

*El
Jazz*

Gunther Schuller, Joe Lovano



Jimmy Katz (Gentileza BlueNote)

CONTRA LAS CUERDAS

Jorge García



a aparición del disco *Rush Hour*, de Joe Lovano, con arreglos de Gunther Schuller, pone de nuevo en primer plano de actualidad la polémica sobre el papel de las cuerdas en las orquestaciones jazzísticas. ¿Son éstas un ingrediente espurio de la música de jazz, o hay motivos para admitirlas?

Músicos y cantantes de jazz muy diversos han coincidido en su admiración por las orquestas de cuerdas y en su placer al ser acompañados por una de ellas. Los discos que satisfacen ese anhelo suelen contar además entre los preferidos de sus protagonistas; así ha sucedido desde Parker, Holiday o Getz hasta Art Pepper. Quienes hayan visto el documental sobre la vida de Pepper, *Notes From A Jazz Survivor*, recordarán claramente el orgullo reflejado en la expresión del saxofonista cuando hacía sonar en el tocadiscos *Winter Moon* (Galaxy, 1980, con arreglos de Bill Holman), deparando uno de los momentos más emotivos de la película.

Un amplio sector de la crítica, por contraste, se muestra reticente ante la incorporación de cuerdas a la música de jazz, como si hubiera alguna clase de

germen en su naturaleza capaz de malograr la excelencia jazzística. Que las secciones de cuerdas “echan a perder” tal o cual disco, que las virtudes de fulano “consiguen imponerse” a un acompañamiento de violines, o que la carrera de mengano “se desdibujó entre violines y arreglos comerciales”, son ya frases hechas, dispensadas por algunos críticos con toda naturalidad, como obviedades que no admiten discusión.

MOTIVOS DE DESCONFIANZA

El hecho es que no faltan razones para mantener semejante actitud. Las orquestaciones para cuerdas han triunfado en el mundo de la música comercial, bajo la influencia de ciertos modelos tardorrománticos, desde Dvóřak hasta Rachmaninov (este último instalado en los Estados Unidos después de la revolución soviética), cuya música comenzó a ser aligerada por las orquestas de baile y sometida a ese proceso de fragmentación y adaptación tan habitual en años venideros. De ahí al masivo empleo de violines en la música de consumo más dulzona o en el jazz más trivializado sólo media un paso. Por otra parte, muchos productores discográficos de jazz utilizaron las cuerdas en discos concebidos bajo una perspectiva esencialmente comercial, es decir, bajo unas limitaciones previas a las que tanto el solista como el arreglista debían plegarse. El ejemplo más claro de esto puede ser el disco *Clifford Brown With Strings* (EmArcy, 1955), donde el trompetista apenas se separa de las melodías y donde Neal Hefti firma uno de sus arreglos más convencionales. En jazz, el título *With Strings* se ha convertido en sinónimo de disco agradable, de fácil asimilación, decantado hacia la balada y ajeno a los riesgos propios de otros contextos.

Otro episodio polémico en el que se han visto involucradas las cuerdas son las tentativas de acercamiento entre el jazz y la música clásica. Historia que arranca bastante antes de que Gunther Schuller acuñara la expresión Third Stream, puesto que en los tiempos de George Gershwin, Ferde Grofé y Paul Whiteman ya se produjeron intentos por ennoblecer el jazz –palabra de significado difuso en aquellos años– que pasaban nece-

sariamente por traducir esta música a la respetabilidad de la sala de conciertos. La expresión “jazz sinfónico” sirvió al contradictorio Whiteman para legitimar su exitosa música, que en sentido estricto no era ni una cosa ni la otra. Pero en un momento de gestación como aquél no había argumentos ni partidos para la polémica que llegaría varias décadas después. En tiempos del jazz moderno la cosa fue muy distinta, porque armar el jazz a las formas propias de la música clásica europea equivalía sobre al papel a dar un paso atrás respecto a una identidad alcanzada trabajosamente: identidad en la cual elementos como la raíz afroamericana, la expresión individual y la preponderancia de la improvisación sobre la forma parecían constituir firmes pilares.

