

La última década del siglo resumida en diez horas de música: una apuesta arriesgada y atractiva. Hemos elegido algunos de los mejores trabajos discográficos de los pasados años, que sin duda ofrecen un panorama casi exacto de las tendencias cada vez más plurales del jazz contemporáneo. Son títulos llamados a hacer historia.

10 DISCOS DE LA DÉCADA

LOS TESOROS DEL COLECCIONISTA

WEAVER OF DREAMS

TUSKEGEE EXPERIMENTS

PEOPLE TIME

THE SPIRITS OF OUR ANCESTORS

FROM THE SOUL

SO NEAR, SO FAR
(MUSINGS FOR MILES)

FIVE

WHERE'S YOUR CUP?

NOTHING EVER WAS, ANYWAY:
MUSIC OF ANNETTE PEACOCK

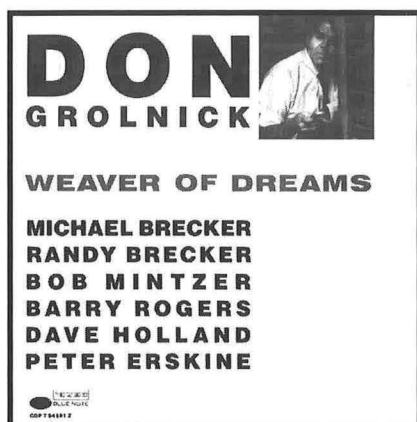
LIVE AT THE VILLAGE VANGUARD/
THE ART OF THE TRIO VOLUME TWO

UNA SÍNTESIS EXCEPCIONAL

Don Grolnick:

Weaver of Dreams

Randy Brecker (tp), Michael Brecker (st),
Bob Mintzer (cl-b), Barry Rogers (tb),
Don Grolnick (p), Dave Holland (b),
Peter Erskine (bat)
Nueva York, febrero de 1989
Blue Note 857197 2 (2CDs)
(Reedición junto a *Nighttown* en
The Complete Blue Note Recordings)
(Emi-Odeón)



Si hubiéramos de mencionar un músico de la década de los noventa con posibilidades de convertirse a la larga en personaje de culto, el desaparecido Don Grolnick reúne todos los requisitos. Es un creador con obra escasa y atractiva, fallecido prematuramente. Tiene además ese punto de misterio o de paradoja propio de las leyendas: la mayor parte de su carrera la desarrolló como músico de estudio al servicio de estrellas pop (Bonnie Raitt, James Taylor, Linda Rondstadt, Jon Secada, Gloria Estefan) o como teclista de grupos de fusión (Dreams, Steely Dan, Steps Ahead), y empezó a grabar a su nombre muy tardíamente, por decisión propia. Este primer disco forma en realidad un todo continuo con *Nighttown*, aparecido un par de años después, donde cambia buena parte del personal, pero no el estilo ni la instrumentación (repiten Randy Brecker y Holland y entran Joe Lovano, Marty Ehrlich, Steve Turre y Bill Stewart). No es casualidad que Blue Note los haya relanzado conjuntamente, a finales de la década, en una reedición que ya era consciente de su valor como piezas emblemáticas.

Weaver of Dreams suponía igualmente la reunión de colegas que pasaron por el grupo Steps Ahead (Michael Brecker, Bob Mintzer, Peter Erskine y el propio Grolnick), o que integraron otras formaciones similares lidera-

das por algunos de ellos, donde el mayor de los Brecker, Randy, también era habitual. Holland constituía una elección segura, y Barry Rogers, si bien menos popular que el resto, se avino perfectamente al juego propuesto. El grupo era muy afín, no sólo por haber compartido experiencias musicales, sino por proximidad generacional e incluso por una visión similar del jazz que tiene mucho de sabiduría y erudición ecléctica y algo menos de la visceralidad característica de etapas anteriores de este género.

Al entrar en los estudios Skyline, para producir por su cuenta un disco que luego editaría Blue Note, el *currículum* jazzístico de Grolnick era más bien gris: colaboraciones como teclista con Joe Farrell, la big band de Bob Mintzer, Ron Carter, Mark Murphy, Grant Green, Gato Barbieri, Mike Stern o John Scofield, en grabaciones básicamente comerciales, y un solo disco a su nombre, *Hearts and Numbers* (Hip Pocket, 1986), de escasa repercusión. Nada tiene de extraño pues que *Weaver of Dreams* y su inmediato sucesor, *Nighttown*, aparezcan como manifestos sintéticos de amplio espectro que por sí solos resumen toda una visión del jazz destilada a lo largo de los años.

La diversidad de desempeños alimenticios no parecen haber afectado las convicciones jazzísticas de Grolnick, adquiridas en su adolescencia. Lo mismo que sucede con Herbie Hancock, uno de sus pianistas favoritos (apenas siete años mayor que él), con la diferencia de que cuando Don Grolnick se encuentra finalmente con la posibilidad de asumir las riendas de un proyecto descarta cualquier coqueteo con su acreditada trayectoria en el campo de las hibridaciones y opta por un jazz denso, sin ligerezas. Para su fortuna —y la nuestra— los tiempos eran propicios, y la casa que le acogió, Blue Note, llevaba unos años restituyendo exitosamente su estética de los años sesenta. La música de Grolnick está emparentada de algún modo con aquella música del sello de Cuscuna, sobre todo con la línea oscura que cultivaron Shorter, Jackie McLean o Grachan Moncur III. Pero a diferencia de los discos de éstos, los de Grolnick son menos unidireccionales. Es cierto que la instrumentación que elige está marcada por el peso del registro grave del trombón y el clarinete bajo, pero el lado ominoso queda compensado por un lirismo casi clásico, citas inesperadas, giros humorísticos que cambian bruscamente el aspecto de un tema o referencias a otras escuelas: es inevitable pensar ocasionalmente en Gil Evans al escuchar ciertas sonoridades, y en Charles Mingus ante efectos de de-

sorden controlado o ante la aparición del blues como hilo conductor.

Grolnick no es sólo un arreglista, sino también un compositor, algunos de cuyos temas se convertirán probablemente en habituales del repertorio, y en sus grabaciones para Blue Note se sirve principalmente de composiciones propias. Igual que sucede con su estilo pianístico, característico de un todoterrero que admira tanto a Evans y Hancock como a Erroll Garner o Wynton Kelly, pero cuyo eclecticismo evita cualquier ocurrencia gratuita gracias a un poco frecuente sentido de la economía, así su escritura es tan rica en sugerencias como inusualmente sólida en su lógica interna. De esta forma el tema *Nothing Personal* puede pasar con toda naturalidad de la crispación típica de un cierto jazz modal a los ritmos y figuras cadenciosas del funky más genuino, efectos de pregunta/respuesta incluidos, y *Taglioni*, que arranca como un himno de tintes fúnebres, se sosega luego y reconduce la exclamación dionisiaca por el sendero de una serenidad característicamente apolínea. La inclusión de dos standards, y no precisamente modernos: *A Weaver of Dreams*, Victor Young, y *I Want to Be Happy*, de Vincent Youmans (simétricamente, en *Nighttown* será el clásico de Cole Porter *What Is this Thing Called Love*), delatan al Grolnick amante de la tradición, aunque sólo sea para reelaborarla (¿qué sentido tiene si no la tradición?). El primero de ellos está interpretado como trío de una engañosa sencillez: es como si Grolnick no se hubiera reservado ese espacio para hacer gala de sus cualidades personales, lo que parecería la explicación más obvia, sino que lo concibiera a modo de remanso necesario en un discurso donde los contrastes están cuidadosamente planeados.

No hemos dicho nada sobre los solistas. Obviamente, la brillantez de los hermanos Brecker domina el conjunto: tal vez incluso más Randy que Michael, pues este infravalorado trompetista, capaz de las mayores diabluras a pabellón abierto o de las más sutiles delicadezas davisianas con la sordina Harmon (la principal balada del disco, *Persimmons*, de ritmo ralentizado hasta el máximo posible, está concebida para su lucimiento), es un músico eficaz en quien sin duda Grolnick halló un colaborador ideal.

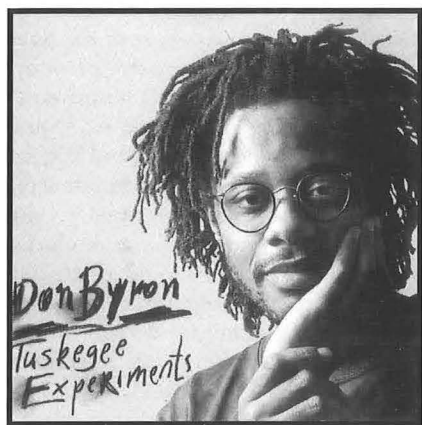
En sus cincuenta y pico minutos de jazz, *Weaver of Dreams* no propuso ninguna revolución, pero dibujó una síntesis encomiable de la modernidad jazzística.

