



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MUSICA

El papel del batería en el jazz
contemporáneo.

Factores que influyen en la creación de un
lenguaje musical propio.

Iván Sanjuán Cortés.

Orientação: Prof. Doutor Eduardo Lopes.

Prof. Doutora Vanda de Sá.

Mestrado em Musica.

Trabalho de projeto.

Évora, 2017.



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MUSICA

El papel del batería en el jazz contemporáneo.
Factores que influyen en la creación de un lenguaje
musical propio.

Iván Sanjuán Cortés.

Orientação: Prof. Doutor Eduardo Lopes, Prof. Doutora Vanda de Sá.

Mestrado em musica.
Trabalho de projeto.

Évora, 2017.

A mi gran amigo y referente Pepín Muñoz.

El papel del batería en el jazz contemporáneo.

Factores que influyen en la creación de un lenguaje musical propio.

La elección de este tema para mi investigación nace a partir de algunas preguntas que me formulo como músico y artista, éstas son: ¿Cuál es mi papel como instrumentista dentro del jazz actual? ¿Por qué puede interesar, o no, lo que ofrezco como artista? ¿Es bueno poseer un estilo musical personal y diferenciado? A raíz de estas cuestiones decido abordar este trabajo sin la intención de establecer verdades absolutas sobre la interpretación en batería en el jazz contemporáneo, pero sí con el interés de analizar lo que realmente sucede en el mundo de la batería jazz hoy en día. A partir de estudios bibliográficos y trabajo de campo analizaré el papel que juega como intérprete el batería dentro del jazz contemporáneo y cuáles son las cualidades que éste debe desarrollar para desenvolverse dentro del jazz actual. Este trabajo también tratará sobre los aspectos que influyen en la conformación del estilo o lenguaje personal del batería de jazz.

Palabras clave: Batería, jazz, música, contemporáneo, interpretación.

The role of the drummer in the contemporary jazz.

Influential factors in the creation of a personal musical language.

The selection of the topic of my research emerges from the questions that I ask myself as a musician and as an artist. These questions are the following: Which is my role as a musician in today's jazz scene?; Why what I offer as an artist would be interesting or no?; Is it valuable and positive to have a personal and characteristic style? I decided to develop my research from this starting point, not seeking the statement of absolute truths, but with the purpose of making an analysis of the actual role of drums in today's and contemporary jazz scenes. Based on bibliographic research and also on fieldwork I will make an analysis of the role of the drums players in today's jazz and what are the skills and qualities that drums players needs for effectively performing their professional activity in the contemporary jazz scene. This research work will also deal with the aspects that influence the conformation of the style or personal language of a jazz drummer.

Keywords: Drumset, jazz, music, contemporary, performing.

O papel do baterista no jazz contemporâneo.

Factores que influenciam a criação de uma linguagem musical própria.

A escolha deste tema para a minha investigação nasceu de algumas questões que eu me formulei como músico e artista. Tais são: Qual é o meu papel como instrumentalista dentro do jazz atual? Por que deveria interessar, ou não, o que eu ofereço como artista? É bom ter um estilo musical pessoal e diferenciado? Seguindo estas perguntas, decido resolver este trabalho sem a intenção de estabelecer verdades absolutas sobre a interpretação da bateria no jazz contemporâneo, mas sim com o interesse de fazer uma análise do que realmente acontece no mundo da bateria jazz hoje em dia. A partir de estudos bibliográficos e um trabalho de campo tentarei fazer uma análise do papel desempenhado como intérprete do baterista dentro do jazz contemporâneo e quais são as qualidades que este deve desenvolver para se valer no jazz atual. Este trabalho também tratará sobre os aspectos que influenciam na conformação do estilo ou a linguagem pessoal do baterista de jazz.

Palavras-chave: Bateria, jazz, musica, contemporâneo, interpretação.

Un anciano negro está sentado a horcajadas sobre un gran tambor cilíndrico. Empleando los dedos y el borde de la mano golpea repetidamente el extremo del tambor, que tiene unos treinta centímetros de diámetro y está hecho probablemente con una piel de animal: produce una palpitante pulsación mediante golpes rápidos y secos. Otro percusionista, con su instrumento entre las rodillas, se le une con idéntico *staccato*. Un tercer hombre de color, sentado en el suelo, puntea un instrumento de cuerda, a cuyo cuerpo se ha dado forma toscamente a partir de una calabaza. Otra calabaza se ha convertido en un tambor improvisado, y una mujer lo golpea con dos palillos cortos. Una voz canta y enseguida se le unen otras. Este toma y daca musical es acompañado de una danza aparentemente contradictoria, un jeroglífico móvil que por un lado parece informal y espontáneo mientras que en un examen más atento revela un carácter ritual y preciso... Esta escena podría desarrollarse en África. Pero en realidad se trata de la Nueva Orleans del siglo XIX. (Gioia, 1997)

Índice general.

1. Introducción. Objetivos del trabajo	P. 10
2. Metodología de estudio	P. 13
2.1. Investigación documental	P. 14
2.2. Métodos cualitativos de investigación	P. 15
3. Conocer la historia. Batería y jazz, intérpretes destacados y evolución a través del tiempo y los estilos	P. 16
3.1. los orígenes de la batería	P. 17
3.2. El swing y la consolidación de la batería	P. 21
3.2. El be-bop, nace el jazz moderno, nuevos campos de expresión interpretativa	P. 23
3.3. El free jazz y las fusiones	P. 30
4. Jazz contemporáneo, el jazz de nuestros días	P. 39
5. El batería de jazz contemporáneo. Conocimientos, técnicas y capacidades	P. 43
6. Marcar la diferencia	P. 50
6.1. Creatividad y nuevas formas de expresión	P. 50
6.2. El desarrollo de la técnica como herramienta interpretativa	P. 53
6.3. ¿Qué puedo ofrecer? La búsqueda del estilo personal	P. 55
6.4. El batería completo	P. 58
7. Marcando tendencias. Intérpretes destacados en la batería en el jazz actual	P. 61
8. Conclusiones	P. 62
Bibliografía	P. 64
Anexos	P. 67

Índice de figuras.

- **Ilustración 1.** Fotografía de la Dixieland Jazz Band _____ P. 18
- **Ilustración 2.** Primeros pedales de bombo _____ P. 19
- **Ilustración 3.** Primeros soportes de hi hat _____ P. 20
- **Ilustración 4.** Composición de un set de batería estándar _____ P. 22
- **Ilustración 5.** Ejemplos de frases de comping estilo beb-bop _____ P. 28
- **Ilustración 6.** Ejemplo de orquestación de frase _____ P. 29
- **Ilustración 7.** Tony Williams _____ P. 37
- **Ilustración 8.** Partitura de “Billie’s Bounce” _____ P. 45
- **Ilustración 9.** Partitura de “I’ve Got Rhythm” _____ P. 46
- **Ilustración 10.** Gráfico: cualidades del batería jazz _____ P. 49
- **Ilustración 11.** Set de batería de Chris Dave _____ P. 52

Índice de anexos.

Anexo 1. Entrevistas _____	P. 67
1.1. Ramón Prats _____	P. 67
1.2. Miguel Benito _____	P. 70
1.3. Juanma Barroso _____	P. 81
1.4. Pepín Muñoz _____	P. 87
Anexo 2. Listado de baterías representativos de la primera etapa del jazz _____	P. 89
Anexo 3. Grabaciones históricas _____	P. 89
Anexo 4. Listado de baterías representativos de la etapa del swing _____	P. 92
Anexo 5. Listado de baterías representativos de la etapa del be-bop _____	P. 92
Anexo 6. Listado de standards grabados entre 1940 y 1960 _____	P. 93
Anexo 7. Listado de baterías del free jazz _____	P. 100
Anexo 8. Listado de baterías de jazz rock y fusión _____	P. 100

1. Introducción. Objetivos del trabajo.

Actualmente la fragmentación estilística que sufre el jazz es tal que en ocasiones es difícil encuadrar algunas piezas o artistas dentro del estilo. Es innegable que en el jazz contemporáneo existen corrientes que se desarrollan bajo influencias, sonoridades, timbres y ritmos que más tienen que ver con otros estilos musicales que con el jazz más tradicional, aunque es habitual encontrar factores comunes que ayudan a encauzar estas realidades musicales hacia las fronteras del jazz como el swing¹ y la improvisación. Una cuestión muy controvertida y de difícil respuesta que muchos músicos dedicados al jazz nos hacemos es la siguiente: ¿qué es jazz y qué no lo es?, como afirma el saxofonista Ken Vandermark² en una entrevista para el diario El País “hay lugares como el Lincoln Center que dicen lo que es jazz y lo que no.” Pero ¿quién está autorizado para definir qué es realmente jazz? Winton Marsalis³, trompetista de reconocido prestigio y director del Lincoln Center afirma:

El equivalente moderno de la filosofía *beatnik* es el engreimiento contemporáneo al que le encanta “todo tipo” de música. Normalmente aduce: “Me gusta todo. ¿Qué es el jazz, al fin y al cabo? Que sea jazz o no, no tiene la menor importancia”. Para esos sabiondos, la música carece de significado. Y si lo tiene no puede enseñarse. (Marsalis, 2009 p.133)

Es cierto que no todo vale y no todo es jazz, pero actualmente estas visiones tradicionalistas, como la de Marsalis, tienen como contrapunto otras más abiertas que ven el jazz como un ente vivo y en evolución, dispuesto a recibir influencias de otros

¹ Impulso rítmico propio del jazz que consiste en un desplazamiento de acentos que desembocan en una estratificación rítmica compleja.

² Ken Vandermark (22 de septiembre de 1964, Warwick, Rhode Island). Es un compositor, saxofonista y clarinetista estadounidense de jazz contemporáneo que ha desarrollado su trabajo en la escena del jazz de Chicago donde ha colaborado con un gran número de artistas como Hal Russell o Mats Gustafsson entre otros.

³ Wynton Learson Marsalis (Nueva Orleans, 18 de octubre de 1961). Es un trompetista, compositor y arreglista estadounidense de jazz. Probablemente es uno de los músicos más influyentes del jazz actual, es el actual director del Lincoln Center y defensor de una corriente neoclásica del jazz.

estilos musicales y con un próspero devenir. El reconocido bajista Marcus Miller⁴ es preguntado en una entrevista si el jazz es algo del pasado a lo que él responde:

“Sí lo es, pero también del futuro. A lo largo de mi vida lo he oído muchas veces, pero el jazz siempre ha terminado volviendo. Igual que en otros momentos se ha mezclado con guitarras eléctricas o con la tradición cubana, yo apuesto por fusionarlo con la música africana. África fue el primer lugar y será el próximo lugar”, sostiene. “El jazz sale de 20 años de fuerte conservadurismo, que lo ha hundido en un agujero muy profundo. Pero el jazz ya ha estado en otros agujeros y siempre ha logrado salir de ellos”. (Vicente, 2016)

En esta misma dirección surgen voces de músicos jóvenes con formación jazzística que apuestan por tomar un camino más abierto dentro del mundo del jazz, un camino acorde con la realidad globalizada en la que nos encontramos sumergidos hoy en día.

La libertad que tiene el jazz le ha permitido (no sin ciertas dificultades) adaptarse a la realidad de un mundo culturalmente globalizado. Personalmente me encuentro en este momento en Boston, Massachusetts, dedicado a aprender a tocar jazz. Y llegando a mi escuela, Berklee College of Music, una de las más prestigiosas escuelas de jazz del mundo, sorprendentemente me he encontrado con compañeros de literalmente todo el mundo (es, de hecho, la escuela de música con el mayor índice de estudiantes internacionales). Y cuando escucho a mis compañeros tocando jazz, no estoy escuchando a un Louis Armstrong, ni un blues afro-americano. Estoy escuchando a una cultura lejana, distinta, escucho a India, a Kuwait, a Latino América, a través del lenguaje del jazz, a través de los engranajes del jazz. Hay Latin Jazz, hay Klezmer Jazz, hay Funky Jazz, hay Jazz Fusión, y un gran etcétera. El jazz se ha fusionado, se está fusionando, con cada estilo de música que hay en el mundo (y si hay alguno con el que no se ha fusionado, pronto lo hará) generando nuevas realidades artísticas maravillosas. Realidades que vale la pena conocer. (Furman, 5 abr.)

Esta investigación se encuadra dentro de este complejo mundo musical que es el jazz actual o contemporáneo. Como afirma Muni Puyol en su artículo “reflexiones sobre jazz”: “el jazz es infinito. Es un envase vacío, es imposible enjaularlo con el lenguaje, es apertura, una nada” (Puyol, 2015). Hoy en día un batería dedicado al jazz se enfrenta

⁴ Marcus Miller (Nueva York, 14 de junio de 1959). Es un músico, compositor y productor de jazz. Miller es un versátil instrumentista que ha tocado con figuras como Miles Davis, Aretha Franklin o Roberta Flack entre otros.

a una realidad compleja donde no sólo es necesario conocer la tradición del estilo, este parámetro es uno más a tener en cuenta dentro de las competencias que debe desarrollar para enfrentarse a la realidad multiestilística del jazz, “desde la posmodernidad la marcada línea estilística a la que seguir, o no, se diluye en una gran multiplicidad de estilos y realidades y cada músico tiene algo particular que proponer” (Puyol, 2015).

El propósito de esta investigación no es buscar verdades absolutas ni crear dogmas sobre la interpretación en jazz, intentar algo de esta índole sería un grave error, la idea principal de este trabajo es hacer un análisis del panorama del jazz actual y de cuál es el papel que juega el batería dentro de esta realidad diversa que es el jazz contemporáneo. Espero que este trabajo sea una especie de guía que sirva a colegas, aficionados y profanos en la materia a comprender cuál es el panorama al que se enfrenta un batería de jazz actualmente y cuáles son las capacidades que debe desarrollar para evolucionar profesionalmente.

2. Metodología de estudio.

La hipótesis o punto de partida de este trabajo es la existencia de una corriente de jazz contemporáneo debido al simple hecho de que hoy en día se sigue produciendo jazz, y parte de esta producción se encuadra dentro de unos parámetros técnicos y estilísticos actuales un tanto alejados de la tradición del estilo. Es cierto que el jazz actual no rompe absolutamente con el pasado, puede estar más cercano a la tradición (parámetros clásicos del estilo) o más alejado de ésta, pero es habitual que en el jazz de factura contemporánea sigamos encontrando elementos de épocas anteriores. En la actualidad son muchos los artistas que son capaces de desarrollar trabajos cercanos a corrientes clásicas y en otras ocasiones crear jazz alejado de la tradición. Podemos tomar como ejemplo, entre otros, al guitarrista Kurt Rosenwinkel⁵ y observar que entre su discografía encontramos trabajos como “Intuit”⁶, en el que hace una revisión de standards⁷ clásicos de jazz encuadrados en el estilo be-bop,⁸ y por otro lado discos como “Deep Song”⁹ o “Heartcore”¹⁰, en los que podemos encontrar composiciones con un claro carácter contemporáneo debido a la presencia de estructuras modales, poca utilización de swing en el ritmo, uso de compases irregulares y timbres y sonoridades alejados de los tradicionales del jazz. Aún así en estas producciones siguen apareciendo elementos que hacen que podamos definir esta música como jazz, estos son: el papel protagonista que se da a la improvisación, la formación en cuarteto o quinteto, la utilización de ritmo swing en algunas composiciones y la presencia de instrumentos como el contrabajo o el uso de un set de batería cercano a los clásicos del jazz en sonido, timbre y conjunto de tambores.

⁵ Kurt Rosenwinkel (Filadelfia, 28 de octubre de 1970). Es un guitarrista estadounidense y compositor de jazz. Sin duda es uno de los guitarristas más relevantes de su generación con un alto nivel de virtuosismo y un lenguaje altamente reconocible. Formado, entre otras, en la Berklee School of Music ha tocado con artistas de la talla de Gary Burton, Paul Motian, Joe Henderson o Brian Blade Fellowship entre otros.

⁶ ROSENWINKEL, K. (1998). *Intuit*. (Cd audio). Netherlands. Cris Cros Jazz.

⁷ Composiciones musicales de jazz que con el tiempo han adquirido notoriedad y han sido versionadas por diferentes artistas a lo largo de la historia. Hoy en día se estudian como repertorio clásico del jazz, se siguen versionando y son grabadas e interpretadas en conciertos y jam sessions.

⁸ El be-bop es un estilo de jazz que nace en los años 40 precede al swing y es el antecesor de otros estilos como el cool jazz o el hard bop, los pioneros de este estilo fueron Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Max Roach y Thelonius Monk, entre muchos otros. El be-bop se caracteriza por la importancia que presta a la improvisación melódica frente a la composición.

⁹ ROSENWINKEL, K. (2005). *Deep Song*. (Cd audio). US. Verve Records.

¹⁰ ROSENWINKEL, K. (2003). *Heartcore*. (Cd audio). US. Verve Records.

Partiendo de esta hipótesis y analizando ejemplos como el anteriormente nombrado, podemos tener una perspectiva de la realidad a la que se enfrenta un baterista de jazz actualmente. Es muy frecuente el verse involucrado en proyectos de estilo clásico (tomemos como clásicos los estilos históricos del jazz como el swing, be-bop, cool, hard bop, etc...) u otros de índole contemporánea o actual, en los que será necesario conocer o estudiar otros estilos musicales o explorar sonoridades diferentes y formas de reinterpretar la batería jazz. Es cierto que cada instrumentista decide cuáles son sus fronteras, cuáles son los estilos en los que desea desarrollar su trabajo y la decisión última de traspasar estas fronteras es absolutamente personal. Este trabajo está centrado en un tipo de instrumentista que desea ampliar o adaptar las fronteras del jazz, que se adapta a los cambios e influencias, los asume y después los refleja en su lenguaje interpretativo, siendo capaz de desenvolverse en estilos tradicionales y vanguardistas. Las metodologías de estudio utilizadas para este trabajo serán la investigación documental y las tareas de investigación de carácter cualitativo.

2.1. Investigación documental.

Cualquier trabajo de investigación en música parte de una bibliografía especializada que incluye el uso de libros, revistas y artículos especializados, grabaciones de audio o vídeo, así como el análisis de partituras (López-Cano, San Cristóbal, 2014). Una investigación nunca parte de cero, el primer contacto con el problema a investigar nace en una primera fase del trabajo denominada exploratoria cuyo objetivo no es otro que tomar contacto con el objeto de estudio y familiarizarnos con el conocimiento ya existente sobre el mismo (Cortés Rojas, García Santos, 2003). El siguiente paso será seleccionar la bibliografía que será útil para la investigación, en este punto Cortés Rojas y García Santos nos ofrecen una interesante reflexión y proponen:

La revisión de la literatura consiste en detectar, obtener y consultar la bibliografía y otros materiales de utilidad para los propósitos de la investigación; es decir, para extraer y recopilar información relevante y necesaria para la investigación. Ésta debe ser selectiva, o sea, tratar de evitar el “hábito coleccionista” así como la “búsqueda a ciegas”. Como no existe una guía que indique qué documentos son importantes y cuáles no lo son, lo fundamental es tener presente la finalidad de la investigación para evitar el fenómeno “bola de nieve”, que en palabras de Ander-Egg quiere decir que “un documento remite a otro y así sucesivamente, con lo cual se pueden encontrar pistas interesantes o quedar

‘ahogado’ y ‘aplastado’ por el afán de recopilar todo. (Guillermo Cortes Rojas, Silvia G. García Santos, 2003, p. 19).

2.2. Métodos Cualitativos de investigación.

Para el desarrollo de este trabajo utilizaré métodos cualitativos de investigación ya que no se pretende buscar grandes verdades cuantificables. El principal objetivo de esta investigación es indagar en una realidad a partir de sus actores principales, estudiar sus motivaciones, sus experiencias, sus aptitudes, etc. La flexibilidad de los métodos cualitativos de investigación es perfecta para el desarrollo de este trabajo ya que esta metodología se inserta en un continuo proceso interactivo que se va ajustando de acuerdo al desarrollo de la investigación y sus necesidades (López-Cano, San Cristóbal, 2014) gran parte de la investigación se basará en la observación externa y participante ya que según López-Cano y San Cristóbal:

La observación se define como la percepción no medida por instrumentos (como la encuesta o los experimentos) donde destaca la relación directa entre el investigador y el fenómeno estudiado. La observación es un recurso muy frecuentado por la investigación artística cuando se quieren aprender, por ejemplo, los modos de tocar de músicos de otras culturas, las acciones del público durante una presentación o se quiere analizar el uso del espacio escénico de algunos músicos o artistas de otras disciplinas (López-Cano, San Cristóbal, 2014, p. 111)

Mediante la observación externa se analizarán formas interpretativas de diferentes baterías reconocidos y con estilos dispares que desarrollan su trabajo dentro del jazz actual, para ello se estudiarán registros de audio, vídeo e incluso actuaciones en vivo. Mediante la observación participante realizaré entrevistas y tomaré clases con algunos de los baterías más representativos del panorama del jazz español, con esto obtendré información de gran valor y de primera mano de figuras fundamentales para mi investigación, que no son otros que los propios baterías que desarrollan su trabajo dentro del panorama del jazz actual.

3. Conocer la historia. Batería y jazz, intérpretes destacados y evolución a través del tiempo y los estilos.

“Hoy no solo disfrutamos del presente, sino que también paladeamos la música del pasado a la vez que tenemos nuestras esperanzas puestas en el futuro” (Tirro. 1993, p. 19)

Este trabajo tiene como principal objeto de investigación una realidad actual, pero todo hecho parte de unos orígenes, es importante tener conocimiento de la historia y la evolución de cualquier objeto de estudio ya que ello nos aportará una visión global y certera del mismo. Jorge Luis Moltó Doncel lo expone del siguiente modo: “Conocer nuestra historia y vislumbrar sus contados destellos entre las sombras del pasado, permite actuar con mayor libertad y responsabilidad, y dirigirnos hacia nuevos horizontes que integren los hechos acaecidos en nuestro plan de progreso” (Moltó Doncel. 2016, p. 27). Esta afirmación toma más peso aún al referirnos al objeto de estudio de este trabajo ya que la batería nace absolutamente ligada al jazz y con él evolucionó, aunque no debemos olvidar que en algún momento de su historia pasó a tener un papel fundamental en otros estilos como el pop o el rock.

Este trabajo comienza citando un párrafo del músico e historiador Ted Gioia¹¹, la elección del mismo para comenzar tiene un claro carácter ilustrativo ya que puede ayudar al lector a hacerse una idea de cuáles son los orígenes del jazz y de la batería, instrumento ligado a diferentes culturas como la europea y la oriental pero con fuerte influencia africana. No debemos equivocarnos, estos músicos africanos de los que habla Gioia así como los esclavos que entonaban canciones de trabajo en los campos no eran músicos de jazz, aunque bien es cierto que su legado influyó directamente en la aparición del mismo (Tirro, 1993). Hay estudios que afirman que las reuniones de esclavos africanos en Congo Square¹² de las que nos habla Gioia en su libro Historia del Jazz, pudieron ir desapareciendo alrededor del año 1885 coincidiendo con el nacimiento

¹¹ Ted Gioia (Palo Alto, 21 de octubre de 1957). Es un reconocido músico y crítico de jazz además de pedagogo. Son famosos sus libros Historia del Jazz y Delta Blues, ambos seleccionados como libros notables por el New York Times. También es el fundador del programa de estudios de jazz de la Universidad de Stanford y es poseedor de prestigiosos premios como el Deems Taylor de la American Society of Composers, Authors and Publishers.

¹² Congo Square es el nombre con el que se conocía a una zona concreta de la ciudad de New Orleans durante los siglos XVIII, XIX y principios del XX. En esta zona se permitía a los esclavos africanos realizar sus bailes y reuniones solamente los domingos. Actualmente en esta zona de la ciudad se encuentra ubicado el parque Luis Armstrong levantado en honor a este afamado trompetista de jazz clave para la historia del estilo.

de estilos como el rag time¹³ y la aparición en New Orleans de músicos como Sidney Bechet¹⁴ o Buddy Bolden¹⁵. Al mismo tiempo en Estados Unidos comenzó un proceso de sincretismo musical entre las tradiciones musicales del oeste de África, Europa y Norteamérica que propició el nacimiento del jazz primigenio y del músico propiamente afroamericano. (Gioia, 1997)

En este punto trataré de hacer una revisión histórica del jazz y de la evolución de la batería a través de los estilos presentes en las diferentes etapas históricas, sin olvidar a los intérpretes más destacados e influyentes y los avances tecnológicos que ayudaron a conformar la batería tal y como hoy la conocemos.

3.1 Los orígenes de la batería

Como he citado anteriormente la batería nace junto al jazz, música que tiene su origen en la mezcla de culturas afroamericana y europea que se dio a finales del siglo XIX en New Orleans, donde comienzan a aparecer estilos musicales como el rag time o el blues y comienza a gestarse la aparición del jazz plasmada en los primeros grupos de música dixieland¹⁶, un nuevo género musical caracterizado por el uso de grupos pequeños de músicos y una instrumentación típica que se repetía en casi todos los grupos y que incluía corneta, trombón, banjo, piano, tuba o contrabajo y batería. El ritmo era enérgico en este estilo poniendo mucho énfasis en la pulsación y con un acompañamiento simple de la sección rítmica que prácticamente se dedicaba a articular la pulsación. En este género comienza a desarrollarse la improvisación en forma de improvisaciones colectivas con un claro carácter exuberante que pronto recibirían el calificativo de “hot” (Martin & Waters. 2009). Los factores que ayudaron a conformar los primeros sets de batería fueron varios, no olvidemos que antes de la aparición de las bandas de dixieland

¹³ Género musical estadounidense que se popularizó a finales del siglo XIX. Se caracteriza por su melodía sincopada y la acentuación rítmica en los tiempos impares. Uno de sus mayores exponentes fue el compositor y pianista Scott Joplin quien compuso uno de los rags más famosos e interpretados, titulado “Maple Leaf Rag”. El rag time es considerado uno de los estilos precursores del jazz.