DEL JAZZ SINFONICO A LA TERCERA VIA

En la época del swing, las cuerdas llegaron a ser una especie de señal de distinción y exquisitez. La tendencia alcanzó incluso a las pequeñas formaciones: en una intentona no exenta de esnobismo, el combo New Friends Of Rhythm, del clarinetista Buster Bailey, incluía un cuarteto de cuerda y un arpa. Hasta el duro Earl Hines, en una etapa oscura de su carrera, a mediados de los años cuarenta, dispuso de la más original sección de cuerdas, formada exclusivamente por mujeres. Ciñéndonos a los modelos más conocidos, en todo caso, no se puede comparar la función de las secciones de cuerdas en la banda de Harry James o en la Air Force Band de Glenn Miller –eminentes modelos en el ámbito de la música comercial de lujosa factura–, con la búsqueda sonora que llevó a cabo el clarinetista Artie Shaw.

Shaw recurrió intermitentemente a las cuerdas desde 1936, con fortuna tan diversa como desconcertante es la personalidad de este músico con aspiraciones intelectuales que triunfó en el mundo del espectáculo. Unas veces las cuerdas formaban una perfecta unidad con una orquesta claramente decantada hacia el swing; otras fueron el envoltorio pseudosinfónico de una música adocenada. Pero al menos se demostró que la primera alternativa era posible: las cuerdas pueden funcionar como una sección más, interpretar enérgicos riffs y evitar el fácil recurso a la frase en registro sobreagudo y el vibrato ampuloso. Así sucede desde luego en *Even-song* y *Suite No. 8*, del compositor Paul Jordan, y en otros esfuerzos de 1941 debidos a arreglistas como Margie Gibson y el joven Ray Conniff.

Sy Oliver, conocedor como pocos de los mecanismos del swing, propició una similar integración cuando trabajó como arreglista al servicio de Tommy Dorsey. Los resultados son conocidos a través de sus grabaciones RCA, desde *Mandy, Make Up Your Mind* (1942) hasta *Opus # 1* (1944). La técnica de Oliver consiste en reservar las cuerdas a una especie de sustituto ocasional sobre el cual maderas, metales y sección rítmica se reparten el trabajo duro. Si bien el swing pierde contundencia, la percepción de la música como un flujo compacto, gracias a un fraseo que no acusa las pausas impuestas por la respiración, no es desdeñable. El modelo Oliver sentará las bases para el trabajo de otros arreglistas posteriores, y será muy fructífero a lo largo de su etapa como arreglista para el sello Decca.

Más problemática resultó la aparición de las cuerdas en la evolución de las big bands durante los años cuarenta, cuando éstas tuvieron que afrontar su propia decadencia y atender las innovaciones de los boppers. En este delicado proceso, fueron varios los directores que decidieron refrescar sus conceptos ensayando fórmulas que tomaban prestadas de la música contemporánea. La influencia de Stravinski, por ejemplo, sobre todo desde un punto de vista armónico, fue reconocida por Boyd Raeburn en una de sus grabaciones míticas, *Boyd Meets Stravinski*; y en sentido contrario la explosiva música de Woody Herman inspiró al maestro su *Ebony Concerto*, que estrenó la propia orquesta del clarinetista. También

Stravinski está detrás de *Repetition*, un arreglo modernista de Neal Hefti que Charlie Parker grabó para Norman Granz en 1949, y donde el saxofonista no se priva de citar *La Consagración de la Primavera*. Puede decirse que *Repetition*, por su arriesgado modo de superar el límite del arreglo subsidiario, marca el comienzo de las polémicas sobre cuerdas en el jazz moderno.

En todo caso, la experiencia decisiva llegaría con la banda de cuarenta músicos (incluyendo una sección de cuerdas de dieciséis miembros) llamada Innovations Orchestra, que presentó Stan Kenton en enero de 1950. A la llamada de este excéntrico músico acudieron muchos arreglistas que habían acumulado cierta experiencia en orquestas de baile convencionales, pero que en buena parte gozaban de sólida formación académica y estaban ansiosos por hacer experimentos. Evidentemente, los interrogantes que suscita *Trajectories*, de Franklyn Marks, con sus vertiginosos arpeggios *pizzicati*; *Mirage*, de Pete Rugolo, claramente influido por Mahler y Shostakovich, o Art Pepper, un microconcierto para saxo alto de Shorty Rogers, son de muy distinta índole a los que hasta ahora se nos planteaban a cuenta del uso de los violines: no estamos ya ante búsquedas aisladas, sino ante una nueva manera de pensar. Y si ésta estaba necesariamente abocada al fracaso, por su imposibilidad de conciliar dos públicos y dos psicologías musicales muy divergentes, lo cierto es que nos ha legado unas cuantas piezas redondas.

