

**Pat  
Martino**

**EL GRAN  
DESCONOCIDO**



Joaquín Chacón

Cuadernos de Jazz - 23

Hace unos cuantos años, un buen amigo me pasó una grabación de Pat Martino haciendo alabanzas sobre la manera de tocar de este guitarrista. Al principio, me llamó la atención el nombre de ese desconocido, y al oírlo por primera vez tuve una sensación bastante ambigua. Acostumbrado a las modernas sonoridades de los John McLaughlin, Larry Coryell, etc., que para mí eran por aquel entonces los máximos exponentes de la guitarra en jazz, descubrí por un lado un sonido más mate y limpio (pero a la vez intenso y avasallador), y por otro la sensación de que las notas que salían de esa guitarra estaban hablando de algo concreto.

En aquel entonces no supe decir si me gustaba o no, dado que Martino me parecía, por un lado, rítmicamente plano (por su tendencia a tocar corcheas en tiempos rápidos y a doblar a semicorcheas en tiempos medios y baladas), pero en contrapartida tenía algo –no sabía qué– que me atraía.

Posteriormente fui conociendo a exponentes más tradicionales de la guitarra en jazz: Joe Pass, Wes Montgomery, Jimmy Raney y Tal Farlow. La mayoría de ellos aclamados y reconocidos por mucha gente, incluso por amigos y compañeros guitarristas. Sin embargo, casi nadie conocía a Martino. No había prácticamente discos suyos, ni se le vía tocar en festivales, programas, vídeos, etc.

Más tarde descubrí que el que al principio me resultaba poco convincente se convirtió, al lado de Montgomery, en mi favorito, y de pronto comencé a entender la grandeza y la dificultad técnica de lo que ese desconocido tocaba. A estas alturas ya es más fácil conseguir sus discos y la gente va conociéndole, quizá gracias a varios entusiastas que pregonamos su nombre y alabamos su estilo. Eso me alegra, pues pienso que su trabajo y el esfuerzo que siempre ha mostrado por superarse, aun en las circunstancias más duras, lo merecen.

Pat Martino (apellidado originalmente Azzara) nace en Filadelfia, el 25 de agosto de 1944. Su padre, que había sido en su tiempo alumno de Eddie Lang, le da las primeras lecciones de guitarra a los doce años. A los quince, Pat es ya todo un profesional, realizando sus primeras giras con grupos de rhythm & blues orientados al jazz: Willis Jackson, Jack McDuff, Red Holloway, Sleepy Henderson, etc.

Más tarde trabaja esporádicamente con músicos como Lloyd Price y Sonny Stitt, volviendo posteriormente a formar parte del grupo de Willis Jackson, con quien graba su primer disco en 1963.

En 1966, y por recomendación de Howard Johnson, trabaja durante ocho meses con el saxofonista John Handy, grabando el disco *New View*. Según palabras del propio Martino, este trabajo le proporcionó una importante experiencia y le sirvió como lanzamiento. "Handy me llamó a Filadelfia, pidiéndome tomar el primer avión para Los Angeles. Diez horas más tarde, me presenté en el escenario para hacer un concierto con el grupo. John no me había oído tocar nunca, no habíamos ensayado y no había partituras. Fue una noche dura, pero afortunadamente todo salió bien. Yo respeto la música de John y aprecio en gran medida haber trabajado con él". Un año con Don Patterson, dos con Jack McDuff, más dos giras con Jimmy Smith y Trudy Pitts, le proporcionan una sólida base en materia de blues y un acercamiento a la guitarra fluido y viril. En Filadelfia continúa como *free lance* y graba como *sideman* para la casa Prestige con músicos como Charles McPherson, Eric Kloss, Don Patterson y Sonny Stitt.

Ese mismo año graba el primer álbum a su nombre: *El Hombre*. El disco tuvo buena acogida por parte de la crítica y del público, resultando sorprendente para muchos su forma de tocar en octavas. Su aproximación a éstas era más cálida y técnicamente mejor, después de la de Wes Montgomery, a quien estaba muy unido por una profunda admiración y una sólida amistad, a pesar de la diferencia de edad. (En la versión original del disco *The Visit*, editado posteriormente con otra portada y con el título *Footprints*, reza junto al título la frase: "Inspired by and dedicated to Wes Montgomery".)