Jorge García

Don Byron:

Tuskegee Experiments

Don Byron (cl), Bill Frisell (g), Joe Berkovitz, Edsel Gómez (p), Lonnie Plaxico, Reggie Workman (b), Kenny Davis (b-elect), Greta Buck (vln), Ralph Peterson, Pheeroan akLaff (bat), Richie Schwarz (marimba), Sadiq (voc).
Nueva York, noviembre de 1990
y julio de 1991
Elektra Nonesuch 7559-79280-2
(Warner Music)



IDEAL IRREDUCTIBLE

La publicación de *Tuskegee Experiments*, a finales del 92, se vivió como una revelación: nacía Don Byron como ente autónomo (su colaboración con Ralph Peterson en *Ornettology* sólo había hecho anunciar su talento), y desde ese momento no iba a dejar de ser saludado como el clarinetista del futuro. Todavía hoy le acompaña el sambenito, como si nunca hubiera pasado de ser una promesa y tuviera aún pendiente la alternativa, como alguien al que se le supone mucho más de lo que ofrece. Se fueron multiplicando sus discos y con el tiempo hasta pasó a firmar con un sello de difusión masiva y de inequívoca rai-gambre jazzística, pero Don Byron nunca consiguió igualar su primera oferta ni desarrollar de forma satisfactoria todo el cúmulo de promesas que aquella contenía. Quizás se lo ha impedido una actitud irrenunciable de polémica, como si la preeminencia de unos ideales irreducibles —ideales que rehuyen la identidad

unidireccional y el acabado de la obra bien hecha - le invitaran a mantenerse como un autor en permanente *work in progress*.

Este es un disco de presentación en un sentido muy amplio: da a conocer unas capacidades de compositor nada comunes, manifiesta un talante ecléctico para la apropiación de materiales y de procedimientos ajenos, y ofrece una gama muy diversa de intereses creativos. El jazz es el sonido de la sorpresa, se viene diciendo desde antiguo, y así lo repite Lee Konitz en el título de un disco reciente. En este sentido, al menos, este disco cumple con un objetivo jazzístico: la primera sorpresa podía ser la utilización del clarinete como un instrumento que se descarga cuidadosamente de todo su peso histórico, para emerger con la virginidad de una tradición casi desconocida en el jazz. Elige para este primer disco una composición del período clásico de Ellington, *Main Stem*, pero no por ello se desdibuja el “ideal irreductible” de independencia, que se ratifica en una lectura casi literal de un *lied* de Robert Schumann o en la inesperada elección del pintor mexicano Diego Rivera para dar título a una de las composiciones más cercanas a la esfera de la música contemporánea, en la que el sonido tenebroso del clarinete bajo acata una misión insustituible.

Es un disco estudiado hasta el mínimo detalle -la elección de Reggie Workman en *Diego Rivera* o la de Bill Frisell en *Next Love* se imponen al oído como si se tratara de necesidades ineludibles-; y nadie puede dudar de las bondades instrumentales que aquí expone, que son las mismas que convierten a Byron en un sideman altamente solicitado. Pero también hay algo deliberadamente desmañado en su forma de tocar, como si el virtuosismo elusivo formara parte de su “ideal irreductible”. Desmañada y virtuosística a la vez, la de este disco es una música tersa, un poco árida y de un humor esquivo que se hizo finalmente explícito en sus juegos con la música klezmer en un disco posterior, *Plays the Music of Mickey Katz*.

Ha pasado el tiempo. Byron sigue siendo, a nuestro pesar, el clarinetista del futuro.

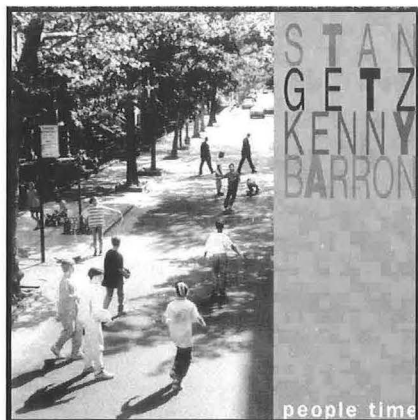
Manuel I. Ferrand

Stan Getz-Kenny Barron:

People Time

Stan Getz (st), Kenny Barron (p).
Café Montmartre, Copenhague,
marzo de 1991.

Gitanes Jazz / Verve 510 823-2 (2CD's)
(Universal Music)



UN ADIÓS DESDE LO MÁS ALTO

People Time es uno de los álbumes más hipnóticos que haya escuchado: Getz y Barron tejen una tela de araña que atrapa irremisiblemente. La música trasciende de una sintaxis concreta, el jazz, para verter en el oyente toda la capacidad de seducción que encierra como lenguaje. A lo largo de la secuencia contenida en los dos CDs, los temas se suceden como eslabones de una cadena que se cierra sobre sí misma, sin aparente comienzo ni obligado final. Esta homogeneidad sin fracturas, sin pausas ni altibajos en la intensidad de las versiones, sugiere un desarrollo continuado en la exposición; asombra constatar que se trata de piezas elaboradas a lo largo de cuatro veladas, y que sólo en el disco encuentran trabazón.

¿De dónde surge la tensión interpretativa que mantiene a los músicos a tan alto y parejo nivel? En el caso de Stan Getz, podría pensarse en una catarsis personal a través de la música, asumida intensamente por el saxofonista como forma de alejar de sí mismo la certidumbre de un próximo desenlace (que se produciría sólo tres meses después). A su lado encuentra a un pianista com-

plice, al que le une una empatía a la altura de la que tuviera con Jimmy Raney, su gran interlocutor de comienzos de los cincuentas. El hecho es que sobrevolando el denso tapiz tejido a dos manos por Barron, el saxofonista explora el vocabulario jazzístico acumulado a lo largo de cincuenta años. Sus notas precisas (incluso cuando las adorna con efectos de lengüeta), elevándose como burbujas o fluyendo en cascadas, están emitidas con la fuerza de un principiante y el control de un maestro. Con ellas construye delicadas líneas melódicas, grácilmente desenredadas de las melodías originales. Todo esto estalla en los oídos del oyente gracias a la magnífica toma de sonido, que permite disfrutar de la sonoridad restallante, casi rabiosa, de Getz.

El encuentro de los dos instrumentistas para esta grabación en vivo estaba precedido por algunos recitales previos, que previsiblemente sirvieron para poner a punto el repertorio y las versiones. El propio local de Copenhague había acogido cuatro años atrás a los dos músicos (acompañados por el bajista Rufus Reid y el baterista Victor Lewis). La velada del 6 de julio de 1987 fue grabada por la radio danesa, y posteriormente se incorporaría a los álbumes *Anniversary* (se conmemoraba el sesenta aniversario de Getz) y *Serenity*. Esa grabación devuelve al saxofonista al nivel interpretativo que le corresponde, después de unos años de vaivenes musicales de algún modo relacionados con su propia trayectoria personal.

El programa de 1991 alterna temas lentos (nunca demasiado) con otros más swingantes, pertenecientes a un repertorio variado. El clásico *East of the Sun*, inaugura el primer compacto; pero, dicho queda, podía ocupar la última posición del segundo, en lugar de *Soul Eyes*. Cuando el dúo inicia *Night and Day*, el auditorio reacciona. Barron imprime un vigoroso ritmo con sabor latino y Getz culmina uno de sus momentos de gloria. Es la única mirada a uno de los espejos que, durante una etapa, más frecuentó el saxofonista: la música del sur. Stan se centra en un repertorio que le permite expresarse en un depurado lenguaje jazzístico; y, en especial, dentro de ese repertorio, en la temática que le facilita explorar el lado más lírico del sentimiento musical. El clímax lo alcanza en *I Remember Clifford*, pura magia de sensibilidad y madurez, y en *First Song*. Kenny Barron es un perfecto aliado: anticipa, subraya y prolonga a Getz; sabe crear el clima más adecuado para cada ocasión (obsérvese, por ejemplo, la impresionista puesta en escena de *I'm Okay*). Hace exactamente lo que debe hacer para no perturbar el estado de gracia del saxofonista. Sabe ser protagonista sin restar protagonismo a Stan. La utilización intensiva de las dos manos -algo que sólo consiguen aplicar con éxito algunos- permite un apoyo rítmico y armónico suficientemente rico como para que todo parezca perfecto: no falta ni sobra nada. En sus intervenciones como solista la diversidad de ideas (p.e. en *The Surry with the Fringe on Top*) no hace que el discurso pierda coherencia o legibilidad.

El último documento musical registrado por Stan Getz no parece una obra terminal, ni por contenidos ni por fuerza interpretativa. Simplemente, se trata de una de las grabaciones de referencia del saxofonista. Sólo por ello ya estaría entre los mejores discos de la década.

