

Los estándares en el Jazz

Vicente Ménsua / Joan Sadurní

Wild Man Blue (Morton/Simmons)

Handwritten musical notation for "Wild Man Blue" (Morton/Simmons). The piece is in B-flat major, 4/4 time. The notation consists of three staves. The first staff begins with a B-flat chord. The second staff includes Eb, Bb, D7, and C7 chords. The third staff includes C7, F7, and Bb chords. The melody is written in a single voice on a treble clef staff.

Bolivar Blue (T. Monk)

Handwritten musical notation for "Bolivar Blue" (T. Monk). The piece is in B-flat major, 4/4 time. The notation consists of three staves. The first staff includes Bb7, Eb7, Bb7, and a repeat sign. The second staff includes Eb7, Ab7, Eb7, and G-b57 chords. The third staff includes C-7, #7, Bb, Bb7#11, and a final measure with a 3/4 time signature. The melody is written in a single voice on a treble clef staff.

Theme for L. Young (Mingus)

Handwritten musical notation for "Theme for L. Young" (Mingus). The piece is in B-flat major, 4/4 time. The notation consists of three staves. The first staff includes F7, Db7, Gbmaj7, B7, Eb7, Db7, Eb7, and F7 chords. The second staff includes Bb7, Ab7, G7, C7, D7, G7, Db7, and Gbmaj7 chords. The third staff includes Bb7, Db7, C7, Eb7, F7, Db7, Gbmaj7, and Cb7 chords. The melody is written in a single voice on a treble clef staff. A vertical "Mingus" signature is on the left.

EL BLUES

"El blues no es lo que tocas sino lo que sientes cuando tocas. No puedes tocar blues y no sentirlo... puedes no querer tocar blues y hacerlo a pesar tuyo. El blues no es una forma musical sino un sentimiento". Estas palabras probablemente no las ha pronunciado nadie, pero podrían ser una especie de resumen globalizado de lo que docenas de músicos han dicho al intentar expresar qué son los blues.

Como el lector habrá adivinado, aquí haremos referencia al blues que tocan los músicos de jazz. Es decir, al blues considerado genéricamente como un estándar jazzístico, o como diría Leroi Jones "una forma de interpretar jazz" (1). No obstante, nos ha parecido interesante esbozar de una manera esquemática lo que son los blues entendidos de una manera general.

Paul Oliver en su introducción de *Historia del Blues* (2) dice: "Enfocado desde cualquier punto de vista, el blues es, a la vez, un estado de ánimo y una música que se hace eco de éste. El blues es el lamento de los desamparados, el grito de independencia, la pasión desencadenada, la ira de los frustrados y la carcajada de los fatalistas (...) el blues puede ser diversión, puede ser música para bailar y beber."

La importancia e influencia del blues en cualesquiera de las formas musicales del siglo veinte, ha sido de primer orden. Como veremos, el jazz es lo que es gracias al blues. Los blues determinaron, de una manera mucho más importante de lo que pueda parecer a primera vista, toda la música popular negra, pero también y a través de ésta, toda la llamada música popular en sus múltiples derivaciones. Es difícil de imaginar la música de diez de cualesquiera intérpretes o grupos de los últimos treinta años (ponga usted mismo los nombres, por favor), sin la rica y fértil influencia de las formas blues.

Digamos por fin, que los blues eran canciones estróficas con un esquema característico en el texto de cada estrofa, y sobre todo en la sucesión de armonías de acompañamiento, con unas notas características llamadas precisamente "blues", debidas probablemente a una cierta inadaptación en la estructura musical y en el estilo propios, al querer adoptar la tradición culta tanto de la escala musical como de la técnica de ejecución. Dicho de otra forma, la incapacidad para interpretar las escalas "europeas" por parte de los músicos de origen africano que vivían en los Estados Unidos y únicamente allí, y ello debido probablemente a una situación social determinada y a una lengua determinada, el inglés-americano.

BLUES Y JAZZ

Las primeras referencias de formas blues se remontan a mediados del siglo pasado, por tanto mucho antes de que se hablara del jazz como lenguaje musical.