¹⁴ Sidney Bechet (Nueva Orleans, 1897 - París, 1959). Fue un renombrado jazzista estadounidense, tocaba principalmente el clarinete y en ocasiones el saxofón. Bechet es reconocido como una de las figuras del jazz primigenio ya que su carrera comenzó alrededor del año 1909 a la temprana edad de 12 o 13 años en bandas de músicos como la de Bunk Johnson. A lo largo de su carrera musical tocó con figuras relevantes como Duke Ellington y Louis Armstrong.

¹⁵ Buddy Bolden (1877-1931). Fue un cornetista de Nueva Orleans considerado por gran parte de los historiadores y expertos como el primer músico de jazz, pasó parte de su vida internado debido a sus problemas mentales y no se conservan grabaciones sonoras de sus interpretaciones.

¹⁶ Dixieland: Estilo de jazz-hot nacido en New Orleans que tuvo su auge a principios del siglo XX.

en Estados Unidos existían las brass band¹⁷ que se dedicaban a animar fiestas, picnics y pasacalles. En estas bandas la sección de percusión la formaban varios músicos que tocaban bombo, caja y platos por separado. La necesidad de reducir el número de músicos y la invención del soporte para caja y el pedal de bombo son factores claves que influyeron en la aparición de la batería. Con la invención del pedal de bombo por parte del percusionista William F. Ludwig Sr.¹⁸ en 1909, se otorga a un solo percusionista la capacidad de combinar diferentes instrumentos y así ejecutar las funciones que antes recaían sobre dos o tres músicos (Fidyk)



Ilustración 1. Fotografía de la Original Dixieland Jazz Band en la que podemos ver un set de batería de la época. (Martin & Waters , 2009, p. 53.)

¹⁷ Una brass band es un conjunto musical formado principalmente por instrumentos de viento metal (trompeta, trombón, tuba), sección de percusión (caja, bombo, platos) e instrumentos de viento madera (Saxofón, clarinete) tienen su origen en las bandas militares de Estados Unidos de finales del siglo XIX.

¹⁸ William F. Ludwig Sr. (Alemania 1879 - Chicago 2008). Fue un percusionista y fundador de una de las compañías fabricantes de instrumentos de percusión más conocidas de la historia.



Ilustración 2. Primer pedal de bombo creado por Ludwig en 1909. (Fidyk)

En esta primera etapa los sets de batería estaban formados por bombo, caja, algún plato o gong y se añadían instrumentos de pequeña percusión como triángulos, temple blocks, wood blocks, campanas, etc.

Otro invento que supuso una gran revolución técnica y estilística fue el soporte de hi-hat que apareció alrededor del año 1920 bajo el nombre de low boy. Este artilugio, imprescindible hoy en día en cualquier set, contribuyó al desarrollo de un nuevo campo de expresión para los baterías de la época. A partir de la aparición de este invento los baterías tenían la posibilidad de articular ritmos sincopados o efectuar rudimentos mientras acentuaban los tiempos 2 y 4 con uno de sus pies mediante el hi hat. Este artilugio lo componen dos platos que chocan entre sí al ser activados por un pedal que acciona un mecanismo obligando a uno de éstos a subir y bajar.



Ilustración 3. Algunos de los primeros modelos de soportes de hi hat comercializados. Como se puede observar al principio eran más bajos y los platos quedaban fuera del alcance de las baquetas lo que se solucionó incrementando la altura del soporte. (Fidyk)

En esta primera etapa del jazz el papel que ejercía el batería carecía de cualquier tipo de protagonismo, su función era marcar los tiempos fuertes del compas mientras efectuaba rudimentos clásicos sobre la caja para acompañar las melodías, con la aparición del hi hat la acentuación en los tiempos 2 y 4 va ganando presencia y ya en le época de la música dixieland incluso el bombo se va moviendo, en ocasiones, de los tiempos fuertes a los débiles para conseguir sensación de salto o inestabilidad, Winton Marsalis lo explica en su libro “Jazz cómo la música puede cambiar tu vida” a través de una anécdota con uno de los primeros profesores de jazz de su niñez:

[...] Allí nos encontramos con un anciano que supuse era el señor Barker. Era un hombre de lo más pintoresco, repleto de entusiasmo y con miles de historias que contar. Aquel día me impartió la lección más importante que me han dado sobre jazz [...] Comenzó hablándonos de la batería:

–El bombo y los platillos son la clave. Tocan en compás de cuatro. Uno, dos, tres y cuatro. El bombo toca en uno y tres, mientras que los platillos lo hacen en dos y cuatro.

Es como si hablaran entre sí. Por eso, cuando el bombo haga *bump* respondes con los platillos haciendo *psch*.

1	2	3	4
<i>bump, psch, bump, psch</i>			
1	2	3	4
<i>bump, psch, bah-bump, bump</i>			
			<i>psch</i>

–En ese segundo cuarto compás, los platillos y el bombo se ponen de acuerdo. Cuando suenan los dos al mismo tiempo, entonces es jazz.

–¿Lo ves? Tienes que dar saltitos con el cuerpo, moverte con el ritmo, como si estuvieses hablando. (Marsalis. 2009, p. 12, 13)

En anexos podemos encontrar una relación de baterías destacados de esta primera época (anexo 2) y una lista de las grabaciones más importantes de esta etapa del jazz (anexo 3).

3. 2. El swing y la consolidación de la batería.

Al final de la década de los años veinte Estados Unidos entra en una depresión económica sin precedentes. Muchos músicos de jazz pierden su trabajo debido a la falta de oportunidades laborales que generó el mal estado de la economía y la apatía generalizada del público que dejaba de acudir a los conciertos a disfrutar de la despreocupación y la exuberancia del hot jazz. No obstante no todo fue negativo en esta época y algunos músicos y compositores encontraron en la radio una inagotable fuente de negocio, tal es el caso de Paul Whiteman¹⁹ que durante un tiempo fue claro dominador del mercado musical, aunque en su banda no todos eran músicos de jazz y la música que ofrecían rompía con la de la época anterior (Tirro, 1993).

¹⁹ Paul Whiteman (Denver, 28 de marzo de 1890 - Doylestown, 29 de Diciembre de 1967). Fue un destacado violinista y director de orquesta, se denominaba a sí mismo el rey del jazz y fue uno de los precursores de las big bands. En su banda contó con algunos de los mejores jazzistas blancos de la época y en sus composiciones apenas dejaba espacio para la improvisación. Uno de sus mayores éxitos fue “Rhapsody in Blue” que encargó al compositor George Gershwin.

Durante la década de los treinta aparece el fenómeno de las big bands que se consolida gracias a grandes artistas como Fletcher Henderson²⁰, Don Redman²¹, Jimmie Lunceford²², Bennie Moten²³ y Duke Ellington²⁴ entre otros.

En esta época aparecen avances técnicos desarrollados por firmas como Ludwig y Slingerland²⁵ como los soportes para suspender platos sin necesidad de adherirlos al bombo, los soportes para timbales y el timbal base, ambos afinables con un sistema de aros con tornillos. Este hecho hace que ya en esta época se conforme el set de batería básico que ha perdurado a través del tiempo y que ha sido el más utilizado por los baterías de jazz hasta nuestros días.

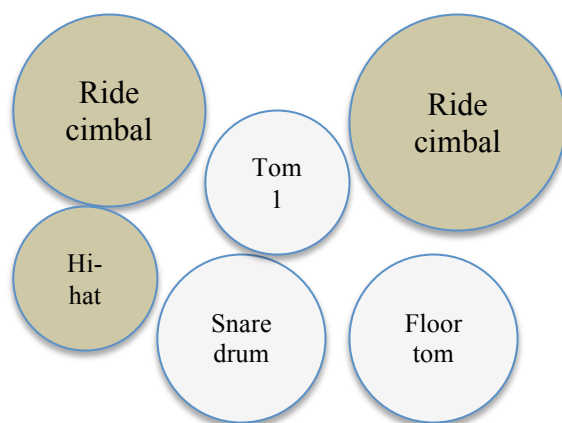


Ilustración 4. Composición de un set de batería de jazz estándar, las medidas de cada pieza suele variar en función de las preferencias de cada instrumentista.

²⁰ Fletcher Henderson (Cuthbert, Georgia, 18 de diciembre de 1897 - Nueva York, 28 de diciembre de 1952). Pianista y arreglista clave en el desarrollo de las big bands.

²¹ Donald Matthews Redman, conocido como Don Redman (Piedmont, Virginia, 29 de julio de 1900 - Nueva York, 30 de noviembre de 1964). Fue un arreglista, compositor, director de orquesta y saxofonista que desarrolló su trabajo en la época del swing, tocó en las orquestas de Fletcher Henderson y grabó con Duke Ellington entre otros.

²² James Melvin Lunceford (Fulton, Misuri, 6 de junio de 1902 - Seaside, Oregón, 12 de julio de 1947). Fue saxofonista, arreglista y director de orquesta. Comenzó tocando el saxo alto para más tarde formar su propia orquesta con la que realizó giras por Europa (1937).

²³ Bennie Moten (Kansas City, Misuri, 13 de noviembre de 1894 - 2 de abril de 1935). Pianista, compositor y director de orquesta de jazz. Comenzó su andadura profesional sobre 1918 y grabó para sellos como Okeh y Victor, en su banda tocaron músicos como Count Basie, Ben Webster y Lester Young, entre otros.

²⁴ Edward Kennedy "Duke" Ellington (29 de abril de 1899, Washington D. C. - Nueva York, 24 de mayo de 1974). Compositor, pianista, y director de big band con una extensa carrera que abarcó más de cincuenta años, desde 1923 hasta su muerte. Fue una figura clave para la música y la cultura de Estados Unidos, posee un vasto legado musical con más de mil composiciones, llegando muchas de ellas a convertirse en standards del jazz.

²⁵ Slingerland es una compañía fabricante de instrumentos musicales, especialmente baterías, que fue fundada en 1912 por Heanon Henry Slingerland.

Estos nuevos avances contribuyeron al cambio de tendencia en los baterías de esta época del jazz que rompen con el rol anterior en el que prácticamente carecían de protagonismo. Gracias a estos nuevos inventos los baterías encontraron más comodidad y libertad de movimiento sobre el instrumento y este hecho contribuyó a un amplio desarrollo de la técnica, la creatividad y la capacidad interpretativa, colocándose la batería al nivel de cualquier otro instrumento. Por otro lado la aparición del plato de ritmo o ride termina por consolidar la pulsación en los tiempos dos y cuatro en el hi hat mientras se articula el ritmo sobre este plato. En este contexto aparecen auténticas estrellas como Gene Krupa²⁶, que desarrolló gran parte de su trabajo en la orquesta de Benny Goodman y que llegó a ser reconocido por su estilo extremadamente enérgico y sus solos de un alto nivel técnico y creativo (Fidik). La década de los treinta es el punto de partida en el que la batería reivindica su posición de instrumento relevante dentro del jazz, los instrumentistas comienzan a tener espacios dentro de las piezas para expresarse por medio de la improvisación y aparecen un gran número de baterías estrellas como Buddy Rich, Randy Caputo, Cozy Cole, Sony Paine, etc. Sería imposible tratar de hablar de todos y cada uno de estos increíbles baterías, esta tarea sería propia de un trabajo aparte, por eso en la sección de anexos podemos encontrar un listado con algunos de los baterías más representativos de esta época (anexo 4).

3. 3. El be-bop, nace el jazz moderno, nuevos campos de expresión interpretativa.

El be-bop nace gracias al carácter progresista del jazz que hace que esta música esté en continua evolución, el expresidente de Estados Unidos Barack Obama, en el discurso de presentación de las actividades que tuvieron lugar en la Casa Blanca el día 30 de abril de 2016 con motivo de las celebraciones del Día Internacional del Jazz²⁷, afirmó lo siguiente: “El jazz, más que cualquier otra forma de arte, se guía sin duda por el espíritu norteamericano. Es, en muchos sentidos, la historia del progreso de nuestro país”. Estas palabras que Barack Obama dedica al jazz denotan la importancia que ejerció esta música a lo largo de su historia en la cultura de los Estados Unidos, importancia que hoy en día sigue vigente ya que es en este país donde el desarrollo del jazz alcanza su nivel más alto.

²⁶ Gene Krupa (15 de enero de 1909 - 16 de octubre de 1973). Fue un afamado e influyente músico estadounidense de jazz y un gran baterista de big band, reconocido por su enérgico y brillante estilo.

²⁷ En noviembre de 2011 la Conferencia General de la Unesco proclamó el 30 de abril de cada año como Día Internacional del Jazz.

Con el fin de la era de las big bands, se cierra una etapa del estilo en la que la música cumplía una función de entretenimiento de masas y se abre otra en la que los maestros de las grandes bandas dejan paso a otros músicos que desarrollan un lenguaje revolucionario en el que la improvisación tiene mucha más importancia que las melodías o las complejas composiciones de épocas anteriores. De este modo aparecen en escena músicos como el guitarrista Charlie Christian²⁸ (que tocaba en la orquesta de Benny Goodman), el contrabajista Jimmy Blanton²⁹ (habitual en la orquesta de Duke Ellington), el saxofonista Charlie Parker³⁰ (al servicio de la orquesta de Earl Hines), o el trompetista Dizzy Gillespie³¹ (que tocaba para Cab Calloway) (Gioia, 1997).

En esta época de aumento del fascismo en Europa, que tuvo como consecuencia la Segunda Guerra Mundial, el be-bop era visto como un símbolo de democracia, los músicos afroamericanos comienzan a reivindicar su lugar dentro del jazz defendiendo su música, su estatus de artista y reivindicando salarios dignos y equiparados a los de sus colegas blancos. La principal preocupación de los músicos en esta etapa no es grabar y vender discos sino expresarse por medio de una música que en su primera etapa no tuvo aspiraciones comerciales (Gioia, 1997). Estas características hicieron que parte del público simpatizara con las nuevas figuras de este jazz revolucionario a medio camino entre la música culta y los ambientes underground. Enseguida aparecen legiones

²⁸ Charlie Christian (Dallas, 29 de julio de 1916 - Nueva York, 2 de marzo de 1942). Guitarrista estadounidense de jazz, es considerado por muchos como el introductor de la guitarra eléctrica en el jazz, concretamente en el be-bop. Era poseedor de un estilo fluido y lleno de swing y ejerció una fuerte influencia en guitarristas reconocidos como West Montgomery o George Benson entre otros.

²⁹ Jimmy Blanton (5 de octubre de 1918 - 30 de julio de 1942). Contrabajista estadounidense de jazz. Reconocido por su sonido, afinación y virtuosismo en sus solos con arco. Trabajó algunos años en la orquesta de Duke Ellington. A pesar de su prematura muerte Blanton influyó en Contrabajistas como Charles Mingus u Oscar Pettiford entre otros.

³⁰ Charles Christopher Parker, Jr. (Kansas City, 29 de agosto de 1920 - Nueva York, 12 de marzo de 1955). Apodado "The Bird", fue un saxofonista alto y figura de importancia indiscutible tanto para el jazz como para la música universal junto a figuras como Louis Armstrong, Duke Ellington, John Coltrane y Miles Davis. A día de hoy su estilo y fraseo en la improvisación siguen siendo fuente de inspiración para músicos de jazz de todo el mundo. Por otro lado gran parte de sus composiciones se convirtieron en standards del repertorio del jazz como por ejemplo "Ornithology", "Anthropology", "Scrapple from the Apple", "Ko Ko", "Now's the Time" o "Parker's Mood", entre otros.

³¹ John Birks Gillespie (Cheraw, Carolina del Sur, 21 de octubre de 1917 - Englewood, Nueva Jersey, 6 de enero 1993). Trompetista norteamericano de jazz y máximo precursor del be-bop junto a Parker. Poseedor de un sonido y fraseo inconfundibles, Gillespie siempre fue un investigador de la música afroamericana lo que le llevó a indagar en los ritmos latinos colaborando con el percusionista cubano Chano Pozo con el que creó los cimientos del jazz latino. Al igual que Parker, Gillespie dejó un vasto legado en lo que a composiciones se refiere, llegando muchas de éstas a convertirse en standards. Son de su autoría temas como "A Night in Tunisia", "Manteca", "Groovin' High", "Salt Peanuts" o "Woody 'n' You" entre otros.

de seguidores de estos músicos que acuden a las sesiones nocturnas en los clubs, sobre todo jóvenes blancos que profesaban con una filosofía de diversidad racial y respeto a la comunidad afroamericana y a sus valores culturales, entre los que se encontraba el jazz. Estos fans de la cultura be-bop provenían de diferentes clases sociales y visitaban los suburbios de ciudades como Chicago o New York para asistir a los clubs de jazz. En el distrito neoyorquino de Harlem tenían lugar gran parte de estas sesiones de jazz, aquí se encontraban un gran número de locales, como los míticos Minton's y Monroe's, donde los aficionados podían asistir a conciertos y jam sessions³² para ver y escuchar a las figuras que admiraban. En estos locales el público tenía la posibilidad de ver a músicos de la talla de: Joe Guy³³ (trompetista), Thelonious Monk³⁴ (pianista), Nick Fenton³⁵(contrabajista) o Kenny Clarke³⁶ (batería y líder) que componían la banda base del Minton's Playhouse, y por otro lado a músicos como Vic Coulson³⁷ y George Treadwell³⁸ (trompetistas) George Wallington³⁹ (pianista) y Max Roach⁴⁰ (batería) que

³² Reuniones de músicos en locales o lugares privados para tocar e improvisar música, habitualmente sin fines lucrativos. En estas sesiones se suelen interpretar temas standards del repertorio jazzístico. Hoy en día estas sesiones son habituales en la gran mayoría de clubs dedicados a programar jazz en vivo.

³³ Joseph Luke Guy (September 20, 1920 - 1962). Trompetista estadounidense de jazz y uno de los precursores del be-bop. En 1938 sustituyó a Dizzy Gillespie en la orquesta de Teddy Hill's. Era poseedor de un estilo rápido y potente, además de tocar en el Minton's Playhouse durante esta época grabó con artistas como Charlie Christian, Hot Lips Page, Roy Eldridge y Don Byas entre otros.

³⁴ Thelonious Sphere Monk (Rocky Mount, Carolina del Norte, 10 de octubre de 1917 - Weehawken, Nueva Jersey, 17 de febrero de 1982). Pianista y compositor estadounidense de jazz de estilo absolutamente personal e inconfundible. Aunque recibió algunos estudios musicales su formación fue mayoritariamente autodidacta y sus principales influencias las encontraba en pianistas de estilo stride como James P. Johnson y Willie "The Lion" Smith. Fue pionero en el be-bop, su estilo apenas tuvo cambios a lo largo de su carrera y entre sus composiciones encontramos temas tan conocidos como "Round About Midnight", "Straight No Chaser", "52nd Street Theme" y "Blue Monk".

³⁵ Nick Fenton (New York 1918- desconocido). Fue un contrabajista de jazz habitual en las jam sessions neoyorkinas de la etapa del be-bop, grabó con artistas como Slim Galliard y tocó con músicos de la talla de Lester Young o Coleman Hawkins.

³⁶ Kenneth Spearman Clarke (Pittsburg, 9 de enero de 1914 - París, 26 de enero de 1985). Fue uno de los baterías estadounidense de jazz más influyentes de la historia. Fue uno de los creadores del be-bop y ayudó a consolidar la batería como instrumento de gran importancia dentro del jazz. De joven estudió vibráfono, piano y trombón para después dedicarse por completo a la batería. Tocó y grabó con músicos como Louis Armstrong y Ella Fitzgerald, y con los combos de Benny Carter, Red Allen y Coleman Hawkins.

³⁷ Victor Coulsen, más conocido como Vic Coulson fue un trompetista de jazz que desarrolló su trabajo en la etapa del be-bop, de él no se conservan grabaciones excepto algunas pistas que grabó con la orquesta de Coleman Hawkins.

³⁸ George McKinley Treadwell (New Rochelle, New York 23 de diciembre de 1918 - New York, 14 de mayo de 1967). Fue un trompetista de jazz ligado al estilo be-bop, además de formar parte de la banda permanente del Monroe's colaboró con Benny Carter, Etta Jones, Sara Vaughan, etc.

formaban parte de la banda que a menudo tocaba en el Monroe's. Estos locales se convirtieron en pequeños templos de esta nueva música donde los bopers⁴¹ desarrollaron su nuevo lenguaje y donde se forjaron relaciones artísticas y encuentros musicales importantísimos para la historia del jazz, como el de Dizzy Gillespie y Charlie Parker en innumerables sesiones en el Monroe's junto a Monk y Clarke. En estas sesiones se reinterpretaban standards o se presentaban nuevas composiciones cargadas de virtuosismo interpretativo y elocuencia en las improvisaciones que estaban destinadas a conformar las bases del be-bop, sin embargo, el asentamiento del estilo durante la década de los 40 fue propiciado en parte por la aparición de locales fuera de los suburbios y más cercanos al centro de las ciudades. El ejemplo más claro es el de la ciudad de New York donde aparecen locales como el Onix Club, entre la Quinta y la Sexta Avenida. Este hecho dio un impulso al jazz, ahora era más visible y los medios comenzaron a hacerse eco de esta nueva música, aunque al principio las críticas y reseñas no fueran del todo favorables. También la aparición de estos locales cercanos al centro propiciaron el crecimiento del público interesado en escuchar esta música, ya no hacía falta adentrarse en los suburbios para disfrutar del jazz, ahora era posible hacerlo cerca del centro a horas más prudentes y de una forma más segura, esto propició un aumento significativo de público. (Burns, 2000, documental)

El be-bop nace como contrapunto al jazz que se venía haciendo hasta el momento, los músicos pierden el interés por tocar en las grandes orquestas para divertir y hacer bailar a la multitud. Ahora sienten la necesidad de expresarse y de reivindicarse como artistas, en este contexto se da importancia a la individualidad del músico siempre dentro del grupo, a la improvisación individual frente a la composición. Cada instrumento es igual de importante dentro de un combo de be-bop, que no solía superar la formación de quinteto, en esta etapa es donde la batería encuentra su definitivo lugar protagonista dentro del jazz. Los avances tecnológicos más significativos que se dieron en esta época se centraron sobre todo en la fabricación de platos y en la reducción del tamaño del set

³⁹ Giacinto Figlia (Palermo, 24 de octubre de 1924 - Miami, 15 de febrero de 1993). Conocido como George Wallington fue un pianista reconocido por la calidad de su estilo cercano al de Bud Powell. Colaboró con artistas de la talla de Gerry Mulligan, Charlie Parker, Stan Getz o Lionel Hampton.

⁴⁰ Maxwell Lemuel Roach (New Land, Carolina del Norte, 10 de enero de 1924 - Nueva York, 16 de agosto de 2007). Max Roach es, sin duda, uno de los baterías más influyentes del jazz moderno, su estilo, fraseo y algunos de sus solos como "Big Sid" siguen siendo estudiados hoy en día. En su dilatada carrera encontramos colaboraciones con Charlie Parker, Thelonius Monk, Miles Davis, Charles Mingus, Sonny Rollins o Clifford Brown.

⁴¹ Con este nombre eran conocidos los músicos de jazz que tocaban estilo be-bop en las décadas de 1940 y 1950.

que sobre todo redujo el bombo a 18 pulgadas, algo más pequeño que los habituales en el swing. Pero quizá el avance más importante en esta etapa es la aparición de los primeros parches sintéticos que sustituirían a los de piel natural.

La nueva concepción del estilo imprime verdaderos cambios en la forma de interpretar de los baterías, el batería y pedagogo John Ryley lo explica del siguiente modo:

The leaders of the be-bop movement were Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell and Thelonius Monk. Their compositions challenged drummers like no others had before. They combined rhythmically intricate melodies and sophisticated harmonies (at times played as slowly - or rapidly - as imaginable) in ways that continue to captivate players today. (Riley, 1994. p. 5)

El be-bop requiere grandes niveles de concentración y una conexión total entre todos los miembros del grupo, las improvisaciones de unos pueden inspirar la forma de acompañar de los demás. Ahora los baterías cambian la forma de abordar el comping⁴², el bombo deja de marcar todos los tiempos del compás y se le otorga mayor actividad dentro del vocabulario y frases de acompañamiento dando un nuevo sentido más melódico y sincopado al comping. Baterías como Kenny Clarke, Roy Haynes⁴³ y Max Roach son algunos de los precursores de esta nueva forma de interpretación.

⁴² Comping es un término utilizado en jazz para definir los acordes, ritmos u otro tipo de recursos que los músicos de sección rítmica (piano, guitarra, contrabajo, batería) utilizan para acompañar a un solista.

⁴³ Roy Haynes (Boston, Massachusetts 13 de marzo de 1925). Considerado como uno de los baterías de jazz más influyente. Todavía activo pese a su longevidad, es una enciclopedia viviente del jazz, ha pasado por todos los géneros y etapas desde el be-bop hasta hoy, y ha tocado con gran parte de las figuras míticas del jazz como: Charlie Parker, Bud Powell, Stan Getz, Sarah Vaughan, Thelonious Monk, Lennie Tristano, Gary Burton, Chick Corea, Pat Metheny, Dizzy Gillespie, Art Pepper, Henry Grimes, Christian McBride y un largo etcétera.