A partir de este momento, su carrera como solista empieza a tomar solidez y graba para los sellos Prestige, Muse y Warner Bros desde 1967 hasta 1976. Paralelamente toca con músicos como Chick Corea, Stanley Clarke, Barry Miles, etc.

Con los años, Martino no se conforma con demostrar su maestría dentro de la forma del blues y del lenguaje bop utilizado sobre estándares y composiciones propias, sino que experimenta con nuevas formas más libres, influenciado en gran medida por la cultura hindú y otras músicas orientales. Esta experiencia queda registrada en dos álbumes: *East y Baiyina*. En esta época experimenta también con guitarras de doce cuerdas y diferentes efectos electrónicos, interesándose más tarde por los ritmos del jazz-rock, la fusión y la utilización de sintetizadores, grabando para la Warner Bros a finales de los setenta dos discos claramente orientados a este estilo: *Starbright y Joyous Lake*. Al respecto, Martino dice en la contraportada de su disco *We'll Be Together Again*: "La verdadera música, como todo arte verdadero, es una experiencia que debe ser asumida, no juzgada, porque la gloria no la puede hacer mejor, así como la crítica no puede hacerla peor".

A principios de 1980, la carrera de Martino se ve truncada de forma repentina. Tras una temporada en la que había estado sufriendo extraños dolores de cabeza, le diagnosticaron una aneurisma cerebral, enfermedad con la que se creía que había nacido. (La aneurisma es una dilatación anormal de un vaso sanguíneo o una arteria, que se llena de sangre coagulada, pudiendo llegar a provocar un tumor.) El médico le pronosticó entre dos horas y dos días de vida, dado que una arteria estaba a punto de reventar.

Trasladado urgentemente a la costa oeste, es sometido a una operación, tras la cual entra en coma. Tres días más tarde, después de una segunda operación, sale del coma: "La operación no afectó a mi memoria guitarrística, pero sí a mi control muscular. No pude tocar durante un año. Perdí el interés por cualquier cosa. Fue un período crucial, lleno de depresión, debiendo someterme a sesiones de psicoterapia."

En este momento Martino se sumerge en el estudio de los computadores (Appel Macintosh), sintetizadores (Roland, Synclavier) y, en general, de la nueva tecnología midi.

En los últimos años ha grabado asiduamente en su estudio de Long Island, aunque nada de este material ha sido publicado. "Yo debía a Muse Records tres discos, dos han quedado hechos, incluido un álbum en directo grabado en Nueva York (*The Return*, afortunadamente ya publicado). No estoy seguro de cuándo publicarán el otro, pues hay algunos problemas legales."

Pat Martino reanudó un limitado programa de actuaciones en abril de 1987, con una gira de dos meses por la costa oeste, ha comenzado el rodaje de un filme documental sobre su vida. Considerándose a sí mismo como músico primero y guitarrista después, su visión de la música es universal: "La guitarra no es más que un instrumento y pronto se agotan sus recursos. En la guitarra sólo disponemos de cuatro octavas, y cuando observamos las divisiones de la música disponemos, por lo menos, de once. El jazz es una forma de vivir, y no solamente un idioma musical. El jazz es improvisación espontánea. Si salís sin una meta precisa, andando sólo por el placer de andar, descubriréis que estáis improvisando. Todos en la vida improvisan; el jazz no es más que un grado relativo de improvisación."

## ANÁLISIS

En el estilo de Martino, hay precisión; una increíble precisión que observamos en su control técnico. Es capaz de tocar a cualquier velocidad

con un swing aplastante y con una increíble pulsación que alguien definió como "un martillo de algodón". Asimismo hay identidad; identidad que hace que Martino sea distinguible en pocos compases por su personal estilo de fraseo compuesto por infinidad de *licks* característicos, que desarrolla y transforma con increíble facilidad.

