



CÓMO ACOMPañAR EN EL JAZZ

CONCEPTOS PARA ENTENDER LA BATERÍA EN EL *BEBOP* Y EL *POST BOP*

GUÍA DEL DVD

RAMÓN ÁNGEL REY



CÓMO ACOMPAÑAR EN EL JAZZ
1ª edición: septiembre 2016

Diseño y maquetación: DINSIC GRÀFIC

Fotografía portada: Juan Antonio García Delgado
© Texto: Ramón Ángel Rey

Autores de los temas musicales:

Ramón Ángel (Cine Mara; ¿Cuándo se desempieza?; Por el amor de Dios)
© Ediciones musicales Clipper´s, S.L.
All Rights Reserved. Reprinted by Permission

Milt Jackson (Bag´s Groove)
© Alondra Music, S.L.
All Rights Reserved. Reprinted by Permission

Gene de Paul, Pat Johnston, Don Raye (I´ll Remember April)
© Universal Music Publishing, S.L.
All Rights Reserved. Reprinted by Permission

Victor Young, Ned Washington (Stella by starlight)
© Sony/ATV music publishing.
All Rights Reserved. Reprinted by Permission

Thelonious Monk (Monk´s Dream)
© Ediciones musicales Clipper´s, S.L.
All Rights Reserved. Reprinted by Permission

La reproducción total o parcial de esta obra por cualquier procedimiento, incluyendo la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante el alquiler o el préstamo, quedan rigurosamente prohibidas sin la autorización escrita del editor o entidad autorizada y estarán sometidas a las sanciones establecidas por la ley

DINSIC Publicacions Musicals, S.L.
Depósito Legal: B 20803-2016
ISBN: 978-84-16623-30-3

Distribuye el DVD:

DINSIC Distribucions Musicals, S.L.
Santa Anna, 10, E 3a - 08002 Barcelona
Telf. 00 34.93.318.06.05
e-mail: dinsic@dinsic.com
www.dinsic.es www.dinsic.com



ÍNDICE

1. Introducción. Tópicos, prejuicios y el objetivo de este texto	5
2. Un poco de contexto. La batería en el Bebop y el Hard bop	7
3. Empezar a escuchar	8
4. El tempo	9
5. La estructura	10
5.1 Estructuras convencionales en el Jazz.	10
5.2 Estructuras <i>Through composed</i>	11
5.3 Las melodías ¿cómo están compuestas?	12
5.3.1 Modelo pregunta - respuesta.	12
5.3.2 Modelo motivo, repetición y remate.	13
5.3.3 Modelo discursivo.	14
6. El <i>feel</i>	16
7. Los timbres	17
8. Tipos de acompañamiento	18
8.1 Acompañamiento plano (o de Patrón).	18
8.2 Acompañamiento “Al punto de resolución”	19
8.3 Acompañamiento contrapuntístico: Las tres variantes	20
8.3.1 Acompañamiento contrapuntístico puro.	21
8.3.2 Acompañamiento contrapuntístico de remate.	21
8.3.3 Acompañamiento contrapuntístico propulsor.	21
8.3.4 Transcripción de <i>Diane</i> (Philly Joe Jones)	21
9. Jordy al detalle	25
9.1 Transcripción de <i>Jordu</i> (Max Roach)	25
9.2 Análisis de <i>Jordu</i>	31
10. A partir de 1960. Cambios sociales y culturales	33
11. El cambio en la Batería	34
12. El <i>nuevo</i> fraseo del plato	35
12.1 El balance entre pregunta y respuesta.	35
12.2 La idea de esqueleto rítmico	36
13. Fórmulas de acompañamiento a partir de 1960	37
13.1 El swing semi-roto	37
13.1.1 Transcripción de <i>Blues To Bechet</i> (Elvin Jones).	37
13.2 El swing roto	41
13.2.1 Transcripción de <i>Matrix</i> (Roy Haynes)	41
13.3 El swing abierto	44
13.4 El acompañamiento con <i>even eights</i>	44
14. Para terminar	45
Agradecimientos	46
Bibliografía	47
DVD	47
Discografía seleccionada	47
Temas del DVD	48

1. INTRODUCCIÓN.

TÓPICOS, PREJUICIOS Y EL OBJETIVO DE ESTE TEXTO

Si tiene más de tres acordes, es Jazz.

Lou Reed

Cantante, poeta y compositor de rock.

El Jazz es el refugio de los músicos sin talento.

Atribuida a **Tony Willson**,

empresario inglés, presentador de

televisión y fundador del sello Factory –Joy

division, New order y Happy Mondays entre otros –.

Stewart Copeland de The Police dice algo muy similar.