Ilustración 5. Estos son algunos ejemplos de frases de comping típicas del be-bop que John Riley propone en su libro *The Art of Bop Drumming*. Las notas que aparecen en la posición de do alto corresponden a la caja y las que aparecen en mi bajo corresponden al bombo. Estas frases pueden ser interpretadas con el patrón de swing sobre el plato ride y el hi hat marcando los tiempos dos y cuatro del compás. Las corcheas han de ser interpretadas con el sentido sincopado característico del swing.

La forma de interpretar solos también cambia, ahora el batería suele ser uno más en la rueda de improvisación y es muy común escuchar solos de batería de varios coros, respetando la forma del tema, o en estructura de “changes” de cuatro, ocho, o doce compases dependiendo siempre de la estructura del tema interpretado. Cada batería interpreta los rudimentos clásicos de forma diferente desplazándolos por todo el set de batería creando nuevas frases y melodías sobre el instrumento, recursos que aun hoy son utilizados y estudiados por numerosos baterías.

Ilustración 6. En esta imagen podemos apreciar diferentes formas de orquestrar una misma frase sobre los elementos que configuran el set de la batería. Tengamos en cuenta que: las notas que aparecen en el Do alto corresponden a la caja, las que aparecen en el Mi bajo corresponden al bombo, las colocadas en el Mi alto corresponden al tom uno y las colocadas en el lugar de la nota La corresponden al timbal base. Fuente: The Art of The Bop Drumming.

En esta etapa del jazz surgieron algunos de los baterías más significativos del estilo. Muchos de ellos crearon un lenguaje y estilo personal claramente reconocible y sus acompañamientos y solos son motivo de estudio en las principales escuelas, conservatorios y universidades dedicadas a la enseñanza del jazz. En la sección de anexos podemos encontrar una lista con algunos de ellos y un listado con algunos de los standards grabados en las décadas de los años cuarenta y cincuenta.

3. 4. El free jazz y las fusiones.

A principios de los años cincuenta el jazz comienza a sufrir una de sus primeras grandes fragmentaciones y aparecen nuevos estilos y tendencias que convivirán juntos a lo largo de las próximas décadas. Ahora para hablar de jazz es necesario hablar también de estilos concretos de jazz. Los nuevos estilos que van surgiendo son: cool jazz⁴⁴; hard bop⁴⁵, funky o soul jazz; third-stream⁴⁶ y el jazz modal⁴⁷ que conviven con el be-bop y el resurgimiento de estilos anteriores como el swing y el dixieland. (Martin & Waters, 2009) Frank Tirro hace un fantástico análisis de lo que ocurrió en esta etapa del jazz y expone lo siguiente:

A mediados del siglo XX se comenzó a deshilar la línea histórica que vinculaba el jazz contemporáneo con sus raíces. Esta línea, que había sufrido el ataque decisivo de los bopers a mediados de los años cuarenta, sufría ahora el acoso de diversos frentes. El jazz de estilo clásico, protagonista de un renacimiento durante los años cuarenta, ahora debía competir con una réplica moldeada por músicos jóvenes que no habían pisado en su vida Nueva Orleans. Las bandas de swing se esforzaban en abarcar diversos ámbitos en un esfuerzo por mantenerse en un modelo musical reducido. El swing al viejo estilo (la banda de Glenn Miller liderada por Tex Beneke), el swing progresivo (la Stan Kenton Orchestra), un swing modificado por el be-bop (el Woody Herman Herd), el swing de estilo Kansas City (la banda de Count Basie) y el swing personalísimo de Duke Ellington, recorrían afanosamente los escenarios del país en compañía de una docena más de orquestas. A medida que proliferaban los imitadores el be-bop comenzó a sufrir las desigualdades derivadas de la ley de la oferta y la demanda. La escuela cool generó la aparición del estilo West Coast, que a su vez provocó la réplica del hard bop en la Costa Este. El elemento afrocubano, siempre latente en el jazz, originó la

⁴⁴ El cool jazz es un estilo que se desarrolló durante la década de los cincuenta, es posterior al be-bop en cronología y nace por la necesidad que encuentran algunos músicos de jazz de romper con las fórmulas del be-bop. Su estilo es más relajado y orquestal que en el be-bop, de ahí el término cool, que quiere decir calmado, relajado... Este movimiento se desarrolló principalmente en la Costa Oeste de los Estados Unidos.

⁴⁵ El hard bop nace como movimiento opuesto al cool jazz, nace con la intención de revitalizar el jazz frente al estilo calmado del cool, de volver a los orígenes del blues con tintes del góspel. Este movimiento se desarrolló principalmente en la Costa Este de los Estados Unidos.

⁴⁶ El third stream es una corriente dentro del jazz que pretendía mezclar éste con la música clásica, tuvo su desarrollo en los años cincuenta y sesenta.

⁴⁷ El jazz modal es una forma de interpretar jazz que nace a raíz de la grabación del disco "Kind of Blue" de Miles Davis, primera grabación en la que el trompetista propone este tipo de composiciones e improvisaciones basadas en las escalas o modos y no en el centro tonal de los temas.

aparición de multitud de grupos de corta existencia basados en la explotación de este ritmo característico. En busca del éxito artístico y económico, muchos músicos y agrupaciones trataron de desarrollar un sonido personal que les diferenciara de los competidores [...] Al observador de esta época ya no le resultaba posible discernir cuál era el sonido dominante, quienes los artistas más influyentes, cuáles las principales novedades del momento... De hecho el término “main stream”, en su acepción de *sonido dominante*, dio origen a la aparición de una nueva etiqueta: la música del *third-stream*, intento de fundir elementos de la música clásica y del jazz. (Tirro, 1993, p. 55)

En esta época las opciones de los instrumentistas eran encasillarse en alguna de estas corrientes o adaptarse a varias de ellas para tener un mayor desarrollo profesional. Las figuras principales del jazz podían liderar sus propios proyectos y encauzarlos por alguna de estas corrientes sin necesidad de investigar en las demás, tal es el caso de figuras como Art Blakey⁴⁸ al frente de su banda de referencia los Jazz Messengers. Otros músicos quizá no encontraron esa notoriedad o estaban más interesados en la experimentación y se movieron, con más o menos dificultad, entre diferentes estilos. Un ejemplo claro es el batería Kenny Clarke que a lo largo de su carrera tocó en las exuberantes sesiones de be-bop junto a Charlie Parker o Thelonius Monk, pasó por el hard bop junto a Hank Mobley⁴⁹ y formó parte del Modern Jazz Quartet (MJQ)⁵⁰, abanderado del sonido cool, junto a John Lewis, Milt Jackson y Percy Heat. (Tirro 1993).

Llegados a este momento es necesario hablar de dos genios que revolucionaron el jazz y que se convirtieron en máximos exponentes de la exploración y la experimentación dentro del estilo:

⁴⁸ Art Blakey (Pittsburgh, 11 de octubre de 1919 - Nueva York, 16 de octubre de 1990). Fue un batería de jazz reconocido por su estilo enérgico y su potente sonido, lideró la mítica banda de hard bop llamada The Jazz Messengers de donde salieron innumerables estrellas del jazz que después continuaron con sus carreras en solitario.

⁴⁹ Henry (Hank) Mobley (Eastman, Georgia, 7 de julio de 1930 - Filadelfia, 30 de mayo de 1986). Fue un saxofonista directamente ligado al estilo hard bop. Formó parte de los Jazz Messengers junto a Art Blakey y el pianista Orace Silver y además tocó y grabó con músicos como Max Roach, Dizzy Gillespie, Miles Davies, Lee Morgan, etc.

⁵⁰ El Modern Jazz Quartet fue un grupo de jazz vinculado al estilo cool, sus componentes fueron grandes figuras del jazz: John Lewis (piano y dirección musical), Milt Jackson (vibráfono), Percy Heat (Contrabajo) y Kenny Clarke (batería). Entre sus composiciones encontramos standars reconocidos como “Afternoon in Paris” o “Django”.

Miles Davis⁵¹ y John Coltrane⁵². Miles Davis siempre estuvo a la vanguardia del jazz, tuvo una gran inquietud y una total falta de conformismo que lo empujaba a explorar nuevas formas de crear jazz y a rodearse de grandes músicos en sus proyectos, como los que formaron parte de su quinteto clásico entre 1955 y 58: John Coltrane (saxo tenor), Red Garland (piano), Paul Chambers (contrabajo) y Philly Joe Jones (batería). También colaboraron con Davis en algunas grabaciones artistas como: Cannonball Adderley (saxo alto) y Bill Evans (piano). Miles Davis dejó un gran legado en forma de grabaciones, grandes ejemplos son los discos “Workin’”⁵³, “Steamin’”⁵⁴, “Relaxin’”⁵⁵ y “Cookin’”⁵⁶, pero una de las mayores aportaciones de Miles a la historia del jazz fue el disco “Kind of Blue”⁵⁷ en el que participó el batería Jimmy Cobb⁵⁸. Este disco supuso una revolución ya que fue la primera grabación de jazz modal y abrió un nuevo campo de experimentación y de expresión en el jazz. No podemos olvidar que Miles Davis tuvo una larga carrera en la que estuvo siempre a la vanguardia del jazz, participando directamente en la creación de corrientes y estilos como el be-bop, el cool, el hard bop, el jazz modal y el jazz fusión. Baterías como los ya nombrados Jimmy Cobb,

⁵¹ Miles Dewey Davis III (Alton, 26 de mayo de 1926 - Santa Mónica, 28 de septiembre de 1991) fue uno de los trompetistas más influyentes del jazz así como una de sus figuras más importantes y representativas. Fue poseedor de un estilo, fraseo y sonido claramente reconocibles y su trayectoria profesional se extendió durante cinco décadas participando así en todos los movimientos que se produjeron dentro del jazz siendo en muchas ocasiones motor y protagonista de los mismos.

⁵² John William Coltrane (Hamlet, Carolina del Norte, 23 de septiembre de 1926 - Nueva York, 17 de julio de 1967) fue uno de los mejores y más influyentes saxofonistas de jazz, durante su corta carrera grabó más de 50 discos como líder y colaboró en innumerables grabaciones en la etapa post bop. Era poseedor de un sonido y una técnica depuradísima tanto en el tenor como en el soprano. A parte de dejar un vasto legado en lo que a grabaciones se refiere, Coltrane investigó en nuevas formas de improvisación creando lo que se conoce como Coltrane Changes, progresiones armónicas utilizando acordes sustitutivos a los comunes en las progresiones II, V, I del jazz y que desarrolló en temas como “Giant Step” o “Count Down”.

⁵³ DAVIS, Miles. 1959. *Workin' with the Miles Davis Quintet*. LP Vinilo. US. Prestige. PRLP 7166.

⁵⁴ DAVIS, Miles. 1961. *Steamin'*. LP vinilo. US. Prestige. 7200, PRLP 7200.

⁵⁵ DAVIS, Miles. 1958. *Relaxin'*. LP vinilo. US. Prestige. PRLP 7129.

⁵⁶ DAVIS, Miles. 1957. *Cookin'*. LP vinilo. US. Prestige. 7094, PRLP 7094.

⁵⁷ DAVIS, Miles. 1959. *Kind of blue*. LP vinilo. US. Columbia. CL 1355.

⁵⁸ Wilbur James Cobb (nacido el 20 de enero de 1929, en Washington, DC). Es un gran batería de jazz y único miembro con vida del grupo con el que Miles Davis grabó “Kind of Blue”, quizá el proyecto más famoso en el que participó Cobb, pero en su amplia carrera profesional ha colaborado con artistas como Cannonball Adderley , Dizzy Gillespie , John Coltrane , Sarah Vaughan , Billie Holiday , Wynton Kelly , Stan Getz , Wes Montgomery , Art Pepper o Gil Evans, entre otros.

Philly Joe Jones⁵⁹ y posteriormente, un jovencísimo Tony Williams⁶⁰ (comenzó a tocar con Davis en torno al año 1963) reafirmaron aún más su figura de grandes jazzistas al participar en los proyectos de Miles Davis. (Gridley, 2009).

John Coltrane fue uno de los músicos más influyentes del siglo XX y figura indiscutiblemente histórica del jazz moderno. Fue un gran saxofonista que llegó a convertirse en el mejor de su generación y que, al igual que Davis, fue un gran experimentador y revolucionario del estilo. Su aportación al jazz fue de gran importancia a lo largo de toda su carrera, pero es quizá a partir de 1960, con la creación de su cuarteto integrado por McCoy Tyner (piano), Steve Davis (Contrabajo, 1960), Jimmy Garrison (contrabajo, 1961) y Elvin Jones (batería), Cuando Coltrane revoluciona el jazz, no en vano este cuarteto es considerado por muchos historiadores y expertos como el más influyente de la historia. Con las colaboraciones frecuentes entre Coltrane y Eric Dolphy la música de Coltrane da un giro y se acerca al avant garde y al free jazz. Podemos pensar en la figura de John Coltrane como un nexo entre el jazz del pasado y los movimientos de vanguardia que estaban por venir. En 1964 graba “A Love Supreme⁶¹” junto a su cuarteto, un disco considerado como obra maestra que rompe totalmente con el jazz que se venía haciendo hasta el momento, es una suite en cuatro movimientos donde Coltrane expone un sin fin de nuevas ideas en lo que a composición e improvisación se refiere. Más tarde grabará discos como “Ascension⁶²” o “The Father and the Son and the Holy Ghost” (1965) o el dueto “Mars” con el batería Rashied Ali, discos que suponen una ruptura total con el jazz anterior para abrir un nuevo campo de expresión y las puertas del free jazz, las fusiones y el jazz del futuro. (Gridley, 2009). A parte de ser dos figuras claves del jazz, dos innovadores y dos de los artistas más importantes del siglo XX, la importancia de dedicar estas líneas a Davis y Coltraen,

⁵⁹ Joseph Rudolph Jones (15 de julio de 1923 - 30 de agosto de 1985) Fue uno de los baterías más significativos de la historia del jazz y gran exponente del be-bop, su sonido, su comping y modo de improvisar lo hicieron uno de los más solicitados de la época. Trabajó con Miles Davis, Sonny Rollins, John Coltrane, Bill Evans, Hank Mobley, Freddie Hubbard y Dexter Gordon, entre otros. Su legado es tan importante para la batería en el jazz que incluso existe un libro con transcripciones de gran parte de sus solos, “The Philly Joe Jones solo book”, transcrito por Joerg Eckel.

⁶⁰ Tillmon Anthony "Tony" Williams (Chicago, Illinois, 12 de diciembre de 1945 - San Francisco, California, 23 de febrero de 1997) fue un batería imprescindible para la historia del jazz, comenzó a tocar desde muy joven, antes de cumplir veinte años se traslada a New York donde trabaja con Jackie McLean y Bobby Hutcherson para más tarde comenzar a trabajar con Miles Davis (de 1963 hasta 1969) junto a Herbie Hancock y Ron Carter en el que se considera uno de los grupos esenciales en la historia del jazz.

⁶¹ COLTRANE, John. *A Love Supreme*. LP vinilo. US. Impulse. A-77.

⁶² COLTRANE, John. 1965. *Ascension*. LP. US. Impulse. AS-95.

radica en el hecho de que junto a ellos desarrollaron su trabajo y sus aportes al jazz cuatro de los pilares fundamentales de la batería dentro del estilo, baterías que sentaron las bases del instrumento en el jazz moderno, que supieron crear un lenguaje propio cargado de personalidad e innovaciones y que hoy en día siguen siendo el referente para cualquier batería de jazz, estos son: Philly Joe Jones, Jimmy Cobb, Elvin Jones⁶³ y Tony Williams.

La década de los años sesenta es un periodo convulso y de lucha por la igualdad y los derechos civiles en Estados Unidos donde hay muchos frentes abiertos en lo que al activismo civil se refiere. Por todo el país surgen movimientos que abanderan causas diferentes como la lucha contra la discriminación racial, el activismo feminista y las reivindicaciones de libertad sexual. En este contexto el jazz se empapa de este ambiente de lucha progresista y comienza una época de búsqueda y ruptura con los roles del pasado. (Martin & Weaters, 2009), Ted Gioia plantea este hecho del siguiente modo:

Es imposible comprender el movimiento del free jazz de estos mismos años sin entender cómo se alimentó de este intenso cambio cultural en la sociedad americana. Sus practicantes defendían mucho más que la libertad de las estructuras armónicas o las formas compositivas –aunque eso también fuese una parte esencial de su visión del jazz–. Muchos de ellos vieron su música como intrínsecamente política. Vieron que podían –y debían– elegir entre participar en las estructuras existentes –en la sociedad, en la industria del espectáculo, en el mundo del jazz– o revelarse contra ellas. La estética no podía ser aislada por más tiempo de estas corrientes culturales [...] Es cierto que siempre había existido en el mundo del jazz un trasfondo de testimonio político, pero ahora estalló como nunca lo había hecho. (Gioia, 2002, p. 452)

De este modo los artistas de la época buscan nuevas fuentes de inspiración y nuevas formas de expresión que les den mayor libertad y los alejen de las normas ya establecidas. En muchos casos se evitaban los instrumentos armónicos y se exploraban otras posibilidades sonoras que ofrecían los propios instrumentos. Las improvisaciones melódicas se sustituyen muchas veces por experimentaciones con las texturas y se busca material en músicas de diversas partes del planeta como India o África. Todo este nuevo

⁶³ Elvin Ray Jones (Pontiac, Michigan, 9 de septiembre de 1927 - Englewood, Nueva Jersey, 18 de mayo de 2004). Considerado como uno de los baterías de jazz más influyentes de la era post-bop. A partir de 1955 trabajó con artistas como: Charles Mingus, Teddy Charles, Bud Powell y Miles Davis. Posteriormente formó parte del cuarteto de Coltrane y tras abandonarlo lideró su propio proyecto llamado The Elvin Jones Jazz Machine.

flujo de influencias y creatividad influye directamente en los baterías de la época, en su estilo y en sus capacidades técnicas, expresivas e interpretativas. Se exploran ritmos diferentes que se alejan de la síncopa característica del swing, aunque no se abandona, se trabajan ostinatos⁶⁴ que se contraponen a las melodías y ritmos de los solistas y sobre todo crece la creatividad en un ambiente continuo de exploración que lleva en algunos casos a tomar decisiones nunca vistas hasta el momento como usar dos baterías simultáneamente en una grabación, tal es el caso del disco “Free Jazz” a Collective Improvisation by the Ornette Coleman Double Quartet⁶⁵, en el que Billy Higgins⁶⁶ y Ed Blackwell⁶⁷ se ponen al servicio de una banda que incluye también dos contrabajos (Charlie Haden, Scott La Faro) y que carece de instrumento armónico en la sección rítmica. Entre los artistas más destacados de esta época encontramos nombres como: Ornette Coleman⁶⁸ (saxo alto), Eric Dolphy⁶⁹ (saxofón), Archie Shepp⁷⁰ (saxo alto y tenor), Albert Ayler⁷¹ (saxo tenor), Cecil Taylor⁷² (piano) o Sun Ra⁷³ (piano).

⁶⁴ El ostinato es una técnica compositiva en la que una sucesión de notas se repite exactamente igual a lo largo de varios compases. Puede ser rítmico o melódico.

⁶⁵ COLEMAN, Ornette. 1961. *Free Jazz*. US. Atlantic records. SD 1364.

⁶⁶ Billy Higgins (Los Ángeles, 11 de octubre de 1936 - Inglewood, 3 de mayo de 2001). Batería de jazz norteamericano que en sus inicios profesionales tocó estilo R&B para más tarde introducirse en el jazz creando su propio grupo, los Jazz Messiahs, posteriormente comienza a trabajar con Ornette Coleman para después grabar también con John Coltrane, Thelonius Monk, Jackie McLean, Lee Morgan o Sonny Rollins, entre otros.

⁶⁷ Edward Joseph Blackwell (10 de octubre de 1929 - 7 de octubre de 1992). Batería de jazz norteamericano nacido en New Orleans que trabajó junto a Ornette Coleman. Antes tocó estilo be-bop junto al pianista Ellis Marsalis y acompañó a Ray Charles en algunas giras.

⁶⁸ Ornette Coleman (Fort Worth, 9 de marzo de 1930 - Nueva York, 11 de junio de 2015). Fue un Saxofonista de jazz que revolucionó el estilo comenzando con la corriente vanguardista del free jazz. Comenzó tocando en bandas de R&B pero su inquietud pronto lo llevó a investigar en nuevas formas de expresión y comienza una andadura junto a músicos como Billy Higgins, Don Cherry, Charlie Haden, Ed Blackwell o Bobby Bradford, entre otros, que lo llevará por los caminos de la libre improvisación. Fue referente para los posteriores artistas de la vanguardia jazzística.

⁶⁹ Eric Dolphy (Los Ángeles, 20 de junio de 1928 - Berlín, 29 de junio de 1964). Fue un saxofonista de jazz que sobre todo desarrolló su trabajo en la vanguardia y el free jazz. También tocó clarinete y flauta travesera y supo explorar diferentes texturas y sonoridades de todos estos instrumentos. Tocó con músicos como Charles Mingus, Jaki Byard, Johnny Coles, Clifford Jordan o Freddie Hubbard, entre otros.

⁷⁰ Archie Shepp (Fort Lauderdale, Florida, 24 de mayo de 1937). Es un saxofonista norteamericano de jazz. Comenzó en el R&B y siguió por la senda del jazz vanguardista de los 60. Fundó el grupo New York Contemporary Five junto a Don Cherry, Don Moore, J.C. Moses y John Tchicai. También formó parte de la Jazz Composer's Orchestra junto a Cecil Taylor, Sun Ra, Carla Bley y Paul Bley, entre otros.

⁷¹ Albert Ayler (Cleveland Heights, de Ohio, 13 de julio de 1936 – noviembre de 1970). Saxofonista norteamericano de jazz, cabe destacar su trabajo con el contrabajista Gary Peacock y el baterista Sunny Murray con quienes graba el disco “Spiritual Unity” compuesto por una pista de unos 30 min de improvisación.

En anexos podemos encontrar un listado con algunos de los baterías más representativos del free jazz (anexo 7).

Como hemos podido comprobar los movimientos dentro del jazz surgen paralelamente a los cambios sociales y políticos que influyen en las artes en general o surgen como movimiento opuesto a los estilos y normas establecidas dentro del mismo jazz. El free jazz tuvo también su corriente opuesta o paralela que pretendía alejarse de los principales aspectos de éste, tales como la ausencia de pulsación claramente definida o la instrumentación o el sonido acústico característico del jazz. Quizá la falta de público para las nuevas corrientes avant garde del jazz y el auge de grupos de rock y pop como los Beatles pudieron propiciar que el jazz tomara la senda de la fusión con el rock (Shipton, 2007). En la batería también observamos cambios significativos en esta época ya que los intérpretes que apostaban por esta nueva corriente de fusión se verían obligados a modificar su técnica y estilo para adaptarse a la nueva realidad. En el jazz fusión se dieron cambios significativos como el paso de instrumentos acústicos a instrumentos eléctricos con fuerte amplificación como los teclados, guitarras y bajos

⁷² Cecil Percival Taylor (Nueva York, 25 de marzo 1929). Pianista estadounidense ligado a la vanguardia y el free jazz. Para desarrollar su música formó su primer cuarteto junto Steve Lacy (saxo soprano), Buell Neidlinger (bajo) y Dennis Charles (batería), grupo con el que llegó a tocar en el New Port Jazz Festival. Fundó junto a Carla Bley, Don Cherry, Michael Mantler una asociación para desarrollar el jazz de vanguardia y la libre improvisación denominada Jazz Composer's Orchestra Association.

⁷³ Herman Sonny Blount (Birmingham, Alabama, 22 de mayo de 1914 - 30 de mayo de 1993). Pianista de jazz encuadrado en el estilo free. Su faceta de escritor y la filosofía influyeron directamente en su música. Fue pionero en la utilización de instrumentos electrónicos en el jazz de la época y formó la Sun Ra Arkestra con músicos como: John Gilmore, Julian Priester, Pat Patrick, Marshall Allen.



Ilustración 7. En la imagen vemos a Tony Williams tocando un set de batería propio de la etapa del jazz fusión. Se puede observar el aumento del número de platos y el número y tamaño de los tambores del set.

eléctricos que sustituyen a los acústicos. Este hecho obligó a los baterías a cambiar su forma de interpretar, a aumentar el volumen y el contraste entre dinámicas. También en esta época surgió un cierto afán por desarrollar la técnica y los baterías exploraron este aspecto llevándolo a límites no conocidos hasta el momento, se aumentó la velocidad y el volumen, las composiciones estaban cargadas de vamps⁷⁴, ostinatos y arreglos que obligaban a aumentar la precisión, los sets de batería se ampliaron añadiendo platos de diferentes tamaños y sonoridades o aumentando el tamaño y el número de tambores que los conformaban. Estos factores desembocaron en una nueva forma de afrontar las interpretaciones sobre el instrumento. De esta etapa podemos destacar el trabajo de artistas y grupos como Miles Davis que grabó, entre otros, el disco “Btches Brew”⁷⁵ que sirvió de referencia e inspiración para los posteriores artistas de jazz fusión. Gracias a este trabajo Miles Davis comenzó a tocar en festivales multitudinarios de rock y el gran

⁷⁴ El vamp es un término utilizado en música moderna que indica la repetición en ostinato de un pasaje o arreglo musical de corta duración.