De las diferentes formas que el blues fue adoptando en el transcurso de los años, solamente diremos que en los primeros años del siglo se distinguían principalmente dos; los rurales y los urbanos. Fueron estos últimos los que tuvieron una importancia decisiva en los primeros balbuceos jazzís-

ticos. "Los primeros jazzmen conocidos como tales, tomaron de estos blues el diseño para su música. Básicamente, dicho esquema correspondía a doce compases, divididos en tres frases de cuatro compases cada una, a las que se aplican las sucesiones armónicas características. De hecho su música, su jazz, era esencialmente blues instrumental. Y es precisamente en esto, más que en el prestado del esquema, donde radica la principal influencia del blues en el jazz. El primer jazz está "instrumentalmente" determinado por el blues. Es decir, el músico de jazz transfirió a su instrumento la enorme libertad que el cantante de blues imprimía a su voz –gran variedad y flexibilidad de emisión, modo de ataque, gran colorido tímbrico, grado de nasalidad importante, etc.– En definitiva, el músico de jazz de la primera época sin ninguna atadura académica ni siquiera con nociones de ejecución correcta, transfiere ese característico estilo vocal al instrumento, dándole un alcance expresivo tan amplio como el de la voz del cantante de blues." (3).

Los ejemplos de esto que acabamos de decir, como se podrá ver en las primeras versiones presentadas, son numerosísimos. Hasta el punto de existir dificultad objetiva en el establecimiento de fronteras entre una cosa y la otra. De hecho, los años veinte, época de gloria del blues urbano, representado fundamentalmente por las cantantes de nombre Smith (Mamie, Bessie, Trixie y Clara, que como es bien sabido, no tenían entre ellas ningún tipo de relación de parentesco), sin olvidar a otras como Ida Cox, Alberta Hunter, Victoria Spivey, Sophie Tucker o Ma Rainey, fueron acompañadas en sus mejores prestaciones discográficas por los más reconocidos músicos de jazz.

Lo que se desprende de la escucha de los primeros vestigios discográficos de esta época, es que el carácter blues era fundamental. Un ejemplo muy claro es la orquesta de Duke Ellington a mediados de la década de los veinte. Su valor jazzístico apenas representaba más que el que le infundían Bubba Miley y "Tricky Sam" Nanton, ambos músicos del sur y avezados bluesmen. El propio Duke reconoció que fueron ellos los que "enseñaron" al resto de la orquesta, el *abc* del incipiente lenguaje jazzístico.

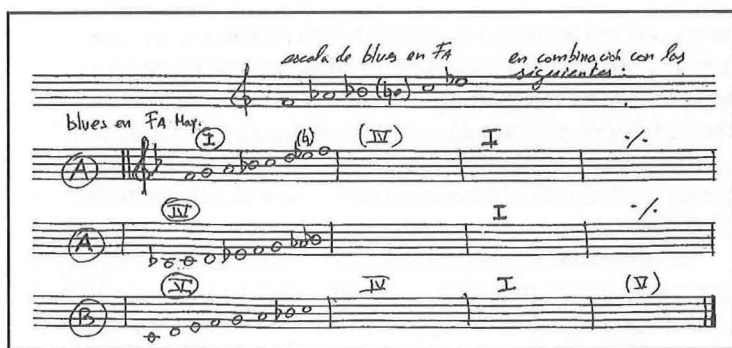
La elaboración de ese esquema, el grado de complejidad al que lo sometieron los músicos a lo largo de los años, sin cambiar la estructura de doce compases, es una de las pistas para analizar la evolución del jazz en las últimas cinco décadas.

LA MUSICA

El blues inicialmente era vocal. Era una expresión derivada, en gran parte, de los espirituales y cantos de trabajo de los esclavos negros en los Estados Unidos. Se basaba primordialmente en el empleo de una escala pentafónica, como toda o casi toda la música primitiva africana y oriental.

El intervalo base de esta escala es el de cuarta, ya que sus sonidos pueden ordenarse mediante esta distancia. Si embargo, destruye el sistema de terceras tan próximo a la música occidental, y con ello la posibilidad de una armonía funcional, teniendo en cuenta, además, la falta de un tritono que pida su resolución. Esto parece indicar que en el blues primitivo simple-

La forma de blues clásico sería la siguiente:



Precisamente esa libertad de combinaciones es lo que nos llevará al polo opuesto en un momento en lo que todo parecía posible. De ahí al Free, o sea, a las armonías abiertas y a la revalorización de los intervalos de cuarta, para poder sobrepasar este sofisticado engranaje basado en las sensibles y en la ordenación de los acordes de terceras, sólo había un paso. Coltrane y Coleman, se encargaron de efectuarlo.