La culminación del descomunal proyecto kentoniano fue una larga obra titulada *City Of Glass* (Capitol, 1948), del jovencísimo y malogrado Bob Graettinger, una especie de poema sinfónico en cuatro cuadros que describe la vida en una ciudad, combinando el lenguaje del jazz con el de la música contemporánea. La reedición de esta pieza en su integridad, y no por fragmentos, nos situaría ante la obra maestra olvidada del también llamado jazz progresivo en su vertiente orquestal.

La etiqueta de Third Stream, o Tercera Vía, ha recibido muchos ataques por su escasa definición. Una cosa parece clara: la mayor parte de sus supuestos representantes fracasaron porque trataron de redimir al jazz de un pecado inexistente, como sucedió en tiempos de Whiteman, con el agravante de que ahora el jazz estaba mucho más evolucionado y mejor definido. Esto ha pasado incluso al espléndido Bill Russo en su aburrida etapa post-kentoniana.

Cuando los arreglistas renunciaron a conciliar dos tipos de música para trascenderlos, y recurrieron a elementos de ambos porque sencillamente lo reclamaba su sensibilidad, el resultado fue mucho mejor. De todas formas llama la atención que las polémicas sobre fusiones jazzísticas no hayan abordado casi nunca el cruce entre jazz y el lenguaje de la llamada música clásica, como si éste no tuviera nada que ver con el tipo de apertura iniciada por Miles Davis y no planteara problemas de identidad muy parecidos. (Miles, fiel a sí mismo, protagonizó en 1985 *Aura*, de Palle Mikkelborg –Columbia–, una extensa pieza en varios movimientos con referencias al reggae y a Olivier Messiaen, donde el papel de los violines corrió a cargo de los teclados electrónicos. Esta sustitución ya era práctica habitual en Gil Evans, George Russell, Carla Bley y otros. El jazz orquestal es siempre el ámbito de los mayores contrastes e hibridaciones, fenómeno fascinador y arriesgado a la vez.)

Un aspecto interesante de la Third Stream en el capítulo orquestal es que no se limitó a incorporar cuerdas al jazz, sino que sus partituras exigieron también instrumentos hasta entonces insólitos en contextos jazzísticos, como oboes, fagots, trompas, bombardinos, timbales sinfónicos, etcétera. Escúchense por ejemplo algunos pasajes de *Let My Children Hear Music* (Columbia, 1973), de Mingus, como *Adagio Ma Non Troppo*, donde el sonido es completamente occidental y desvaído aunque se eviten casi del todo las cuerdas. Las preocupaciones formales marcaron más el resultado que las orquestaciones, algo que quizá no debería sorprender a

nadie. Sin embargo, las cuerdas generan muchas más suspicacias, tal vez porque se aprecian a un nivel mucho más elemental de la escucha.

Por lo que llevamos visto, ni el sonido de un violín ni las características de los instrumentos de arco en general pueden rechazarse en el jazz en base a alguna presunta limitación consustancial; llegados a ese extremo, tendríamos que preguntarnos cuáles son y por qué los más auténticos vehículos del jazz instrumental, sin poder ir mucho más allá de lo que permiten los argumentos de autoridad –no existe un Louis Armstrong del violín–, pero forzados a admitir en estricto purismo que el piano, incapaz de generar *blue notes* por su afinación inamovible, merecería una censura más seria que la familia de cuerda frotada. Por lo demás, recordar que en los albores del jazz el violín era un instrumento perfectamente habitual sería meternos en innecesarias lecciones de historia. Hacer responsables del resultado musical a los materiales empleados no sería menos grave que confundir a Rossini con Luis Cobos.

Como coda de esta etapa podemos referirnos al desigual disco de Joe Zawinul titulado *The Rise And Fall Of The Third Stream* (Atlantic, 1967), donde interviene otro eximio jazzista vienés, Friedrich Gulda, además del trompetista Jimmy Owens y un pequeño grupo de cuerdas protagonizado por tres violas. Se trata de un trabajo indeciso, por tramos sugestivo, que anuncia la importante tendencia europea dispuesta a individualizar su voz jazzística con rasgos de la cultura clásica, entre ellos la instrumentación. Pero aquí nos conformaremos con apuntar la existencia de esa veta europea, cuyos abusos pseudosinfónicos también existen, aunque reciban un trato benevolente de la crítica de este lado del Atlántico, tal vez por simple economía de subsistencia.