⁷⁵ DAVIS, Miles. 1970. *Btches Brew*. US. Columbia. Gp 26.

público comenzó a conocer la música de este gran músico de jazz. En este disco participan muchos de los músicos que después continuaron por la senda del jazz fusión como: John McLaughlin⁷⁶ (guitarra eléctrica), Wayne Shorter⁷⁷ (saxo soprano), Joe Zawinul⁷⁸ (piano), Chick Corea⁷⁹ (piano), o Jack DeJohnette⁸⁰ (batería), entre otros. Otros grupos de gran interés de la década de los 70 fueron: Lifetime creado por el propio Tony Williams, la Mahavishnu Orchestra del guitarrista John McLaughlin, Head Hunters del pianista Herbie Hancock, Return to Forever del pianista Chick Corea o Weather Report del también pianista Joe Zawinul.

⁷⁶ John McLaughlin (4 de enero de 1942, Doncaster, Reino Unido). Es un guitarrista y compositor británico conocido por su depurada técnica sobre el instrumento y por ser uno de los exponentes del jazz fusión, siempre ha buscado mezclar el jazz con músicas como la indú o el flamenco. Ha colaborado con Tony Williams, Miles Davis, Paco de Lucía y Al Di Meola, entre otros.

⁷⁷ Wayne Shorter (Newark, 25 de agosto de 1933). Es uno de los saxofonistas de jazz más influyentes de la historia, su carrera ha pasado por diferentes estilos y épocas del jazz hasta ahora. Alterna el saxo tenor y soprano y muchas de sus composiciones han llegado a formar parte del patrimonio del jazz convirtiéndose en standards. A lo largo de su carrera ha tocado, y lo sigue haciendo, con los mejores y más reconocidos músicos de jazz: Miles Davis, Art Blakey, Freddie Hubbard, Herbie Hancock, etc. A día de hoy sigue realizando giras con su grupo formado por el pianista Danilo Pérez, el contrabajista John Patitucci y el batería Brian Blade.

⁷⁸ Josef Erich Zawinul (7 de julio de 1932 - 11 de septiembre de 2007). Pianista y compositor austríaco conocido por sus composiciones e interpretaciones con su grupo de referencia del jazz fusión Weather Report. También fue reconocido en numerosas ocasiones como mejor teclista por la prestigiosa revista especializada Down Beat. Entre sus colaboraciones más destacadas, fuera de Weather Report, podemos destacar las realizadas con Maynard Ferguson, Dinah Washington, Cannonball Adderley y Miles Davis.

⁷⁹ Armando Anthony Corea (Chelsea, Massachusetts, EE.UU., 12 de junio de 1941). Es un reconocido pianista que cuenta en su haber con varios premios Grammys. Algunas de sus composiciones han llegado a convertirse en standards del jazz, tal es el caso de "Spain" por ejemplo, a lo largo de su carrera se ha movido entre los estilos de vanguardia y fusión y el jazz de corte más clásico realizando colaboraciones con músicos como Roy Haynes, Sarah Vaughan, Stan Getz, Gary Burton, Stanley Clarke, etc. Son famosos sus proyectos Circle (cuarteto con Anthony Braxton, Dave Holland y Barry Altschul.), Return to Forever (grupo de jazz fusión, con Stanley Clarke, Joe Farrell, Airto Moreira y Flora Purim) o The Elektric Band (integrado por John Patitucci, Scott Henderson, Eric Marienthal y Dave Weckl).

⁸⁰ Jack DeJohnette (9 de agosto de 1942, Chicago, EE. UU.). Es uno de los baterías más reconocidos y estudiados de la historia reciente del jazz, también toca el piano y es compositor. Su estilo melódico y su depurada técnica, siempre al servicio de la música, han hecho que sea uno de los más valorados y solicitados de las últimas décadas. Ha grabado y tocado con artistas como: Jackie McLean, Herbie Hancock, Joe Henderson o Bill Evans. Con el trío de Keith Jarrett, junto al bajista Gary Peacock, DeJohnette ofrece un despliegue de maestría y conocimiento sobre el instrumento. Este grupo grabó una serie de discos de standards en directo y hoy en día es tal la influencia y el reconocimiento de estos trabajos que se habla de tres tríos de referencia, el de Bill Evans, el del propio Keith Jarrett y el de Brad Mehldau.

4. Jazz contemporáneo, el jazz de nuestros días.

A lo largo del punto anterior hemos visto como el jazz, desde su nacimiento, está en un continuo movimiento que lo hace evolucionar y moverse en diferentes direcciones. Aunque para situarnos e intentar establecer un orden histórico relacionamos los diferentes estilos con etapas cronológicas concretas, no debemos olvidar que ningún estilo sustituyó o hizo desaparecer al anterior, más que pensar en el jazz como en una sucesión de estilos debemos hacerlo como en una acumulación de éstos. De hecho, a partir de los años ochenta los movimientos de vanguardia y fusión continuaron evolucionando y buscando nuevas fuentes de inspiración en diferentes músicas del mundo a la vez que se vivió un renacimiento del jazz clásico. Frank Tirro lo expone del siguiente modo:

La vitalidad de una forma artística muchas veces se mide por la existencia de desacuerdo y discrepancia, por la existencia de un clima en el que es posible, por ejemplo, cuestionar el serialismo desde una perspectiva neoclásica, en el que los intérpretes puedan primar la expresividad humana de sus instrumentos acústicos en detrimento del sampleado digital o la lógica objetiva, en el que los críticos puedan favorecer la expresión libre y espontánea en lugar de la composición o tradición artificiosa. En último término nadie tiene razón, pues se trata de una cuestión de perspectiva: ambos bandos enfocan el mundo desde una mirada distinta [...] Es posible que una perspectiva se imponga a la otra de forma temporal, para ser más tarde reemplazada por una última “verdad” que negará, de forma así mismo temporal, los valores asociados al estilo precedente. En este sentido, el jazz de los años ochenta no constituyó una excepción a la regla. (Tirro. 1993, p. 153)

De este modo el jazz comenzó su andadura por la década de los ochenta, mirando hacia delante y hacia atrás, por un lado aceptando influencias, creciendo y fusionándose y por otro volviendo a la tradición con una nueva corriente neoclásica liderada por jóvenes artistas dispuestos a reivindicar los orígenes del jazz frente a la frenética apertura de las fusiones. Es curioso pensar cómo un joven Wynton Marsalis se convierte en abanderado de esta corriente neoclásica quizá movido por encontrar, recuperar y reivindicar sus propios orígenes y los del jazz, y por otro lado un veterano Miles Davis continúa la senda de la experimentación buscando nuevas sensaciones y motivaciones para seguir

haciendo música, para seguir creando jazz, ya que anteriormente él lo hizo todo. Esta será la realidad en adelante, en los años noventa continúa la convivencia entre el jazz clásico y sub-estilos como el “acid jazz”, el “doo-bop” o el “jazzmataz” y muchas más fusiones y términos que para el escritor e historiador Frank Tirro simplemente están “diseñados para hacer creer al oyente que el género está en sólida transformación”. (Tirro. 1993, p. 183). Sea esta afirmación cierta o no, lo que es innegable es que el jazz continúa fragmentado y en evolución. Quizá la década de los noventa sirvió más como periodo de consolidación que como periodo de grandes cambios estilísticos y revolucionarios. Factores externos a los propiamente musicales ayudaron a esta consolidación del estilo, por ejemplo la aparición y el desarrollo de internet que revolucionó la comunicación e intercambio de información en todas las áreas a nivel global. Según el profesor Josep Ibañez:

La historia de la humanidad jamás ha conocido una innovación tecnológica cuyos efectos sociales sean comparables a los que Internet ha provocado en la última fase de la globalización contemporánea. Otras invenciones fueron, por supuesto, en su momento trascendentales: la imprenta a partir del siglo IX, el reloj mecánico desde el siglo XIII, la máquina de vapor entre los siglos XVII y XVIII, la radio desde finales del siglo XIX, el avión desde principios del siglo XX, o la energía nuclear desde los años cuarenta. Pero ninguna innovación tecnológica se extendió por el mundo con la misma rapidez con la que el uso de internet se ha propagado en apenas dos décadas. Y sobre todo, ningún invento desplegó de manera efectiva su potencial de transformación social con la inmediatez y a esta escala. (Ibañez, 2006, p.1)

Con internet el jazz se abre aún más al mundo, se genera un mercado global e ilimitado en el que el público tiene acceso a una ingente cantidad de discos, libros, conciertos y vídeos relacionados con todas las corrientes, estilos y sub-estilos del jazz. Pero esta globalización y apertura quizá impidieron que hoy en día podamos hablar de un sonido o estilo claramente definido de jazz contemporáneo. El batería Miguel Benito es preguntado en una entrevista para este trabajo si existe un estilo definido de jazz contemporáneo a lo que él responde:

Yo pienso que no, aunque existe una diferenciación estilística tanto como oyente o cuando vas a tocar...si vemos el jazz como una especie de patrón evolutivo creo que es una música que lo que principalmente busca es integrar, siempre ha buscado integrar y

además es una música que siempre se ha nutrido de cosas ajenas, no deja de ser una mezcla de muchos estilos, ¿qué es el jazz? Es una mezcla de muchas cosas, hay elementos de la armonía del clásico... Todo se coge del clásico y se reutiliza, si tomamos como ejemplo a Gil Evans puedes ver que este tipo de músicos tienen formación clásica, las ideas rítmicas es obvio que vienen de África y este es el espíritu de esta música. Después que la gente entre a criticar si lo que hace Cecil Taylor, por poner un ejemplo, es jazz o no, pues no lo sé, yo no entro ahí, ahora, tú puedes decir que algo es jazz contemporáneo para diferenciarlo, para entender que los elementos utilizados son diferentes a los que se consideran propios del jazz. (anexo 1.2.)

Todos los músicos consultados y los cuatro baterías entrevistados exclusivamente para esta investigación poseen la misma opinión que Miguel Benito aunque con algunos matices, con lo cual podemos extraer la conclusión de que hoy en día existe una clara dificultad para encontrar una corriente preponderante y definida que sea la punta de lanza del estilo. Así como en otras épocas no era tan difícil acotar estilísticamente al jazz, la realidad global que vive éste en la actualidad hace complicado definir sus fronteras. Este factor será positivo o negativo siempre dependiendo de la visión o corriente desde la que nos acerquemos al jazz y de nuestra visión personal del mismo. En su libro Historia del jazz moderno Frank Tirro cita estas palabras del guitarrista Pat Metheny:

Es importante mirar adelante, y no atrás, en este momento en el que el jazz irrumpe en su segundo siglo [...] llevamos mucho tiempo deleitándonos ante los gloriosos logros musicales de los viejos maestros [...] y a veces me parece que esta actitud nos está sumiendo en una especie de autocomplacencia. (Tirro. 1993, p. 153).

En un punto opuesto, el trompetista Roy Hargrove es preguntado en una entrevista para el diario argentino Clarín por la situación que está atravesando el jazz hoy día a lo que responde:

El Jazz no lo está pasando bien ahora. Los músicos jóvenes ya no conocen los standards, y es muy difícil encontrar gente que los pueda tocar en la actualidad. De todas maneras, hay algunos intérpretes talentosos por ahí, como por ejemplo el joven trompetista Marquis Hills, que es muy bueno. Alguien me dijo una vez que cuando uno compone se encuentra con quien verdaderamente es como músico. Y creo que es muy importante escribir tu propia música. Pero también lo es conocer los standards, porque ahí está la

estructura del jazz. La idea consiste en extender la tradición, no en desconocerla (Clarín. 2017)

¿Cuál de estos dos caminos debe seguir el intérprete de jazz hoy en día? la respuesta a esta pregunta está sujeta a muchos condicionantes y a variables muy subjetivas, pero lo que sí es cierto es que un músico de jazz no puede volver la espalda totalmente al pasado, debe conocer las bases y fundamentos del estilo, pero ¿es la mejor opción anclarse en el clasicismo y negar el presente complejo por el que pasa el jazz? La respuesta es no, aunque la decisión última siempre será algo personal. Quizá esa sea la realidad del jazz actual, un cierto equilibrio entre el pasado y el presente y la vista puesta en el futuro.

5. El batería de jazz contemporáneo. Conocimientos, técnicas y capacidades.

El jazz es un estilo musical complejo debido a su evolución histórica y a sus fundamentos técnicos y teóricos. Para un batería la aproximación al jazz no es sencilla, adquirir los conocimientos necesarios para tocar este estilo requiere de grandes esfuerzos en lo que se refiere a estudio, escucha e investigación. En este sentido el batería Juanma Barroso⁸¹ nos ofrece una interesante reflexión: “[...] es bueno haber tocado antes otras cosas porque el jazz es de los estilos más complejos que existen y quizá necesitas un poco de bagaje antes de aproximarte al jazz”. (anexo 1.3)

El modo de aproximarse al jazz puede ser académico (universidades, conservatorios, escuelas privadas o profesores particulares) o autodidacta (escucha de discos, visionado de videos didácticos, etc). El acceso a formación reglada en la materia es más fácil actualmente ya que cada vez son más los centros de estudio que ofrecen la posibilidad de estudiar jazz, por otro lado las posibilidades de un aprendizaje autodidacta son verdaderamente amplias hoy en día debido, sobre todo, a la gran cantidad de información disponible en la red acerca de la batería en general y la batería jazz en particular. El simple hecho de teclear en cualquier buscador de internet “batería jazz” nos llevará a un sin fin de documentos, libros especializados, partituras, videos didácticos o audios que pueden ser de gran ayuda o por el contrario pueden convertirse en un laberinto sin salida si no se cuenta con la figura de un profesor experimentado que guíe el proceso de aprendizaje. Con todo, ya sea de una forma u otra, el batería de jazz debe desarrollar ciertas habilidades que van más allá de las cuestiones únicamente relacionadas con el ritmo y que trataremos a lo largo de estas líneas.

Algo verdaderamente importante es conocer la historia del estilo relacionándola con la estética y las formas interpretativas de cada etapa ya que en cada una de ellas se dan diferentes aspectos que nos obligarán a interpretar de diferente forma, no tocaremos igual dentro de una big band que en un trío de jazz de estilo be-bop, la interpretación será muy diferente si tocamos estilo cool o hard bop y así sucesivamente. Así mismo es

⁸¹ Juanma Barroso es un reconocido batería nacido en Madrid, actualmente es uno de los más solicitados en la escena del jazz nacional. Fue ganador del Festival Internacional de Getxo en 1992. En 1996 viaja a Nueva York y allí estudia con Ben Riley (T. Monk), Al Foster (Miles Davis), Michael Carvin (George Adams). Ha tocado con artistas como: Phil Woods, Bobby Mc Ferry, Logan Richardson, Marcus Strickland, Sonny Fortune, Larry Willis, Frank Lacy, Rosario Giuliani, Terence Blanchard, Chano Domínguez, Jerry González, Pedro Iturralde y Perico Sambeat, entre otros. Ha participado en un gran número de grabaciones como sideman y como líder posee dos discos: “Nairi” y “Pyro’s mood”

necesario conocer también las formas compositivas más comunes utilizadas en el jazz, como la forma de blues de doce compases o la forma AABA de treinta y dos compases propia de los rhythm changes⁸², el batería Miguel Benito⁸³ lo expresa del siguiente modo:

Por supuesto es bueno tener buen nivel técnico, estudiar plato, coordinación, etc. Pero creo que es muy bueno tener el mismo nivel de conocimiento musical que técnico, llegar a compensar esos dos mundos, lo que yo suelo encontrar es gente que ha estudiado el libro de John Ryley, el Sincopatyon, o muchos otros libros pero luego no tienen noción de la forma de los temas o de por qué has tocado una cosa u otra [...] hay formas de marcar la forma del tema de diferente modo, creo que en resumen la respuesta sería intentar conocer bien el repertorio, que músicos han sido los más influyentes y qué elementos utilizan para que la música funcione porque para mí esta música tiene que bailar, tiene que “swingar”, y esto puede ser más importante que la técnica.

⁸² Progresión de acordes muy común en numerosas composiciones y standars de jazz cuyo origen es el tema “I Got Rhythm” de George Gershwin.

⁸³ Miguel Benito es un batería natural de Burgos y con residencia en Madrid, donde desarrolla gran parte de su trabajo como músico. Posee estudios de percusión clásica (vibráfono) con Emma Brodie y de jazz en el Conservatorio de Amsterdam. Realizó el programa “Performance Studies” en el Berklee College of Music, Boston. Entre sus profesores de batería cabe destacar: Arturo García, Carlos Carli, Marc Miralta, Bruno Pedroso, Ron Savage, Ari Hoenig, Peter Erskine, Jim Chapin, Joe Hunt, Yorom Israel, Skip Hadden, Salvador Niebla, Marco Djiorjevick, Nasheet Watss, Rudy Royston o Martin Andersen. Ha tocado y grabado con artistas como: Bob sands, Jeremy Pelt, Sebastian Chames, Chris Kase o Bobby Martínez, entre otros.

BILLIE'S BOUNCE

(also known as BILL'S BOUNCE)

CHARLIE PARKER

♩ = 165
Blues

Chord symbols: F⁷, B^{b7}, B[°], F⁷, F⁷, B^{b7}, B^{b7}, F⁷, A^m, D⁷, G^m, C⁷, F⁷, D⁷, G^m, C⁷, F⁷, F⁷, F⁷, C^m, F⁷, B^{b7}, B^{b7}, F⁷, A^m, D⁷, G^m, C⁷, F⁷, F⁷, C⁷, F⁷, F⁷, F⁷, C^m, F⁷, B^{b7}, B^{b7}.

Copyright © 1948 ATLANTIC MUSIC CORP.
© Renewed and assigned 1973 ATLANTIC MUSIC CORP.
Copyright © 1978 ATLANTIC MUSIC CORP.
All Rights Assigned to Universal Music Publishing Group

Ilustración 8. Partitura del famoso blues standar Billie's Bounce compuesto por el saxofonista Charlie Parker. Fuente: www.onlinesheetmusic.com

I'VE GOT RHYTHM

GEORGE GERSHWIN

The musical score is written in treble clef, Bb major, and 4/4 time. It consists of 32 measures organized into four 8-measure phrases (A, B, A, C).
Phrase A (Measures 1-8): Bb, C-7, F7, Bb, C-7, F7.
Phrase B (Measures 9-16): Bb7, Eb7, Ab7, Bb, C-7, F7.
Phrase A (Measures 17-24): Bb, D7.
Phrase C (Measures 25-32): G7, C7, F7, Bb, C-7, F7, Bb, C-7, F7, Bb7, Eb7, Ab7, Bb, C-7, F7.

Ilustración 9. Partitura del standar i've got rythm con forma AABA o AABC de treinta y dos compases, compuesto por George Gershwin. Fuente: www.bigjazzbook.ru

La importancia del conocimiento de las formas radica en que la batería es la base de la sección rítmica en un combo de jazz y su papel es fundamental a la hora de marcar las partes de una pieza, la falta de conocimiento de este factor implicaría inestabilidad para el solista y el resto del grupo. En este mismo sentido tener conocimientos de armonía es muy valioso para un batería de jazz, reconocer las secuencias armónicas que finalizan una parte o sección o poder sentir los cambios de acordes en secuencias modales puede ser de gran ayuda a la hora de estar siempre instalado en el lugar correcto de una pieza.

Como improvisador el batería de jazz se encontrará en situaciones en las que se verá obligado a ejecutar solos sobre la forma de un tema, en estos supuestos encontramos dos planos diferentes de acción simultánea, por un lado la ejecución de las frases y

rudimentos que conformarán el solo y por otro poder pensar o sentir la forma mientras éste se lleva a cabo ya que en infinidad de ocasiones es muy común improvisar sin el acompañamiento de otros instrumentos. En este supuesto las referencias armónicas, rítmicas y melódicas durante la improvisación son inexistentes, las opciones se reducen básicamente a dos: contar compases o conocer la melodía de la pieza interpretada para que, de un modo casi inconsciente, ésta nos acompañe durante el solo. Como ejercicio es muy interesante poder tocar una base rítmica sobre la batería y a la vez cantar la melodía de un tema, por ejemplo, tocar un comping de swing y a la vez poder cantar la melodía de cualquier standar, marcando los cambios de partes e interactuando con la melodía del tema. Todos los profesores con los que he tenido la suerte de estudiar recomiendan este tipo de ejercicios.

El jazz actual o contemporáneo está plagado de influencias, un batería de jazz debería estar preparado para afrontar repertorios clásicos y otros más modernos o contemporáneos que puedan requerir de él conocimientos de otras músicas o estilos y un abordaje del instrumento algo diferente al habitual en el jazz clásico, con todo, es importante conservar elementos que no nos alejen del todo del estilo. Entonces, ¿es bueno para el batería de jazz investigar en otros estilos y músicas? El batería Pepín Muñoz⁸⁴ responde a esta pregunta afirmando lo siguiente:

Creo que sí. En los que cada uno elija y siempre desde la perspectiva del jazz, creo que es una cosa que enriquece, tampoco es cuestión de perderse en otros mundos... o sí. Creo que manteniendo sobre todo el sonido acústico de la batería de jazz, esto sí creo que es importantísimo, investigar en otros estilos es bueno y es lo que se hace ahora (anexo 1. 4.)

Podemos tomar al batería puertorriqueño Henry Cole como ejemplo paradigmático de esta cuestión. Nacido en Puerto Rico en 1979 y formado tanto en su país natal (comenzó estudios de percusión clásica en el Conservatorio de Música de Puerto Rico) como en Estados Unidos (Berklee College of Music y Manhattan School of Music), este batería

⁸⁴ Pepín Muñoz. es un batería cordobés afincado en Badajoz, donde trabaja desde 1999 como percusionista en la Banda Municipal de esta ciudad. En 2006 realizó una gira de conciertos con Gecko Turner, tocando en New York, Austin, Los Angeles, Tokio, Berlín, Lisboa y por toda la geografía española. Ha tocado con músicos de la talla de Jorge Pardo, Perico Sambeat, Javier Vercher o Ruben Dantas, entre otros.

es un ejemplo de músico de jazz versátil. Sus conocimientos y capacidades le permiten participar en proyectos de estéticas diferentes como el cuarteto de Gary Burton y el de Miguel Zenón, o liderar su propio proyecto Henry Cole And the Afrobeat Collective dedicado a la fusión de músicas latinoamericanas con la música africana. En cada uno de estos proyectos este batería despliega una gran cantidad de recursos muy dispares. Es capaz de mezclar el lenguaje del jazz con el de la bomba y la plena puertorriqueñas⁸⁵, como hace en el disco “Esta Plena”⁸⁶ de Miguel Zenón, o tocar junto a Gary Burton introduciendo dos bombos en su set, algo muy poco común en la batería jazz, y todo ello conservando un sonido acústico y un lenguaje con claras reminiscencias jazzísticas.

La técnica también debería formar parte de las cualidades del batería de jazz, aunque esta cuestión genera controversia ya que algunos baterías son más propensos al desarrollo de la técnica y otros apuestan más por el lenguaje y la creatividad, de todos modos para poder interpretar música con cualquier instrumento a nivel profesional es necesario poseer los conocimientos técnicos que nos lo permitan. La tendencia en el jazz se inclina más hacia el lenguaje que hacia la técnica. El batería Ramón Prats nos ofrece su opinión al respecto:

El lenguaje es fundamental y la técnica... puede ser que no, depende de cómo toques puede no serlo, [...] todo depende de lo que quieras hacer, si pretendes hacer algo del estilo de Mark Guiliana pues tienes que estar muy en forma, pero no todo termina ni empieza aquí, hay muchas otras cosas que no te exigen tanto técnicamente. (Anexo 1.1)

Como podemos observar, Ramón Prats relaciona la técnica con el estilo, es evidente que hay estilos o corrientes que exigen del músico más conocimientos técnicos que otras. Es muy común que en el jazz contemporáneo se utilicen elementos como ritmos de amalgama, formas irregulares, ostinatos, vamps y obligados que exigen un alto nivel técnico. El batería Pepín Muñoz relaciona la técnica directamente con el lenguaje y expone lo siguiente: “Lenguaje por encima de la técnica. Además la manera de estudiar técnica debe ser sacando el lenguaje no hacer simplemente rudimentos” (Anexo 1. 4.)

⁸⁵ La plena y la bomba son las principales representaciones de la música popular de Puerto Rico. Sus orígenes los encontramos en los trabajadores de la caña de azúcar, esclavos y otros emigrantes a las zonas urbanas. Es una música con influencias de África Occidental, España y Cuba.

⁸⁶ ZENÓN, Miguel. 2009. *Esta Plena*. Cd Audio. Europa. Marsalis Music – 0874946001205.

Como ejemplo de baterías con una gran técnica y un lenguaje musical amplio, elaborado y diferente entre ellos podemos escuchar la música de baterías como Antonio Sánchez⁸⁷, Dafnis Prieto⁸⁸ o Chris Dave⁸⁹, entre otros.

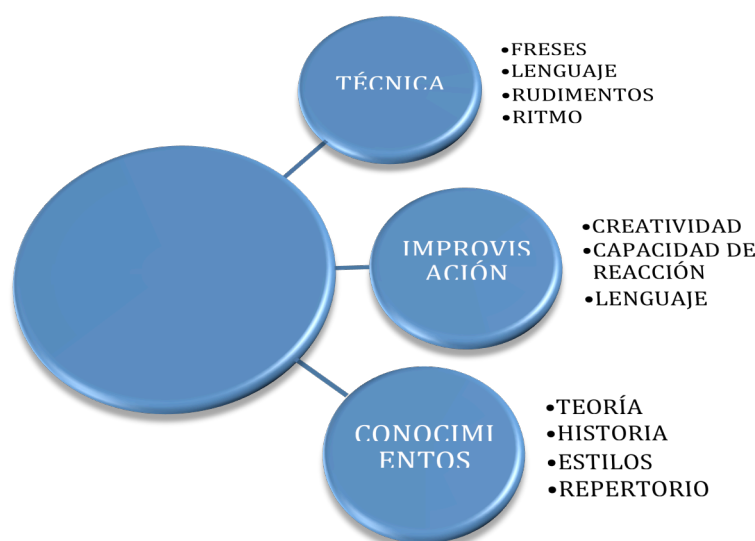


Ilustración10. Gráfico de las cualidades que se deberían dar en un batería de jazz. Lo ideal sería que todas ellas se dieran en un porcentaje alto y equilibrado entre sí.