La pregunta es, ¿qué hubiera salido de un Hot Five con estos dos músicos juntos?

Young Woman's Blues (Smith)

Bessie Smith The Collection. CBS 01-463339-10.

B. Smith (voc); Joe Smith (cnt); Buster Bailey (cl); Fletcher Henderson (p); Nueva York, 26 de octubre de 1926.

La emperatriz fue una gran cantante de blues, pero una mediocre cantante de jazz (cosa que probablemente jamás pretendió ser). Ciertamente durante los años veinte fue acompañada por los más reputados solistas. Aquí es, sobre todo, Joe Smith, pero en otras ocasiones lo fueron Louis Armstrong, Jimmy Harrison o Charlie Green. El interés de este blues, su inexcusabilidad, reside principalmente en considerarlo como uno de aquellos eslabones que durante los comienzos ligaron al jazz con el blues. Bessie Smith, que gozaba aquellos años del cénit de su gloria (y de su arte), declama este *Young Woman's Blues*, que no es formalmente, o exactamente un blues, con una fuerza impresionante, siendo de las pocas cantantes de su época capaz de matizar de una manera natural las *blue notes*. Ya hemos citado a Joe Smith, pero hay que volverlo a hacer para señalar que el resplandor Armstoniano ocultó a excelentes músicos (como es el del caso que nos ocupa), o de Jabbo Smith, igualmente acompañante de cantantes, y también, por supuesto, del rey de las sordinas, el ellingtoniano Bubber Miley.



DISK POL

**MUSICAS
DE
VANGUARDIA**

¿DONDE PUEDES ENCONTRAR UNA SELECCION DE LAS ULTIMAS TENDENCIAS EN JAZZ?

¿DONDE PUEDES ENCONTRAR UN AMPLIO ESPACIO DEDICADO A LA MUSICA ETNICA?

¿DONDE PUEDES ENCONTRAR ROCK PROGRESIVO, MUSICA IMPROVISADA, JAZZ-PUNK, ACID-JAZZ, ETC?

¿EN DONDE PUEDES ASEGURARTE QUE SOLO TE LLEVAS LOS DISCOS QUE TE INTERESAN? (A UN PRECIO INTERESANTE Y SIN SORPRESAS)

¿DE DONDE PUEDES RECIBIR INFORMACION SOBRE NUEVAS EDICIONES, CONCIERTOS, ETC.?

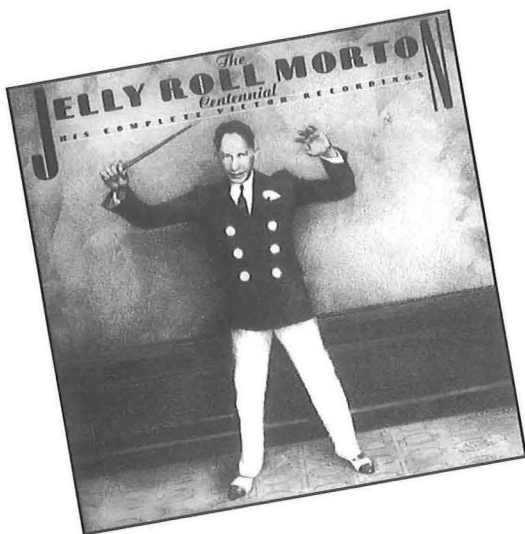
JESUS DEL VALLE, 8 28004-MADRID / TELF.: 522 63 90 -METRO NOVIADO

Wild Man Blues (Morton/Armstrong)

Jelly Roll Morton's Red Hot Peppers. The Complete Victor Recordings. Bluebird ND82361 (2).

George Mitchell (cnt); Gerald Reeves (tb); Johnny Dodds (cl); Paul Evans (sa); J.R. Morton (p); Bud Scott (g); Quinn Wilson (tba); Babby Dodds (bat). Chicago, 4 de junio de 1927.