La sensación más fuerte que he experimentado en mi vida (con la ropa puesta) fue cuando por primera vez oí a Diz (Dizzy Gillespie) y a Bird (Charlie Parker) juntos. (...)

La mierda que tocaban era tan fuerte que asustaba. Algo grande.

Miles Davis

Músico legendario y compositor.

Como intérprete y profesor, después de darle muchas vueltas, hace años que creo que hace falta acercar el Jazz a todo el mundo, sobre todo desmitificándolo. El halo de misterio, sofisticación y complejidad que a veces rodea a este estilo, hace que a mucha gente le parezca complicado o aburrido y eso hace que lo eviten. Es interminable la lista de grandes músicos de Jazz que dicen que es “simplemente música” y que, como eso es así, no hay nada que explicar.

Desde Louis Armstrong a John Coltrane, pasando por Miles Davis, muchos defienden esta idea. Art Blakey, preguntado por cómo definiría el Jazz en una sola palabra, dijo: *Intensidad, intensidad, intensidad...incluso en las baladas*. Para Branford Marsalis esto significaba que “incluso si la gente no sabe lo que (los músicos de Jazz) están haciendo, al menos **lo sienten**”. Esto es una grandísima verdad, pero también sé que esa sensación se reforzaría si entendiesen un poquito más de lo que está pasando ahí. Se sentirían partícipes de una experiencia y no sólo como invitados a ella.

Es posible, y esto quizá sea una ligereza, que hasta el nacimiento del Bebop, el Jazz no tuviese grandes misterios; de hecho, el Swing fue la música de baile más popular en la Norteamérica de los años 30 del siglo XX, pero en su evolución, puede que el lenguaje del Jazz se fuese haciendo menos claro para el gran público. Es por esto por lo que creo que hoy en día, los músicos de Jazz deberíamos ser los primeros interesados en explicarle a las personas que tengan curiosidad, cuatro o cinco cosas concretas –al margen de los tópicos –, para que puedan apreciarlo y en el mejor de los casos, disfrutarlo.

La tarea que me planteo aquí, es mucho más modesta que todo eso. Trataré de explicar una sola cosa: la función del acompañante en general y del batería en particular, en un periodo determinado. A algunos les podrá ayudar a entender este arte y a otros les animará a pensar en otras explicaciones. Es mi grano de arena.

Pues bien, para preparar este DVD y este texto, he escuchado y analizado numerosos temas de algunos de los discos más importantes de la historia del Jazz, centrándome en el periodo que va desde la aparición del *Bebop* hasta los años 80 del siglo XX y en su ritmo más importante: el swing.

En este análisis, para entender y asimilar lo que realmente escuchaba, he tratado de deshacerme de ideas preconcebidas y prejuicios. En el proceso creo que he conseguido hacerme con varios conceptos sencillos de acompañamiento que a la hora de tocar me ayudan a tener recursos para no repetirme, a arriesgar con temple, a reaccionar de diferentes maneras a los estímulos que genera el resto de la banda y sobre todo a escuchar más y mejor.

Metafóricamente, se dice que el acompañante en el Jazz ha de conseguir un balance entre **el que escucha** respetuosamente y **el que incita a hablar**. A mi juicio, este balance es el punto de partida y el objetivo de cualquier acompañante, independientemente del instrumento. Esto lleva a que el acompañante, al moverse entre estos dos polos, esté eligiendo constantemente qué hacer y qué no hacer; y aquí entra en juego la preparación, el conocimiento, la experiencia, la intuición, la templanza, etc.

Por todo ello, a continuación aparecen una serie de conceptos sobre el acompañamiento que pueden encontrarse en algunos de los discos más admirados de la historia del Jazz y que pueden servir como punto de partida para el que no sabe y como soluciones para el que duda.

2 . UN POCO DE CONTEXTO.

LA BATERÍA EN EL BEBOP Y EL HARD BOP

El Bebop significaba cambio, evolución. No significaba estarse quieto o a salvo.

Miles Davis

Músico legendario y compositor.

Aunque el Jazz nazca más o menos a principios de siglo, es en la era del Bebop (años 40) donde la batería se hace “moderna” y esa manera de entenderla es la que llega a nuestros días.

Los baterías a partir de esta época ya tendrán un montón de recursos rítmicos y de coordinación para tocar frases con la caja y el bombo, mientras mantienen el patrón tradicional en el plato y el charles en los tiempos dos y cuatro.