⁸⁷ Antonio Sánchez (Ciudad de Méjico, 1 de noviembre de 1971). Es un batería mejicano reconocido internacionalmente, comenzó sus estudios musicales en su país natal y pronto se traslada a la ciudad de Boston para estudiar en el prestigioso Berklee College of Music donde tiene la oportunidad de estudiar con figuras como Kenwood Dennard, Casey Scheurell, Víctor Mendoza, John Ramsay, Ed Uribe, Hal Crook y Jamey Haddad, entre otros. Pronto empieza su carrera profesional en Estados Unidos y participa en proyectos con: Paquito D’Rivera, Pat Metheny, Michael Brecker, David Sánchez, etc. Para tener una idea del nivel técnico de este batería es recomendable escuchar discos como: “Migration” (Antonio Sánchez), “the Meridian suite” (Antonio Sanchez & Migration), “Looking Forward” (Miguel Zenón), “Jíbaro” (Miguel Zenón), “Melaza” (David Sánchez) o cualquiera de los muchos grabados con Pat Metheny.

⁸⁸ Dafnis Prieto (Santa Clara, Cuba, 31 de julio de 1974). Estudia percusión clásica, afrocubana y batería en el Instituto Nacional de Música de la Habana, Cuba. A lo largo de su carrera ha colaborado con artistas como: Carlos Maza, Ramón Valle, Henry Threadgill, Steve Coleman, Eddie Palmieri, Chico y Arturo O’Farrill, Dave Samuels and The Caribbean Jazz Proyect, Jane Bunnett, Meter Apfelbaum, D.D. Jackson, Edgard Simon, Michel Camilo, Chucho Valdez, Claudia Acuña, Roy Hargrove, Don Byron y Andrew Hill, entre otros. Escuchando sus grabaciones como líder podemos hacernos una idea de su alto nivel técnico y creativo: “Triangles and Circles” (Dafnis Prieto sextet), “Taking the Soul for a Walk” (Dafnis Prieto Sextet) o “Dafnis Prieto Absolut Quintet (Dafnis Prieto Quintet) son algunas de ellas.

⁸⁹ Chris “Dady” Dave (Huston, Texas, 8 de noviembre de 1973). Este batería norteamericano proveniente de la tradición del góspel y de los ambientes del hip hop posee una técnica y un virtuosismo sorprendentes, consigue generar ambientes de fusión entre el jazz y el hip hop a través de la experimentación con el ritmo y el sonido. Entre sus colaboraciones profesionales cabe destacar las realizadas con el pianista Robert Glasper (“Double-booked”, “Black Radio 1”, “Black Radio 2”)

6. Marcar la diferencia.

Las grandes estrellas del jazz han destacado por crear tendencias en momentos concretos de la historia y esto lo lograron gracias a sus aportes a la música y gracias también a unas características propias que los diferenciaban de los demás. De una manera consciente o no cada músico genera una personalidad, estilo, sonido y lenguaje propios que influyen en su forma de interpretar y hacen de él alguien irreplicable. De hecho para un músico de jazz o para un aficionado a esta música es difícil no reconocer el sonido de Miles Davis, las frases de Coltrane o los solos de Phily Joe Jones. Pero no solo las grandes estrellas poseen estas virtudes, el jazz es una música creativa y una de sus principales características es la improvisación lo que contribuye al desarrollo de formas personales y diferentes de expresión musical.

6.1. Creatividad y nuevas formas de expresión.

La creatividad es un aspecto del comportamiento humano que aparece en todas las personas aunque no todas la desarrollan del mismo modo, mucho menos de una forma artística. La Real Academia de la Lengua Española presenta el término creatividad como “la facultad de crear, aptitud para descubrir, para imaginar y dar forma a lo inédito” (Lago, 2006). Teniendo en cuenta esta definición es fácil establecer una relación directa entre la improvisación y la creatividad y en definitiva entre esta última y el jazz. La creatividad es una cualidad que se da, o debería darse, en un batería de jazz. Durante la interpretación de una pieza el batería de jazz debe enfrentarse a problemas propios de situaciones no preestablecidas, es decir, en una pieza de jazz existe una parte ensayada o conocida por todos los músicos participantes que es el tema a interpretar. Ya se trate de un standar o una composición original en la exposición del tema se establece la forma, armonía, ritmo y melodía que lo componen. Después de este punto, en el momento de las improvisaciones, es cuando se abre un espacio que puede desarrollarse por vías diferentes. Es cierto que suele haber nexos que sirven de punto de unión para todos los músicos como el ritmo o la armonía, a no ser que la decisión sea romper también estos parámetros y entrar en improvisaciones propias de estilos como el free jazz. En un artículo para la revista “Neuma” los doctores Juan Cachinero Zagalaz, María del Valle Mora y María Luisa Zagalaz Sánchez nos ofrecen la siguiente reflexión:

¿Cómo experimenta un músico de Jazz la tensión de la improvisación?, ¿cómo consigue seguir siendo original y no incurrir en una espiral de repetición estilística? En primer lugar, gracias a sus propias capacidades creativas: invención, originalidad, fluidez de ideas, flexibilidad, innovación... Pero, además, el improvisador también obtiene de la propia tradición jazzística, y de su desarrollo, una riqueza temática. (Cachinero, del Valle de Moya y Zagalaz, año 3, p. 66)

Leyendo estas líneas podemos extraer la conclusión de que la creatividad es un factor de vital importancia a la hora de ofrecer un discurso musical de calidad en contextos de improvisación. En el mismo artículo y citando a A. Hodeir (1956) encontramos estas líneas:

Está perfectamente claro que cada improvisador reacciona a su forma a una progresión armónica, dependiendo de sus propias ideas musicales y de su capacidad creativa. Un músico con un don mediocre de invención melódica elegirá naturalmente el primer procedimiento, el cual consiste en fraccionar cada acorde y emitir las notas en un orden más o menos libre. (A. Hodeir, 1956 citado en Cachinero, del Valle de Moya y Zagalaz, año 3, p. 67)

Estas líneas son extrapolables al batería de jazz, dependiendo de si sus conocimientos rítmicos, lenguaje y capacidades creativas son altos o no, así será su discurso musical tanto en los solos como en los acompañamientos. Suele ocurrir que un batería poco creativo incurre en excesivas repeticiones, convirtiendo así su discurso en una sucesión monótona de frases y células rítmicas carentes de sentido musical.

La creatividad ha influido a lo largo de la historia de la batería en lo que a la concepción del instrumento se refiere. Los avances tecnológicos junto a la visión creativa de los intérpretes han ido dando forma a un concepto infinitamente abierto del instrumento, desde los primeros y simplísimos sets de batería y formas de interpretar de los pioneros hasta hoy, la batería ha pasado por un gran número de modificaciones y de formas diferentes de ser abordada. Hoy en día cada instrumentista investiga en mayor o menor medida con el sonido, la composición del set o con las posibilidades que ofrecen los instrumentos de percusión electrónicos y es muy común encontrar modificaciones y composiciones de sets que poco tienen que ver con los clásicos.



Ilustración 11. Fotografía de uno de los sets de batería utilizado por Chris Dave conocido por sus trabajos con Robet Glasper y por poseer una técnica muy depurada y un estilo personal entre el jazz y el hip hop. (fuente: Modern Drummer)

En la imagen anterior encontramos un set del batería Chris Dave, en él podemos encontrar elementos muy dispares como bongoes (propios de la percusión afrocubana), tres cajas, (que afina de forma diferente para tener varios rangos de sonido) y platos de efecto que ofrecen timbres y sonoridades extravagantes y que mezcla junto a otros más comunes como los platos de ritmo o rides. Este tipo de investigación con el sonido está absolutamente ligado a la forma de expresión y a la creatividad. Un batería como Dave busca innovar y encontrar nuevas vías para desarrollar un lenguaje propio e innovador a través de modificaciones sonoras. Para tener una idea clara de cómo Chris Dave aborda cuestiones como el ritmo, el sonido y la creatividad en la batería recomiendo escuchar su proyecto personal “Chris Dave And the Drumhedz”⁹⁰.

⁹⁰ <http://chris-dave.com/#music>

6.2. El desarrollo de la técnica como herramienta interpretativa.

Como hemos visto en puntos anteriores un gran desarrollo técnico puede no ser fundamental para un batería de jazz, siempre dependiendo de los proyectos a los que se enfrente, aunque es indudable que existen unos mínimos niveles técnicos exigibles para desarrollar un buen trabajo como instrumentista. Según el batería Miguel Benito: “Una combinación de los dos (técnica y lenguaje) es lo ideal. Sin técnica no puedes expresar y sin conocer el lenguaje estás fuera de la conversación musical, las dos cosas son igual de importantes para mí” (Anexo 1. 2). Es cierto que hay muchas formas de expresar en la música y la técnica es una de ellas, en la batería jazz es necesario encontrar un equilibrio entre la técnica y el lenguaje para no caer únicamente en un excesivo virtuosismo técnico que pueda generar una sensación de poca musicalidad. El batería Marc Guiliana desarrolla un concepto muy interesante en su libro “Exploring your Creativity on the Drumset” que ha denominado: D.R.O.P. y que como él mismo afirma son: “[...] The four tools that I use most often to create new musical statements on the drum set”. (Guiliana 2016, p. 8) Guiliana nos presenta estas cuatro herramientas que él considera fundamentales:

- Dynamics. The volume at an idea is played
- Rate. The rhythmic subdivision used to play an idea
- Orchestration. Where on the instrument an idea appears
- Phrasing. Where an idea exists in relation to the pulse. (Guiliana 2016, p. 8)

En la mayoría de ocasiones la técnica en la batería se asocia exclusivamente a la velocidad, nada más lejos de la realidad, un batería con un buen nivel técnico debe ser capaz de expresar tanto en tiempos rápidos como lentos y debe tener en cuenta muchos otros elementos que están ligados al desarrollo técnico como los que propone Guiliana: dinámicas, orquestación y fraseo.

Dedicar tiempo al estudio de la técnica en la batería es importante para un jazzista profesional. Para ello existen una gran cantidad de libros y estudios dedicados a la técnica enfocada a la batería jazz. Lo ideal es poder estudiar la técnica con un objetivo musical, es decir, no estudiar simples ejercicios aislados sino introducirlos a nuestro lenguaje de una forma musical. Si tomamos un libro de referencia para cualquier batería

como es el “Syncopation” de Ted Reed, vemos que está lleno de ejercicios y frases como la siguiente:



A simple vista para cualquier batería con conocimientos de solfeo rítmico leer e interpretar este tipo de frases es sencillo y si sólo prestamos atención a la lectura de estas células rítmicas este ejercicio puede perder interés. Lo ideal es hacer diferentes interpretaciones de este tipo de ejercicios, tantas como a uno mismo se le ocurran, abordar el ejercicio desde un punto de vista creativo y con una finalidad musical que nos ayude a desarrollar diferentes áreas interpretativas como los solos o los acompañamientos. En este sentido considero interesante añadir las siguientes ideas desarrolladas por Steve Korn en su publicación “Systems For Use With Ted Reed's Syncopation”⁹¹ que convierten un ejercicio simple en un buen número de variaciones:

Example 1

These are the first four measures of page 37. One must first be able to read the page as written and then with a swung eighth note interpretation.



Example 2

The next step involves performing the rhythm on the snare drum while keeping jazz time on the ride cymbal and hi hat. The bass drum can be "feathered" (played lightly on all four beats).



⁹¹ Para ver más variaciones propuestas por Steve Korn se puede visitar el siguiente enlace:
<http://www.robertferrell.com/Resources/Syncopation%20Systems.pdf>

Example 3

When comfortable with example 2, try combining each of its steps. Play all written eighth notes on the snare drum and all written quarter notes on the bass drum.



Example 4

The first four measures of page 37 are:



If we use this phrase as a triplet accent pattern it will look like this:



Con este tipo de ejercicios además de desarrollar nuestra técnica sobre el instrumento también podemos desarrollar nuestras capacidades creativas interpretando un simple ejercicio de formas muy diversas. Esta forma musical de afrontar la técnica es de gran ayuda para convertirla en una buena herramienta que eleven las capacidades interpretativas de cualquier batería de jazz.

6.3. ¿Qué puedo ofrecer? La búsqueda del estilo personal.

De una forma más o menos consciente todos los músicos poseen y apuestan por una forma diferente de interpretar, esto sucede en todos los estilos, no es algo propio y único del jazz, aunque sí es cierto que en el jazz se tiende a valorar al instrumentista creativo que consigue generar un estilo propio y reconocible. La música posee grandes niveles de subjetividad y cuando pasa de la partitura a las manos del músico para ser interpretada está sujeta y condicionada a la forma de interpretar de cada cual y a sus capacidades técnicas. En una entrevista realizada al joven pianista clásico Pierre

Delignies Calderón para el Diario de Sevilla se le pregunta lo siguiente: ¿Hay siempre algo que está detrás de las notas o basta con tocar rigurosamente la partitura? A lo que él responde:

No, no basta, nunca basta. Rachmáninov era muy escrupuloso y preciso a la hora de escribir. Con la partitura puedes intuir lo que él quiere en un altísimo porcentaje. Pero la música está viva y uno trata siempre de hacerla suya en un proceso continuo. Estas piezas tan cortas vienen muy de lo profundo y de lo inmediato, son fáciles de convertir en algo subjetivo, porque nacen puramente de la subjetividad y de un momento concreto de expresión y poco más; eso lo hace muy interesante, por que ofrece tanto al intérprete como al oyente un mensaje muy directo. (Vayón, 2016)

De esta reflexión de Delignies podemos extraer un pensamiento muy interesante, que resume claramente lo que intento transmitir en estas líneas, “la música está viva y uno trata de hacerla suya”, para este fin, “hacer suya la música”, el intérprete cuenta con dos herramientas principales, su propio estilo y su manera personal de afrontar la interpretación, que harán que una misma pieza o pasaje musical suene diferente dependiendo del músico que lo interprete.

En la conformación de un estilo personal entran en juego diferentes y numerosas variables. A lo largo de su carrera un baterista recibe estímulos que ayudan a crear su personalidad musical y su lenguaje interpretativo propio. Yo propongo las siguientes cuestiones, a las que por supuesto podrían añadirse otras muchas: procedencia, gustos musicales, formación e inquietudes.

Procedencia:

El lugar de nacimiento o bien donde un músico pase su etapa de juventud puede determinar su posterior estilo musical al verse influido, en sus primeros pasos como músico, por las realidades musicales y culturales de su entorno más cercano, más aún en lugares donde las músicas tradicionales están muy presentes en la sociedad. Si tomamos como ejemplo a algunos de los bateristas ya nombrados anteriormente en este trabajo como son el puertorriqueño Henry Cole o el cubano Dafnis Prieto, en su forma de tocar jazz encontramos claras influencias de las músicas tradicionales de sus respectivos lugares de origen, quizá el contacto directo con esta cultura desde muy jóvenes haya contribuido a que aspectos concretos de estas realidades musicales formen parte de su estilo personal.

Gustos musicales:

Cada músico y por supuesto cada batería desarrolla diferentes gustos e inclinaciones musicales que van variando a lo largo de su carrera. Si observamos las influencias de los baterías entrevistados para este trabajo encontramos tanto baterías de jazz como de otros estilos:

Ramón Prats: Paul Motian, Tison Soreil, Dan Weiss, música clásica contemporánea.

Miguel Benito: John Bonham, Ian Paice, Vinnie Colaiuta, Gary Husband, Gary Novak, Chad Wackerman, Terry Bozzio, Philly Joe Jones, Elvin Jones, Tony Williams, Jack DeJohnette, Ari Hoenig, Dan Weiss, Jim Black...

Juanma Barroso: John Boham, Stewart Copeland, Ian Paice, Cozy Powell, Billy Cobham, Philly Joe Jones, Jimmy Cobb, Elvin Jones, Roy Haynes, Tony Williams, Roy Haynes, Terence Blanchard, Eric Harland...

Pepín Muñoz: Phily Joe Jones, Max Roach, Elvin Jones, Bill Stewart, Jeff Ballard, Eric Harland, Mark Giuliana.

Como vemos, existen coincidencias entre ellos, pero también hay claras diferencias. Esta cuestión puede haber influido de forma directa en el estilo de cada uno de ellos. Un batería puede no decidir conscientemente tocar como Elvin Jones, o utilizar las frases de Philly Joe Jones o integrar en su lenguaje elementos de otras músicas que nada tienen que ver con el jazz, o sí, puede transcribir a Bill Stewart o a Roy Haines por que desea utilizar los recursos propios de estos baterías. De una forma u otra si esos son los baterías que le gustan y son los estilos por los que se siente atraído es lógico que éstos influyan en su estilo propio.

Formación:

Es indudable que la formación musical es altamente beneficiosa, sobre todo si se comienza a edades tempranas, según Miguel Ángel Leiva Vera y Eva María Matés Llamas:

No hemos de olvidar que la música es un arte, una ciencia y una técnica, por lo que su práctica y ejecución nos va a favorecer un desarrollo cerebral y nervioso muy completo al comprender estas tres facetas tan diferentes y complejas. La ejecución musical, al desarrollar las posibilidades de nuestros circuitos neuromusculares, permite no sólo

cultivar el sistema nervioso, sino trabajar también nuestro desarrollo en general, nuestros estados afectivos, nuestra receptividad, nuestra atención, etc. (Leiva y Matés, 2002)

La pregunta sería: ¿influye la formación en la forma de tocar de un batería de jazz? La respuesta es sí, una buena formación supone un alto nivel de información y conocimientos adquiridos, conocimientos que incluyen aspectos técnicos, estilísticos e históricos que sin duda contribuirán a mejorar el rendimiento del batería como intérprete y formarán parte de su lenguaje propio. Cualquier músico debe conocer los aspectos más importantes del estilo en el que desarrolla su trabajo por lo que la formación se convierte en algo fundamental. Al hablar de formación no solo hay que tener en cuenta la formación reglada en instituciones dedicadas a la enseñanza musical, un músico puede decidir buscar formación por otras vías pero es indiscutible que de una forma u otra ésta es necesaria.

Inquietudes:

La inquietud y la falta de conformismo pueden ser factores altamente relacionados con la conformación de un estilo personal. Un músico inquieto y curioso al que le guste investigar en diferentes estilos, que sienta siempre la necesidad de progresar y aprender estará abierto a influencias que permearán su estilo y forma de interpretar incluso sin proponérselo de forma consciente.

6.4. El batería completo.

Establecer las virtudes que debe poseer un batería de jazz para calificarlo de completo puede ser una tarea difícil y sujeta a diferentes opiniones, aun así la realidad es que lejos de gustos personales o inclinaciones estilísticas existen baterías brillantes, buenos, mediocres y por que no, malos. Digamos, grosso modo, que un batería de jazz completo será aquel que posea un gran nivel técnico y un vasto conocimiento del lenguaje y que ambos factores estén en equilibrio. No obstante, un batería de jazz completo debe poseer y desarrollar un gran número de cualidades y aptitudes, entre las que destaco:

Conocimientos teórico-musicales:

Tanto específicos de la batería como de armonía, análisis y arreglos. Este factor es muy importante ya que un batería con estos conocimientos tendrá una visión más amplia de la música y desarrollará un mayor nivel de comunicación con el resto de músicos, tanto si interpreta la música de otros como a la hora de proponer sus propias composiciones originales.

Conocimientos históricos:

Es fundamental estudiar la historia del jazz para conocer así los estilos y formas interpretativas de cada etapa, un batería de jazz profesional debe ser capaz de tocar cualquier estilo aunque se centre o se desenvuelva con mayor solvencia en alguno en concreto.

Nivel técnico elevado:

El jazz puede ser una música muy compleja, sobre todo si ponemos la atención en el jazz actual, hoy en día es muy común encontrar composiciones con formas diferentes a las tradicionales, escritas en ritmos irregulares e incluso encontrar cambios de ritmo en un mismo tema. Los arreglos pueden llegar a ser muy sofisticados y, en ocasiones, no poseer un nivel técnico avanzado puede suponer un lastre para un instrumentista.

Capacidad de improvisar:

Una de las principales características del jazz es la improvisación con lo cual un batería de jazz debe desarrollar una buena capacidad de improvisación musical.

Saber escuchar:

La comunicación es fundamental en un combo de jazz, el jazz es una música del momento y los músicos deben estar atentos a lo que ocurre en cada instante para tomar las decisiones correctas que hagan que la música funcione. Tocar jazz es como mantener una conversación en la que aparte de hablar es vital escuchar lo que los demás tienen que decir.

Conocer el lenguaje:

Aunque cada batería posea un estilo personal es necesario conocer el lenguaje del jazz para poder interpretarlo. Dentro del lenguaje podemos introducir factores que un batería

debe conocer como estilos, frases, ritmos, sonido, tempo, etc. Estos son de vital importancia para estar dentro de la conversación musical.

Ser creativo:

Como ya vimos en el punto 6.1 la Real Academia Española de la Lengua define la creatividad como: “la facultad de crear, aptitud para descubrir, para imaginar y dar forma a lo inédito”. Julio Cesar Penagos y Rafael Aluni nos ofrecen una interesante descripción y definen la creatividad como:

una capacidad extraordinaria de resolución de problemas. Un problema es una situación en la que se intenta alcanzar un objetivo y se hace necesario encontrar un medio para conseguirlo. Este objetivo no se puede alcanzar con el repertorio comportamental actual del organismo; éste debe crear nuevas acciones o integraciones. (Penagos y Aluni. 2000, p. 2)

El batería de jazz, como el resto de los músicos que interpretan músicas improvisadas debe desarrollar una gran capacidad de resolución de problemas, ya que las improvisaciones suelen estar llenas de situaciones impredecibles a las que hay que reaccionar sin vacilar. Para poder tener una idea de lo valioso que es este aspecto en un batería basta con asistir a una jam sesión. La primera cuestión que hay que tener en cuenta es que en una jam sesión es muy probable tocar con músicos con los que antes no se ha tenido contacto alguno, a partir de este punto se pacta el tema que se tocará, el tempo y el estilo, entonces comienza la interpretación en la que se pueden dar situaciones no pactadas como: la incorporación de solistas no esperados, cambios de estilo o ritmo, cambios de dinámicas, la ejecución de solos de batería sin previo aviso, etc. Para enfrentarse a todo ello aparte de conocer el lenguaje y la estética de la música interpretada es imprescindible poseer una gran capacidad de reacción y grandes dosis de creatividad. Estas son solo algunas de las habilidades que debe poseer un batería de jazz para definirlo como completo, seguro que existen muchas más que no han sido incluidas en estas líneas y sería positivo que lo anteriormente escrito sirviera para hacer reflexionar al lector (músico profesional, estudiante o aficionado al jazz) a plantear y a añadir sus propias ideas al respecto.

7. Marcando tendencias. Intérpretes destacados en la batería en el jazz actual.

Llegados a este punto es interesante ofrecer al lector una relación de algunos de los baterías de jazz más destacados de la actualidad. Es cierto que hoy en día aún encontramos en activo a baterías que podemos relacionar con otras épocas o estilos (tal es el caso del mítico Roy Haines, por ejemplo) y que continúan haciendo giras como sideman o encabezando sus propios proyectos. La intención en este punto es ofrecer una relación de baterías que no superen los 50 años de edad, y que hayan comenzado a desarrollar sus carreras a partir de los años ochenta o noventa lejos de las décadas en las que imperaban los estilos clásicos del jazz. Con esto el lector podrá tener un listado de referencia que sirva de consulta y que le ofrezca la posibilidad de descubrir nuevos nombres de grandes artistas vinculados al jazz de hoy en día.

Bill Stewart.	Dafnis Prieto.	Mark Guiliana.
Jim Black.	Mark Ferber.	Kendrick Scott.
Clarence Penn.	Aaron Spears.	Marcus Gilmore.
Brian Blade.	Eric Harland.	Mark Colemburg.
Gregory Hutchinson.	Ferenc Nemeth.	Jamire Williams.
Antonio Sánchez.	Henry Cole.	Johnathan Blake.
Chris Dave.	Rodney Green.	Dan Weiss.
Ari Hoenig.	Damion Reid.	

También en España encontramos baterías desarrollando interesantes trabajos dentro del jazz actual o contemporáneo, entre ellos podemos destacar a:

Michael Olivera (Cuba, residente en España).	Borja Barrueta.
Ramón Prats.	Juan Manuel Urriza.
Miguel Benito.	Alberto Brenes.
Juanma Barroso.	Georvis Pico. (Cuba, residente en España)
Esteve Pi.	Naima Acuña.
Marc Miralta.	Iago Fernandez.