Jelly Roll se autoproclamó inventor del jazz, nosotros nunca sabremos hasta qué punto lo fue. Lo que sí está claro es que Jelly Roll tenía las ideas bastante claras. Una muestra, este *Wild Man Blues*. Morton se despegaba de los rutinarios arcaísmos de Nueva Orleans y organiza el espacio musical de una manera concreta. Se puede decir que en 1927 Henderson o Ellington ya tenían también las ideas bastante claras de cómo convenía modelar los tres minutos que duraba un disco. Pero los testimonios directos nos aseguran que Morton llevaba ya varios años, unos veinte (!) según referencias, practicando este jazz que podemos escuchar aquí (si damos crédito a su propio testimonio, un tema tan bien estructurado, un clásico –un estándar–



dar– como *King Porter Stomp* fue registrado en 1904...). Jelly Roll se sirve de este blues –célebre blues por otra parte–, compuesto juntamente con Armstrong, para trazar unas primeras pinceladas de lo que sería la arquitectura musical de la década siguiente. La exposición del tema es todavía polifónica, pero los solos ya están sólida y estratégicamente situados (no hace falta decir que George Mitchell no es Louis Armstrong, y mucho menos que Johnny Dodds es Sidney Bechet). Pero lo más notable es el arreglo que establece hacia la mitad de la pieza, una pequeña frase melódica, interpretada por el saxo alto, clarinete y trompeta, con el contracanto del trombón. Hay aquí una intención de jugar con los timbres que va más allá de la pura anécdota sonora. Siguen la línea melódica, se encontrarán con la sorpresa de que es una especie de aperitivo a las sinuosas y alternáticas frases bop... Por otra parte, el uso que Morton hace de los *stop chorus*, anuncia las audacias orquestales de la década siguiente.

Blues In C Sharp Minor. (Wilson).

Teddy Wilson And His Orchestra 1935/36 Classics 511.

Roy Eldridge (tp); Buster Bailey (cl); Chu Berry (st); T. Wilson (p); Bob Lessey (g); Israel Crosby (b); Sidney Catlett (bat);. Chicago, 14 de mayo de 1936.

Un blues en tono menor, que no será el único que les proponamos, da pie para que este *all stars* dirigido por el exquisito Wilson, evidencie el



grado de perfección al que se había llegado en la mitad de los años treinta. Perfección instrumental de todos y cada uno de los solistas intervinientes, y perfección tanto en la organización del espacio musical como en la métrica. Hay que subrayar, en definitiva, la excelencia de este combo ocasional (estos músicos se reunían exclusivamente para grabar). Esa perfección estructural a la que nos referíamos, no es más que el reflejo de lo que eran las grandes bandas, como a continuación veremos, verdaderos y simultáneos hogares por otra parte, de los músicos participantes en la sesión. Roy Eldridge, trompeta de ese día, no es el músico excesivo al que estamos acostumbrados; tocando un blues es aquí una imagen de las muchas en las que Louis Armstrong se veía reflejado en los años treinta.

Riff Interlude (Basie)

Count Basie And His Orchestra 1939 Vol 2. Classics 533.

B. Clayton, H. Edison, S. Collins, E. Lewis (tp); D. Wells, B. Morton, D. Minor (tb); E. Warren (sa); J. Washington (sa, sb); B. Tate, L. Young (st); C. Basie (p); F. Green (g); W. Page (b); J. Jones (bat). Nueva York, 6 de noviembre de 1939.

Verdadero rey del swing (sin corona, cetro, ni nada que se le parezca), sacado de Kansas City gracias a su talento, por supuesto, pero también al del productor John Hammond, Basie formó sobre la base de la orquesta de nuestro primer protagonista, una increíble banda capaz de aunar los mejores talentos solísticos posibles, con un vigor y entusiasmo colectivo sin par. En definitiva, una especie de resumen de lo visto hasta el momento: el sentido organizativo de Morton (simplificado al máximo), las raíces blues de Moten (Kansas City), y la destreza jazzística de Armstrong/Bechet.