Importantísima es la labor de Kenny Clark a la hora de empezar a acentuar con el bombo y de crear frases combinándolo con la caja. Si en la era del swing (años 30) el bombo básicamente tocaba negras, con Clark el bombo despegaba y comienza su evolución. Junto con él, su discípulo y gran maestro de este estilo fue Max Roach y esa línea se mantiene con Art Blakey, Art Taylor, Philly Joe Jones, Roy Haynes, etc.

Sobre esta increíble evolución técnica se han escrito multitud de libros y algunos de ellos se centran exclusivamente en cómo coordinar esas frases hechas con el bombo y la caja mientras se mantiene el plato tocando el patrón tradicional (o variantes de este). A mi juicio, y por mi experiencia como profesor, llega un momento donde muchos estudiantes practican estos ejercicios aisladamente, sin un contexto musical que les dé sentido, por lo que después, cuando están tocando música con otros músicos, no tienen claro dónde usarlos. Esto produce una disociación lamentable entre lo puramente técnico y la “música”. Algunos compañeros y profesores me dicen que estos alumnos no escuchan música de ese periodo, por eso no conocen el contexto en el que esas frases funcionan. Puede ser, pero también creo que muchos de ellos no tienen ni idea de por dónde *empezar a escuchar*.

De eso vamos a hablar a continuación.

5. LA ESTRUCTURA

Creo que escuchar música es realmente importante para cualquier músico y en el caso de los baterías es importante escuchar a los pianistas, bajistas, cantantes y no fijarse solamente en la batería. Eso ayuda a entender el contexto general y la estructura de la canción.

Bill Stewart

Batería extraordinario y compositor.

El repertorio del Jazz se nutre muchas veces de composiciones con una melodía concreta y una progresión armónica que la “viste” (por ejemplo, los conocidos *Standards*). Cuando los músicos de Jazz deciden tocar uno de estos temas, lo más normal es que, después de tocar la melodía, los solistas improvisen sobre esa progresión de acordes que se repite un número indeterminado de veces. Cuando el último solista termina su solo, se pasa a tocar otra vez la melodía del tema como final.

No hay más misterio.

Las progresiones (también llamadas Giro Armónico o Coro –del inglés *Chorus* –) más populares son las de los doce compases del Blues y las de 32 compases de temas como *Take The A Train*, *Softly As In A Morning Sunrise*, *It Could Happend To You*, *My Romance*, *I Got Rhythm* (que, aunque originalmente tiene 34 compases, generará los mil y un *Rhythm Changes* de 32), etc. Todas tienen unas melodías y unas estructuras concretas.

5.1 Estructuras convencionales en Jazz

Se ha dicho muchas veces que el “movimiento” en la música, especialmente la música tonal, lo provocan la relación entre la tensión y la resolución. El Jazz no es ajeno a esta “ley” (probablemente nada en este mundo es ajeno a ella), por lo que, tanto las melodías como el giro armónico, suelen desarrollarse respetándola.

A continuación aparece el tema *El tranvía*. Si analizamos un poco su melodía, podemos ver cómo en sus primeros ocho compases, a un motivo o idea básica de cuatro compases (que llamaremos *pregunta o antecedente*), le sigue otro motivo de también cuatro compases (que llamaremos *respuesta o consecuente*). En conjunto, esto es la primera frase.

A partir del noveno compás, esta frase se repite de nuevo de manera exacta y se crea así la segunda sección de ocho compases.

Entre el decimoséptimo y vigesimocuarto compás, la melodía y la armonía cambian, aunque siguen más o menos el esquema de pregunta y respuesta. En otras palabras, durante cuatro compases la melodía se podría entender como un motivo de siete notas que funciona como pregunta, al que le sigue, en los segundos cuatro compases, prácticamente la repetición de ese motivo (varían un par de notas) pero cambiando los acordes que lo visitan. Eso le da ese carácter de respuesta. Así se crea la tercera frase que se llama por lo general puente (*bridge*).

En la cuarta y última sección, se repite la frase que se utilizó en los primeros ocho compases. Así se completa el giro de treinta y dos compases.

De todo esto se deduce que la estructura de este tema es **AABA**:

Sección A de ocho compases

Sección A de ocho compases

Sección B de ocho compases

Sección A de ocho compases

EL TRANVÍA

Ramón Ángel

Esta estructura armónica se va a repetir constantemente para que los diferentes solistas improvisen y todos los músicos deben mantenerla en su cabeza pues es el campo sobre el que se va a jugar. Otros temas que siguen la estructura AABA son *Take The A Train*, *Jordu*, *When Lights Are Low*, *Satin Doll*, *Remember* o *Oleo*.