José Luis Salinas

DAVE DOUGLAS

“Su música es
perpetuamente
contemporánea.
Su música contiene
una calidad intemporal.
Es soul sobre soul.”
DUKE ELLINGTON



CD
a la venta

SOUL ON SOUL

BMG
CLASSICS

RCA VICTOR

jazz



XXIV Festival de jazz de Vitoria-Gasteiz Airtel
Gasteizko XXIV jazzaldia-Airtel

16-22 julio/uztaila
2000



Colaboran / Laguntzaileak:
EL CORREO



Gobierno Vasco, Diputación Foral de Alava y Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz
Institut Valencià de Cultura



VITORIA-GASTEIZ

POLIDEPORTIVO DE MENDIZORROTZA

16

CONCIERTO PARA NIÑOS MONTEREY JAZZ FESTIVAL HONOR BIG BAND

DOMINGO 16 JULIO - 19,30 H. - 500 PTAS. - NIÑOS ENTRADA LIBRE

17

CONCIERTO DE GOSPEL LIZ Mc COMB

LUNES 17 JULIO - 20,30 H. - 1.500 PTAS.

18

BÉLA FLECK & THE FLECKTONES CON KEPA JUNKERA

"LONE-STAR SHOOTOUT" CON
LONNIE BROOKS, LONG JOHN
HUNTER & PHILLIP WALKER
MARTES 18 JULIO - 21,30 H. - 3.300 PTAS.

19

JOHN LEWIS (PIANO SOLO) THE MANHATTAN TRANSFER (RECORDANDO A LOUIS ARMSTRONG)

MIÉRCOLES 19 JULIO - 21,30 H. - 3.300 PTAS.

20

GONZALO RUBALCABA TRIO CON CARLOS HENRÍQUEZ & IGNACIO BERROA

COMPAY SEGUNDO
JUEVES 20 JULIO - 21,30 H. - 3.300 PTAS.

21

ROY HAYNES GROUP CON DANILO PÉREZ & JOHN PATITUCCI

DAVID SANBORN - JOE SAMPLE
RICHARD BONA - BRIAN BLADE
VIERNES 21 JULIO - 21,30 H. - 3.300 PTAS.

22

MCCOY TYNER TRIO CON CHARNETT MOFFETT & AL FOSTER

MICHAEL BRECKER - PAT METHENY
SPECIAL QUARTET CON LARRY GOLDINGS
& BILL STEWART
SABADO 22 JULIO - 21,30 H. - 3.300 PTAS.

JAZZ DE SIGLO XXI

TEATRO PRINCIPAL ANTZOKIA
18,30 H. - 1.000 PTAS.

18 REGINA CARTER QUINTET MARTES

19 BOBBY PREVITE "BUMP THE RENAISSANCE BAND" MIÉRCOLES

20 PATRICIA BARBER JUEVES

21 KENNY WERNER TRIO VIERNES

22 BILL CARROTHERS TRIO SABADO



JAZZ DE MEDIANOCHÉ

DEL MARTES 18 AL SABADO 22 DE JULIO
ALREDEDOR DE MEDIANOCHÉ

CHRISTIAN MCBRIDE
QUARTET

RUSSELL MALONE QUARTET

JAZZ EN LA CALLE

DEL MARTES 18 AL
SÁBADO 22 DE JULIO

THE JAMES ANDREWS NEW ORLEANS
BRASS BAND

JAZZ EN EL MUSEO

EUROPEAN RISING STARS
SALA AMÉRICA ARITOA

THE POPPOO (FINLANDIA) JUEVES 13 JULIO - 20,30 H.

DANILO REA (ITALIA) SÁBADO 15 JULIO - 20,30 H.

Venta anticipada de entradas

Vitoria: Carrión, Disco Ritmo I, Disco Ritmo II, Frudisk, Laser I, Laser II, Oficina del Festival
Barcelona: FNAC (Triangle), FNAC (L'illa), Planet Music • Bilbao: Librería Universal • Burgos: Café España
Logroño: Discopolis • Miranda de Ebro: Café Latino • Madrid: FNAC (Callao) • San Sebastián: Frudisk
Valencia: FNAC (San Agustín) • Zaragoza: FNAC (Plaza de España)

Venta de entradas en Internet: www.jazzvitoria.com
con el soporte tecnológico de ENYCA

Venta de entradas 24 horas: [CAJA MADRID](http://www.cajamadrid.es) 902 488 488

Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz Airtel:
Paseo de la Florida 3, 2º D. - 01005 Vitoria-Gasteiz
Oficina al público a partir de junio: San Prudencio, 8
Tel.: 945 141 919 • Fax: 945 130 287

E-mail: jazzvitoria@jazzvitoria.com • Internet: www.jazzvitoria.com

ABONO POLIDEPORTIVO DE MENDIZORROTZA 11.000 PTAS.

ABONO NUMERADO 16.500 PTAS.

ABONO TEATRO PRINCIPAL 4.000 PTAS.

Colaboran / Laguntzaileak:

EL CORREO

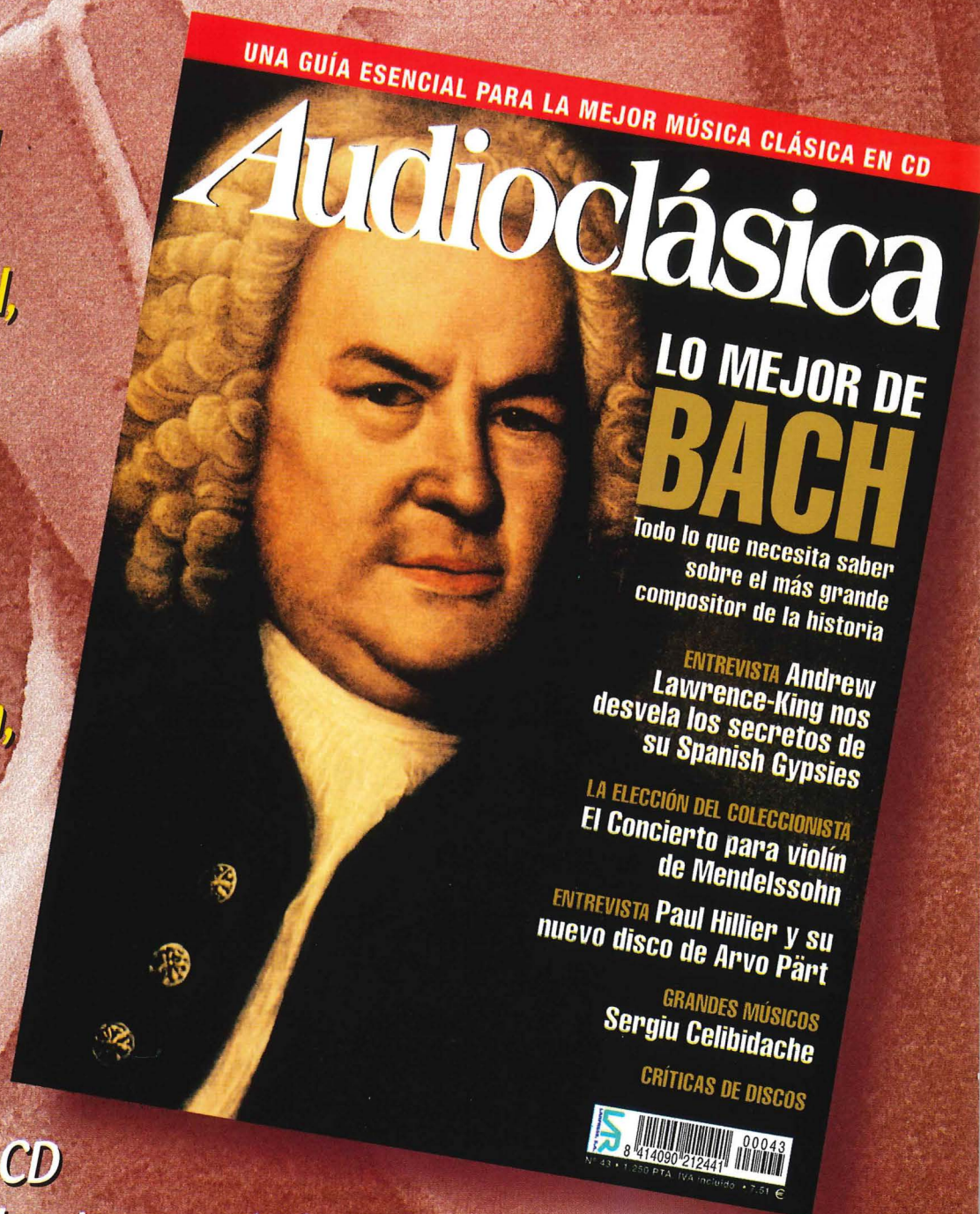
Arabako
Foru AldundiaDiputación
Foral de Alava

Institut Valencià de Cultura

La revista para oídos muy exigentes

CADA MES:
*La actualidad
nacional
e internacional,
entrevistas,
reportajes,
críticas,
la música
en España
e Iberoamérica,
jazz, flamenco,
folklore etc...*

y además un CD
con las selecciones más interesantes



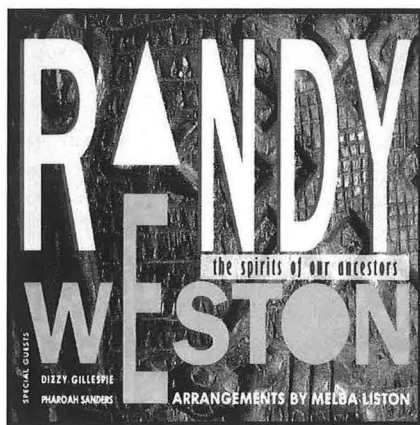
LAR
LARPRESS, S.A.