8. Conclusiones.

Para finalizar este trabajo de investigación presento las conclusiones a las que he llegado tras meses de trabajo. Comenzaré hablando de la importancia que ha adquirido la batería desde su aparición hasta el presente. La batería tiene su origen en los instrumentos primitivos de los esclavos llevados a Estados Unidos desde África occidental, ésta surge a partir de rudimentarios instrumentos de percusión y con el nacimiento del jazz, y ha sido gracias a maravillosos instrumentistas y revolucionarios avances tecnológicos que ha perdurado a lo largo de su historia convirtiéndose en un instrumento imprescindible dentro del jazz y la música moderna. Los esfuerzos de los pioneros y grandes maestros y los increíbles avances estilísticos que ha sufrido la interpretación en la batería en tan corto espacio de tiempo (algo más de un siglo) la han colocado en el lugar que se merece, a la altura de cualquier otro instrumento conocido. Actualmente los baterías de jazz juegan un rol totalmente protagonista dentro del estilo, igual que cualquier otro instrumentista. Los días de interpretar un papel meramente funcional acabaron con la aparición del be-bop y desde ese instante la evolución ha sido imparable, el desarrollo de la técnica y el lenguaje sobre el instrumento es sorprendente y no sabemos lo que nos deparará el futuro, aunque si prestamos atención a como ha evolucionado en las últimas décadas podemos afirmar que éste será prometedor.

Al igual que la batería, el jazz no ha parado de evolucionar desde su aparición, seguro que no lo ha hecho a gusto de todos, pero la realidad es que está en permanente movimiento. El jazz siempre ha sido una música integradora y de fusión y en la actualidad conserva estas características, se mezcla, acepta préstamos de otras realidades musicales, se toca en todo el mundo y por toda clase de personas, sin distinción de raza, sexo o estatus social. Esta realidad global por la que atraviesa el jazz actual hace difícil encasillarlo y definirlo de forma estricta, existe una convivencia entre los estilos clásicos, claramente reconocibles y otras realidades que conservan reminiscencias de éstos a la vez que no dan la espalda al presente. Son muchos los artistas con formación jazzística y vastos conocimientos de la tradición del estilo que optan por crear música original, empapada de elementos que denoten contemporaneidad pero que no rompa del todo con el pasado, nuevas sonoridades, texturas, instrumentos, armonías, ritmos, etc, que se mezclan con la improvisación, las formas y el sonido del jazz más tradicional para ofrecernos una música de hoy, un jazz actual y contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA.

CACHINERO ZAGALAZ, Juan; DEL VALLE DE MOYA, María; ZAGALAZ SÁNCHEZ, María Luisa. *Jazz y Creatividad*. Revista Neuma, año 3, Universidad de Talca.

CORTÉS ROJAS, Guillermo; GARCÍA SANTIAGO, Silvia G. (2003). *Guía de Autoaprendizaje. Investigación Documental*. Méjico: Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Educación Superior, Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivología.

GIOIA, Ted. (2002). *Historia del Jazz*. Madrid: Editorial Turner, ISBN: 9788475065366.

GIOIA, Ted. (2013). *El Canon del Jazz*. Editorial Turner, ISBN: 9788475065366.

Gridley, M. C. (2009). *Jazz Styles: History and Analysis* (10th ed.). New Jersey: Upper Saddle River.

GUILIANA, Marc. (2016). *Exploring Your Creativity on the Drumset*. Hudson Music. Hiron Horse Entertainment, LLC.

Hodeir, A. (1956). *Jazz: Its evolution and essence*. New York: Grove Press, p. 146.

IBAÑEZ, Josep. *Globalización e Internet: poder y gobernanza en la sociedad de la información*. Revista Académica de Relaciones Internacionales, Núm. 5 Noviembre de 2006, UAM-AEDRI ISSN 1699 – 3950.

LAGO, Pilar. (2006) *Música y creatividad, algo más que un lenguaje de expresión y de comunicación*. Revista Prodiemus, ISSN: 1988-2173. www.prodiemus.com

LOPEZ CANO, Ruben; SAN CRISTOBAL OPAZO, Úrsula. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: ESMUC (Escuela superior de música de Barcelona), Conaculta Fonca, ICM.

MARSALIS, Winton. (2009). *Jazz, como la música puede cambiar tu vida*. L'Hospitalet de Llobregat: Espasa Libros. ISBN: 978-84-493-2797-1.

MARTIN, H., & WATERS, K. (2009). *Essential Jazz: The First 100 Years*. (2nd ed.). Boston: Schirmer Cengage Learning.

MOLTÓ DONCEL, Jorge Luis (2016). *La investigación artística en las enseñanzas superiores de música*. Cuadernos de Bellas Artes 47. La Laguna (Tenerife): Latina.

PENAGOS, Julio Cesar; ALUNI, Rafael. (2000). *Creativida, una aproximación*. Creatividad 2000. Revista Psicología Edición Especial año 2000. Universidad de las Américas-Puebla.

RILEY, John. (1994). *The Art of Bop Drumming*. Manhatan Music inc.

SHIPTON, A. (2007). *A New History of Jazz* (2nd ed.). New York: The Continuum International Publishing Group.

TIRRO, Frank. (1993) *Jazz; a History*. W.W. Norton & Company, Inc.

INTERNET.

Clarín espectáculos, (14, 08, 2017) *Roy Hargrove: "El jazz no lo está pasando bien"*.

Recuperado de :

https://www.clarin.com/espectaculos/musica/roy-hargrove-jazz-pasando-bien_0_HkZ-Dsku-.html

FIDYK, Steve. *A history of the drum set*. Recuperado de:

http://nationaljazzworkshop.org/freematerials/fidyk/Steve_Fidyk_History_Drum_Set.pdf

FURMAN, B. (5 abr). *Jazz, una encrucijada de culturas*. Benjamín Furman, recuperado de: <http://www.benjaminfurman.com/es/espanol-jazz-una-encrucijada-de-culturas/>

KORN, Steve. Systems For Use With Ted Reed's Syncopation. Recuperado de:
<http://www.robertferrell.com/Resources/Syncopation%20Systems.pdf>

LEIVA VERA, Niguel Angel; MATÉS LLAMAS, Eva María. (2002). *La Educación Musical: Algo imprescindible*. Revista de música culta Filomúsica. Nº 33. ISSN 1576-0464. D.L. MA-184-2000. Recuperado de:
<http://www.filomusica.com/filo33/educacion.html>

PUYOL, M. (9 jul 2015). Reflexiones sobre el jazz. Creatividad en movimiento, recuperado de: <http://creatividadenmovimiento.org/2015/07/09/reflexion-sobre-el-jazz>

SEISDEDOS, I. (9 mar 2013) Jazz nómada para el siglo XXI. El País, recuperado de:
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/09/actualidad/1362859747_117352.html

Song and Instrumental 1940s, 1950s, recuperado de:
<http://www.jazzstandards.com/compositions/index-05.htm>

VAYÓN, Pablo J. (14 ago 2016. 05:00 H) *Pierre Delignies, pianista*. “La interpretación musical se ha despersonalizado”. Diaro de Sevilla, cultura, recuperado de:
http://www.diariodesevilla.es/ocio/interpretacion-musical-despersonalizado_0_1053795038.html

VICENTE, A. (5 abr 2016) El jazz es la música del pasado pero también del futuro. El País, recuperado de:
http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/05/actualidad/1459873800_553639.html

ANEXOS.

Anexo 1. Entrevistas

Todas las transcripciones publicadas a continuación han tenido la autorización de las personas entrevistadas para ser incluidas en esta trabajo de investigación.

1.1 Entrevista a Ramón Prats. Realizada en Barcelona el 9 de septiembre de 2016.

¿Existe el jazz contemporáneo como tal?

Déjame pensar, contemporáneo será siempre lo del momento, igual la definición sería lo que aún no tiene etiqueta. Por ejemplo en los 90 cuando estaba toda la onda del “Fresh Sound”, podemos decir que eso era contemporáneo y ahora sin embargo no lo es y han pasado apenas 20 años, supongo que la cuestión es esa, lo que aún no tiene etiqueta.

Yo por ejemplo como batería suelo ser sidmen y para mi proyecto personal buscaba algo que no fuera lo que suelo hacer en este papel, ya que presento algo con mi nombre quería mostrar otra faceta diferente a lo que habitualmente suelo hacer.

¿Qué cualidades debe tener un batería para desenvolverse en el jazz en la actualidad?

Yo creo que la batería es el instrumento que viste todo, creo que el batería es el músico que debe poseer más bagaje auditivo, conocer cuanto más música mejor, estilos, sub-estilos, etc. Piensa que la música es un lenguaje abstracto y tú tienes que tener la capacidad de entrever por donde “van los tiros” y poder ceñirte a cada matiz particular de estilos concretos. Para ver esto de una forma sencilla podemos fijarnos en la escritura, los instrumentos se escriben nota tras nota pero la batería es diferente, puedes escribir un Groove pero no vas a tocar todo al pie de la letra como si fuese música clásica, tienes que ser capaz de entender la música. Y en el jazz este factor, a medida que pasan los años, cada vez es más importante porque en épocas anteriores, por ejemplo si vamos a la época del be-bop, el lenguaje era más común, pero esto después se ha ido abriendo a las fusiones, rock, étnica, flamenco, la música indú, etc. ¡Uf! todo se abre.

En el momento en el que se encuentra el jazz hoy en día ¿qué crees que es más importante dominar la tradición o estar más próximo a la vanguardia?

Yo, por ejemplo, intento escuchar discos antiguos o clásicos y buscar ahí porque todavía existe mucho terreno que aún no conozco y siempre intento buscar discos nuevos de esta época que no conozca, luego intento estar al día sobre la música más actual pero sin obsesionarme con tener lo último de cada artista. A nivel de práctica, desde hace unos años intento llegar a la raíz de las cosas, el día a día te pide poder estar cómodo en cuestiones técnicas de dificultad y tuve una temporada que hacía mucho trabajo de este tipo y ahora miro más otros factores quizá más básicos donde veo que tengo carencias, trabajar un buen sonido, una buena proyección, un tempo bien definido, etc.

Hoy en día el jazz se acerca a otros estilos, se fusiona y mezcla con otras realidades, ¿crees que es bueno para un batería de jazz indagar y conocer otros estilos musicales?

Creo que sí, es fundamental. Luego cada uno elige hasta donde quiere profundizar en cada cosa, por ejemplo el flamenco, a mí personalmente el flamenco me gusta, es una música que respeto, que posee un arte profundo y sincero y lo percibo y lo disfruto cuando lo escucho. Yo comencé a estudiarlo para conocer los patrones y las estructuras y cuando vi que lo que estaba haciendo era simplemente la punta del iceberg decidí no invertir más en ello porque necesitas toda una vida para profundizar y yo no quiero dedicarme a tocar flamenco por que ya hay gente que lo hace muy bien y ha dedicado toda su vida a ello. Pero conocerlo es importante porque cuando tocas un tres por cuatro y tiene aire de bulería tienes que saber detectarlo.

Técnica o lenguaje, ¿a qué le das más importancia?

El lenguaje es fundamental y la técnica... puede ser que no, depende de cómo toques puede no serlo, por ejemplo Paul Motian cuando tocaba ya de mayor pues realmente no hay mucha técnica ahí, la batería no es como un violín o una trompeta, en la batería haces así (gesto de golpear) y suena, todo depende de lo que quieras hacer, si pretendes hacer algo del estilo de Mark Guiliana pues tienes que estar muy en forma, pero no todo termina ni empieza aquí, hay muchas otras cosas que no te exigen tanto técnicamente. Incluso la técnica puede encasillarte en algún momento, por ejemplo Bill Stewart a mí me encanta, no hay duda de que es uno de los grandes sin embargo a veces lo escucho y pienso “ensucia un poco”, es todo tan cristalino y tan perfecto...

Todos los instrumentos y formas de interpretar evolucionan en todos los estilos, ¿crees que la evolución de la batería jazz ha llegado a su punto culmen?

En la historia del arte podemos ver claramente el efecto péndulo, se parte de la sencillez y luego se complica (describe un movimiento pendular con su mano) para volver a la sencillez. Por ejemplo del be-bop se pasó al cool jazz que era algo más simple que el estilo anterior, luego al hard bop... por ejemplo, en la pintura cuando la técnica estaba en un punto de gran complejidad aparece la abstracción que con una simple pincelada conseguía expresar. Claro, hoy hay baterías que están tocando a un nivel que parece difícil de superar pero seguro que dentro de veinte años esto estará asimilado y es cuando se podrá dar un paso más. Ahora tenemos que asimilar lo que existe. Por ejemplo, piensa que en los años sesenta, si hubieses escuchado a Max Roach o Philly Joe Jones hubieses pensado que ya no se puede evolucionar más y cuarenta o cincuenta años más tarde te das cuenta de que sí se podía más. Antes la información la tenías que buscar y elegías lo que realmente querías e ibas hasta el fondo con ello, ahora como tienes acceso a todo, el problema ya no es conseguir la información sino evitar la dispersión, por ejemplo, imagina alguien que le gusta la percusión africana, pues con una tarde que pases en internet puedes conseguir material para investigar tres años, con India igual, todo es igual, entonces hay que intentar focalizar.

¿Cuáles son tus influencias, qué música y qué baterías han ayudado a conformar tu lenguaje o estilo?

¡Esto es largo eh! (rie). De los baterías que más me inspiran Paul Motian ha estado siempre, y de los baterías aún con vida que me inspiran, si tengo que decir dos diría Tyson Soreil y Dan Weiss, quizá no los escuche tanto, los escucho y tengo discos pero no están siempre sonando en el coche o en el ipod, pero los he visto varias veces en directo y a nivel baterístico son los que veo con otra onda, por ejemplo, si hablamos de Chris Dave, cuando lo escucho me parece brutal pero está dentro de un lenguaje de hip hop que está lejos de lo que me inspira, me inspiran mucho más los otros que he nombrado antes.

A nivel de música es todo un mundo, pero la música clásica contemporánea me gusta mucho, sobre todo la etapa donde todo empieza a cuestionarse, desde el principio, desde la emisión del sonido, ¿qué es música? Estos tratados y libros que hablan de estos temas me hicieron cambiar mi modo de ver la música.

1.2. Entrevista a Miguel Benito. Realizada en Madrid el 9 de febrero de 2017.

¿Existe el jazz contemporáneo como tal?

Yo pienso que no, aunque existe una diferenciación estilística tanto como oyente o cuando vas a tocar...si vemos el jazz como una especie de patrón evolutivo creo que es una música que lo que principalmente busca es integrar, siempre ha buscado integrar y además es una música que siempre se ha nutrido de cosas ajenas, no deja de ser una mezcla de muchos estilos, ¿qué es el jazz? Es una mezcla de muchas cosas, hay elementos de la armonía del clásico...todo se coge del clásico y se reutiliza, si tomamos como ejemplo a Gil Evans puedes ver que este tipo de músicos tienen formación clásica, Las ideas rítmicas es obvio que vienen de África y este es el espíritu de esta música. Después que la gente entre a criticar si lo que hace Cecil Taylor, por poner un ejemplo, es jazz o no, pues no lo sé, yo no entro ahí, ahora, tu puedes decir que algo es jazz contemporáneo para diferenciarlo, para entender que los elementos utilizados son diferentes a los que se consideran propios del jazz, pero ¿el jazz es verdaderamente lo que se enseña en los conservatorios? Sobre todo años 50 o 60, ¿realmente queda mucha gente que toque eso? Creo que son pocos. En el jazz también entran las modas, como pasó en los 60, Miles puso de moda una forma de tocar, Toni Williams puso de moda una forma de tocar y todo el mundo quería tocar así, ahora las nuevas modas las imponen baterías como Justin Brown, Ari Oenig... que son gente que siguen respetando elementos característicos del jazz como la improvisación o la integración de músicas de diferentes culturas, por ejemplo, ¿qué hacía Coltrane? Escuchaba música indú... en definitiva integraba elementos de otras culturas en la música. Hay mucha gente que está acostumbrada a pensar que el jazz es solamente lo que hacía Duke Ellington o Count Bassie, me parece muy bien, yo no voy en contra de eso, cada uno escucha lo que le hace disfrutar, ahora, tener la potestad de decir lo que es jazz o no, lo que es jazz contemporáneo o no, yo desde luego no me veo ahí. Tampoco me siento parte de la tradición, nadie me ha pasado el testigo para continuar con la tradición a diferencia de otros. Recuerdo que estuve viendo la grabación del dvd de jazz de Gregory Hutchinson y él se presentó como portador de un testigo que le han pasado baterías como Roy Haines y Victor Lewis, yo estoy cien por cien de acuerdo en que estos elementos de la tradición hay que aprenderlos, no solo por respeto sino porque te va a hacer bien, si escuchas a cualquier batería bueno de jazz contemporáneo o moderno te das cuenta de que todos tienen un swing increíble, ahora ¿seguro que quieres hacer un solo estilo

musical toda tu vida? (hablamos de parte de la tesis y de artistas como Kurt Rosenwinkel y Winton Marsalis) Recuerdo que hubo polémicas, mucha gente ponía a Kurt Rosenwinkel al lado de los modernos como Vijay Iyer y entre los dos hubo una gran polémica ya que Rosenwinkel decía que la música de Iyer no es jazz, yo puedo pensar que los dos son súper modernos, la conclusión de todo esto es que probablemente decían lo mismo de Parker, recuerdo que leí que a Miles le preguntaron que por qué no volvía a tocar baladas o be-bop y la respuesta fue “porque ya lo he hecho” con esto quiero decir que es difícil encasillar a los músicos porque ellos mismos no quieren ser encasillados. ¿es jazz contemporáneo lo que hace David Binney o Rosenwinkel o Vijay, etc? Yo no lo sé, lo que sí sé es que tienen formación jazzística y que su música tiene elementos propios del jazz, pero el mensaje que cada músico quiere transmitir es el que a él mismo le convence. Después está la industria que tiene que vender discos y los puristas que están en cada estilo (hablamos de flamenco y de Camarón de la Isla y la grabación de la Leyenda del Tiempo). Una cosa que me gusta de los americanos, cuando he tenido oportunidad de dar clases con algunos de ellos, es que no tienen prejuicios, un músico como Ari Hoenig hace lo que hace, te lo explica, lo controla y disfruta con ello, te lo vende y lo defiende en el escenario y tú mismo decides si lo compras o no, ¿lo quieres llamar jazz contemporáneo? Es cosa tuya. Probablemente en el jazz también ocurría esto, pienso que siempre ha habido dos corrientes en la música, incluso en el clásico, lo normal es que haya un personaje inspirador que aporta ideas frescas y nuevas y gente que siga su camino. Hay algo que todos los músicos de jazz, de cualquier estilo, tienen en común y es que pueden tocar juntos, pueden juntarse y tocar manejando un lenguaje común que cada uno habrá desarrollado hasta un punto concreto dependiendo de diferentes factores. Pero es cierto que todos improvisan, todos tienen un cierto sonido, todos han trabajado cierta forma de interpretar el beat, etc. Por ejemplo, si tu ves a Mark Guiliana tocar sobre el plato, aunque toque esto (coge una baqueta y toca un groove en semicorcheas sobre el ride acompañado del hi hat y la caja), aunque está tocando semicorcheas para mí sigue teniendo ese toque, o sea que sí que hay ese elemento común que yo diría que es el sonido, el toque, por ejemplo cosas que no pueden hacer o que no son tan comunes en otros estilos es variar o improvisar el comping. La manera de hacer solos por ejemplo, los baterías de jazz parece que siempre utilizan la batería de una manera más melódica, más colorista, -En este punto surge una conversación sobre el concepto de contemporaneidad que históricamente ha tenido el jazz y en referencia a esto Miguel

Benito afirma- esto es así por que alguien en algún momento apareció con una nueva visión, por ejemplo, Parker reinterpretó a Coleman Hawkins, pero lo que me alucina de Parker es que en realidad él alucinaba con esos músicos, con Lester Joung sin ir más lejos, y de expandir el lenguaje de una forma casi intuitiva sacó algo que consiguió inspirar a los demás. Yo añadiría que una de las claves de esta música es que todo el mundo siempre está buscando una forma diferente de tocar, existe una etapa en los músicos, que podemos denominar más juvenil, en la que quizás tocas como alguien, en la que igual comienzas a sacar los solos de algún músico al que admiras, imagínate, Max Roach, y eso está bien, pero si coges esos solos de Max Roach y haces cosas con ellos igual es mejor, si por ejemplo coges una frase y empiezas a cambiarla, a jugar con el ritmo y a utilizar otros elementos que conoces de repente esa frase ya es un poquito tuya.

¿Qué cualidades debe tener un batería para desenvolverse en el jazz en la actualidad?

Por supuesto es bueno tener buen nivel técnico, estudiar plato, coordinación, etc. Pero creo que es muy bueno tener el mismo nivel de conocimiento musical que técnico, llegar a compensar esos dos mundos, lo que yo suelo encontrar es gente que ha estudiado el libro de John Ryley, el Sincopatyon, o muchos otros libros pero luego no tienen noción de la forma de los temas o de por qué has tocado una cosa u otra. Creo que algo muy bueno para un batería de jazz es esta frase que dice “mean wath you say” que es algo así como intenta darle significado a todo lo que hagas. Hay formas de expresar cosas, por ejemplo con las dinámicas puedes decir que es lo que estas haciendo todo el rato, hay formas de marcar la forma del tema de diferente modo, creo que en resumen la respuesta sería intentar conocer bien el repertorio, qué músicos han sido los más influyentes y qué elementos utilizan para que la música funcione porque para mí esta música tiene que bailar, tiene que “swingar”, y esto puede ser más importante que la técnica, de hecho si comparas a uno de estos baterías con otro técnico no tienen nada que hacer pero lo que hacen lo hacen de tal modo que consiguen que se te mueva la cabeza, que el solista esté cómodo y que la música funcione bien y para eso hay que tener el mismo nivel en el instrumento que a nivel auditivo y de conocimiento. El conocimiento de los estilos te permite saber qué debes tocar en cada momento y esto es verdaderamente importante, un colega me dijo una vez (coge sus baquetas y toca el patrón de swing sobre el ride y el hi hat de una forma bien clara) es esto lo que tienes

que tocar, no tienes que hacer mucho más. Uno cuando estudia piensa que tiene que aportar algo más, que tiene que introducir muchas cosas, las capacidades técnicas a veces te dan más opciones (vuelve a tocar el patrón de swing acompañado por un ostinato sobre la caja) puedes hacer esto o cualquier otra cosa, pero lo importante es pensar donde lo voy a hacer y esto tiene que ver con la parte del conocimiento, con que tu sepas por qué lo haces, dónde lo haces y que todo esté conectado con la música, esto es realmente el hándicap de esta música. No es solamente llegar a un cierto nivel técnico también hay que estar a un buen nivel de escucha y conocimiento y esto implica escuchar la música, conocer el repertorio, saber marcar la forma del tema, trabajar profundamente aspectos que tienen que ver con el groove y con el sonido, por ejemplo trabajar todo piano en el bombo o aspectos técnicos similares que implican muchas horas de estudio, cada estilo posee sus características propias que en ocasiones pueden ser extremas, por ejemplo cuando pasas de ciertos tempos y debes tocar sobre el plato en dinámicas bajas, eso tiene su dificultad ya que debes seguir manteniendo el groove. Bueno, dejando a un lado lo específico de cada estilo hay que tener claro que para poder estudiar y tocar cierto estilo primero hay que hacer un buen análisis y esto te dará un balance adecuado.

En el momento en el que se encuentra el jazz hoy en día ¿qué crees que es más importante dominar la tradición o estar más próximo a la vanguardia?

Pienso que el jazz hoy en día está sujeto a muchas influencias y a un montón de estilos que conviven y además pienso que el jazz siempre fue vanguardia, el be-bop ahora puede parecernos algo tradicional pero en el momento que apareció y se consolidó como estilo era vanguardia y por eso pienso que el conocimiento que poseas de la historia de la música puede ayudarte en el presente y creo que es algo natural recopilar todas esas influencias que has tenido en tu vida y dar rienda suelta a tu propia creatividad, muchas veces intentamos poner la música dentro de una caja o acotarla en estilos, pero yo escucho a Thelonyus Monk y sí que utiliza elementos del jazz tradicional y que tiene un conocimiento muy basto de toda esa música pero lo que hacía era una propuesta muy personal, en realidad esto siempre ha ocurrido en la historia de la música. Lo que creo que es verdaderamente importante es conocer, si quieres hacer jazz de vanguardia tendrás que conocer qué es lo que ha ocurrido antes y a día de hoy hay tantas influencias, tanta música y tanto acceso a esa música que es inevitable que el jazz se comprenda desde otro punto de vista, más que inevitable lo veo lógico. Hay

posiciones más puristas sobre la música y gente a la que le gusta sentirse dentro de un movimiento muy concreto y decir que el jazz es una cosa muy concreta o el flamenco es algo muy concreto, es solo esto, es solo lo que hizo tal o cual músico en cierto periodo de tiempo y cada uno es libre de pensar como quiera pero la realidad es que el aspecto de la creatividad ha estado siempre en los músicos. Para concluir yo intentaría ver el jazz como una especie de patrón evolutivo e integrador, no creo que los elementos que se hayan dado en el jazz sean exclusivos de la música del jazz, el jazz ha bebido de muchas fuentes y al final de lo que estamos hablando es de hacer música que es ritmo melodía y armonía.

Hoy en día el jazz se acerca a otros estilos, se fusiona y mezcla con otras realidades, ¿crees que es bueno para un batería de jazz indagar y conocer otros estilos musicales?