Quizá lo que más le diferencia de guitarristas como su maestro, Wes Montgomery, es que su toque se basa más en frases prefabricadas, que suenan incansablemente en larguísima sucesiones de corcheas. Emplea poquísimos silencios, y rellena el espacio con una increíble exactitud rítmica, y sin descanso. Montgomery, por el contrario, es más melódico y utiliza mucho más los silencios y la creatividad espontánea, para la que tenía una increíble facilidad.

Algo que sorprende, tras el análisis de algunos de sus solos, es la fenomenal facilidad que tiene para marcar los cambios armónicos y el enlace melódico de acordes aparentemente lejanos. Sólo sus líneas son capaces de definir una armonía claramente, sin ningún tipo de acompañamiento.

El sonido, mate, limpio e intenso a la vez, es otro punto a tener en cuenta. Pat monta cuerdas de calibre anormal; imaginaos que utiliza como prima un 0,15 ó 0,16 (cuando lo normal es entre 0,10 y 0,12). Además, utiliza púas de más de 2 milímetros, hechas en ébano o ágata. Alguien me contó la anécdota siguiente: en la última época utilizaba una Gibson L-5 sólida, en la que hizo instalar dos almas de acero en el mástil para soportar la tensión de las cuerdas. Y bien, tras esta pequeña introducción, vayan como botón de muestra dos temas originales y la transcripción de un solo. El primer tema, *Lean Years*, pertenece a la primera época de Martino. (*Strings*, 1967, Prestige 7547).

En aquel momento, sus composiciones podrían ser clasificadas en dos apartados bien definidos: temas de sabor *bluesy* (*Trick*, *Blues For Mikey O*, etc.) y composiciones en la más pura tradición *hard bop*, en las que se mezclan situaciones modales (alrededor de un modo acorde y sin movimientos dominante tónica) y típicos movimientos de II-V, característicos del *bebop*. El tema que nos ocupa pertenece a este segundo apartado. Es una estructura típica, con forma AABA, dividida en cuatro bloques de 16 compases. Las partes A se mueven alrededor de una tónica menor (D menor), con una modulación a Bb en el compás doce y regreso a D menor. La parte B se compone de dos grupos de II-V sin resolución, a distancia de tono. (Eb-/ Ab 7 y Db-/ Gb7). El tema es la plataforma ideal para el despegue de Martino, que en la versión original de este tema hace un solo sin precedentes. A bastante gente le sonará este tema no precisamente en la versión de Martino, sino en la de Doug Raney, grabada en el disco *Cuttin Loose* (SteepleChase). El segundo tema *Three Base Hit*, pertenece a una época posterior. (*Exit*, 1976, Muse MR 5075). Es un poco más complicado, aunque sigue utilizando movimientos de II-V. La forma general se compone de 40 compases (bastante inhabitual). Se podría analizar de diferentes formas, pero considero que la más clara sería la siguiente: A ocho compases, B ocho compases, C (interludio) seis compases y D. C, A ocho compases, B diez compases. Aparentemente, una forma compleja, aunque al oírla cobra un enorme sentido. Armónicamente, se mueve

FAST

THREE BASE HIT

Dot Martino

Handwritten musical score for 'THREE BASE HIT' by Dot Martino. It includes guitar and bass parts with various chord voicings and rhythmic patterns. The score is written in a clear, legible hand.

SOLO

THREE BASE HIT

Dot MARTINO

Handwritten musical score for the solo section of 'THREE BASE HIT' by Dot Martino. It shows a complex melodic line with many accidentals and chord changes, including A7, Bb, E7, A7, Ab7, Dbb, F#7, Bb, E7, A7, D#A, G7, C7, D#A, C7, D#A, A7, D#A, A7, Ab7, Bb, E7, A7, F#7, Bb, E7, A7, F#7, Bb, E7, A7.

Handwritten musical score for 'THREE BASE HIT' by Dot Martino. It shows a complex melodic line with many accidentals and chord changes, including A7, DA, D#7, F#7, GA, A7, Bb, E7, A7, D#A, G7, C7, D#A, A7, D#A, A7, Ab7, Bb, E7, A7, F#7, Bb, E7, A7, F#7, Bb, E7, A7.