WITH STRINGS

La fórmula de solista + acompañamiento de cuerdas no es más determinante ni homogeneizadora que las demás. Al margen de la calidad del arreglo, hay músicos a los que las cuerdas sientan mejor que a otros. En su momento tuve ocasión de referirme en esta misma revista al fecundo contraste entre las orquestaciones de Dennis Farnon y el romanticismo doliente de Phineas Newborn en el disco titulado *While My Lady Sleeps* (RCA, 1958), donde los violines atemperaban la vehemencia de Newborn y producían un efecto interesante sobre su capacidad de sugestión. Hay ahí un Newborn diferente y atendible. Los arreglos de cuerdas para Charlie Parker, sin ser memorables, ayudan a resaltar la faceta serena del saxofonista, que también la hubo. Cannonball Adderley, en cambio, cuyo estilo y timbre sensuales pudieron haber deparado una buena sesión con cuerdas, igual que Clifford Brown, fue víctima como éste del férreo control mercantilista de EmArcy; los arreglos de Richard Hayman para *Julian Cannonball Adderley And Strings* (1955) pueden situarse con ventaja entre los más idiotas en su especialidad.

La cantidad no es enemiga de la calidad, pero despierta inmediatas sospechas. Uno no se acerca a *Chet Baker With Fifty Italian Strings* (Jazzland, 1959) sin recelar ante la previsible exhibición; lo que encuentra, no obstante, es lirismo genuino, unos arreglos nada ostentosos que saben retraerse cuando es preciso y una inspiración de su protagonista, en su doble faceta de trompetista/cantante, superior a la de sus otras sesiones con cuerdas.

En el extremo opuesto, un ejemplo del empleo discreto y funcional de las cuerdas es el disco *The Warm Moods: Ben Webster With Strings* (Discovery, 1960), arreglado por el modernista Johnny Richards, antiguo empleado de Raeburn y Kenton. Con apenas un cuarteto clásico y una sección rítmica, Richards demuestra que las cuerdas no resultan por necesidad enfáticas ni acarameladas, aún en un contexto obviamente decantado hacia el romanticismo.



Pete Rugolo

El disco más famoso de la familia es *Focus* (Verve, 1961), de Stan Getz. Su eminencia obedece a que está íntegramente compuesto por uno de los talentos menos conformistas de esta extraña cofradía de los arreglistas de jazz: Eddie Sauter, a quien se deben secretas maravillas desde su asociación con la banda de Red Norvo en los años treinta. En esta ocasión Sauter compuso para un pequeño conjunto de cuerdas varias piezas prácticamente autosuficientes, sobre las cuales Getz dispuso de absoluta libertad para improvisar a su aire. Hay intervenciones aisladas de percusión, batería –Roy Haynes– y piano –Steve Kuhn–, pero la mayor parte del disco confronta la asombrosa imaginación del saxofonista con la escritura para cuerdas de Sauter, principalmente vitalista, llena de *pizzicati*, colores armónicos y gradaciones dinámicas cercanas a Ravel. La renuncia a llegar más allá en la mezcla, y la confianza en la simple superposición, depuró gran parte del encanto de *Focus*. Después de este disco por encima de modas y estilos, los aparatosos esfuerzos orquestales de Lalo Schiffrin y otros, con Getz como protagonista, no pasan de mera anécdota.

Quiero acabar con dos discos de saxofonistas altos que me parecen dignos de mención. Junto al intenso *Winter Moon*, de Art Pepper, al que hemos aludido antes, y que probablemente sea –gracias a su protagonista– el último gran disco de un instrumentista con cuerdas, yo siento también un especial aprecio por *Siku Ya Bibi* (Mainstream, 1971), homenaje de Charles McPherson a Billie Holiday con sensibles arreglos de Ernie Wilkins. En un tiempo en que las cuerdas parecían patrimonio de productores megalómanos y arreglistas afines, como Claus Ogerman y Don Sebesky, el trabajo de McPherson-Wilkins tiene una gratificante honestidad conceptual.