Hay otros tipos de estructuras que, como la que acabamos de ver, se basan en la repetición de alguna de sus secciones. Por ejemplo:

ABAC (*On Green Dolphin Street*, *Diane*, *I Thought About You* - 8A, 8B, 8A, 8C)

AABC (*All The Things You Are* - 8A, 8A, 8B, 12C, *Alone Together* - 14A, 14A, 8B, 8C)

ABCDAB (*I'll Remember April* - 8A, 8B, 8C, 8D, 8A, 8E)

5.2 Estructuras *Through composed*

Hay otros temas que no repiten secciones en su estructura, como por ejemplo *Time Remembered* de Bill Evans (8A, 8B, 4C, 6D), *Windows* de Chick Corea (8A, 8B, 8C, 8D, 8E, 8F), *Dolphin Dance* de Herbie Hancock (8A, 8B, 8C, 10D, 4E) o *Bolivia* de Cedar Walton (16A, 4B, 8C, 4D). Este tipo de estructura es el que se suele llamar *Through composed*.

8. TIPOS DE ACOMPAÑAMIENTO

Creo que las secciones rítmicas, y en particular las baterías, son los héroes no reconocidos de la música. Es la sección rítmica la que ha cambiado los estilos de un periodo a otro.

Max Roach

Leyenda del Jazz.

Por tipo de acompañamiento, a lo que nos vamos a referir aquí es al “concepto” que sigue un músico cuando acompaña. Aquí nos centraremos en la batería pero los modelos que se describen a continuación pueden observarse en cualquier otro instrumentista cuando acompaña.

Antes de nada habría que recordar que el acompañante tiene una regla de oro a seguir: Ayudar.

Ayudar a que el tempo sea constante, a que el “*feel*” sea el correcto, a que nadie se pierda en la forma, a incentivar a los solistas, etc.

Dicho esto, los tipos de acompañamiento que vamos a comentar son:

- Acompañamiento *plano* (o de patrón).
- Acompañamiento *al punto de resolución*.
- Acompañamiento *contrapuntístico*, con sus tres variantes:
 - a) Puro.
 - b) De remate.
 - c) Propulsor.

Aunque a continuación aparecen las explicaciones “aisladas”, en la realidad estos conceptos aparecen muchas veces mezclados en un mismo tema porque no son excluyentes. De hecho en algunos casos, como las transcripciones que veremos, se utilizan uno detrás de otro para diferenciar a los distintos solistas o determinadas partes de los solos.

8.1 Acompañamiento plano (o de patrón)

Es el que se caracteriza por tocar básicamente un ritmo (o patrón) sin variaciones y en muchos casos sin resoluciones. Además del ejemplo que aparece en el DVD en el minuto 33:10, hay un montón de ejemplos clásicos:

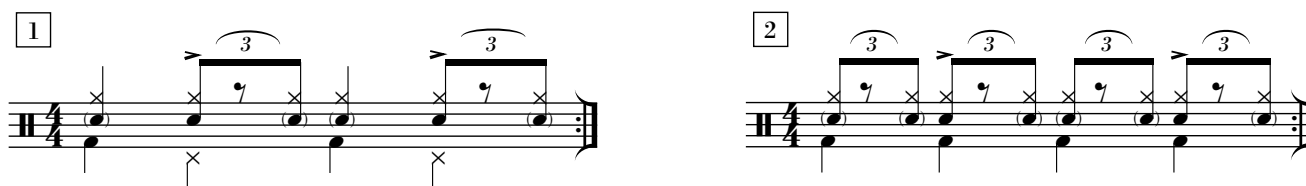
- Philly Joe Jones durante los solos de piano de *Diane* y *Surrey With The Fringe On Top* del CD *Steamin' With The Miles Davis Quintet* (ver transcripción de *Diane*; compases 169 a 231).

- Max Roach en el solo de piano de *Jordu* del CD *Max Roach And Clifford Brown* (ver transcripción de *Jordu*; compases 129 a 160).

- Con un carácter de *shuffle*: Art Blakey en el tema *Remember* y *Soul Station* del CD *Soul Station* de Hank Mobley; *Blues March* o *Moanin'* del CD *Art Blakey And The Jazz Messengers*. Aquí puede verse como interpretan *Moanin'* en directo probablemente en 1959 o 1960.

<https://www.youtube.com/watch?v=ynZDm50EgBY>.

MOANIN'



- La gran mayoría del acompañamiento de Sonny Payne en *Sinatra At The Sands* de Frank Sinatra, con la orquesta de Count Basie y arreglos de Quincy Jones. A continuación dos pequeños ejemplos de lo que sucede

9. JORDU AL DETALLE

Veamos ahora la transcripción y un pequeño análisis del tema *Jordu* del CD *Max Roach y Clifford Brown*. En él encontraremos prácticamente todas estas formas de acompañamiento y también comprobaremos cómo muchas veces la misma cosa puede analizarse de diferentes maneras. Como ya se ha dicho, no son conceptos excluyentes y muchas veces aparecen combinados.