Handwritten musical score for 'THREE BASE HIT' by Dot Martino. It shows a complex melodic line with many accidentals and chord changes, including D#7, F#7, Bb, E7, A7, DA, D#A, A7, D#A, A7, Ab7, Bb, E7, A7, F#7, Bb, E7, A7, F#7, Bb, E7, A7.

igual que el tema anterior, alrededor de una tónica menor (Am), para pasar a una sucesión de II-V contiguos, hasta llegar a D menor. (Ab - /Db7 - F# - /B7 - E-7/A7 - DA). La parte C es una especie de interludio, con un vamp rítmico sobre C7 y Db. Lo que más despista es la B final, que tiene una cola de dos compases para volver arriba (F#-7/GA). Y como colofón, veamos el solo de Pat sobre este tema. A tener en cuenta varios puntos importantes:

– La articulación. El tema se toca a un *tempo* rápido, y el sentido de las corcheas es de swing (ya sabéis  $\text{♩} = \frac{2}{4}$  más o menos). Martino articula los grupos de corcheas atacando prácticamente cada nota, y utiliza poco el ligado. No he puesto muchos signos de articulación, os reservo esa labor a vosotros. Es muy importante en el trabajo de transcripción imitar al máximo la articulación y el fraseo. Para ello es imprescindible escuchar el solo, y posteriormente intentar tocarlo a la vez que la grabación.

– Motivo y desarrollo. Si analizáis el solo, os daréis cuenta de que Martino utiliza diversos motivos, que repite en cada coro sobre el mismo sitio (compases 1 al 4, 24 al 26, 41 al 44). Estos motivos forman una idea base, que desarrolla cada vez de forma diferente (analizar). Con ello se logra una cierta coherencia melódica y, a la vez, se tienen unos puntos de referencia concretos. Esto hace de un solo una creación espontánea, basada en el concepto de la variación melódica. Muy importante, y a tener en cuenta por todos los que queráis construir solos con sentido.

– Definición melódica de la armonía (*Chord Running*) y resoluciones. Analizando las notas con respecto a la armonía, se observa que las corcheas fuertes definen generalmente notas importantes de los acordes, y las débiles suelen ser notas de paso o diatónicas al acorde. Es increíble con qué facilidad están enlazadas las ideas armónicamente, en pasos de acorde a acorde (fijaos en la resolución anticipada a Ab-, en el compás 7). El resultado es un fluido altamente melódico, que además va definiendo la armonía con gran transparencia. Con resoluciones, me refiero a sensación de dominante donde realmente no hay un dominante (rearmonización). Esto es bastante característico en la improvisación en jazz; me explico: se trata de resolver melódicamente hacia acordes importantes rítmicamente con acordes de tensión que representarían los dominantes de estos acordes, o resoluciones cromáticas. (Charlie Parker es el maestro y precursor de todo esto). Martino utiliza esta técnica con gran maestría en todos sus solos (compases 22 y 23, las 4 últimas corcheas del compás 22 implican E7 b9 b13 para resolver en A-. En la armonía este acorde no existe.) Os recomiendo buscar ejemplos de todo lo hablado y practicarlos aisladamente. ■

## DISCOGRAFIA REFERENCIAL

- 1966: *El Hombre* (Prestige)
- 1967: *Strings* (Prestige) / *East* (Prestige) / *The Clear Evidence* (Prestige)
- 1970: *Desperado* (Prestige)
- 1972: *The Visit* (Cobblestone)\* / *Live* (Muse)
- 1974: *Consciousness* (Muse)
- 1976: *Exit* (Muse) / *We'll Be Together Again* (Muse) / *Starbright* (Wamer) / *Joyous Lake* (Wamer)
- ¿?: *Baiyina* (Muse)
- 1987: *The Return* (Muse)

\* *The Visit* fue reeditado con el nombre de *Fottprints* por Muse.