Creo que es importante conocer e indagar más cosas en la vida (rie), si no ¿qué le cuentas a la gente?, cuando tu tocas le estas contando algo a la gente, puedes contar algo como: he estudiado mucho a Mach Roach y toco como él. Bien, igual eso a mí me parece interesante y a otra persona no. Uno mismo puede esforzarse en tocar de una sola forma y escuchar un solo tipo de música... bueno, está bien, yo lo respeto y creo que tiene mérito, pero piensa en alguien que solo habla de fútbol, puedes pasar toda tu vida obsesionado con eso, con cosas como ahora este tipo juega en tal equipo, este otro usa estas botas, etc. Eso puede ser interesante cuando hablas con gente a la que solo le interesa el fútbol. Para mí no es obligatorio conocer otros estilos sino que es algo vital y en este tema existe controversia, en qué punto dejas de estudiar la tradición para meterte en otras cosas. Hay muchos de los baterías que a mí me gustan que en algún momento se quedaron algo obsoletos, por ejemplo Philly Joe Jones era el batería que más le gustaba a Coltrane pero en algún momento éste decidió que Elvin le daba lo que él buscaba, Elvin introdujo otros elementos en el jazz. Esto es algo muy personal, hay gente que es así como persona, gente que no solo toca la batería, que le interesa la literatura, la filosofía, la vida, etc. Hay gente que se siente protectora de un estilo en particular y lo defienden, como por ejemplo Winton Marsalis y a mí me parece estupendo porque también es verdad que hay que mantener la música, educar a la gente y además la gente tiene que saber. Es cierto que mucha gente joven conoce más a Ari Hoenig que a Philly Joe Jones pero en el momento en el que profundizas en esta música no tienes más remedio que ir conociendo lo que ha pasado para aprender y tocar mejor.

Mi aproximación a muchos estilos parte de donde mis habilidades me permiten, mi oído, mi conocimiento rítmico y mi capacidad para improvisar me permiten aprender ciertas cosas más rápido que si solo tocase un estilo musical. Yo lo que intento hacer es estar conectado con como soy yo mismo, otra cosa no puedo hacer, y la respuesta que yo te doy a esta pregunta es que tienes que conocer más cosas y no hay que olvidar nunca cuál es tu función como músico al subirte a un escenario y es que estás contando algo al público, lo quieras o no. Si cuentas algo sobre la tradición tienes que defenderlo y si eso es lo que te gusta pues perfecto, si no pues seguramente tengas que seguir investigando. Hay mucha gente que se siente forzada a tocar de cierto modo y suelen criticar lo que no va con su estilo, esto es algo que nos pasa mucho a los músicos, yo tuve una temporada que solamente escuchaba, estudiaba y tocaba jazz y en ese momento pensaba que tocar jazz era tocar como Joe Jones y el resto no existía, ya fuese por desconocimiento o cabezonería. En mi vida ha habido un par de momentos clave, uno de ellos fue cuando conocí a Dani García que es un súper batería de aquí de Madrid y yo aluciné con él por que cuando llegó a Madrid todo el mundo quería tocar con él y yo un día hablando con él le dije que qué bueno que estuviese tocando con toda la gente y demás y él, tocando con toda la gente grande y teniendo el camino más o menos hecho se marchó a París donde tocó de todo y ahora está de vuelta y toca lo que le gusta. Hubo una cosa que me dijo que me encantó, él tenía muchas ganas de ir a vivir a Marruecos y tocar música africana y yo iba buscando todo lo relacionado con el jazz y él me ponía músicas que no tenían nada que ver con esto, incluso me dijo que estuvo un tiempo tocando tambores batá y sin tocar la batería. Esto quiere decir que principalmente somos personas y somos influenciables y en algún momento puedes preguntarte ¿por qué tengo que ser esto o aquello? ¿por qué tengo que cerrar mi cabeza a que solo hay una cosa que es válida? Otro ejemplo es Borja Barrueta, él es un ejemplo de una persona que no tiene ningún tipo de complejo ni límites, tiene amor por la música y la ve como algo más grande que ceñirse a un solo estilo. La pregunta es ¿por qué dedicas tu tiempo a estudiar una cosa y no otra? Hay épocas en la vida en las que puedes cambiar de sentir y si de repente realmente sientes que te gustan otras cosas y tus esfuerzos anteriores han ido en torno al jazz por los motivos que sean pero te das cuenta de que también te gusta el hip hop, por poner un ejemplo, entonces, ¿por qué no fusionarlo? Creo que es tan sencillo como eso, creo que el jazz contemporáneo o como quieras llamarlo es algo así, a alguien le encanta el jazz pero también otros estilos. Yo creo que hay que hacer más, hay una cosa que envidio de ciudades como París o New

York y es lo experimentales que son y la actitud de mucha gente hacia ese punto de vista, aquí cuesta bastante sacar un proyecto personal y encontrar público, pero es una cuestión de actitud y de querer hacerlo y es duro cuando llevas mucho tiempo dedicado a estudiar un estilo y de repente te das cuenta que el camino sigue siendo largo, que te ves a ti mismo casi sin saber tocar, pero lo ideal es superar miedos, superarte a ti mismo y tener ganas de aprender, aprender no tiene ningún misterio, el único misterio es tener paciencia y hacerlo despacio y todo se aprende así. Una cosa que muchos músicos tenemos en común es la vocación y la pasión que sentimos por lo que hacemos y es importante no perder esa pasión y buscar motivaciones para mantenerla viva y a mí personalmente me mantiene vivo lo que no sé hacer, todo lo que no sé hacer es lo que más me interesa, Hace poco toqué con Dani Juárez y tuve que preparar un repertorio lleno de amalgamas y demás, muy del jazz contemporáneo por cierto, y tuve que estar cerca de un mes preparando un repertorio para un solo concierto y eso me hace feliz. Si me estanco o me siento demasiado cómodo no estoy contento, esto tiene que ver con mi personalidad. Bob Sand decía algo muy grande y es lo siguiente: “si en jazz estas demasiado cómodo no es bueno” con esto quería decir que siempre tienes que estar con un punto de tensión, tocando jazz no puedes tener la sensación de aburrimiento, eso no es bueno, la gracia de esta música es esa sensación de empujarte a ti mismo hacia delante y a los demás, ya que tocas para ellos y de tu actitud depende que la música funcione mejor o peor. En cualquier música o en cualquier estilo hay que estar conectado, cuando tu ves una buena orquesta de música clásica dirigida por un buen director te das cuenta de que los músicos están totalmente conectados con él y quizá pones a otro director y seguramente no suenen igual, con esto quiero decir que esto es un elemento importantísimo en la música, y más hablando de jazz porque esta música te pide todo lo que tengas y por muy poco dinero (rie)

Técnica o lenguaje, ¿a que le das más importancia?

La respuesta es corta, una combinación de los dos es lo ideal. Sin técnica no puedes expresar y sin conocer el lenguaje estas fuera de la conversación musical, las dos cosas son igual de importantes para mí

Todos los instrumentos y formas de interpretar evolucionan en todos los estilos, ¿crees que la evolución de la batería jazz ha llegado a su punto culmen?

Las técnicas de pies y manos se han desarrollado de una forma brutal, escucha a alguien como Jojo Mayer por ejemplo y te darás cuenta. Yo creo que a partir de Tony Williams comienza una gran evolución en la batería ya que él intentaba dignificar el instrumento y ponerse al nivel de cualquier solista, al estudiar la evolución de la batería te das cuenta de cosas como que al principio la batería se iba desarrollando según la evolución del instrumento, los primeros baterías no tenían mucha técnica, claro, ahora hay pedales de bombo que los puedes tocar hasta con el talón y hay un desarrollo extremo de la técnica. Antiguamente, según se iban incorporando avances o nuevas sonoridades los músicos experimentaban con todo ello, y básicamente pienso que hoy en día es lo mismo, por ejemplo Mark Guiliana ha puesto de moda una serie de sonidos y demás que probablemente los desarrolló a partir de las influencias de otros músicos y experimentando en otros estilos como la música electrónica etc. Hoy en día existe gente como Kendrick Scott capaz de hacer moeller con una sola mano y utilizar técnicas muy extremas para introducirlas dentro de un tema y crear grooves con eso, o Chris Dave, por ejemplo, que tiene un nivel de batería de Clinics pero que consigue introducir estos elementos dentro de la música, pero de todos modos ya en los 90 encontrabas músicos como Jimm Black que ya hacían esto, con esto quiero decir que todos encuentran inspiración en algo anterior. Yo pienso que el sonido que tu quieras reproducir en el instrumento proviene de tus ideas musicales, tus inspiraciones y referencias, es decir, yo puedo escuchar algo que me guste mucho de Mark Guiliana y después puedo intentar desarrollarlo, igual lo hago superponiendo platos o con una chapa metálica o como sea, con esto quiero decir que el sonido en la batería ha evolucionado al mismo nivel que la técnica, algunos de estos baterías tienen un concepto del sonido totalmente personal, si escuchas a Max Roach te das cuenta de que afinaba de cierto modo y no sonaba igual que Elvin Jones, ya en esa época cada uno tenía sus particularidades y esto enlaza con lo que hablábamos al principio, son preferencias, influencias y mucha experimentación porque poner un plato encima de otro seguro que ya se hacía hace tiempo, ya Mel Lewis sustituía el ride por un china gigante. Si miras más hacia atrás encuentras gente como Papa Joe Jones que imitaba a los bailarines de claquet y tocaban sobre los aros y se colocaba cencerros con diferentes sonoridades o timbales afinables etc. yo creo que técnica y sonido van de la mano, si estudias técnica solamente para desarrollar una habilidad y te olvidas de aplicarlo a nivel sonoro lo que estarás haciendo es tocar

ejercicios. En definitiva creo que la técnica ha evolucionado muchísimo y estos baterías modernos, por llamarlos de algún modo, están a un nivel estratosférico tanto en la técnica como en la rítmica, yo creo que en el jazz contemporáneo la mayor evolución se muestra a través del ritmo, a este nivel encuentras gente como Dan Weiss, con el que yo estudié, que están en Marte, hacen cosas muy sorprendentes a nivel rítmico.

¿Cuáles son tus influencias, qué música y qué baterías han ayudado a conformar tu lenguaje o estilo?

Hay varios bateristas que no son músicos de jazz que me gustan bastante, en especial John Bonham y también Iam Paice, recuerdo que con unos ocho años escuché a Deep Purple y Led Zeppelin por que mi tío lo solía escuchar y yo alucinaba con estos músicos (Paice y Bonham) en cuanto al sonido, al Groove, a la técnica, etc. Más tarde hubo una temporada, bueno en realidad sigo escuchándolo porque me parece algo descomunal y me asombra bastante Vinnie Colaiuta, aunque no estoy en el punto de transcribir o sacarle demasiadas cosas, incluso te diré que tampoco lo escucho demasiado pero las cosas que hace, cómo toca, por ejemplo, en los discos de Frank Zappa me parece sorprendente. Es curioso por que mi primer profesor me pasó los videos del Buddy Rich Memorial y ahí empecé a escuchar a Colaiuta o a Dave Weckel y alucinaba con ellos. Más tarde descubrí a otros como Gary Husband al que escuchaba cuando tenía veinte años más o menos en los discos de Allan Holdsworth que por cierto me encantaba. También hay músicos que me gustan mucho como Gary Novak, Chad Wackerman, Terry Bozzio... Todos estos baterías me encantan, ahora, cuando empecé a dar clases con Carlos Carli y empecé a escuchar a Philly Joe Jones... no hay nada que me pueda gustar más que Joe Jones. A mí me gusta también el heavy metal, tocaba un poco de esta música y me gustaba mucho el batería de Pantera. De todo esto pasé a Elvin Jones y hubo una época en la que todo era Elvin Jones. Realmente si tuviera que elegir alguno por lo que me transmite tocando, Elvin Jones sería el que más me gusta, después Joe Jones me parece el mejor batería de jazz que ha habido y que habrá porque su forma de tocar era espectacular y brillante y todo lo que he escuchado de él me gusta, incluso tuve una temporada que estaba casi obsesionado y solo escuchaba a Joe Jones. Otros como Max Roach me gustan también. De aquí pasé a Tony Williams y ahí me quedé muchos años. A raíz de descubrir a Tony Williams rompí un poco con todo lo demás, venía de escuchar un poco de todo, tocábamos temas de Allan Holdsworth con los compañeros, estaba más en esta onda del jazz fusión aunque realmente si lo pienso

detenidamente nunca me ha gustado la fusión, me gusta Holsworth pero el estilo fusión llega un momento que se me hace un poco insoportable. Otro batería que he escuchado mucho también es Sonny Payne que es otro gran batería, para mí de los mejores en big band junto a Mel Lewis, sin olvidar a Buddy Rich que también me gusta aunque los otros dos me gustan más. Pero como te dije antes, con Tony Williams me cambió la cabeza, ese fue el momento en el que me di cuenta de que quería tocar jazz. Recuerdo que Carli me pasó el disco "Four and More", en cinta, me dijo "toma, escucha esto" y yo no sabía ni quien era Tony Williams, en ese momento tendría diecinueve años o algo así y tras escuchar ese disco me cambió todo, fue como pensar: quiero hacer esto, y ahí empecé a estudiar jazz, conseguí la beca para Berklee y en ese momento empecé a obsesionarme con Tony Williams y no paraba de escucharlo, para mí era el mejor, solo Joe Jones y Elvin estaban al nivel de Williams (rie). Mas tarde empecé a escuchar más a Jack DeJohnette que me parece una locura lo que toca, después hay un sinfín de baterías que también me gustan, cuando estuve en New York vi a gente como Ari Hoenig, Dan Weiss o gente como Jim Black que es un músico que me encanta. Por supuesto me gustan baterías como Mark Guiliana, me encantan Justin Brown y Kendrick Scott, él estaba en Berklee cuando yo estaba allí, lo veía todos los días y alucinaba con él. Otro que también me gusta mucho es Peter Erskine con el que tuve la oportunidad de tomar alguna clase. Por otro lado a mí siempre me han gustado más los grupos, por ejemplo siempre me ha gustado mucho el cuarteto de Coltrane, me encanta Keith Carlock pero lo que realmente me gusta es lo que hace con Wayne Krantz, siempre me han gustado las bandas, baterías buenos hay miles pero a mí lo que hacía Bonham con Led Zeppelin me parece una obra de arte y eso es lo que siempre me ha gustado, el batería dentro de un contexto y después está bien saber lo que hace o verlo en otros proyectos. Para mí estos músicos llegan a hacer todo esto de lo que estamos hablando lo condensan en un mensaje muy concreto, su técnica, su visión musical y su manera de experimentar están al servicio de un proyecto y en realidad eso es lo que me gusta y cuando voy a escuchar música me gusta más eso que ver a músicos que tocan bien y de los proyectos en los que yo participo me gusta eso, poder desarrollar cosas con la gente y creo que eso me hace mejor músico porque me enfrento a visiones musicales que yo no tengo, a tener que buscar un patrón para algo concreto. Por ejemplo, el batería de Police, Stewart Copeland, me parece una locura, sin comparar estilos y demás cosas lo que hacía este batería en ese momento me parece genial. O el batería de Jimmy Hendrich, Mitch Mitchell, como suena, y ese es el rollo, cuando un grupo suena a banda me da igual lo

que toquen, por ejemplo ves ahora gente como Snarky Puppy y no sé ni como se llama el batería y realmente me da igual pero... ¡cómo suenan!. Luego existen músicos como Miles o Wayne Shorter que al analizar su trayectoria te das cuenta de que estos músicos han tocado con todo el mundo, Wayne Shorter ha hecho todo lo que ha querido en la música, para mí pensar en Wayne Shorter es pensar también en jazz contemporáneo, es un músico de jazz de verdad, en continuo movimiento. Me gusta pensar en el proceso por el que pasarían músicos de esta talla cuando dejaban de tocar con artistas consolidados como Art Blakey para empezar a tocar con gente como Elvin Jones que estaban haciendo algo nuevo para la época y se metían en esos proyectos para aprender y evolucionar. Siempre merece la pena salir de la zona de confort porque en el fondo puedes llegar a conectar contigo mismo, siempre teniendo en cuenta que no vamos a inventarnos nada pero hay que quitarse el miedo a hacerlo o intentarlo, más que pensar que estás haciendo algo súper nuevo y en la vanguardia de la música, vale, muy bien, no sé si será así o no, pero por lo menos no tener miedo a que me critiquen y a que alguien me encasille diciendo que soy un batería de jazz de tal o cual estilo, a mí me da igual, yo sigo escuchando a Philly Joe y a Ari Hoenig a la vez, pongo los discos a la vez (rie).

1.3. Entrevista a Juanma Barroso. Realizada en Madrid el 18 de mayo de 2017

¿Existe el jazz contemporáneo como tal?

Para mí el jazz contemporáneo es el jazz actual, lo que se hace ahora, cuando oigo el término jazz contemporáneo lo relaciono con el jazz que se hace ahora, no veo que el jazz contemporáneo tenga un sello que diga que debe tocarse de una manera concreta. Ayer sin ir mas lejos estuve escuchando un disco de Gil Evans grabado en los sesenta y eso es un cohete espacial, eso es jazz contemporáneo también. Para mí es el jazz actual y no veo ningún sello del jazz contemporáneo, quizá si me dices ECM que sí es una historia como más definida, de una forma de tocar concreta, ECM es de los setenta y todo el mundo grababa en ese estudio y consiguieron una onda más definida.

¿Qué cualidades debe tener un batería para desenvolverse en el jazz en la actualidad?

¿Como líder o como sideman? En general las cualidades al final son las mismas siempre, pero como líder ya es otra historia diferente, tienes que componer, buscar la banda, que los temas suenen... es otro trabajo. Como líder debes encontrar la música que te gusta de verdad y lo que hagas que esté claro, que diga esto es lo que me gusta y hacer algo que más que sea tuyo diga algo de ti. Cualidades, creo que hay que ser musical, conocer el trasfondo de la tradición para tener un buen contenido de base, yo veo mucha música de jazz actual en la que se nota que no han estudiado tradición en su vida y hay gente que sin estudiar tradición toca muy bien este rollo moderno pero para mí no es muy jazz. Para mí el jazz es del mundo porque se toca en todas partes pero el jazz viene de un lugar concreto, de los Estados Unidos, entonces tu puedes tocar en Dinamarca, en Málaga o en París, pero la cosa viene de ahí. En general, creo que la condición principal es hacer funcionar la música, que la música fluya, que entiendas de qué va la cosa para poder hacer funcionar un tema, si es verdad que en ocasiones el tiempo no te da margen y tienes que tomar decisiones rápidas y unas veces te equivocas y otras no. Cuanto antes entiendas un tema antes lo harás fluir, pero todo depende de lo que tu tengas de base, de cuánta música original hayas escuchado, por que tocar música original no es tocar standards, tocar música original o haber grabado con gente te dará un extra de experiencia para poder acompañar de una forma u otra.

En el momento en el que se encuentra el jazz hoy en día ¿qué crees que es más importante dominar la tradición o estar más próximo a la vanguardia?

Creo que las dos cosas, primero habría que preguntarse qué es la vanguardia. Como te he dicho antes el otro día aluciné escuchando un disco de Gil Evans del año sesenta y algo. Y Ornette (Coleman) qué era...la vanguardia, ¿y qué es la vanguardia ahora, Atomix? A ver, si vas a Estados Unidos, por ejemplo a New York puedes encontrar un montón de cosas que hace la gente, de repente los latinos que tocan jazz súper bien, como Filiú ahora están investigando sobre folclore de Cuba con armonías diferentes y mezclado con Messiaen, y a la vez está tocando con Henry Threadgill que sí que viene de la vanguardia y fue una de las personas que colaboró con Ornette. Claro, esta es gente que tiene mucha entidad y sabe de esa música y a lo mejor escriben obras para quince instrumentos que quizá ni los imaginabas antes juntos, o Steve Coleman, por ejemplo, que también estaba en todos esos ambientes, esto para mí es vanguardia, pero hay otras muchas cosas que también lo son, sobre todo hay que pensar que a cada uno le gusta una música y yo pienso que hablar de vanguardia si no te has empapado de Ornette Coleman... pues no sé, o Don Cherry y todo ese tipo de músicos que necesitas escuchar para tener entidad si lo que quieres hacer es vanguardia. (iniciamos una conversación sobre la etapa post-bop) Yo pienso que con el hard-bop empezó todo a cambiar, había muchas cosas en paralelo, lo que se hacía en Chicago y New York, por ejemplo, ya había gente que estaba evolucionando. Es como definir los estilos, be-bop, hard bop, etc... te puedo preguntar: nombra a un batería de be-bop y la respuesta puede ser un nombre vinculado al hard bop, pero vamos a ver, si esta gente ha vivido diferentes etapas al final habrán tocado swing, be-bop, etc. El ejemplo más claro es Roy Haynes, él ha tocado swing, be-bop, hard-bop, post-bop, jazz actual, etc. En ese sentido es difícil encasillar, y es una suerte haber vivido todos esos periodos. En definitiva, pienso que hay que tener tradición y de hecho se nota en la gente cuando toca si se ha empapado de tradición o no, a simple vista puede pasar desapercibido pero si escuchas con profundidad su manera de tocar te darás cuenta del sonido, las frases que utiliza, etc. Por ejemplo, esta gente que viene de la libre improvisación y músicas así son una pasada porque son muy rápidos, los que tocan eso de verdad tienen mucho lenguaje y muchos argumentos para soltar.

Hoy en día el jazz se acerca a otros estilos, se fusiona y mezcla con otras realidades, ¿crees que es bueno para un batería de jazz indagar y conocer otros estilos musicales?

Por supuesto, en algún momento de tu vida tendrás que hacerlo, de hecho creo que lo ideal es no llegar al jazz directamente, es bueno haber tocado antes otras cosas porque el jazz es de los estilos más complejos que existen y quizá necesitas un poco de bagaje antes de aproximarte al jazz, no sé, pop, rock, música brasileña o latina...

Técnica o lenguaje, ¿a qué le das más importancia?

Lenguaje. Lo que ocurre es que la técnica es importante para el lenguaje, yo pienso que todo se basa en la expresión y si pretendes mover cosas cuando tocas, mover sentimientos, lo puedes conseguir de muchos modos, con dinámicas o con el lenguaje. Pero claro, el lenguaje no será expresivo si tu técnica no es la adecuada y entonces es necesario estudiar técnica para poder trabajar todo eso. Para mí la técnica es un modo de expresión y vale para eso, para ponerla al servicio de la música, a no ser que seas un batería que solo se dedica a hacer “clínics”, estos músicos son como maquinillas, pura musculatura, que está muy bien, pero no va conmigo. Quizá el único batería de este tipo que me impresiona es Virgil Donati, lo vi una vez hacer un “clínic” y no lo vi repetir una sola frase, es el único con el que me he quedado impresionado, ¡qué control! Cuando controlas un lenguaje todo se reduce a que tienes un número de frases y al hacerlas en diferentes combinaciones las multiplicas, es como el be-bop, que no es que haya infinitas frases, hay un cierto número que al combinarlas dan frases diferentes. Luego, a nivel personal, cuando pasas la zona de confort de las cosas que sabes y sabes que funcionan pues tienes que estar atento a qué pasa en el momento pero siempre hay un colchón que es lo que hace funcionar la música.

Todos los instrumentos y formas de interpretar evolucionan en todos los estilos, ¿crees que la evolución de la batería jazz ha llegado a su punto culmen?

Yo lo que veo es que hay sobreinformación sobre la batería y en general sobre la música, sobreinformación de todo, te puedes volver loco viendo cosa, pero es cierto que hay una evolución impresionante, hay gente súper creativa, pero claro, de repente veo un vídeo de baterías como Billy Higgins y alucino y me pregunto, ¿quién tiene más mérito, éste que es de los años cincuenta o este otro que es del dos mil y algo? Uno con nada de información y otro con toda la información. Pero con todo es verdad que hay

gente joven hoy en día que tocan de forma espectacular y tienen un control del instrumento impresionante, ha habido gente en todas las épocas que han llegado a grandes niveles de control, por ejemplo Buddy Rich tocaba de una forma alucinante, o Jimmy Cobb también tocaba muy bien, Philly Joe es otro, Tony Williams tenía un control tremendo del instrumento a nivel de técnica y sonido. Y ahora ves tocar a músicos como Kendrick Scott y te vuela la cabeza con lo que toca, o Marcus Gilmore. Pero luego ves a gente como Brian Blade que parece que está desarbolado y con lo que toca te puede mandar a la luna, o Bill Stewart también es brutal, tiene un “tiempazo” y mucho control en los pies, asienta el tiempo y no se mueve y su sonido es muy controlado, todas las notas que da son perfectas. También hay gente como Jojo Mayer, Marc Guiliana que experimentan muchísimo con el sonido y las configuraciones de la batería, son diferentes estilos. Pienso que la batería ha evolucionado muchísimo en lo que se refiere al control total del instrumento, la gente toca mejor que antes, en general. Pero el otro día estuve viendo una entrevista a Jack DeJohnette en la que le preguntaban sobre el jazz moderno y demás y la respuesta fue que Ahmad Jamal le sigue pareciendo de lo más moderno y DeJohnette es de lo más moderno que yo he oído. Yo escucho baterías tocar y más o menos sé lo que escuchan y hay muchos batería que son buenísimos y quizá pasan un poco más desapercibidos para muchos, por ejemplo Jon Christensen, que era de la época de ECM y era uno de los más famosos y mejores en tocar estilo “even eights” o Joey Baron que es otro batería buenísimo y desconocido para mucha gente. Por ejemplo, si pones un disco de los que grabaron Joe Lovano, Bill Frisell y Paul Motian, sin bajo, y te das cuenta de que Motian llena todo, no echas nada de menos el bajo, lo que hace Motian con las escobillas es alucinante, es una historia conceptual y este tipo de cosas también hay que aprenderlas no solo copiar los rudimentos de baterías como Kendrick Scott, quizá hay que prestar más atención al groove, que todo suene redondo y seas capaz de rellenar, que el sonido lo envuelva todo ya que el sonido es muy importante y lo que hace es llevarte a una estética concreta. Lo primero que hay que pensar es en la onda que quieres tocar y qué vas a estudiar, pero hay mucha gente que no se plantea este tipo de cosas.