9.1 Transcripción de *Jordu*

JORDU "Comping" de Max Roach

The score is written for a single melodic line in 4/4 time, featuring various rhythmic patterns and articulations. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of three (trios) or four (quads). The score is divided into several sections, each marked with a letter in a box: A, An, B, Ann, and A (SOLO TROMPETA). The sections are numbered 1, 6, 12, 17, 21, 25, 33, and 41. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The final section, marked 'A' and 'SOLO TROMPETA', includes a 'simile (Feathering y Charles)' instruction. The score concludes with a double bar line and a final measure.

A

1

An

6

12

B

17

21

Ann

25

A SOLO TROMPETA

33

simile (Feathering y Charles)

Ann

41

(Feathering siempre)

9.2 Análisis de *Jordu*

Tema: *Jordu*.

Tempo: *Medium Swing*.

Estructura: A, A, B, A. 32 compases.

	<i>Feel</i>	Timbres	Tipo de acompañamiento
Melodía	A 4	Plato 1. Marcas con la caja. Llamadas en el timbal base. Marcas en un plato menos brillante. (Plato 2)	<ul style="list-style-type: none"> • El acompañamiento está muy sujeto al arreglo de la melodía. Es un traje a medida y ese es su cometido. • En las secciones A, además de las marcas, son constantes las paradas y los reinicios mientras se toca el patrón tradicional de swing. En la segunda A, termina esta sección con un <i>fill</i> a tresillos de corchea que funciona como llamada que acaba marcando ese importante punto de resolución. • En la sección B, además de marcar los dos primeros golpes, sí que podríamos hablar de un acompañamiento de contrapunto de remate, pues parece contestar o rematar los primeros motivos de la melodía. • La última A es como las primeras con un gran redoble final que desemboca en el solo.

Solo de Trompeta. 2 coros. (Clifford Brown)	A 4	Plato 1. Caja. <i>Feathering</i> con el bombo.	<ul style="list-style-type: none"> • En la primera A, acompaña “al punto de resolución”. Parece no tocar nada ni en la caja ni en el bombo hasta que llega al último compás de esta sección (el área de tensión), donde toca tresillos en la caja rematados por un bombo en el tiempo tres y una caja en el 4 y medio. Ver transcripción, compases 33 al 41. • En la segunda A, continua acompañando “al punto de resolución”, pero ahora va preparando esa resolución y creando tensión (con gran sentido del balance), a base de tocar unos pocos golpes a tiempo y contratiempo y combinar caja y bombo. Esos golpes <i>nos van llevando</i> a una resolución precedida por un compás (el área de tensión) donde toca tresillos de corcheas en el <i>tom</i> base rematando con un bombo en el uno. Ver transcripción compases 41 al 49. • En el puente sigue tocando de la misma forma. Balance de golpes que nos van llevando al punto de resolución en el quinto compás y otra vez hasta el salto a la última A. • En el resto del solo, continua acompañando al punto de resolución (cada ocho compases siempre hay una llamada y una resolución). • En la última A, cambia el concepto y pasa a utilizar el acompañamiento contrapuntístico propulsor: aunque sigue tocando figuras con la caja y el bombo, no llega a resolver para pasar al solo de saxo.
--	-----	--	--

12. EL NUEVO FRASEO DEL PLATO

Antes de empezar a describir estas fórmulas, es muy importante recalcar que estas maneras de acompañar tienen un elemento en común: el patrón del plato deja de ser “estático”. En el Bebop, el patrón clásico era de dos tiempos y el movimiento del ritmo se conseguía gracias al fraseo entre caja y bombo. Ese mismo fraseo pasa ahora al plato. Y como ya se ha dicho, de él emanan las frases. Es el motor del ritmo que se esparce por toda la batería.

¿Y cómo se explica este fraseo? Creo que hay dos elementos muy a tener en cuenta:

- El balance entre pregunta y respuesta.
- La idea de esqueleto rítmico (o clave rítmica).

12.1 El balance entre pregunta y respuesta

El fraseo a la hora de acompañar puede explicarse fácilmente partiendo del concepto de pregunta y respuesta.

