music Is My Mistress* (Doubleday, 1973).
  - Dance, S.: *The World Of Duke Ellington* (2ª Ed., Da Capo Press, 2000).
  - Lambert, E.: *Duke Ellington: A Listener’s Guide* (Scarecrow Press, 1999)
  - Timmer, W. E.: *Ellingtonia: The Recorded Music Of Duke Ellington And His Sidemen* (Scarecrow Press, 4ª edición, 1996)
- más
- The DEMS bulletin: <http://www.depanorama.net/dems/index.htm>

©1999, Donald Clarke (del original)

©2006, Agustín Pérez Gasco y Fernando Ortiz de Urbina (de la traducción al español)



**Pat Metheny, el jazzman:  
formaciones jazzísticas.  
80/81, Song X, I Can See Your  
House From Here, Jim Hall &  
Pat Metheny, Like Minds**



## **80/81** (ECM, 1980)

De forma paralela a su evolución con el Group, Pat Metheny también ha experimentado un fuerte impulso como jazzman en sentido clásico. Esta (aparente) doble faceta no sólo ha venido completado su formación, sino que le ha hecho ganarse el respeto de todos. En ese sentido, tras su exitoso [Bright Size Life](#) a trío, los tres primeros discos del PMG (incluimos [Watercolors](#)) y el intimista [New Chautauqua](#), Pat necesitaba hacer un alto en el camino para ofrecer un trabajo más “tradicional”. Por ese motivo reunió a una de las mejores secciones rítmicas imaginables (Charlie Haden y Jack DeJohnette) con dos saxofonistas de corte bien distinto: el rockero Michael Brecker (por aquellos tiempos exitoso músico de sesión, baluarte de la fusión con su hermano Randy y del hard bop moderno con la primera versión de Steps Ahead) y Dewey Redman, uno de los padres del free jazz (y de Joshua Redman, en este caso como padre biológico).

Tan curiosa mezcla de músicos hacía presagiar una grabación, cuando menos, curiosa. Y así fue. 80/81 es un disco doble (tanto en su edición original en vinilo como en la posterior en CD) donde tiene cabida un amplísimo rango estilístico, así como distintos tipos de combinaciones entre los cinco

integrantes del grupo. Desde el folk de armonía simple donde el acompañamiento rítmico de la guitarra acústica se vuelve protagonista (Two Folk Songs) a la ausencia de forma y la libertad casi total (Open). Entre medias, de todo un poco. El tema que titula el disco presenta por primera vez a un Metheny jazzista, atrevido y con muchísima intención, así como a un Redman pletórico de oficio y buen hacer. En The Bat, una de las mejores baladas que Pat ha compuesto, resalta el espacio y la sensación de rubato. El solo de Charlie Haden es de extrema belleza. El apartado del blues (a trío) queda reservado para Turnaround, un clásico de Ornette Coleman que Metheny ha venido interpretando en directo con sus distintas formaciones jazzísticas prácticamente en todas las épocas (incluso llegó a tocarlo de manera habitual con el Pat Metheny Group a principios de los ochenta). En Pretty Scattered encontramos libertad y frescura, y la última cara del segundo vinilo es el colmo de la sensibilidad: Every Day (I Thank You) fue una especie de regalo a Michael Brecker, que interpreta una de las improvisaciones más desgarradoras que jamás haya grabado. La guitarra de Pat hace de anfitrión de lujo, y la emotividad toma especial relevancia. Abandonada desde entonces, por fortuna Brecker y Metheny retomaron esta excelente composición para su gira del año 2000, haciendo las delicias de los aficionados que no pudieron escucharla en directo en su día.