Información, Suscripciones y Pedidos:
Tel.: 916777075 - Fax: 916767665 - e-mail: suscrip@lar.es

Randy Weston:

The Spirits of Our Ancestors

Randy Weston (p), Idrees Sulieman (tp),
Benny Powell (tb, tb-b), Talib Kibwe (sa, fl),
Billy Harper, Dewey Redman (st),
Alex Blake, Jamil Nasser (b),
Idris Muhammad (bat), Big Black,
Azzedin Weston (perc), Yassir Chadly
(genbri, karkaba, clapping, voc) +
Dizzy Gillespie (tp), Pharoah Sanders
(st, gaita), Melba Liston (arr).
Nueva York, mayo de 1991
Antilles 314 511 896 2 (2 CDs)
(Universal Music)



Nunca antes en el devenir de la música, y en concreto del jazz, los ritmos folclóricos de partes extremas del planeta han sido ubicados tan próximos a las formas musicales occidentales, como en esta pasada década. El panorama mundial ya no es exótico, es el “jazz vernáculo”. Si definimos el folclore como la manifestación del pasado cultural y afirmamos la máxima de que el diálogo entre el pasado y el presente crea las particularidades idiomáticas del futuro, podríamos entender cómo ha podido acceder un disco que no parece querer contar nada nuevo, a esta lista de diez escogidos de la pasada década. *The Spirits of Our Ancestors* parte de rendir homenaje, no a un mentor específico como ya lo hiciera Weston en sus *Portraits* con Ellington o Monk, sino a la contribución global de los patrimonios africanos a la música de jazz. Volver atrás a las raíces de la diversidad de África -más que ningún otro, el continente de la multicultural- como mejor medio para seguir adelante.

Weston es un músico que no actúa, no fuerza estructuras, no investiga lo nuevo, se limita a contemplar lo que ya es-

ENGLOBANDO EL MUNDO

tá ahí. Cuando se le pregunta qué es lo que más le gusta de la música de los noventa, Weston responde que todavía se levanta por las mañanas escuchando a Art Tatum. ¿Cómo es posible que un músico con esta actitud pueda sin embargo poseer una personalidad tan arrolladora frente a cualquier figura de la pasada década? Quizás porque es un pasivo contemplador de la belleza que le rodea. Su madurez reafirma la hipótesis: Weston no necesita preguntar, tan solo situarse y contemplar, dejando que las cosas que le rodean le vayan impregnando y le enseñen, y esto revierte inevitablemente en su música como muestra de su más íntimo yo.

Tras establecerse en los 50 como un melodista distintivo, Weston estudiaría posteriormente la tradición musical africana, iluminando las canciones africanas, su ritmo y su historia, con una estética calada de un carácter jazzístico. Weston estaba interesado en la música africana mucho antes de haber puesto el pie en dicho continente por vez primera: su llegada a África fue más una confirmación de lo que ya estaba haciendo. Y así llega *The Spirits...*, como una culminación, nada premeditada, de experiencias, tanto culturales como musicales, del compositor.

La idea original de *The Spirits...* era la de haber grabado en Marruecos con los Gnauas (la elección de la música Gnaua no es determinante en el resultado del disco, igual pudiera haber sido la Mandinga o la Nigeriana) pero la proximidad de la Guerra del Golfo a principios de 1991 desbarató la idea. La esencia del proyecto revela la fuerza y creatividad en la personalidad de Randy Weston quien finalmente graba el disco en Nueva York, con menos músicos africanos de los que posiblemente hubiese deseado, y sin embargo con unos solistas de jazz de nivel considerable. Lo que debería haber sido en su mayor parte la colaboración musical con los Gnauas marroquíes, finalmente se convertía en una curiosa reunión de escogidos jazzmen americanos. La visión de Weston de la música africana es filtrada por los extraordinarios arreglos de Melba Liston: frescos, penetrantes. (Para Stanley Crouch el dúo Randy Weston-Melba Liston es el equipo más importante de compositor/arreglista desde Andy Kirk y Mary Lou Williams).

La mayoría de los temas compuestos por Weston son tempranos hasta el pun-

to de que podríamos afirmar que los 90 son yermos en composiciones, sin embargo Weston continúa trabajando en sus antiguas composiciones con gran imaginación llevando un tranquilo fervor casi evangélico a la música. *The Spirits...* se abre con una versión a piano solo de *African Village*: el pianismo más puro de Weston se hace patente en su interpretación: dinámica, firmeza de las líneas del bajo y un primordial factor percusivo. Weston sabe mostrar toda la complejidad armónica con las mínimas notas de un acorde. El pianismo de Weston, desordenado en un cierto modo positivo, tiene como prolongación toda la música contenida en el disco. No creo que el global de la obra deba ser comparado con las suites de Ellington o Mingus pues no creo en una unidad premeditada, sin embargo cada composición posee en sí ese valor de suite por su complejidad y continuidad formal (como mejor ejemplo *Blue Moses*). Los solistas empastan perfectamente con un cierto misticismo que impregna la obra: la espiritualidad de Pharoah Sanders o un maduro Dizzy Gillespie en una versión latinizada de los amaneceres africanos *African Sunrise* (concebida para ser interpretada por Gillespie en una formación con Machito).

La magnitud del álbum se hace evidente desde la primera escucha, desde el primer momento. Si Carlos Sampayo elogiaba, en el número 14 de *Cuadernos de Jazz*, la trascendencia de este disco: “a mi juicio estamos ante una obra perdurable... Para un puesto de honor en las discotecas”; en *Down Beat*, *The Spirits...* se encontraba entre los discos preferidos por los críticos de la revista a tan solo 13 puntos del no menos envidiable *Lush Life* de Joe Henderson. El argumento de la crítica es más una referencia que un aval y la prueba está en que un año después alcanzaría en *Cuadernos de Jazz* un segundo puesto *Volcano Blues* (magnífico remate del trabajo Weston-Liston) frente al cuarto puesto en su año que llegó a alcanzar *The Spirits...* Tenemos también en cuenta que quizás la condición de purista que suele disponer al sector más crítico del jazz desmerezca la visión folclórica y por tanto más abierta de *The Spirits of Our Ancestors* frente a otros trabajos mayormente jazzísticos (?) de Weston.

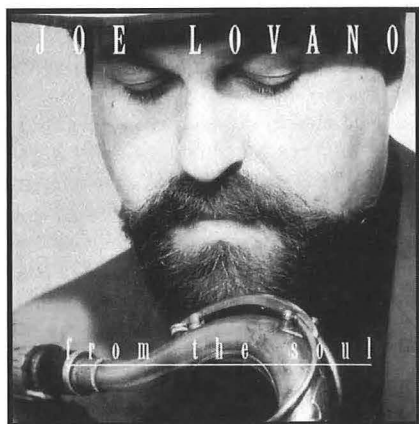
Alejandro Cifuentes

FROM THE (BODY AND) SOUL

Joe Lovano:

From the Soul

Joe Lovano (st,sa,ss), Michel Petrucciani (p), Dave Holland (b), Ed Blackwell (bat).
Nueva York, diciembre de 1991
Blue Note 798636-2
(Emi-Odeón)



Este disco cayó en mis manos en su día como un disco de “aquel saxofonista que había tocado como músico de pupitre en tantas bandas”. No imaginaba lo que acababa de comprar. Simplemente el que puede que sea uno de los mejores discos de saxofón de los últimos años, digamos... desde que murió *Trane*. Hijo de un reputado saxofonista conocido como Big T. Lovano, las circunstancias hicieron que Joe Lovano recorriera un camino humilde, trasteando en las tripas de algunas orquestas como sideman de reconocido prestigio, lo que se dice un músico para músicos. Su aprendizaje fue largo pero evidentemente provechoso. Algo parecido le había sucedido años antes a Phil Woods, que hasta su explosión a finales de los sesenta no pasó de ser un músico de sesión, aunque de lujo. Lovano recorrió los grupos de Lonnie Smith, George Benson y las orquestas de Woody Herman, Mel Lewis y Carla Bley, antes de realizar, con 33 años, su primer disco como líder en 1985. Hasta 1988 no grabó el segundo, *Village Rhythm*, una obra prometedora, plena de hallazgos, ambos para compañías europeas. Sus

colaboraciones con Paul Motian hacían presagiar lo que ocurrió a finales de 1991, ya al borde de los 40 años, con *From the Soul*. Acompañado por una sección rítmica impecable que da en cada momento el soporte debido, Lovano realiza un disco enciclopédico recorriendo todas las influencias posibles, desde afuera, para concluir en un conjunto que arroja un balance de gran personalidad.