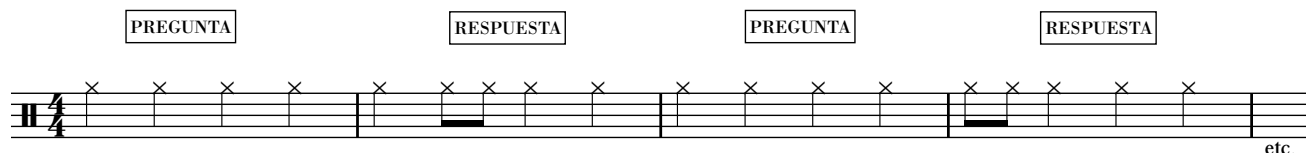
Para empezar a entenderlo, vamos a valernos de un ejemplo sencillo. Partiendo de un bloque de dos compases, en el primero de ellos, que funcionará como PREGUNTA, el plato tocará únicamente cuatro negras. En el segundo, que funcionará como RESPUESTA, el plato tocará además de las negras, dos corcheas que colocaremos, por ejemplo, en el tiempo cuatro.

Ejemplo:



Esta idea puede repetirse, creando un esquema donde en el primer compás, siempre aparezcan cuatro negras y el segundo compás, vaya variando el lugar en donde aparece ese “ki rín”.

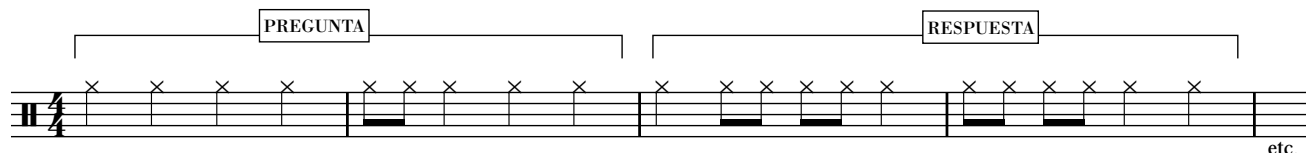
Ejemplo:



Así, del patrón de dos tiempos del Bebop, pasamos a otro de dos compases que supone un concepto de la subdivisión del espacio completamente diferente.

Siguiendo con este concepto, si pensamos en dos compases donde haya sólo negras en el plato (o muy poca actividad), seguidos de otros dos donde haya mayor actividad, volveremos a estar utilizando el concepto de pregunta y respuesta de una forma ampliada con un efecto notable en la música que estemos tocando.

Ejemplo:



Para terminar, esta idea podemos desarrollarla de modo que la pregunta, que abarcará un número determinado de compases, un tipo de timbres y por ejemplo pocas notas, va seguida de una respuesta donde hay mayor actividad y diferentes timbres.

Un ejemplo de concepto puede encontrarse en el DVD a partir del minuto 1:20:45.

13. FÓRMULAS DE ACOMPAÑAMIENTO A PARTIR DE 1960

Siguiendo estas ideas (u otras similares), lo que nos encontramos son las fórmulas de acompañamiento que mencionamos hace un rato:

13.1 El swing semi-roto

Con este término nos referimos a una manera de acompañar en la que el plato deja de tocar únicamente el patrón tradicional y comienza a variarlo. Lo que se consigue es que el plato pase a acompañar tocando frases rítmicas más largas. Mientras el plato desarrolla este contrapunto rítmico, el charles sigue tocando en los tiempos dos y cuatro. La caja, el bombo y el resto de la batería empiezan a depender de las frases que va tocando el plato. Cuando toco de esta manera, es inevitable que piense en Elvin Jones, aunque lo cierto es que esta fórmula ya se encuentra en grabaciones de Art Blakey o Philly Joe Jones (ver la transcripción de *Diane*, compases 113 a 129) aunque sin el protagonismo que tienen a partir de 1960.

En el DVD aparece un ejemplo de este tipo de acompañamiento en el minuto 1:25:36. El tema es *Por el amor de Dios*.

13.1.1 Transcripción de *Blues To Bechet*

En la siguiente transcripción del tema *Blues To Bechet* de John Coltrane puede verse claramente como Elvin Jones va variando el plato aunque mantiene el charles. El acompañamiento parece seguir el concepto de crear tensión y resolver cada cuatro compases y sobre todo cada doce compases (**Acompañamiento al punto de resolución**) pero de un modo diferente al de los grandes del Bebop. Aquí es el fraseo del plato, que se apoya en unísonos con la caja, el bombo o los toms, el que dirige la música.

Algunos de los diferentes tipos de resoluciones pueden ser:

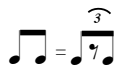
- Muy claras y en el tiempo uno (compases 17, 37).
- “Dobles” como las del compás 13, ya que después de resolver en el uno, vuelve a resolver en el cuarto tiempo.
- Sutiles como la del compás 45 donde toda la tensión del compás 44 parece no resolverse con la contundencia que esperaríamos.

