

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Música

Análisis de la evolución de la batería de jazz desde finales de la era del swing hasta inicios de la era del bebop: con enfoque en los aportes de Max Roach.

Producto artístico

David Mauricio Romero Maldonado

Música Contemporánea

Trabajo de titulación presentado como requisito
para la obtención del título de
Licenciado en música Contemporánea

Quito, 9 de diciembre de 2018

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
COLEGIO DE MÚSICA

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

Análisis de la evolución de la batería de jazz desde finales de la era del swing hasta inicios de la era del bebop: con enfoque en los aportes de Max Roach.

David Mauricio Romero Maldonado

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico:

Diego Celi, DMA.

Firma del profesor:

Quito, 9 de diciembre de 2018

DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante: _____

Nombres y apellidos: David Mauricio Romero Maldonado

Código: 00121548

Cédula de identidad: 1721892899

Lugar y fecha: Quito, 9 de diciembre de 2018

RESUMEN

Esta investigación consta de una breve introducción sobre la vida de Max Roach, seguido del desarrollo que expone los aspectos musicales y sus técnicas de ejecución en la batería. Posteriormente se realiza un análisis sobre la evolución interpretativa de este instrumento, entre finales de la era del swing y la era del bebop, fundamentándose principalmente en transcripciones de Max Roach y destacando los aspectos sociales de dicha transformación. Por medio del análisis de sus ejecuciones durante aquella época, se puede notar las diferencias estilísticas entre el swing y el bebop en cuanto a la batería. De igual forma se pretende recopilar las características conceptuales de Roach, dentro de su rol como baterista de jazz. El objetivo es presentar estos elementos para contribuir a un mejor entendimiento del instrumento; los resultados de este análisis brindan un punto de partida como recurso para el estudio formal de la batería.

Palabras clave: batería, swing, bebop, jazz drumming, melodic drumming, Max Roach.

ABSTRACT

This paper contains a brief introduction to the life of Max Roach, followed by the main body of the text that exposes his musical aspects and techniques for drums playing. Subsequently, the paper presents an analysis on the evolution of jazz drumming at the end of the swing period and the bebop era mainly based on Max Roach's transcriptions, highlighting the social aspects of this transformation. Through the analysis of his performances during the mentioned period, the stylistic drumming differences between swing and bebop can be noticed. Furthermore, the text intends to gather Roach's conceptual characteristics in his role as a jazz drummer. The main objective is to contribute to a better understanding of the instrument; the results of this research give a starting point resource for the serious study of the drum set.

Key words: drum set, swing, bebop, jazz drumming, melodic drumming, Max Roach.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	12
Antecedentes: La batería a finales de la era del swing e inicios de la era del bebop	13
Max Roach: Orígenes y primeras innovaciones	16
Acompañamiento: De los patrones estándar al bebop	18
Solos de batería	21
La importancia del sonido: El timbre del instrumento	25
Max Roach y el <i>Melodic Drumming</i>	26
Conclusiones.....	32
Referencias bibliográficas.....	34

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Extracto de Sidney "Sid" Catlett en la composición *Rose Room* del disco *Metropolitan Opera House Jam Session*. Minuto 2:15. Transcrito por David Romero.

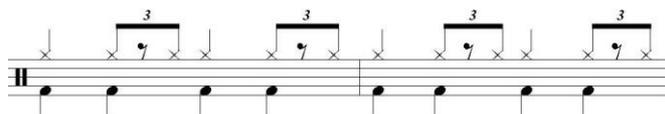


Figura 2. Extracto de Kenny Clark en la composición *Epistrophy* del disco *Kenny Clark and His 52nd Street Boys*. Minuto 1:30. Transcrito por David Romero.

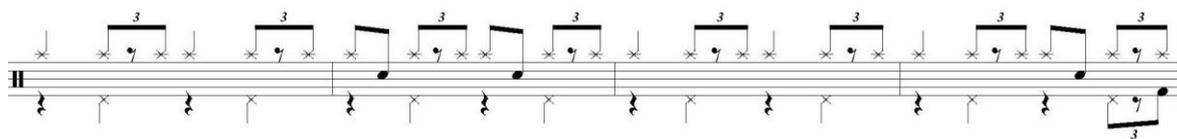


Figura 3. Extracto de Max Roach en la composición *Salt Peanuts* del álbum *The Quintet: Jazz at the Massey Hall* de 1953. Minuto 1:58. Transcrito por David Romero.



Figura 4. Solo de Max Roach sobre la forma AABA en la composición Daahoud del álbum *Clifford Brown & Max Roach*. Min. 2:43. Transcrito por David Romero.

The image displays a musical score for a solo by Max Roach on the piece 'Daahoud'. The score is written in 4/4 time and consists of 32 measures, organized into four systems of two staves each. The first system (measures 1-8) is marked with a box 'A' and features a complex rhythmic pattern with frequent triplets and eighth notes. The second system (measures 9-16) is also marked with a box 'A' and continues the rhythmic development. The third system (measures 17-24) is marked with a box 'B' and introduces a more regular, driving eighth-note pattern with accents. The fourth system (measures 25-32) is marked with a box 'A' and includes the instruction '> Corchea recta' above measure 25. The score concludes with a double bar line and a final note in measure 32.

Figura 5. Fraseo lineal en corcheas y tresillos de corchea sobre la composición *Parisian Thoroughfare* del álbum *Clifford Brown & Max Roach*. Min. 4:41. Transcrito por David Romero.

A

A

Figura 6. Fraseo en semicorcheas sobre la sección B, Transcrito por David Romero.

B

Figura 7. Fraseo en corcheas y tresillos de corcheas retomando la idea principal.

Transcrito por David Romero.