El cierre lo pone Goin' Ahead, tema escrito originalmente para el quinteto que no funcionó muy bien, motivo por el que el de Missouri lo grabó con dos guitarras acústicas, dotándole de sentido y de vida. Independientemente de las excelentes actuaciones de Metheny, Redman y Brecker, merece la pena resaltar el increíble trabajo de la sección rítmica, con un Charlie Haden melódico, economizando notas y utilizándolas con sabiduría, y un Jack DeJohnette excepcional, dando una auténtica lección de batería moderna, escuchando a sus compañeros y aportando su personal visión en todo momento. Por sus texturas, sus colores, la ausencia de piano, el extremado lirismo y la extremada libertad, 80/81 sigue siendo hoy en día

un referente en la carrera de Pat Metheny. Y también en la de sus compañeros de reparto.

### **Song X** (Pat Metheny & Ornette Coleman – Geffen, 1986)

¿Quién no ha tenido un ídolo alguna vez? Especialmente en el ámbito de la música, ¿quién no ha experimentado sensaciones inigualables escuchando a algún determinado intérprete? En el caso de Pat Metheny ese ídolo fue uno de los mayores revolucionarios de la música del siglo XX, padre del movimiento catalogado como free jazz e improvisador empedernido: Ornette Coleman. No en vano Metheny ya había grabado temas del saxofonista en sus anteriores trabajos [Bright Size Life](#), [80/81](#) y [Rejoicing](#), y venía tocando algunos de ellos en directo de forma habitual.

El haber colaborado con Charlie Haden y Dewey Redman a buen seguro debió facilitar a Metheny la posibilidad de una colaboración con Ornette, y así ocurrió en diciembre de 1985. Haden, Coleman, su hijo Denardo a la percusión y el excepcional Jack DeJohnette a la batería hicieron las delicias de Pat en uno de sus discos favoritos, posiblemente uno de los más especiales para él. Muy bien considerado por la crítica, Song X es una obra encuadrable dentro del movimiento del free jazz, si bien los timbres de las guitarras sintetizadas y Pikasso (por entonces en prototipo) y la percusión electrónica de Denardo amplían tímbricamente el horizonte sonoro. A pesar de estar a nombre de Metheny, en ciertos momentos no se sabe si es realmente Ornette quien manda, hasta el punto de que la mitad de las composiciones son de ambos músicos y la otra mitad está únicamente a nombre del saxofonista (que, por cierto, también se atreve con el violín en su clásico Mob Job, uno de los pocos temas armónicamente “correctos”). Las interpretaciones van desde los 13 minutos de continua estridencia y entrecruzamiento de improvisaciones de Endangered Species a la belleza lírica y melódica de Kathelin Gray, la balada del disco, pasando por el atrevimiento contenido de Trigonometry y el desbocado de Song X o Video

Games. En Song X Duo guitarrista y saxo alto se enzarzan en un diálogo intenso mientras el final Long Time No See, a pesar de su sorprendente comienzo con un ritmo de batería casi bailable, guarda una ortodoxia que no por ello deja de ser interesante en el contexto de la grabación.

Lo que resulta, sin duda, curioso de este disco es que se tratase de la primera producción discográfica de Pat Metheny para su entonces nueva compañía Geffen Records, cuyo catálogo de jazz era prácticamente inexistente. Por fortuna Song X no sólo no escandalizó a nadie, sino que permitió a Pat ganar un peldaño más en el escalafón jazzístico y, sobre todo, divertirse mucho mientras lo hacía.

***I Can See Your House From Here*** (John Scofield & Pat Metheny – Blue Note, 1994)

Bastante tiempo llevaban John Scofield y Pat Metheny deseando grabar un álbum juntos. Aún muchos recordamos el bis que hicieron en su concierto compartido en Mendizorroza en 1993. Sea como fuere por fin consiguieron encontrar un hueco en diciembre de ese mismo año, formando un cuarteto con el legendario Steve Swallow a su bajo electroacústico tocado con púa y el entonces joven pero ya rompedor Bill Stewart. Grabado para la compañía de Scofield, *I Can See Your House From Here* es un trabajo atrevido, gamberro, divertido, y a la vez muy respetuoso con las corrientes centrales del jazz. Lejos del lucimiento personal, habitual en intérpretes de tan controvertido instrumento como la guitarra, Pat y John dan una lección de cómo hablar con voz propia a través de los once cortes de este excelente CD (seis de ellos compuestos por el de Ohio y los otros cinco por nuestro amigo de la camiseta a rayas). Entre ellos, obras maestras como los “scofieldianos” *Everybody’s Party* (rítmico hasta decir basta), *No Matter What* (brillante y delicado) o *You Speak My Language* (el lenguaje del blues elevado al cuadrado), o los “methenianos” *The Red One* (rockero y descarado), *Quiet Rising* (fiel a su título en el paisaje que describe) y, muy especialmente, *Message to My*