El tema aquí es muy simple. Apenas un *riff*. El arreglo otro. Nada ha cambiado desde los tiempos de Moten. Los trece años pasados han servido para llevar el blues al paroxismo en una gran orquesta. El resultado es extraordinario. La música es un vendaval que barre cualquier prejuicio. El solista aquí es Buddy Tate, que en el primer coro denota claramente la influencia de su compañero de pupitre Lester Young (eran sus primeros tiempos con la orquesta) pero al que su sonoridad, una rolliza sonoridad texana, denota a los pocos compases. El propio Count Basie al referirse a la música que ejecutaba su orquesta, la resumía más de una vez, con la natural discreción que le caracterizaba, de la siguiente manera, "...nosotros simplemente tocamos blues..."

Relaxin' At Camarillo (Parker)

Charlie Parker On Dial Vol 3. Stateside Spotlite CJ25-5043.

Howard McGhee (tp); Ch. Parker (sa); Wardell Gray (st); Dodo Marmarosa (p); Barney Kessel (g); Red Callender (b); Don Lamond (bat). Hollywood, 26 de febrero de 1947.

Cheryl (Parker)

Charlie Parker: *The Complete Savoy Sessions Vol 3*. Savoy 70548-2

Ch. Parker (sa); Miles Davis (tp); Bud Powell (p); Tommy Potter (b); Max Roach (bat). Nueva York, 8 de mayo de 1947.

No nos hemos resistido a la tentación de poner dos blues de Parker. La justificación es muy clara. En primer lugar, Parker es para nosotros el mejor músico de jazz intérprete de blues. Es más, tenemos certeza de ello. En segundo lugar, de entre los dos temas, *Cheryl* representa al blues (bastante) clásico dentro del bop, y *Relaxin' At Camarillo* plenamente al blues bopper.

Cheryl era un tema que Parker tocaba a menudo en sus actuaciones y esta versión es de las más interesantes (después de aquella pirata, grabada en Boston, en la que *Bird* intercala en su improvisación la introducción de *West End Blues* de Louis Armstrong). Además, *Cheryl* nos proporciona la ocasión de escuchar a Bud Powell a vueltas con el blues, cosa no demasiado frecuente. Como dijimos antes, *Relaxin'...* es mucho más atractivo al incorporar plenamente los hallazgos bop. Además tocan tres boppers poco apreciados: Wardell Gray, que tiene a su favor tanto el ser uno de los pocos tenores bop, como el haber fallecido prematuramente (así de agradecida es esta música); el trompetista Howard McGhee, excelente músico al que no le acompañó la suerte (por decirlo de alguna manera), y el pianista Dodo Marmarosa, autor aquí de una atractiva introducción y coda.



Ba-lue Bolivar Ba-lues Are (Monk)

Thelonious Monk. *Brilliant Corners*. Riverside OJCCD-026-2

T. Monk (p); Ernie Henry (sa); Sonny Rollins (st); Oscar Pettiford (b); Max Roach (bat). Nueva York, diciembre de 1956.

Hay músicos de jazz que tienen un don natural para el blues. Thelonious Monk es sin duda uno de ellos. *Blue Monk*, *Straight No Chaser*, *Mysterious*, *Monk's Dream*, *Bolivar Blues*... el repertorio monkiano está lleno de formas blues. Y es que las formas blues y los desarrollos armónicos inventados por el pianista se avienen con una gran naturalidad. Este es el caso precisamente de *Bolivar Blues* denominado aquí *Ba-*, que por esta razón, la naturalidad, es por lo que es nuestro blues-monkiano preferido.

En Monk se cumple la máxima de que todo buen jazzmen es también buen bluesmen (regla que tiene excepciones, Coleman Hawkins, por ejemplo). La forma en que Monk acompaña los diferentes solos es modélica, de hecho se hace difícil de encontrar acompañamiento más propio que el de Monk, a pesar de lo que Miles Davis pudiera opinar. Por otra parte, su "sucio" pianismo y las sorprendentes armonías que utiliza, sus tensos silencios, revisten al blues de una extraña solemnidad. Este *Bolivar Blues* no tiene desperdicio (como el conjunto de esta obra, *Brilliant Corners*); Monk a parte, uno no sabe si quedarse con la espontaneidad de Henry, la sobriedad de Rollins, la musicalidad de Pettiford o la pertinencia de Roach. Para aprender de memoria.