También es muy importante ver cómo, por momentos, el acompañamiento se convierte en un contrapunto muy elaborado. Suelo explicarlo como un desarrollo natural del **contrapunto puro** que veíamos en el Bebop. Ahora las frases son mucho más largas, con una entidad propia clarísima y en muchos casos, sin silencios. Entre los compases 23 y 30 tenemos un buen ejemplo. Una frase comienza con lo que parece será una preparación para resolver en el tiempo uno del compás 25 (un nuevo coro) pero, sin resolver, sigue tocando tresillos hasta resolver en el 4 y medio del compás 30. Este momento del tema me hace pensar en dos conceptos:

1. La crítica ha reconocido que en la forma de tocar de Jack DeJohnnette suena a la vez a acompañamiento y a composición independiente. Así es de rica. Elvin es una gran influencia en DeJohnnette y aquí nos encontraríamos una muestra de ese concepto.
2. Como esta creación de tensión es tan larga y tiene una resolución en varios puntos, ha llevado a algunos autores a decir que este tipo de fraseo recuerda al poder con que las olas rompen contra las rocas, des-parramándose por las rocas y volviendo a recomponerse para el siguiente envite. Esto hace que sea un acompañamiento poco previsible y muy vivo que resuelve en sitios que no esperamos y vuelve a levantarse para continuar.

BLUES TO BECHET

"Comping" de Elvin Jones



El Charles a 2 y 4 todo el tema

13.2 El swing roto

Es una variación del anterior. El cambio fundamental es que ahora el charles ya no sigue tocando en el dos y el cuatro. Se convierte en una voz más que se combina con la caja, el bombo y el resto de la batería para crear el acompañamiento.

En el DVD aparece un ejemplo de este tipo de acompañamiento en el minuto 1:32:50. El tema es *¿Cuándo se “desempieza”?*

Maestros de este estilo son Roy Haynes (recomiendo escuchar todo el disco *Now He Sings Now He Sobs* de Chick Corea) y Tony Williams (*The 1964 Complete Concert: My Funny Valentine And Four And More* de Miles Davis, entre otros muchísimos).

13.2.1 Transcripción de *Matrix*

A continuación aparece una transcripción de los ocho primeros coros de *Matrix*, que es uno de los temas de Chick Corea que aparecen en el CD *Now He Sings Now He Sobs*. Roy Haynes en una de sus mejores grabaciones... y tiene muchísimas.

El fraseo entrecortado y “saltarín” del plato, junto a la desaparición del *ostinato* del charles es clarísimo en este ejemplo. Es, como en el caso de Elvin, un *blues* donde también encontramos ese acompañamiento **al punto de resolución** con resoluciones cada cuatro o doce compases.

También nos encontramos la utilización de un **contrapunto** muy desarrollado, especialmente en la melodía (compases 4 al 8 y sobre todo del 13 a 20). Lo que hace en estos compases tiene tal entidad que podría ser en sí mismo “la melodía” del tema. En este contexto también llama la atención cómo en el primer coro del solo de piano (compás 25 al 36), aparece en el plato un motivo de 6 tiempos que se repite hasta el remate del compás 32.

Además de estudiar la transcripción, recomiendo que se le eche un buen vistazo a los vídeos que este trío tiene en directo, especialmente el Chick Corea *Rendez-vous In New York*.

<https://www.youtube.com/watch?v=29WR8prMC7M>

MATRIX

"Comping" de Roy Haynes

MELODÍA

5

9

13

17

21

SOLO PIANO

25

29

33

37

41

45

Rim

Bibliografía

ÁNGEL REY, Ramón. *Cómo interpretar partituras en la batería*. Dinsic. 2013.
BELLSON, Louis; BREINES, Gil. *Modern Reading Text in 4/4*. Henry Adler. 1985.
CHAFFE, Gary. *Time Functioning Patterns*. Alfred Music. 1994.
MOSES, Bob *Drum Wisdom*. Modern drummer publications. 1984.
LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Sher Music Co. 1995.
RILEY, John. *The Art Of Bop Drumming*. Manhattan Music Publications. 1994.
RILEY, John. *Beyond Bop Drumming*. Manhattan Music Publications. 1997.
RILEY, John. *The Jazz Drummer's Workshop*. Hal Leonard Corporation. 2005.
RAMSEY, John. *The Drummer's Complete Vocabulary As Taught By Allan Dawson*. Manhattan Music Publications. 1998.