Friend, balada dedicada a Charlie Haden donde los voicings de acordes expresados a través de la guitarra acústica de Pat concilian complejidad técnica con fácil escucha.

Las improvisaciones de ambos maestros son fuera de serie, con motivos claros y perfectamente adecuados al contexto. La frase de comienzo de solo de Metheny en Say the Brother's Name es una auténtica lección y el modo en que ambos líderes funden sus discursos para ofrecer una obra sin estridencias ni preconcepciones es una muestra de la enorme madurez que ambos guitarristas atesoraban ya en esa época. Madurez demostrada también por la excelente sección rítmica de un Steve Swallow al que casi cuesta oír, pero que aporta una sutil descripción de la armonía subyacente en sus líneas de bajo, y de un Bill Stewart que se acopla con aparente facilidad al proyecto, sin estridencias y sin quedarse corto. Un excelente aporte a tan poco habitual formación es la forma en que ambos guitarristas acompañan los solos de su compañero, dejando espacio y marcando en los puntos más difíciles, con imaginación y atrevimiento (las evoluciones de Pat sobre el solo de Sco en The Red One merecen una atenta escucha).

Por fortuna el dúo no sólo encontró fechas para la grabación, sino que también pudieron afrontar una gira internacional en 1994 con este mismo line-up. Siendo posiblemente (y con permiso de Bill Frisell y John Abercrombie) los dos guitarristas más importantes de los últimos treinta años, lo único que se puede desear es que vuelvan a encontrarse pronto y continúen dando muestras del buen ambiente musical que transmiten en este I Can See Your House From Here.

**Like Minds** (Gary Burton, Chick Corea, Pat Metheny, Roy Haynes & Dave Holland – GRP, 1999)

Los tiempos avanzan que es una barbaridad, las distancias se han reducido y los problemas de comunicación cada vez son menores. Buena prueba es el origen de este Like Minds que consiguió reunir en diciembre de 1997 a algunos de los músicos

de jazz más talentosos (y ocupados) del momento: la cita se concertó por e-mail.

Por supuesto, a lo largo de la extensa carrera de los cinco monstruos ha habido mucha coincidencia entre ellos, pero una forma de ver esta reunión sería la siguiente: “los duetos de Gary Burton y Chick Corea se juntan con el trío de [Question and Answer](#) (Pat Metheny, Dave Holland y Roy Haynes)”. Ni que decir tiene que las sesiones destilaron calidad a borbotones, y que nos encontramos ante un CD que define con bastante exactitud lo que es el jazz en nuestros días cuando se ejecuta a gran nivel. Como muestra un botón: seis de los diez temas del disco fueron primeras tomas, y otros dos segundos intentos. Para conformar el set-list casi se llegó a evocar una boda, ya que los tres solistas del quinteto trajeron algo nuevo (Elucidation – Metheny -, Futures – Corea -, Like Minds – Burton) y algo viejo (Question and Answer – Metheny -, Windows – Corea -, Country Roads – Burton), y el diseño de la carpetilla era azul. Bromas aparte, la interacción entre los músicos fue más allá de la mera interpretación, influyendo en la elección de los temas y el concepto general del disco. Nos encontramos, pues, con un álbum de cinco líderes tocando con respeto y con ambición, con espíritu de side-man y de titular del trabajo a la vez. Así, el sofisticado lenguaje jazzístico no sólo se encuentra en las improvisaciones, sino en los acompañamientos, la interpretación de las melodías y hasta el más mínimo detalle que se pueda percibir. Especialmente logrado está ese apartado de los acompañamientos, con tres instrumentos polifónicos de timbres similares alternándose con maestría, sin molestias ni sobreactuaciones.