La temática, cuidadosamente elegida, ofrece seis temas propios, dos standards clásicos, *Portrait of Jenny* y *Body and Soul*, y dos standards jazzísticos, *Central Park West* de Coltrane y *Work* de Monk. El primer tema, *Evolution*, ofrece claros reflejos colemanianos; el paso de Lovano por el grupo de Motian se deja sentir con fuerza, y el camaleónico Petrucciani se transfigura en un poderoso Paul Bley. *Portrait of Jenny* es un claro homenaje, desde el respeto, al *Trane* de las baladas. Lovano modula su sonoridad hasta el mimetismo pero su fuerte personalidad supera con claridad la herencia coltraneana. *Modern Man* y el blues *Fort Worth* son una clara apuesta por la modernidad. En el primero en dúo con Blackwell, en el segundo en trío con la rítmica, Lovano cincela la melodía forzando las armonías al máximo, haciendo frecuente uso de armónicos y, una vez más utilizando, la sonoridad como elemento expresivo de primer orden. En el segundo homenaje a *Trane*, *Central Park West*, utiliza el alto como observando desde la distancia el legado de la principal figura del saxofonismo de los últimos cuarenta años. Por último, *Body and Soul*, recoge las grandes versiones que se han hecho de este tema eminentemente saxofonístico desde que en 1939 fuera grabado por Coleman Hawkins. Lovano ataca el tema como si de una balada se tratara con el único acompañamiento de Petrucciani, recoge la versión realizada por Coltrane en 1960 y elabora una propuesta única y casi diría que definitiva del tema. En su conjunto *From the Soul*, además de ser la obra capital de su autor, recoge con sensibilidad, con amor, la historia de un instrumento, del jazz, a través de la sublimación de un sin fin de influencias. Algo que sólo está al alcance de los muy grandes.

Vicente Ménsua

Joe Henderson:
So Near So Far

(*Musings for Miles*)

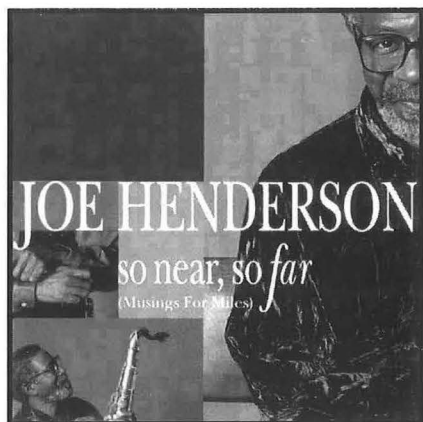
Joe Henderson (st), John Scofield (g),
Dave Holland (b), Al Foster (bat).

Nueva York, octubre de 1992

Verve 517 674-2

(Universal Music)

HECHO EN LA TIERRA



Durante años, prácticamente desde que oí por primera vez *Kind of Blue*, pensé que *Flamenco Sketches* no podría ser interpretada nunca, porque cualquier otra versión no resistiría la comparación con la original. Lo mismo podía haber pensado de *Blue in Green*, si no fuese porque de ésta sí existía una versión anterior: *Peace Piece*, el tema compuesto por Bill Evans y grabado por éste meses antes, que Miles arregló y firmó para su inclusión en *Kind of Blue*. No he debido ser el único en pensar así; paradójicamente, el mencionado disco, siendo el más elogiado de la historia del jazz, es poco versionado, como si activase una función sagrada o tabú, relacionados -pienso- con la admiración que despierta. Para romper algunos tabúes hace falta un acto heroico, por eso creo no perderme en la metáfora si digo que *So Near so Far* es, más que un homenaje al maestro, una rebelión que ha hecho público un tesoro que el mundo del jazz consideraba exclusivo. Contra esta interpretación cabe objetar que con frecuencia disfrutamos más visitando lugares ya conocidos que nos agradan que otros nuevos que debemos descu-

brir, por una especie de lógica de la comodidad: hay más garantías en estos casos para el disfrute. Pero la comodidad tiene mucho que ver con la rutina, y no es el caso de este disco; basta compararlo con cuantos homenajes se editan y caen en el olvido, pese al renombre de titular y homenajeado.

De los cuatro músicos intervinientes, tres habían sido miembros estables en grupos de Miles Davis y sólo Joe Henderson había tocado con él esporádicamente, según nos cuenta el propio Henderson en las notas del disco, cuatro fines de semana, en Boston, Filadelfia, San Francisco y Nueva York, con cambiantes secciones rítmicas. Miles Davis recordaba en su biografía: "Joe Henderson se incorporó a la banda a principios de 1967, porque yo estaba experimentando con un sexteto con dos saxos tenores". Al Foster estaba ya con Miles en 1972, cuando se graba *In Concert*, permanece hasta la retirada del trompetista a mediados de la década, vuelve con él en su reaparición, *We Want Miles*, y continúa en sus discos hasta el final. John Scofield fue el guitarrista preferido para el grupo desde *Star People*, el disco de Miles que recibió mejores críticas después de su regreso. Dave Holland, uno de sus históricos, debutó, junto a Chick Corea, en *Filles de Kilimanjaro*. Miles Davis le dedicaba consideraciones más que elogiosas: "Miroslav (Vitous) era sólo un sustituto temporal, hasta que consiguiera a Dave Holland. Había visto y oído a Dave en junio de 1968, cuando intervine en un concierto en Inglaterra, y me dejó K.O.... y debutó con nosotros cuando tocamos en el club de Count Basie, en Harlem".

Los temas elegidos fueron: *Miles Ahead*, *Joshua*, *Pfacing*, *Flamenco Sketches*, *Milestones*, *Teo*, *Swing Spring*, *Circle*, *Side Car* y *So Near so Far*, composiciones grabadas originalmente entre agosto de 1947 y febrero de 1968, y que oídas juntas en este disco suenan intemporales. Por intemporal no se debe entender que al oírlas no se sitúen en un período concreto; un cualquiera imposible acostumbrado a oír jazz que no conociese este disco podría fecharlo con un margen de error razonable; intemporal sólo

quiere significar que su vigencia no tiene caducidad; en otras palabras, que es un clásico; un mérito que siempre hay que atribuir tanto al compositor como al intérprete. Miles Davis insistió en repetidas ocasiones en no volver la vista atrás, en no recrear con autocomplacencia y sentido económico el trabajo anterior. Esta actitud ha sido uno de sus mayores méritos como artista y de los mejores valores de su legado musical, porque de este modo cualquier utilización de sus composiciones puede ser una recreación más o menos acertada y no una interpretación más o menos académica con la que los devotos, los estudiosos, los conservacionistas, etc., nos obsequian sin pudor.

John Coltrane era el saxo tenor solista en las grabaciones originales de dos de los temas, *Flamenco Sketches* y *Teo*, esta segunda aparecida en *Some Day My Prince Will Come*, un reto para cualquier saxofonista tenor que Joe Henderson resuelve a su manera, siendo él mismo. Una razón más para sostener que éste es un disco de autor de Joe Henderson; hay otras que apuntan a que la autoría corresponde también, aunque en menor medida, a los demás intérpretes. El exuberante Al Foster ajusta el tono preciso para conseguir un sonido relajado y excitante, característico del disco; John Scofield, que en los grupos de Miles me parecía peor opción que Mike Stern (no peor guitarrista), suena virtuosamente. Sobre Dave Holland, que es parte de la realeza del contrabajo desde hace treinta años, será curioso -y no juego con ventaja- contar en cuántos de los discos seleccionados de la década interviene y si hay otro músico que consiga más apariciones. En la crítica publicada en su momento por *Cuadernos de Jazz*, hace ya siete años, Manuel I. Ferrand calificaba *So Near so Far* como "imprescindible", lo que me sugiere una última apuesta: así que pase otra década, será interesante constatar qué otros músicos han interpretado y con qué resultados la música de Miles Davis y qué consideración merece entonces *So Near so Far*.

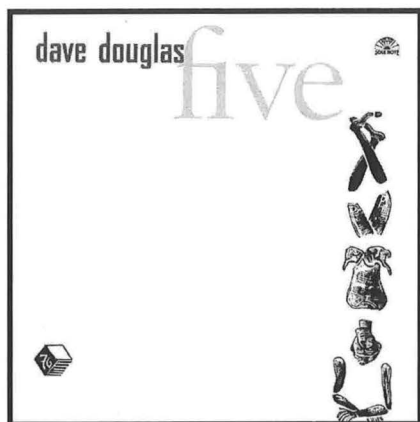
José F. Troyano

Dave Douglas:

Five

Dave Douglas (tp), Mark Feldman (vln),
Erik Friedlander (chelo), Drew Gress (b),
Michael Sarin (bat).