¿Cuáles son tus influencias, qué música y qué baterías han ayudado a conformar tu lenguaje o estilo?

Fuera del jazz puedo decir John Boham, también me gustaban mucho Stewart Copeland e Ian Paice, también recuerdo un batería de heavy metal que me encantaba, era Cozy

Powell. Con los baterías de jazz empecé un poco por detrás, con Weather Report, Mahavishnu y músicas de ese estilo y baterías como Billy Cobham, con el que tuve la suerte de tomar clases, y después fui yendo hacia la tradición y de ahí quizá Philly Joe ha sido lo que más he estudiado pero también a baterías como Jimmy Cobb, Elvin Jones y Roy Haynes, son como los cuatro principales, después hay otros como Tony Williams pero de estos cuatro es de donde más saco, y de donde más sigo sacando es de Roy Haynes, me encanta como afronta la música y me parece muy moderno y actual. También me influye la música y las composiciones de gente como Wayne Shorter, que es uno de mis compositores preferidos, o Duke Ellington. De la gente más moderna me gusta mucho Terence Blanchard, aunque últimamente escucho más música vieja que la de ahora. Yo creo que para tocar jazz actual, y vuelvo a lo de antes, hay que conocer de donde vienen las cosas, por ejemplo si quieres tocar “broken swing” y piensas que eso lo inventó Eric Harland pues estás equivocado, no lo inventó él, es bueno saber de dónde viene y está muy bien encontrar nexos de unión por que eso te puede llevar a Tony Williams, entonces genial. Es bueno que esos nexos te lleven a algún lado por que si no encuentras el lugar donde hay que llegar estarás en medio de la nada, en un limbo, y esa será tu única referencia. Conocer la raíz es bueno para hacer las cosas con conocimiento, luego tú puedes innovar o crear tu propio lenguaje sobre algo que ya sabes que existe, eso es algo que a mí me ha ayudado bastante y creo que puede ayudar a muchos. Yo veo a mucha gente que tiene mucho talento, en todos los instrumentos, pero que le falta esto de lo que hablamos, quizá sus referencias son Aaron Parks o Harland o Ari Hoenig, etc, y saben muy poco de Roy Haines o de Elvin Jones o Errol Garner o de Winton Kelly... Es muy habitual en las jam sessions ver a muchos músicos que después de dos o tres coros comienzan a repetir las mismas ideas para acompañar, ¡estamos hablando de cuatro coros y a lo mejor tienes que tocar durante más de una hora en la jam! (hablamos sobre tocar en las jam sessions y sobre la falta de ideas a la hora de interpretar). Cuando estás tocando y a la vez pensando en que no estás diciendo nada, en ese momento estás totalmente fuera, esto lo he hablado con mucha gente recuerdo cuando estuve en Estados Unidos que mucha gente te decía lo siguiente: ¿cuánto dura un día? veinticuatro horas, ¿cuánto dura un concierto? una hora, pues esa hora que sea para ti. Si consigues concentrarte durante ese periodo de tiempo, si consigues que ese pensamiento negativo sea solo un lapsus y vuelves otra vez, entonces te darás cuenta si lo que tocas tiene sentido o no, porque estás enfocado en la música y en la música hay que estar siempre encima para ver lo que hace falta o lo que sobra y es

ahí donde te sirven tus recursos, hay gente que con pocos recursos pero con mucha concentración hace que la música funcione, aunque esto no es una ciencia exacta, habrá días que te funcione y habrá días que no. Es muy bueno trabajar líneas de acompañamiento sobre diferentes temas, eso ayuda mucho, ayuda a que cuando tengas un momento malo tengas recursos para salir, lo ideal es tocar en el momento, como Brian Blade, pero claro, ¿con quien toca él?... En definitiva, en esto hay una cosa que está clara, si quieres tocar bien y mejorar tienes que estudiar siempre más y llegará un momento en el que puedas tocar con gente con mucho nivel, tienes que intentar elevar el nivel por encima de la gente de la que te quejas. Si realmente estás conectado a la música tienes que poder tocar con gente que realmente haga música, buscarte un círculo y ver la música que quieres tocar y proponerla y si tienes un periodo en el que no te llaman para tocar, pues haces tu música, tus arreglos y provocas tú mismo los encuentros y decides con quien quieres tocar esa música.

1.4. Entrevista a Pepín Muñoz. Realizada en Badajoz el 11 de agosto de 2017.

¿Existe el jazz contemporáneo como tal?

Jazz contemporáneo es un concepto muy amplio, todo lo que yo escucho que se hace ahora es jazz contemporáneo, quizá dentro de un tiempo le pondrán nombres, no lo sé, lo que sí hay es fusión con otras músicas. Yo no soy capaz de poner una etiqueta que diga esto es jazz contemporáneo, supongo que se pondrá con el tiempo, igual que todos los estilos que han sido contemporáneos unos de otros. Hoy se fusiona el jazz con muchísimas cosas, no sé, la música electrónica por poner un ejemplo, o mira lo que se hace en los países nórdicos que es una mezcla como con música contemporánea o clásica.

¿Qué cualidades debe tener un batería para desenvolverse en el jazz en la actualidad?

Creo que es muy importante tener “feeling” y creatividad, por lo menos eso es lo que yo más admiro en un batería. Admiro mucho más la creatividad que la técnica y el tempo que para mí es una cuestión obligatoria, es el trabajo que hay que hacer. El sonido también es importante, pero por encima de todo creatividad y “feeling”.

En el momento en el que se encuentra el jazz hoy en día ¿qué crees que es más importante dominar la tradición o estar más próximo a la vanguardia?

Sinceramente, no sabría decirte qué es más importante, eso depende de uno mismo, de por dónde quieras ir. Es una cuestión que depende de la personalidad de cada uno, ir más por la tradición o meterse en mundos nuevos. Yo creo que el jazz siempre ha sido una aventura aunque la tradición hay que conocerla pero quizá no hay que anclarse ahí. Siempre es bueno buscar algo nuevo, la tradición ya se ha hecho y es impresionante, pero pasar mucho tiempo solo con eso... No se, Charlie Parker siempre estaba investigando, Miles Davis siempre estaba investigando, Coltrane igual, creo que cada uno tiene que investigar aunque sea un poco, igual llegas a nada, pero esa es la filosofía.

Hoy en día el jazz se acerca a otros estilos, se fusiona y mezcla con otras realidades, ¿crees que es bueno para un batería de jazz indagar y conocer otros estilos musicales?

Creo que sí. En los que cada uno elija y siempre desde la perspectiva del jazz, creo que es una cosa que enriquece, tampoco es cuestión de perderse en otros mundos... o sí (reímos). Creo que manteniendo sobre todo el sonido acústico de la batería de jazz, que esto sí creo que es importantísimo, investigar en otros estilos es bueno y es lo que se hace ahora.

Técnica o lenguaje, ¿a que le das más importancia?

Lenguaje por encima de la técnica. Además la manera de estudiar técnica debe ser sacando el lenguaje no hacer simplemente rudimentos, tengo que decir que esta es una cuestión que valoro más ahora con cincuenta años. Creo que si tuviera alumnos nuevos lo enfocaría más por ahí.

Todos los instrumentos y formas de interpretar evolucionan en todos los estilos, ¿crees que la evolución de la batería jazz ha llegado a su punto culmen?

No. Ni ahora ni en dos siglos, esto va siempre evolucionando y las generaciones jóvenes superarán técnicamente a las anteriores, esto ha ocurrido siempre, no podemos imaginar lo que harán los baterías del dos mil noventa, es como si Elvin Jones viese a Mark Guiliana o a Eric Harland, o cualquiera de éstos, y más que Elvin imagina a otros más antiguos... Seguro que dirían que eso no es jazz y demás pero ese es otro debate.

¿Cuáles son tus influencias, qué música y qué baterías han ayudado a conformar tu lenguaje o estilo?

Creo que casi todos los que haya escuchado detenidamente pero quizá me he centrado en transcribir y estudiar a Philly Joe Jones, a Max Roach, a Elvin Jones lo he escuchado mucho porque escucho mucho a Coltrane. De los más modernos he hecho muchas transcripciones de Bill Stewart, me encantan Jeff Ballard, Eric Harland o Mark Guiliana, pero diariamente descubro gente alucinante mirando en youtube. Pero claro, los que más he escuchado son los antiguos porque antes cuando compraba un disco lo escuchaba infinidad de veces y me paraba más a escuchar. Ahora igual estoy una tarde entera viendo vídeos en youtube y luego unos cuantos días sin escuchar nada, antes escuchaba música todas las noches.

Anexo 2. Listado de baterías representativos de la primera etapa del jazz. (Fuente, Oscar Saiz Corada)

Baby Dodds	Chick webb
Zutty Singleton	Ray Bauduc
Big Sid Catlett	Sony Greer
Tony Spargo	George Wettling
Paul barbarin	Papa Joe Jones

Anexo 3. Grabaciones históricas, 1917-1929. (Tirro, 1993. P. 215)

1917 ODJB ODJB ODJB W.C. Handy W.C. Handy	<i>Darktown Strutters' Ball</i> <i>Dixieland Jazz Band One-Step</i> <i>Libery Stable Blues</i> <i>Ole Miss Rag</i> <i>Libery Stable Blues</i>	Columbia A-2297 Victor 18255 Victor 18255 Columbia A-2420 Columbia A-2419
1918 ODJB ODJB	<i>Ostrich Walk</i> <i>Tiger Rag</i>	Victor 18457 Victor 18472
1919 Luisiana Five	<i>Yelping Hound Blues</i>	Columbia A-2742
1920 Paul Whitman	<i>Whispering</i>	Victor 18690

Grabaciones históricas, 1917-1929 (cont.)

1921 James P. Johnson	<i>Carolina Shout</i>	OKeh 4495 (SCCF 13)
1922 Mami Smith	<i>Lonesome Mama Blues</i>	Okeh 463

Otros grupos que grabaron jazz o blues clásico en 1922

Bauleys Lucky seven Kotton Pickers Johnny Dunn Friar's Society Orchestra Ladd's Black Aces ODJB Original Menfis five Leona Wiliam & Her Dixie Band Edith Wilson		Gennett Brunswick Columbia Gennett Gennett OKeh Banner & Paramount Columbia Columbia
1923 Fletcher Henderson Perry Bradford Benny Moten New Orleans Rhythm Kings King Oliver's Creole Jazz Band	<i>Gulf Coast Blues</i> <i>Daybreak Blues</i> <i>Elephnts Wobble</i> <i>Wolverine Blues</i> <i>Dippermouth Blues</i>	Vocalion 14636 Paramount 12041 OKeh 8100 Gennett 5102 Gennett 5132 (SCCF 11)
1924 Piron's New Orleans Band Red Onion Jazz Babies Fats Waller The Wolverines	<i>Ghost of the Blues</i> <i>Caakealking Babies</i> <i>Birmingham Blues</i> <i>Riverboat Shuffle</i>	Columbia 99-D Gennett 5627 (SCCF 11) Okeh 4757 Gennett 5454

1925 Luis Armstrong Bix and His Rhythm Jugleers Duke Ellington Sonny Clay Creath's Jazzomaniacs (más Henderson, Moten, Bayley,y muchis otros)	<i>Gut Bucket Blues</i> <i>Davenport Blues</i> <i>Trombonr Blues</i> <i>Fambled Blues</i> <i>King Porter Stomp</i>	OKeh 8261 Gennett 5654 Perfect 14514 Vocalion15078 OKeh 8210
--	--	--

Grabaciones históricas, 1917-1929 (cont.)

1926 Jelly Roll Morton Jelly Roll Morton Jelly Roll Morton Fletcher Henderson Papa Celestin Duke Ellington Duke Ellington Freddie Kopard Red Nichols Joe Venuti-Eddie Lang (más Armstrong, Moten, Oliver, Pee Wee Rusell y otros)	<i>Back Bottom Stomp</i> <i>Dead Man Blues</i> <i>Grandpa's Spell</i> <i>The Stampede</i> <i>Station Calls</i> <i>You've Got Those "Wanna Go Back Home Again" Blues</i> <i>East St Luis Toodle-Oo</i> <i>Salty Dog</i> <i>Washboard Blues</i> Stringing the Blues	Victor 20221 (SCCF 7) Victor 20252 (SCCF 8) Victor 20431 (SCCF 9) Columbia 654-D (SCCF 26) Columbia 636-D (SCCF 26) Gennett 3291 Vocalion 1064 (SCCF 52) Paramount 12399 Brunswick 3407 Columbia 914-D
1927 Bandas: Arcansas Travelers, Louis Armstrong, Bix Beiderbecke, Charleston Chasers, Doc Cooke, Dixie Stompers, Johnny Doods, DUke Ellington, Jean Goldkette, Goofus Five, Fletcher Henderson, Richard M. Jones Jelly Roll Morton, Bennie Moten, Red Nichols, King Oliver, Red [Nichols] and Miff's [Mole] Stompers, Boyd Senter, Jesse Stone, Frankie Trumbauer Joe Venuti, Eddie Lang, Fats Waller, Paul Whiteman, Fess Williams. Ellington (SCCF 52) Walker (SCCF 30) Trumbauer (SCCF 23-24) Armstrong (SCCF 15-18)		

1928

Adiciones de importancia al listado de 1927:

Dorsey Brothers, Benny Godman, McKinney's Cotton Pickers Ben Pollack

1929

Adiciones de importancia al listado de 1928:

Eddie Condon, Earl Hines, George E. Lee, Luis Rusell, Pinetop Smith

Anexo 4. Listado de baterías representativos de la etapa del swing. (Fuente, Oscar Saiz Corada)

Randy Caputo	Ed Shaughnessy	Rufus Jones
Danny Barcelona	Mel Lewis	Chaly Antolini
Dave tough	Sonny Payne	Lionel Hampton
Sam Woodyard	Jake Hanna	Jim Chapin
Gene Krupa	Louie Bellson	Duffy Jackson
Cozy Cole	Dick Cully	Barret Deems
Buddy Rich	Jimmy Vincent	Joe Cusatis
Panama Francis	Jack Sperling	Henry "Riggs" Guidotti
Harold Jones	Shelly Mayne	Vern Spevak
Teddy Brown	Butch Miles	Dave Black
		Ben Pollack

Anexo 5. Listado de baterías representativos de la etapa del bebop (Fuente, Oscar Saiz Corada)

Stan Levey	Max Roach	J. C. Heard
Ed Thigpen	Philly Joe Jones	Osi Johnson
Kenny klarke	Denzil Best	Larance Marable
kenny Clare	Tony Crombie	Roy Porter

Roy Haynes	Jimmy Cobb	Gradi Tate
Ben Riley	Joe Chambers	Joe Morelo
Eddie Locke	Pete La Roca	Frankie Dunlop
Connie Kay	Larry Bunker	Albert "Tootie" Heath
Charlie Pership Art	Danny Richmond	Louis Hayes
Victor Lewis	Alan Dawson	Joe Harris
Billy Drummond	Mikey Roker	Jimmy Lovelace
Billy Hart	Chico Hamilton	Rusty Jones
Ed Blackwell	Billy Higgins	
Alex Riel		

Anexo 6. Listado de standards grabados entre 1940 y 1960. (Fuente <http://www.jazzstandards.com/compositions/index-05.htm>)

1940

All or Nothing At All	I Could Write a Book	Strange Fruit
All Too Soon	I Hear a Rhapsody	Taking a Chance on Love
Blueberry Hill	I Hear Music	Love
Broadway	In a Mellotone	Tickle Toe
Cabin in the Sky	It Never Entered My Mind	Tuxedo Junction
Cottontail	Mind	Warm Valley
Easy Does It	Lester Leaps In	When You Wish Upon a Star
Fine and Mellow	A Nightingale Sang in Berkeley Square	White Christmas
Five O'clock Whistle	Berkeley Square	Will You Still Be Mine
Flying Home	Polka Dots and Moonbeams	You Are My Sunshine
Fools Rush in (Where Angels Fear to Tread)	Seven Come Eleven	You Stepped Out of a Dream
How High the Moon	Soft Winds	

1941

9:20 Special	Besame Mucho	Blues in the Night
Air Mail Special	Bewitched	Brazil

Chattanooga Choo Choo	I Got It Bad (and That Ain't Good)	Salt Peanuts Skylark
Chelsea Bridge	I'll Remember April	Snowfall
Day Dream	I'm Glad There Is You	Squatty Roo
Don't Take Your Love from Me	Jersey Bounce Jim	String of Pearls Take the "A" Train
Dream Dancing	Jump for Joy	This Love of Mine
Everything Happens to Me	Just A-Sittin' and A- Rockin'	This Time the Dream's on Me
Ev'rything I Love	Just Squeeze Me (But Don't Tease Me)	'Tis Autumn Violets for Your Furs
Flamingo	Let Me Off Uptown	When the Sun Comes Out
God Bless the Child	My Ship	You Don't Know What Love Is
Goin' to Chicago Blues	Rocks in My Bed	
How About You	Roll 'Em Pete	

1942

At Last	I'll Be Around	Tangerine
C Jam Blues	I'm Old Fashioned	That Old Black Magic
Dearly Beloved	Jitterbug Waltz	There Are Such Things
Don't Get Around Much Anymore	Lover Man (Oh, Where Can You Be?)	There Will Never Be Another You
Epistrophy	Main Stem	Things Ain't What They Used to Be
Ev'rything I've Got (Belongs to You)	Moonlight Becomes You	Wait Till You See Her
Happiness Is a Thing Called Joe	Night in Tunisia Perdido	What Am I Here For You'd Be So Nice to Come Home To
Harvard Blues	Raincheck	You've Changed
I Remember You	Serenade in Blue	
Idaho	Stormy Monday Blues	

1943

Come Sunday	One for My Baby (And	The Surrey with the
Do Nothin' Till You	One More for the Road)	Fringe on Top
Hear from Me	Opus One	Tico Tico (Tico No
Harlem Nocturne	People Will Say We're	Fuba)
Is You Is or Is You	in Love	Travelin' Light
Ain't My Baby?	See See Rider	Woody'n You
My Shining Hour	Speak Low	You'll Never Know
	Star Eyes	

1944

52nd Street Theme		
Be-Bop	I Didn't Know About	Nancy (with the
Blue 'N' Boogie	You	Laughing Face)
Dizzy Atmosphere	I Fall in Love Too	The Night We Called It
Don't Explain	Easily	a Day
Don't You Know I	I Love You	No More
Care?	I Should Care	Out of This World
Ev'ry Time We Say	I'll Walk Alone	Passion Flower
Goodbye	I'm Beginning to See	'Round Midnight
A Flower Is a	the Light	Sentimental Journey
Lovesome Thing	It Could Happen to You	Star Crossed Lovers
Good Bait	Johnny Come Lately	Straighten Up and Fly
Groovin' High	Like Someone in Love	Right
Have Yourself a Merry	Long Ago (and Far	That Old Devil Called
Little Christmas	Away)	Love
I Ain't Got Nothin' but	Moonlight in Vermont	There's No You
the Blues		Well You Needn't

1945

Billie's Bounce	If I Loved You	Love Letters
Candy	I'll Close My Eyes	The More I See You
Day By Day	I'm Just a Lucky So and	Now's the Time
Dream	So	Red Cross
Everything but You	It Might As Well Be	Ruby My Dear
For Sentimental	Spring	Shaw Nuff
Reasons	It's Been a Long, Long	Since I Fell for You
Good Morning	Time	Stuffy
Heartache	Laura	We'll Be Together
Hot House	Let It Snow! Let It	Again
I Wish I Knew	Snow! Let It Snow!	

1946

After Hours	I Want to Talk About	Route 66
Anthropology	You	Stella By Starlight
Born to Be Blue	I Wish You Love	A Sunday Kind of Love
The Christmas Song	If You Could See Me	Tenderly
Come Rain or Come	Now	They Say It's Wonderful
Shine	Monk's Mood	The Things We Did
Do You Know What It	Moose the Mooche	Last Summer
Means to Miss New	Nobody Else but Me	This Is Always
Orleans	Old Devil Moon	To Each His Own
For Heaven's Sake	Ornithology	Yardbird Suite
I Waited for You	Our Delight	You Make Me Feel so
	Ray's Idea	Young

1947.

Almost Like Being in	Autumn Leaves (Les	But Beautiful
Love	Feuilles Mortes)	Chasin' the Bird
	Bouncin' with Bud	Cheryl

Dexterity	Off Minor	Scrapple from the
Donna Lee	On Green Dolphin	Apple
I Mean You	Street	Sippin' At Bell's
In Walked Bud	Ow!	Time After Time
Lady Bird	Red Top	Tin Tin Deo
Lotus Blossom	Relaxin' At Camarillo	What Are You Doing
Maybe You'll Be There	Robbin's Nest	New Year's Eve?
Midnight Sun		

1948

Baby, It's Cold Outside	Haunted Heart	No Moon At All
Barbados	It's Magic	On a Slow Boat to
Big Foot	It's You or No One	China
Black Coffee	Manteca	Parker's Mood
Detour Ahead	Misterioso	Portrait of Jennie
Evidence	Nature Boy	So in Love (Am I)
Four Brothers	The Night Has a	
Half Nelson	Thousand Eyes	

1949

Afternoon in Paris	Jumpin' with Symphony	My Foolish Heart
Allen's Alley	Sid	Rudolph the Red-Nosed
Be My Love	Lost in the Stars	Reindeer
Crazy He Calls Me	Lush Life	Serenata
Early Autumn	Move	

1950

The Best Thing for You	Every Day I Have the	I've Never Been in Love
Conception	Blues	Before
The End of a Love	From This Moment On	Love You Madly
Affair	If I Were a Bell	

Please Send Me

Someone to Love

Too Late Now

1951

Ask Me Now

My Little Suede Shoes

Wonder Why

Au Privave

Straight No Chaser

Hello Young Lovers

Unforgettable

I'm a Fool to Want You

Witchcraft

1952

Bemsha Swing

Lullaby of Birdland

Reflections

Invitation

Mambo Inn

That's All

Kansas City

Night Train

Trinkle Tinkle

1953

Bad and the Beautiful

Cry Me a River

Satin Doll

(Theme from the)

Here's That Rainy Day

Secret Love

Baubles, Bangles and

I Love Paris

Teach me Tonight

Beads

It's All Right with Me

Tune Up

Bernie's Tune

Jordu

Un Poco Loco

Bloomdido

My One and Only Love

Confirmation

Ruby

1954

All of You

Four

Misty

Bags' Groove

I Left My Heart in San

Oleo

Blue Monk

Francisco

A Sleepin' Bee

Django

Joy Spring

Smile

Don't Go to Strangers

Lament

Solar

Doxy

Lazy Afternoon

Stranger in Paradise

Fly Me to the Moon (In

The Man That Got

Young and Foolish

Other Words)

Away

Young At Heart

Airegin

1955

Blues in the Closet	In the Wee Small Hours	Spring Can Really Hang
Bohemia After Dark	of the Morning	You Up the Most
Daahoud	In Your Own Sweet	Stablemates
The Duke	Way	Too Young to Go
	Shiny Stockings	Steady

1956

Canadian Sunset	Never Let Me Go	Too Close for Comfort
Con Alma	Nica's Dream	Until I Met You (Corner
Fever	On the Street Where	Pocket)
I Could Have Danced	You Live	Upper Manhattan
All Night	Pannonica	Medical Group
I've Grown Accustomed	The Party's Over	(UMMG)
to Her Face	The Preacher	When Sunny Gets Blue
Just in Time	Somewhere	Whisper Not
Namely You	St. Thomas	

1957

An Affair to Remember	Li'l Darlin'	Soul Eyes
All the Way	Maria	Tonight
Birk's Works	Meaning of the Blues	
I Remember Clifford	Moment's Notice	

1958

Centerpiece	Milestones	
I Can't Stop Loving	Rhythm-A-Ning	
You	This Is All I Ask	

1959

Afro Blue	Giant Steps	Peace
All Blues	Goodbye Pork Pie Hat	Sidewinder
The Best Is Yet to	Killer Joe	Sister Sadie
Come	Moanin'	Smooth Sailing
Blue in Green	My Favorite Things	So What
Desafinado	Naima	
A Felicidade	Nardis	

Anexo 7. Listado de baterías del free jazz. (Fuente.

https://es.wikipedia.org/wiki/Bater%C3%ADa_de_jazz#La_corriente_mainstream:_de_1970_en_adelante)

Phillip Wilson	Ronald Shannon	Paul Lovens
Don Moye	Jackson.	Detlef Schöenberg
Steve McCall	Pierre Favre	Günter Sömmmer
Pheeroan akLaff	Peter Giger	Masahijo Togashi,
Thurman Barker	Reto Weber	Shota Koyama
Bobby Battle	Han Bennink	Takeo Moriyama
Warren Smith	Edward Vesala	
Stanley Crouch	Tony Oxley;	

Anexo 8. Listado de baterías de jazz rock y fusión.

Steve Gad	Peter Erskine	Billi Hart
Vinnie Colaiuta	Steve Smith	Carter Beauford
Dave Weckel	Tony Williams	Alphonse Mouzon
Denis Chambers	Omar Hakim	Don Alias
Billy Cobham	Harvey Manson	Airto Moreira
Alex Acuña	John Hiseman	Danny Gottlieb