CUERDAS VOCALES

El ámbito del jazz vocal, gracias a su carácter esencialmente híbrido, se ha visto libre sin apenas excepciones de los partidos estilísticos propios del jazz instrumental y de sus consiguientes polémicas. Del mismo modo, ha admitido las cuerdas con mucha mayor naturalidad. Convertidas en un ingrediente habitual del paisaje, las cuerdas han podido entrar y salir sin aspavientos y subrayados innecesarios, y los arreglistas han disfrutado de libertad para emplearlas a su criterio. Pocos de los grandes orquestadores del jazz han eludido las plantillas mixtas, de viento y cuerda, o incluso de cuerda sola, cuando han realizado incursiones en el jazz vocal.

Hay algo en las voces que se aviene bien con las orquestaciones mixtas o sólo de cuerdas; y cuando se trata de Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Nat Cole, Mel Tormé, Billy Eckstine o Frank Sinatra, poco importa la mayor o menor ortodoxia jazzística. Las voces de Sarah Vaughan o su maestro Billy Eckstine rodeadas de violines son pura sensualidad inmejorablemente realzada; en el caso de *Lady Day*, el brillo orquestal se transmuta mágicamente en vehículo ideal para su mensaje

despojado y directo. En cuanto a Mel Tormé, los admiradores de Marty Paich harían bien en escuchar con atención *Tormé* (Verve, 1960), donde sus arreglos para gran orquesta de estilo Tercera Vía rivalizan en inspiración y superan en riesgo a cualquiera de sus espléndidas partituras para el deceto.

Nombres indispensables de las cuerdas en compañía de voces son Pete Rugolo, Nelson Riddle, Billy May, Ralph Burns, Gordon Jenkins y Marty Paich. Rugolo, como buen representante de la cantera kentoniana, firmó trabajos siempre aventureros, generalmente presididos por una impactante combinación de percusión, metal y cuerda. *Lush Life* (Capitol, 1949), que arregló para Nat King Cole, es el mejor encuentro del estilo de la Innovations Orchestra con una voz, en este caso la muy apropiada de Cole. Su estilo de poema sinfónico supuso un importante paso en el campo del arreglo vocal tras las aportaciones de Billy Strayhorn con *Flamingo* y las innovaciones de Harry James con Helen Forrest.

Riddle es el más sutil y sofisticado del gremio, lo que no quiere decir abigarrado, sino dueño de un amplio abanico de recursos y un talento de alquimista para combinarlos entre sí. Su manera de colorear cada matiz con un enfoque distinto a lo largo del magno *George Gershwin Songbook* (Verve, 1959), a cargo de Ella Fitzgerald, o su delicada escritura baladística en *Only The Lonely* (Capitol, 1958), de Frank Sinatra, son modelos estupendos de su quehacer. Aunque algo más audaz, Burns está en esa misma línea, y es una lástima que su colaboración con Tony Bennett no haya dado tantos frutos como podría. Pero el sello Columbia no estaba por la labor.

Junto al Billy May más socarrón, de trazos gruesos y humor a flor de piel, que todos conocen por sus discos con Cole o Ella Fitzgerald, hay también un hábil escritor para cuerdas, sin abandonar la orilla del swing. Marty Paich maneja los violines con sentido de la economía y un fraseo a base de riffs absolutamente característico, que a más de uno puede conciliar con su sonido. Gordon

Jenkins es un representante de las orquestaciones más románticas, al estilo europeo; su aparente aparatosidad logra traducir sin embargo emociones reales.

Benny Carter, Sy Oliver, Axel Stordahl, Russ Garcia, Johnny Mandel, Quincy Jones, Oliver Nelson, son otros interesantes practicantes de esta especialidad, más o menos personales o regulares según la ocasión. Eran tantas las exigencias de los estudios en términos de comercialidad y tan complejas las grabaciones para formaciones numerosas, que sólo los mejores podían mantener aún en las peores condiciones su toque individual.

CUERDAS CONTEMPORANEAS

En los últimos años, la familia de las cuerdas sigue ocupando en el jazz un papel muy parecido al de tiempo atrás. Por un lado, en pequeño



Stan Kenton

formato interesa a los experimentadores surgidos con el free jazz o cercanos a él: el emblemático pianista Ran Blake es al mismo tiempo uno de los principales valedores de la Third Stream. A las cuerdas no hizo ascos ni la viuda de Coltrane (*Alice Coltrane With Strings*, Impulse!, 1971), en tiempos de plena psicodelia que tal vez no tarden mucho en regresar. Entre la vanguardia intelectual y el barroquismo expresivo, el free jazz siempre ha tenido un punto de conexión con la música de cuerda. Pero por otro lado, y de modo más acusado, las cuerdas sobreviven a través del concepto “baladas + cuerdas”, que goza todavía de buena salud en la corriente principal del jazz instrumental, y desde luego en el jazz vocal.