Sid's Ahead (Davis)

Miles Davis *Milestones*. Columbia CK-48093

M. Davis (tp); John Coltrane (st); J. Cannonball Adderley (sa); Red Garland (p); Paul Chambers (b); Philly Joe Jones (bat). Nueva York, 3 de abril de 1958.

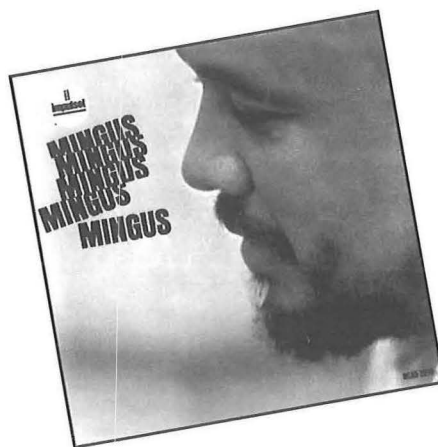
Tres notas y algunos cambios de acordes son suficientes para montar un blues. El sexteto de Miles Davis lo demuestra. Un sexteto pre-modal (aunque *Milestones*, de la misma sesión, ya lo fuera). Garland no toca porque llegó tarde... El piano que se oye detrás de *Trane* y *Cannonball* es Miles. En fin, anécdotas aparte, éste es un blues descomunal, expuesto a tres voces simultáneas como le gustaba al trompetista en aquellos días, y contiene uno de los más justamente celebrados solos del líder que se expresa aquí con un amplísimo sonido. Miles frasea de manera misteriosa, evocadora, con frases que volverá a utilizar como motivos durante su última etapa de los ochenta. Coltrane todavía es el rapidísimo *Trane* a punto de descarrilar, con sus *sábanas* a cuestras, pero ¡con qué fuerza nos golpea y qué línea melódica tan bien construida! El pobre *Cannonball* a pesar de su calidad, y tal como le pasará en *Kind Of Blue*, queda algo empequeñecido por la estatura de estos dos gigantes.

Theme For Lester Young (Goodbye Pork Pie Hat) (Mingus)

Mingus, Mingus, Mingus, Mingus, Mingus. Impulse MCAD.39.119

Richard Williams, Eddie Preston (tp); Britt Woodman (tb); Booker Erwin (st); Eric Dolphy (sa, clb); Jerome Richardson (sb, fl); Don Butterfield (tba); Jackie Byard (p); Charles Mingus (b); Walter Perkins (bat). Nueva York, 20 de octubre de 1963.

Charles Mingus vivió siete años (de 1957 a 1964) de esplendorosa capacidad creativa. Para nosotros este álbum representa la cima de su carrera. Quizás no tiene la unidad de *The Black Saint And The Sinner Lady*, pero pensamos que aporta una gran variedad de matices y una mayor sutileza en la expresión musical. Además, se puede apreciar en ella un mágico equilibrio entre el *background* orquestal y la calidad de los solos. Vaya, que nos lo llevaríamos a una isla desierta.



El aroma blues se extiende por casi todas las piezas que componen esta obra: *Better Git*, por ejemplo, aunque no es formalmente un blues, sí que lo es esencialmente y además mezclado con formas *churchy* que tanto le agradaban a Mingus. *Theme For Lester Young*, el tema elegido, se va un poco de todo lo que hemos escuchado hasta el momento al ser un canto fúnebre (a la memoria de Young), conteniendo, además, el tejido armónico más bello de los creados por Mingus y el solo más acabado y de los muchos que el dicharachero y magnífico Booker Ervin grabara con el contrabajista.

The Natives Are Restless Tonight (Silver)

Horace Silver: *Song For My Father*. Blue Note. CDP.841.852

Carmell Jones (tp); Joe Henderson (st); Horace Silver (p); Teddy Smith (b); Roger Humphries (bat). Nueva York, 26 de octubre de 1964.