Nueva York, julio 1995.
Soul Note 121276-2
(Harmonia Mundi)



Si hay un artista que ha sabido combinar como nadie la difícil alquimia entre las músicas improvisadas, la tradición del jazz clásico, el folclore judío y las elaboraciones orquestales de los grandes compositores del siglo XX éste es Dave Douglas. Probablemente uno de los mayores talentos musicales surgidos en la última década, un elemento agitador, polifacético e inclasificable que ha sabido confundir como nadie a los fundamentalistas del free -con quienes navegó durante sus primeros años-, para acabar moviéndose por un terreno en el que caben por igual las arquitecturas klezmer con John Zorn y Masada, las ensoñaciones balcánicas del Tiny Bell Trio, las atmósferas nocturnas e intimistas del cuarteto de *Charms of the Night Sky*, o los homenajes privados a Wayne Shorter o Joni Mitchell (en álbumes como *Stargazer* o *Moving Portrait*). Sin embargo, con la aparición de *Parallel Worlds* en 1993, presentación discográfica de lo que Douglas llama su String Group -creado en 1992-, el trompetista norteamericano fundó la que, probablemente, sea la formación más audaz y renovadora de cuantas mantiene en acti-

A TRAVÉS DEL ESPEJO

vo. Con la aparición de *Five*, al que luego le seguiría *Convergence* (1998), se puede hablar de uno de los acontecimientos discográficos de la década. Y así lo entendieron los críticos de esta revista al elegirlo como Mejor Disco del Año, en las votaciones realizadas en diciembre de 1996.

Como muy bien explicaba el propio Douglas en las notas del compacto, al fundar el String Group no estaba buscando en absoluto una propuesta del tipo Dave Douglas with Strings: "mi concepto dista bastante del grupo clásico en el que el intérprete toca textualmente las mismas notas de la partitura. Este es un grupo de cinco improvisadores y cada uno de ellos tiene un papel indispensable en la música que escribo y arreglo". Se trata, efectivamente, de un quinteto que no se ocupa solamente de arropar a su líder sino que impulsa y consiente a cada miembro echar a volar -a veces a tumba abierta- en un equilibrio perfecto entre la voz que cada uno imprime a su instrumento y la necesaria proyección que el grupo ofrece como *ensemble*, como colectivo multiforme.

La música de Douglas, el saco sin fondo de sus composiciones, el extenso eclecticismo musical sobre el que basa sus influencias (capaz de abarcar a Stevie Wonder, Stravinsky, Kurt Weill, Ellington o John Coltrane en el mismo *equipo*) expresa entre otras cosas una gran generosidad con la cultura de nuestro tiempo, y donde otros hacen propaganda fácil sobre la globalización y mestizaje de finales del siglo XX, él expone sus argumentos en la forma de fascinantes trapecios en los que forma y deconstrucción se dan, a veces, la mano al borde del abismo. *Five* es un magnífico exponente de todo ello y su álbum inmediato, *Convergence*, ahondó aún más en esos terrenos: improvisación y composición, entropía y organización entran y salen de sus trabajos, con un desafío aún mayor: concentrar la intensidad de un directo entre las cuatro paredes de un estudio de grabación (*Five* fue registrado en una sola jornada, el 31 de julio de 1995).

El bagaje intelectual de Douglas que, insisto, apenas trasluce en sus siempre escuetas notas de producción y en las delicadas entrevistas que concede (en las que el entrevistador debe pescar los secretos de este prestidigitador), le consiente trabajar con sólidos referentes de

inspiración que, muchas veces, trascienden lo musical. Aunque *Five* esté plagado de dedicatorias musicales (Steve Lacy, Wayne Shorter, Mark Dresser, Woody Shaw, John Cage, John Zorn) Douglas sabe sacar enseñanzas ya sea de Noam Chomsky, los indios de Chiapas, Olivier Messiaen o el folclore birmano. Ahí reside, a mi parecer, uno de los grandes méritos del trabajo que Douglas ha venido desarrollando con este quinteto, en tan sólo tres trabajos, y que por supuesto no es accidental: nace de su incansable actividad por formaciones propias y ajenas. Es un extraordinario arreglista, capaz de extraer de sus acompañantes un sonido tenso, rectilíneo pero abierto al mismo tiempo, personal -por cuanto nace de su visión- pero apoyado casi maritalmente sobre las excelencias del violín de Mark Feldman, el violonchelo de Erik Friedlander y el contrabajo de Drew Gress, para acabar tejiendo a las espaldas del trompetista un entramado digno de una entera sección de cuerdas.

No se puede olvidar, al conmemorar la grandeza de *Five*, que no estamos hablando de *jazz de salón*. La controversia, en ese sentido, sigue acompañando la música de Douglas y, en especial, la de su grupo Parallel Worlds. Es comprensible que sus elaboraciones puedan generar rechazo en algunos aficionados que quizás esperan encontrar una fórmula más en la órbita del dominante neo bop que tan bien saben promover las grandes compañías (¡cada vez más grandes!). Es una música que exige del oyente una disposición más atenta de lo habitual y un número de audiciones exhaustivas para ir extrayendo el mundo exquisito, múltiple, infinito, paralelo, de un artista y un grupo que se han instalado en la vanguardia más inteligente de lo que el jazz espera de sí mismo para los próximos años, como música culta, expresión elevada y fruto de un legado que requiere dos notas en los dedos de este trompetista para demostrar que no está olvidado. En ese sentido, *Five* sigue siendo hoy, como lo será durante muchos años, un clásico, una obra maestra, un ejemplo del encuentro soñado entre corazón y cerebro: dos universos paralelos que no siempre saben saludarse en igualdad de condiciones.

Michel Rolland

Henry Threadgill & Make a Move

Where's your cup?

Henry Threadgill (sa, fl), Brandon Ross (g),
Tony Cedras (acord, armonium),
Stomu Takeishi (b-elect), J.T. Lewis (bat).
Nueva York, agosto de 1996
Columbia 485139-2
(Sony Music)



LA AVENTURA TODAVÍA

La AACM ha reverdecido en estos últimos años. Si hubo un momento en el que la agrupación llegó a parecer difusa en extremo, álbumes como *Blu, Blu, Blu* y *One Line, Two Views* de Muhal Richard Abrams, dos de los mejores trabajos orquestales de los noventa, o el no muy lejano *Nine to Get Ready* de Roscoe Mitchell han mostrado la vitalidad de sus componentes. Este rebrote ha estado punteado por magníficos trabajos de la segunda generación del movimiento, además de por la aparición de nuevos miembros con nuevas perspectivas. No es un mal panorama para un movimiento que parecía en vías de lenta extinción.

Si la A de asociación del acrónimo ha sido con el tiempo más una cuestión de individualidades, la A y la C, de avance y creativo, se han mantenido bien puras. El avance se ha producido hacia una música camerística a un tiro de piedra de la música contemporánea académica con sus nuevas arquitecturas sonoras, algo bien ejemplificado por las carreras de Braxton y Abrams. De lo creativo da buena cuenta Henry Threadgill, uno de los músicos más consistentemente ima-

ginativos de la escena actual, se le encuadre donde se le encuadre. Su absorción de las más distintas músicas en un discurso estilístico propio, la solidez de sus formas y lo arriesgado de sus propuestas lo muestran como uno de los experimentadores genuinos de nuestros días. De forma paralela a Braxton, su música ha ido perdiendo su base jazzísticamente personal que bebe de las más distintas fuentes sin jamás revelarlas por completo. El saxofonista afirma: "mi mundo es un rompecabezas".

Mundo y visión son dos términos apropiados a la hora de tratar a Threadgill. Si, como escribió Proust, el artista auténtico es aquel que nos enseña otro mundo, Threadgill es uno de ellos. El saxofonista siempre ha seguido su personal lógica por extraña, aislada del mundo e indeseñable que pueda parecer. Aún con la presencia de sonoridades sudamericanas e hindúes en su universo, su música suena sostenida por sí misma, sin apenas referencias externas y moviéndose por un territorio propio. Su autonomía ha hecho que sea tan alabada como tomada por expresión de lo extravagante en vez de lo genuinamente original. Muy pocos como Threadgill han logrado producir un corpus en el que el *shock* de lo nuevo, tomado como aquello sin precedentes y no como vana novedad, esté tan continuamente presente y se muestre de forma tan consistente. Threadgill nunca ha perdido el sentido de la aventura y su música lo comunica al oyente inquieto como muy pocas que conozca.