En pleno apogeo del revisionismo, *Hot House Flowers* (CBS, 1984), de Wynton Marsalis, supuso una etapa importante en la trayectoria de este trompetista. Los arreglos de Robert Freedman pretenden ser superiores a los de modelos precedentes (Stanley Crouch cita, en sus notas, a Parker y Brown), y tal vez por eso resultan un poco demasiado elaborados. La sección rítmica suena más de lo necesario, sin integrarse en el contexto sinfónico, y Marsalis es todavía muy deudor de Davis, pero pese a todo el disco tiene momentos cálidos, algo que suele faltar en la música de Marsalis. Gracias a la publicidad que le rodeaba entonces, todo el mundo dedicó algo de atención a la fórmula elegida. Aunque nadie se apresuró a reclutar violinistas, diez años después nos ha llegado *The Billie Holiday Songbook* (CBS/Sony), de Terence Blanchard, con arreglos de Miles Goodman, donde Blanchard supera a su eterno rival y Goodman, más discreto, a Freedman.

El muy activo Teddy Edwards ha contado con las cuerdas en alguno de los discos grabados para el sello Verve. En *Blue Saxophone* (1992), por ejemplo, se hace acompañar por un llamativo Brasstring Ensemble, donde las cuerdas tienen el mismo rango que los metales. Varios de los violinistas, e incluso la arpista Carol Robbins, intervienen como solistas. Si la cosa no funciona demasiado es culpa de un Edwards demasiado pagado de sí mismo.

Uno de los últimos eslabones en esta cadena es el disco *Scott Hamilton With Strings* (concord, 1993), que viene firmado por Alan Broadbent, pianista sutil y multidimensional; sus arreglos son casi tan buenos como los que escribió después para *A Tribute To Bing Crosby* (Concord, 1994), de Mel Tormé.

¿Están las cuerdas condenadas a estas comparecencias un tanto extremadas, sin apenas término medio entre Anthony Braxton y Ruby Braff? La respuesta, por la tradición misma del jazz, es que sí, lo que de algún modo continuará condenándolas a la polémica o la marginalidad. Pero mientras remataba este artículo, se me llenó la mesa de discos recientes donde las cuerdas juegan los papeles más diversos, y que cito sólo como ejemplos de vigencia y posibilidades de la fórmula. *Spanish Nights* (Enja, 1992) es un dúo de cuerdas –Niels-Henning Ørsted-Pedersen y Philip Catherine– con la colaboración eventual de la Orquesta de Cámara Real de Copenhague y arreglos de Kenny Drew, Ernie Wilkins y Ole Kock Hansen. Junto al estilo acústico del dúo protagonista no desentona la orquesta danesa, tratada además con ánimo de evitar unas cuantas convenciones. *Tangence* (Verve, 1995), el último disco de J.J. Johnson, cuenta con los arreglos del inglés Robert Farnon, un superviviente de la edad de oro de las cuerdas que trabajó para Sinatra y otros vocalistas. El solista está impecable, pero Farnon oscila entre la eficacia artesanal y el kitsch rimbombante de una atroz *Malagueña*. Sea como fuere, Johnson prolonga noblemente la serie de trombonistas con cuerdas, por la que pasaron Teagarden, Benny Green y Urbie Green entre otros. En tono muy distinto, *Rush Hour* (Blue Note, 1994), del imprevisible Lovano y el teórico de la Tercera Vía Gunther Schuller, es un disco de escritura concienzuda y nada complaciente, con reflejos de Ellington, Mingus y Coleman, donde las cuerdas, dosificadas entre otros muchos recursos, no sirven de respaldo sino de acicate al solista. Sobre este disco se hablará bastante. Para finalizar, en la suite *Homage*, incluida en el disco de igual título (GRP, 1995), el pianista Billy Taylor combina la escritura para cuarteto de cuerdas con la comparecencia de éstas en tareas de improvisación, gracias a la versatilidad del Turtle String Quartet, posibilidad interesante y poco explorada. Si bien el contundente Brasstring Ensemble de Teddy Edwards iba por este derrotero, Taylor se decanta hacia el lado más lírico del jazz. ■



De arriba abajo: Eddie Sauter, Ed Finckel, George Handy, Johnny Richards, Neal Hefli y Ralph Burns