El hecho de que este Like Minds ganara el Grammy a mejor disco de jazz queda en mera anécdota. Es uno de esos casos en que la propia existencia del CD es el mejor premio. La soltura con que los cinco músicos se desenvuelven en cualquier contexto es asombrosa. Dave Holland dialoga constantemente con todo el mundo sin descuidar en ningún momento su labor de soporte



rítmico, mientras Roy Haynes camina con elegancia y contundencia, algo más sobrio que de costumbre porque la ocasión lo requería. Corea y Metheny improvisan sin complejos con una densidad melódica envidiable, y Burton queda tan integrado en el cuadro que a veces parece olvidar ser el padre del invento (y productor del disco), actuando casi como un invitado de lujo. La fabulosa recreación de Question and Answer, el rítmico tema que da título al CD o el precioso For a Thousand Years que Pat ya grabara anteriormente en el disco de Marc Johnson The Sound of Summer Running no hacen sino remarcar la inagotable calidad de un trabajo tan sofisticado como fresco.

***Jim Hall & Pat Metheny*** (Jim Hall & Pat Metheny – Telarc, 1999)

“Jim Hall es el padre de la guitarra moderna”. Esta frase, pronunciada hace años por Pat Metheny, identifica a Hall como la influencia más grande para los guitarristas de generaciones posteriores, entre los que se encuentra el propio Metheny. Y es cierto que dentro del discurso íntimo y personal del de Missouri se pueden encontrar frases, sonoridades y conceptos del guitarrista de Buffalo. Hall, por otra parte, siempre ha admirado a sus “hijos”, y cabía pensar que, tarde o temprano, una colaboración con Metheny fuera inevitable. No sólo ocurrió así, sino que ambos músicos escogieron para la ocasión la arriesgada y poco explorada formación de dúo de guitarras.

Aprovechando los resultados de dos fructíferas sesiones de estudio y de un par de conciertos en Pittsburgh, todo ello acaecido en el verano de 1998, ambos intérpretes grabaron este Jim Hall & Pat Metheny para el sello Telarc del primero (si bien la producción corrió a cargo de su discípulo y sus compañeros Gil Goldstein y Steve Rodby), un largo CD donde sus dos voces hablan, dialogan y se entrecruzan ofreciendo un torrente de buen jazz tan intenso que se hace difícil de asimilar de una sola vez. Uno de los elementos más evidentes en este trabajo es el contraste entre la guitarra de Hall con su tradicional timbre jazzístico y la variedad de sonidos

desplegados por los distintos instrumentos de Metheny, con predominio de la eléctrica pero mucho espacio para su guitarra acústica de cuerdas de nylon en sus baladas (Farmer's Trust, Don't Forget), la de cuerdas de acero en la rítmica versión del gershwiniano Summertime o la Pikasso de 42 cuerdas en Into the Dream y algunas de las piezas free del disco. Esas libre-improvisaciones aportaban, también, contraste. Contraste con temas más habituales en el repertorio de Jim Hall como Lookin' Up, Cold Spring o All Across the City, y con versiones de clásicos como All the Things You Are o la joya del disco, el Falling Grace de Steve Swallow. En esos ambientes la ortodoxia ganaba terreno, si bien la extraña agrupación permitía un interesante uso de espacios y originales acompañamientos.

Casi una rareza en la carrera discográfica de Pat Metheny, este es uno de sus trabajos más jazzísticos, una deuda saldada con el pasado y, como suele ser habitual, una intensa mirada a un futuro en continua evolución.

© [Arturo Mora Rioja](#), 2005