Su carrera en estos 10 últimos años ha sido una puerta abierta a la fascinación. Puede que los presupuestos de Threadgill ya no sean puramente jazzísticos y puedan provocar la desconfianza, otra bien distinta es la consistencia de su obra. Al fin y al cabo para el saxofonista "el ADN del jazz es un conglomerado de todo". En la lujuriente sonoridad de sus *Very, Very Circus* incorporó guitarras africanas, la pipa china, cantos arábigoandaluces, percusiones afrocaribeñas y la densa corriente de dos tubas, tal y como se podía disfrutar en uno de sus pináculos, *Too Much Sugar for a Dime* (Axiom). Sus grupos de cámara con cuatro guitarras acústicas, chelos y el piano de Myra Melford, presentes en *Song out of My Trees* (Black Saint) y *Make a Move* (Columbia), no se parecen a nada conocido con sus elaboraciones entre la música folclórica y la académica. *Carry the Day* (Columbia)

surgió como un disco difícil de asimilar en sus múltiples ecos y sin embargo sirvió como magnífico preámbulo para otro de los puntos altos de la carrera del saxofonista, *Where's Your Cup?*.

Este último puede considerarse como el álbum más decisivo en la carrera reciente del saxofonista, tanto como en su momento lo fueron *Airlure*, *Rag*, *Bush and All* o *Too Much Sugar for a Dime*. Si la riqueza sonora de anteriores trabajos daba la impresión de estar a punto de zozobrar, aquí los ecos de otras músicas, los trazos de formas precedentes dejan de serlo para integrarse en un sonido a la vez trascendente y exuberante con todas las marcas de Threadgill, siempre familiares y sin embargo nuevas. Su banda Make a Move es en algunos aspectos una versión reducida de *Very, Very Circus* en el que el armonio de Tony Cedras ocupa el lugar de las tubas y se reduce el fiero entrecruzamiento de guitarras a la presencia de Brandon Ross. Pero sólo en parte. El aire de Make a Move es menos barroco y recargado pero la alquimia sonora de Threadgill permanece en unos timbres totalmente inusuales en la combinación de un armonio al que se le extrae su solemnidad, un acordeón que puede sonar a tango, forro o texmex, la coloreada guitarra de Ross, el limpio sonido del bajo eléctrico de Stomu Takeishi y el toque potente y simplificado de la batería de J.T. Lewis. Además del alto y la flauta del líder, en pocos discos tan afectante como en este.

No hay cortina de follaje en *Where's Your Cup?*, de hecho puede considerarse como el trabajo más despejado y en su punto del saxofonista. No hay aspiración a grandes formas, ni la presencia de la oscuridad de los densos graves de sus grupos precedentes, tampoco agitados enlaces de voces. Al lado de ritmos bailables, como *100 Years Old Game*, hay soberbias explosiones sonoras, como el brutal *The Flew*, enigmas en movimiento, el ominoso tema título del álbum, y fantasiosas construcciones como *And this*, todo envuelto en un ropaje un punto ritualista y si no exactamente espiritual sí trascendente.

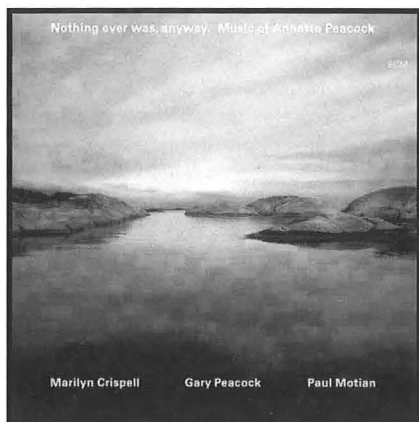
Más allá de la propia fascinación por los colores y la arquitectura de las composiciones de Threadgill, es difícil apuntar qué es su música. Otro tanto, hacia dónde se dirige. La aventura continúa ¿Por qué conformarse con eco si un mundo está en espera?

Ángel Gómez Aparicio

Marilyn Crispell, Gary Peacock, Paul Motian:
Nothing Ever Was, Anyway.

Music of Annette Peacock

Marilyn Crispell (p), Gary Peacock (b),
Paul Motian (bat), Annette Peacock
(voc en Dreams (if Time Weren't))
Nueva York, septiembre de 1996
ECM 537222 - 2 (2 CDs)
(Nuevos Medios)



Nothing ever Was, Anyway (De todas formas, nunca existió nada) es un título en el que hay que pararse por su carga de pesimismo, puntuada por un casi despectivo *anyway*, por su tono de autoprotector reproche y de destrucción de certezas. Tanto el título del disco como su portada ilustran a las mil maravillas el mundo de Annette Peacock: cerrado, construido sobre arena y de cambios emocionales bruscos. Sus canciones son sombríos paisajes emocionales en el molde confesional de la poesía americana. Su tenso uso del silencio les da un carácter dubitativo, a veces ambiguo, otras amenazante, en el que lo no dicho resulta tan importante como lo enunciado. La atmósfera de apartamiento, de la construcción de un mundo sellado a la realidad circundante, y de alto nivel emocional, la mayoría de las veces expresado de una manera totalmente plana, tiene mucho que ver con el temperamento de Marilyn Crispell, una pianista de free jazz celosa de su intimidad, amante de los gatos, del tiempo nublado y del frío. El desarrollo de la carrera de Crispell ha sido uno de los más fascinantes de los de las numerosas pianistas que han afianzado su carrera con álbumes punteros e individualistas en los plurales noventa. Crispell no es puramente una pianista de jazz y un vistazo a sus antecedentes da pistas sobre su afinidad con un proyecto como este y con el jazz libre. Crispell empezó como con-

TODO SE DESVANECE EN EL AIRE

certista de música académica, algo muy evidente en la escucha de su álbum *For Coltrane*, y tras una experiencia matrimonial difícil empezó a actuar en grupos de folk. La experiencia terapéutica se transformó de raíz con el descubrimiento de la música de John Coltrane y Cecil Taylor. En ellas la pianista descubrió lo que podríamos llamar un despertar espiritual, pues eso y no otra cosa es la música de Crispell.

Escuchar *Nothing ever Was, Anyway* tras los discos que atrayeran la mirada sobre ella puede ser una experiencia desconcertante. Si en estos Crispell elabora enormes tapices llenos de grandes bloques sonoros y con un pianismo enérgico y resonante, el disco dedicado a Peacock es una minuciosa labor de brocado. De lo magmático lleno de afirmación personal se pasa a un registro íntimo y analítico en el que el volumen raramente se eleva mucho más allá del pianísimo. El cambio había sido gradual, ya en su *Contrast, Live at Yoshi's* (Music and Arts) de 1995 incluye una pieza de Peacock, *Gesture without a Plot*, y composiciones de Bill Evans. Crispell declaraba: "creo que el lirismo siempre ha formado parte de mi música pero en estos últimos años me he permitido desarrollarlo y el proyecto de la música de Annette juega una parte importante en ese proceso. Suponía abrirme como ser humano y dejar que fluyese la parte más vulnerable de mí misma".

Pero esa vulnerabilidad que expresa la música de Peacock no es fragilidad pues sus letras incluyen buenas dosis de rabia, de ironía y de observaciones filosóficas pasajeras. Sus composiciones están diseminadas por decenas de discos de su segundo marido, Paul Bley, y es a estas a las que Crispell se atiene y no a las que Peacock grabase en sus propios discos, hoy casi desaparecidos, excepto algunos grabados para el sello Aura. En *Nothing ever Was, Anyway* aparecen temas característicos de la primera parte de la carrera de Bley, como *Blood, Both, Touching, Open, to Love, Butterflies* y *Albert's Love Theme*, todos grabados a finales de los sesenta y la primera mitad de los setenta. Pero no es a Bley a quien remite el toque de Crispell sino a la propia voz de Peacock: desnuda, interrogativa, evanescente, a veces despiadadamente fría, otras cortantemente destemplada.

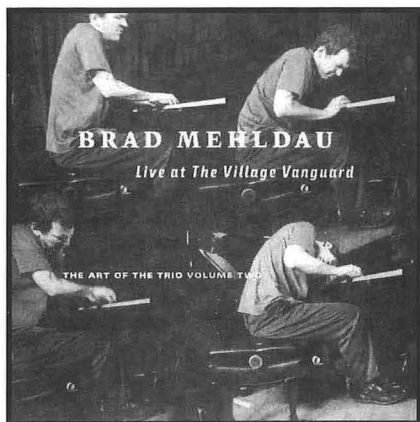
Como recogía la entrevista realizada por Bill Shoemaker para *CdJ*, *Nothing ever Was, Anyway* fue desde el comienzo un proyecto compartido. Crispell invitó a Annette Peacock a supervisar su interpretación para que los tiempos, sus cambios y los rubatti fuesen los adecuados. Peacock quería que estas fuesen sus grabaciones definitivas y sugirió la participación de su ex-marido Gary y con él surgió la incorporación de Paul Motian. La trayectoria circular parecía completa una vez que dos de los músicos más relacionados con Paul Bley subían a bordo de lo que no es un vuelo personal sino un soberbio trabajo de trío.