DVD

BURNS, Ken. *Jazz, La Historia*. Divisa. 2000.
GLASS, Daniel. *The Century Project*. Drum Channel. 2012.
MARSALIS, Winton. *Blues & Swing*. Pioneer Artists. 1988.
RILEY, John. *The Master Drummer*. Alfred music. 2009.
SMITH, Steve. *Drumset Technique/ History Of The U.S Beat*. Hudson music. 2002.

Discografía seleccionada

Bebop / Hard Bop (Acompañamientos Plano, Al punto de resolución, Contrapuntístico Puro, Contrapuntístico de Remate y Contrapuntístico Propulsor).

BLAKEY, Art. *Caravan*. Art Blakey and The Jazz Messengers. Riverside. 1963.
DAVIS, Miles. *Bag's Groove*. Prestige. 1957.
DAVIS, Miles. *Kind Of Blue*. Columbia. 1959.
DAVIS, Miles. *Milestones*. Columbia. 1958.
DAVIS, Miles. *Relaxin'*. Prestige. 1958.
DAVIS, Miles. *Steamin'*. Prestige. 1961.
JAZZ MESSENGERS, The. *Live At The Cafe Bohemia* Vol.1 and 2. Blue Note. 1955.
KRALL, Diana. *Live In Paris*. Verve. 2002.
MOBLEY, Hank. *Soul Station*. Blue Note. 1960.
MONK, Thelonious. *Monk's Dream*. Columbia. 1963.
PARKER, Charlie. *Bird And Diz*. Mercury. 1952.
ROACH, Max; Brown, Clifford. *At Bassin Street*. Emarcy. 1956.
SINATRA, Frank. *Sinatra At The Sands* de Frank Sinatra and Count Basie. Reprise. 1966.

Semi-Broken y Broken swing

BARRON, Kenny. *Wanton Spirit*. Verve. 1995.
COLTRANE, John. *A Love Supreme*. Impulse. 1962.
COLTRANE, John. *Coltrane Plays The Blues*. Atlantic. 1965.
COREA, Chick. *Now He Sings, Now He Sobs*. Blue Note. 1968.
DAVIS, Miles. *ESP*. Columbia. 1965.
DAVIS, Miles. *Miles Smiles*. Columbia. 1967.
DAVIS, Miles. *My Funny Valentine & Four And More. The Complete 1964 Concert*. Columbia. 1965 y 1966.
DAVIS, Miles. *Nefertiti*. Columbia. 1967.
METHENY, Pat. *Question And Answer*. Geffen. 1990.
SCOFIELD, John. *Time On My Hands*. Blue Note. 1990.
SHORTER, Wayne. *Juju*. Blue Note. 1965.

Open swing

EVANS, Bill. *Portraits In Jazz*. Riverside. 1960.
EVANS, Bill. *Sunday At The Village Vanguard*. Riverside. 1961.
EVANS, Bill. *Trio 65*. Verve. 1965.
JARRET, Keith. *Still Life*. ECM. 1968.
WHEELER, Kenny. *Gnu High*. ECM. 1976.

Even eights Jazz

ERSKINE, Peter. *Time Being*. ECM. 1994.
FRISELL, Bill; DRISCOLL, Kermit; BARON, Joey. *Live*. Gramavision. 1995.
GARBAREK, Jan. *Photo With Blue Sky, White Cloud, Wires, Windows And A Red Roof*. Ecm. 1979.
JARRET, Keith. *Personal Mountains*. ECM. 1989.
JOHNSON, Marc. *The Sound Of Summer Running*. Verve. 1998.
MEHLDAU, Brad. *Introducing*. Warner Bros. 1995.
MEHLDAU, Brad. *Places*. Warner Bros. 2000.

Temas del DVD

1. *When The Saints Go Marching In* (Tradicional).
2. *Bag's Groove* (Milt Jackson).
3. *I'll Remember April* (Gene de Paul, Pat Johnston, Don Raye).
4. *Por el amor de Dios* (Ramón Ángel Rey).
5. *¿Cuándo se desempieza?* (Ramón Ángel Rey).
6. *Stella by Starlight* (Victor Young-Ned Washington).
7. *Cine Mara* (Ramón Ángel Rey).

Créditos del DVD

Productor: Ramón Ángel
Músicos: Ramón Ángel (Batería); Vicenç Solsona (Guitarra); Paco Weth (Contrabajo).
Sonido directo: Gaspar Leal Barker.
Grabación audio directo: Jacobo Fernández Ramírez.
Mezcla y masterización del audio: Carles Ribera.
Audiovisual: Digitsuit.
Montaje vídeo, grabación de la introducción y entrevista: Beñat Revuelta.
Diseño i fotografía portada del DVD: Nuria Piferrer.
Fotografías grupo: Juan Antonio García Delgado "Pichi".

www.ramonangelrey.com