Según cuentan las enciclopedias, a mediados de los cincuenta y como reacción a los modos cool (de ambas costas), apareció lo que se llamó hard-bop y sus derivados o variantes llamadas *soul*, *funky*, etc. Horace Silver tuvo un protagonismo importante en esta historia. El estilo consistía en un lenguaje bop armónicamente más simple –blues– con el añadido en ocasiones de ciertos tintes *gospel*. El tema que presentamos es uno de tantos de los que compuso Silver, concretamente este es un blues en tonalidad menor, llevado a un *tempo* bastante vivo. Los solistas, Carmell Jones, excelente versión de Clifford Brown “suave”, y Joe Henderson, bastante lejos del dúctil Henderson de hoy día, cumplen su cometido con profesionalidad. Pero el interés hay que buscarlo en el líder y sus asombrosos acompañamientos: las dos manos sobre el piano, colocando abundante, insistente y agitado material de apoyo, hasta el punto de fundirse con la voz solista en un único discurso. Silver en un solo paradigmático nos muestra la importancia en su juego de la mano izquierda, circunscribiéndolo con un auténtico collar de *blue notes*.

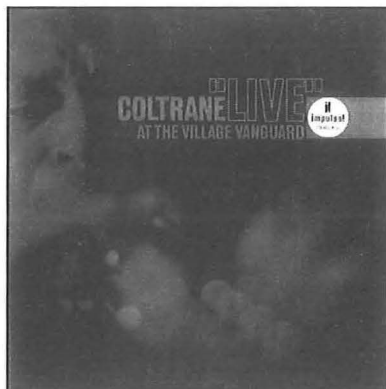
Chasin' The Trane (Coltrane)

John Coltrane: *Coltrane Live At The Village Vanguard*. Impulse. MCA D39136.

J. Coltrane (st); McCoy Tyner (p); Reggie Workman (b); Elvin Jones (bat). Nueva York, Village Vanguard 2 y 3 de noviembre de 1961.

1961, Nueva York, Village Vanguard, John Coltrane. Todo ello determina una especie de oficialización de un nuevo orden jazzístico. El cuarteto, en esta versión de *Chasin' The Trane*, simplemente un trío, Coltrane se libra a una orgiástica reiteración de los doce compases del blues sobre el único, brillante y complejo telón rítmico que le proporciona Elvin Jones, hacia un crescendo que se nos aparece inalcanzable. El discurso coltraniaco, contrariamente a lo que pueda parecer a primera vista, sufre una simplificación importante si lo comparamos con sus trabajos anteriores, simplificación que se hará progresiva con los años, llegando finalmente a una expresión (*Expression*) desprovista de cualquier elemento superfluo y convertida en puro sonido.

Chasin'... es además una brillante prueba de lo que decíamos antes sobre la inmutabilidad de las formas blues con el paso de los años.



Mob Job (Coleman)

Ornette Coleman & Pat Metheny: *Song X*. Geffen GED.24096.

Ornette Coleman (sa & viol); Pat Metheny (g, g.sint); Charlie Haden (b); Jack DeJohnette (bat); Denardo Coleman (bat, perc). Nueva York, 12 y 14 de diciembre de 1985.

Un Ornette Coleman desencadenado nos ofreció en 1985 esta áspera e interesantísima obra. Bien respaldado por Haden y DeJohnette y bajo la atenta mirada de Metheny, Ornette nos ofrece un blues (¡tejano!) muy colemaniano... Líneas que cambian repentinamente, con un zigzagueo así-



métrico, *tempo* ultrarrápido y una intensidad fuera de lo normal... pero un buen blues de 12 compases a fin de cuentas.

Entre el saxo alto de Ornette y el dúo Haden y DeJohnette, Metheny rasga un pequeño *riff*. El conjunto tiene un sabor entre el Medio Oeste y las *Free Forms*. El violín, si aquí Ornette toca también el violín, ayuda a que esta sensación se acreciente. Metheny se muestra a lo largo del disco como uno de los pocos discípulos de Coleman dignos de ese nombre, y los amantes del saxofonista le agradecemos, además, que sacara a Ornette de su Funk/Free/Rock para realizar este disco. ■

NOTAS

- (1) Leroi Jones; *Blues People*. Editorial Lumen 1969.
- (2) Paul Oliver; *Historia del Blues*. Alfaguara Nostromo 1976.
- (3) H. Wiley Hightcock; *La música en los Estados Unidos de América*. Editorial Victor Lerú. 1972.