Hay una gran diferencia entre las interpretaciones de Crispell y las que en su día realizó Bley, por mucho que se trate de un mismo terreno. Peacock insistió en que estas debían interpretarse como canciones y no como lanzaderas para la improvisación. Como consecuencia todo el disco respira un aire de destilación absoluta en la que los temas van tomando forma, a pesar de su fracturación, como si fueran productos de una fatalidad íntima. Sus sonidos se materializan desde el silencio en un ejercicio de esencialidad total y de la materia volátil de las composiciones de Peacock sólo queda la vaga sensación de algo pasajero. El vaho helado del tema título, la construcción sin certezas de *Butterflies*, esta con magníficos intercambios del trío, o la fantasmagoría de *Dreams (If Time Weren't)* son interpretaciones lacerantemente interiorizadas, fieles al solipsismo del mundo de Peacock y necesitadas de un tipo de inmersión por parte del intérprete muy distinto al del habitual trío con piano. Crispell enuncia los temas con toda su falsa calma sobre la susurrante batería de Motian dejando enormes trechos de vacío puntuados por el lírico contrabajo de Gary Peacock en una de sus más memorables apariciones en estos últimos años. El espacio creado exige una disciplina absoluta en la que la escucha, la atención al detalle tímbrico y a las dinámicas destensadas lo son todo. Esa misma creación de un espacio sonoro envuelve al propio acto de escucha del oyente llevándolo a un mundo de pequeños movimientos y relaciones sonoras cargadas de profundidad.

Ángel Gómez Aparicio

Brad Mehldau:
Live at the Village Vanguard /
The Art of the Trio,
Volume Two

Brad Mehldau (p), Larry Grenadier (b),
 Jordi Rossy (bat)
 The Village Vanguard, Nueva York,
 julio y agosto de 1997
 Warner Bros 9362-46848-2
 (Warner Music)



Este disco, el primero que grababa en directo en el mítico Village Vanguard, es muy representativo de la vía emprendida en estos últimos años por el joven pianista Brad Mehldau (nació el 23 de agosto de 1970 en Jacksonville, Florida). Permite apreciar el camino recorrido desde que en 1993 grabó con los hermanos Rossy *When I Fall in Love* para Fresh Sound. Entonces, como otros pianistas que habían irrumpido entre la segunda mitad de los ochenta e inicios de los noventa, había escuchado muy atentamente a Wynton Kelly. Pero la novedad con respecto a otros jazzmen que buceaban en el pasado en busca de inspiración y cuya carrera ha interesado a grandes multinacionales discográficas –pienso no solamente en pianistas, especialmente en Joshua Redman, James Carter, Mark Turner ... y, yendo más lejos aún, en Wynton Marsalis y sus acólitos-, es que Brad Mehldau ha conseguido imponer una arquitectura nueva del trío, una voz propia en el piano de jazz. Y es precisamente este disco el que abre un camino original, que aparecerá sobradamente confirmado y profundizado menos de año y medio después en *Back at the Vanguard* y en una vertiente más exagerada y descompensada en

¿LA HORA DE LA THIRD STREAM?

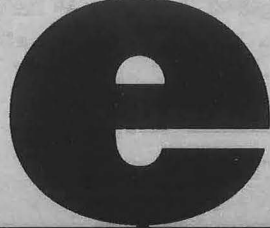
su registro en solitario *Elegiac Cycle*. Creo que no es ajeno a la construcción rica y diversificada de que hace gala su pianismo la práctica de la música clásica europea. Su interés por la cultura alemana, especialmente por la tradición romántica –reconoce haber escuchado atentamente a Chopin, Schubert, Schumann y memorizado y trabajado los *klavierstücke* de Brahms y los Preludios y Fugas de Bach-, le ha permitido incorporar ciertos procedimientos a su pensamiento musical y a su juego pianístico. Así, a lo largo de todo el disco se encuentran innumerables ejemplos de la radical independencia entre ambas manos, capaz de construir con cada una de ellas líneas absolutamente diferentes, que llevan en determinados momentos a la disolución de la izquierda. O a desarrollar contrapuntos de inequívoca rai-gambre bachiana con cada una en el climax de su solo sobre las intrincadas armonías de *Monk's Dream* y en el de *The Way You Look Tonight*. Asimismo, esa visión romántica, servida por un juego que pone en primer plano la capacidad de construir melodías, se encuentra aquí en el lirismo exacerbado de la introducción y coda *ad libitum* que este joven Werther del teclado realiza sobre *Young and Foolish*, a la que se añade el trío en una parte central en tempo medio. Otro de los rasgos que atraen la atención, sin duda fruto de su dominio de las reglas de la composición y de su estudio de la música clásica, es la capacidad que demuestra para extraer y crear a partir de estructuras relativamente sencillas (ya sean los standards, el blues o, posteriormente, alguna canción pop) largas y complejas improvisaciones. En este sentido, se observará el partido que saca a la famosa melodía de pocas notas de Mancini *Moon River* o el siempre fascinante *It's Alright with Me* de Cole Porter. Allí, como en muchos otros momentos, utiliza una variedad muy amplia de recursos, multiplicando las voces y las líneas melódicas, entrecruzándolas, invirtiendo los papeles de la mano izquierda y derecha (improvisando con la primera, mientras la diestra ejecuta una figura rítmica) y, muy particularmente, esa forma específica con que retiene la nota, suspendiéndola y haciéndola vibrar, de indudable efectividad a la hora de generar swing. Se nos dirá que esto último ya está presente en Bill

Evans y Keith Jarrett. Si, pero de otra manera.

Countdown, la composición de Coltrane basada en gran medida en *Tune up*, es uno de los temas fetiche de este pianista. En poco tiempo y a través del puñado de registros a su nombre, ya nos ha ofrecido tres versiones muy distintas. El ejemplo de *Trane* no es baldío. Como el inolvidable saxofonista, Mehldau es aficionado a volver una y otra vez sobre ciertos temas, que constituyen un filón muy rico y aparentemente inagotable de ideas musicales. Comparten ambos esa capacidad de que hablábamos de edificar un pensamiento solista complejo y exuberante a partir de estructuras simples. Y en otro sentido, el gran maestro en cuanto a creación y explotación de este tipo de células musicales primigenias es el inigualable Thelonious Monk. Es lógico que Brad Mehldau haya reaccionado con no disimulada acritud frente a la crítica que veía en él a un nuevo epígono de Bill Evans. Escuchando este disco y los sucesivos aparece claramente que su concepción del piano y del trío es muy diferente de la de Evans. Mientras los contrabajistas de éste han seguido en mayor o menor medida la estela de Scott LaFaro, desempeñando un papel de interlocutor privilegiado, en diálogo con el piano, el notable Larry Grenadier se ocupa de proporcionar constantemente los pedales y las referencias armónicas necesarias para la progresión solista de Mehldau. En cuanto a la percusión, el magnífico Jordi Rossy realiza un papel muy diferente al de los bateristas de Evans. Mientras a estos se les pedía un acompañamiento continuado, Rossy diseña frases rítmicas que siempre tienen un comienzo y un fin, a veces a modo de negativo fotográfico de lo que el pianista está tocando.

Como conclusión, se impone una cierta reflexión acerca del título que encabeza el comentario. Indudablemente, los objetivos estéticos y filosóficos y, ante todo, su concreción jazzística, no son coincidentes con la llamada *Third Stream* de John Lewis y Gunther Schuller. Pero, y este disco es prueba fehaciente de ello, el trío de Brad Mehldau nos está brindando la más fecunda integración de elementos de la música clásica europea en el jazz.

Federico García Herraiz



La Fundación Ebbe Traberg

presenta sus primeras ediciones

Music for Ebbe

MUSIC FOR EBBE
Live in San Sebastián

GARY BARTZ
JEANNE LEE
JORGE PARDO

Repertory Quartet

BOB ROCKWELL JESPER LUNGAARD ALEX RIEL JACOB FISCHER

"Aunque el sentido de la medida y el equilibrio que gobiernan esta reunión de músicos no son la virtudes teologales del jazz. *Music for Ebbe* transmite el desanfo más visceral posible en este universo de encuentros. Y seguro que esto también habría complacido al bueno de Ebbe"

Edward Fuente
(*Cuadernos de Jazz*)

"No recomendaría apoyar ningún proyecto musical por fidelidad a quienes lo realizan o a quienes rinde homenaje. Después de oír este disco, mi recomendación es la misma que en anteriores ocasiones: deben oírlo. Apuesto que les gustará"

José F. Troyano
(*Cuadernos de Jazz*)

Ellington and his Vocalists 100th Anniversary Edition

Ivie Anderson, Mills Brothers, Bing Crosby,
Betty Rochè, Kay Davis, Adelaide Hall,
Ethel Waters, Herb Jeffries, Joya Sherrill...

DUKE ELLINGTON
Ellington and his vocalists



e-mail: eldelirio@ole.com
www.eldelirio.com

disponible en
www.carmencdcenter.com

Institut Valencià de Cultura