A

Figura 8. Motivo principal.

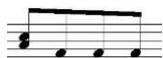


Figura 9. Patrón melódico principal en el compás tres.



Figura 10. Patrón melódico repetido y desplazado.



Figura 11. Patrón melódico desplazado entre dos compases.



Figura 12. Replanteamiento del motivo melódico en el compás 30.



Figura 13. Agrupaciones simétricas de 5 notas.

B 17

Motivo 1

Motivo 2

21

Motivo 1 desplazado

Figura 14. Fraseo en semicorcheas durante la sección B.

B 17 Motivo 1



21 Motivo 1 desplazado Motivo 2



Introducción

El análisis de la evolución de la batería de jazz desde finales de la era del swing hasta inicios de la era del bebop, busca entender la forma en que se desarrolló la ejecución de este instrumento, así como sus técnicas y las configuraciones propias del set. Este trabajo tiene como punto de partida los últimos años de la era del swing, alrededor de 1940, hasta la consolidación de la era del bebop durante la primera mitad de los años 50. Esta época es de gran importancia debido a la cantidad de innovaciones que se dieron en la batería y en el estilo en que se tocaba el jazz en general.

La importancia de estos avances ayudó a definir el sonido y las características del jazz durante la era del bebop, influyendo también en los años y estilos subsecuentes. Con base en el trabajo de Max Roach, se ha podido observar y estudiar varias de las características de esta evolución, siendo él mismo considerado uno de los grandes innovadores de la batería de jazz. A través del estudio de sus interpretaciones, se muestran las diferencias en la forma de ejecución de la batería en relación con la era del swing, pasando de ser un elemento de acompañamiento a un instrumento solista. El legado de Max Roach está presente en la interpretación de muchos bateristas contemporáneos y sus conceptos han trascendido las barreras del tiempo y de los estilos.

Antecedentes: La batería a finales de la era del swing e inicios de la era del bebop

El presente análisis aborda los aportes que se dieron al estilo de ejecución de la batería durante la época del bebop. Por esta razón, es necesario remontarse unos años atrás y entender qué sucedía hacia finales de la era del swing (circa 1940). Esto permitirá entender de mejor manera los elementos que formaban parte del estilo en cuanto a la batería, su configuración y su rol dentro de las bandas de jazz.

Entre los años de 1940 y 1945, muchos eventos confluían para la desaparición progresiva de las grandes agrupaciones de jazz, las cuales tenían un rol de entretenimiento y eran conocidas por tocar música de baile. En su momento, el baile había ganado gran aceptación entre los jóvenes de Norteamérica y no se podía separar este rol de las agrupaciones de jazz como lo menciona Gioia (2009, p. 111). Los efectos de la guerra se hicieron sentir en el medio musical mermando su continuidad ya que muchos músicos fueron reclutados, los instrumentos eran casi imposibles de conseguir, el racionamiento de combustible dificultaba que las *big bands* salieran de gira, o era imposible que lo hicieran. (Gioia, 2009, p. 136). Además, menciona que las autoridades establecieron impuestos a los salones de baile y que los costos para promover los conciertos y el alquiler de habitaciones de hotel incrementaron. De esta manera se creó una brecha entre los músicos de jazz y las grandes audiencias.

Por otro lado, el creciente interés de los músicos por innovar en sus actuaciones, los llevó a reunirse en el club *Minton's Playhouse* luego de las horas de trabajo con las *big bands*. Ahí encontraban un espacio para desarrollar todas sus ideas sin limitaciones durante las *jam sessions*, "allí el estilo del bebop empezó a

refinarse por un grupo de modernistas progresistas.” (Gioia, 2009, p. 136). Entre estos músicos destacaban Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Thelonious Monk, Charlie Christian y los bateristas Kenny Clark y Max Roach, quienes fueron los que empezaron a aportar elementos al jazz tradicional. Por ejemplo, el estilo del acompañamiento en el piano, la disposición de los acordes y el soporte rítmico se hicieron más complejos. Pero para entender el nacimiento del bebop es necesario mencionar el contexto social en que este se gestó. Gioia señala que “el bebop fue definido por su contexto social, tanto como por los bemoles y sostenidos de sus acordes aumentados.” (2009, p. 176). Continúa mencionando que el sentimiento que unificaba a esta nueva generación de músicos de jazz, se derivaba del hecho de pertenecer a una clase socioeconómica inferior; en parte por su estatus marginal como negros americanos, como por la segregación y ausencia de derechos civiles dentro de este pasaje histórico de los Estados Unidos. Según Gioia, la primera generación de músicos negros tuvo éxito en la actuación y el entretenimiento, y eran reconocidos y respetados por eso. Por otro lado, los músicos jóvenes de la década del 40 querían aún más, “ellos exigieron la aceptación como artistas, como reconocidos practicantes de una forma de arte seria.” (Gioia, 2009, p. 176). En ese sentido estos músicos que no recibían el reconocimiento que esperaban, tomaron la oportunidad de establecer un discurso utilizando su música, la cual para sus fines mientras más compleja era mejor.

En cuanto a las diferencias entre los estilos del jazz tradicional y el jazz moderno (bebop) dentro de la batería, se pueden destacar dos aspectos fundamentales. Primero, los instrumentos que conformaban el set, y segundo, la forma en que este se tocaba. Durante la era del swing el set de batería constaba de una configuración particular que contenía entre otras cosas, como dice Berendt “un

redoblante, *tom toms* chinos, claves de madera, campanas y pequeños platillos, al igual que un bombo en donde estaba montado un platillo o un triángulo,” (2009, p. 468). Así mismo Thomas Owens reafirma que durante las primeras décadas de la historia del jazz, la batería y las técnicas de tocarla tuvieron varios cambios fundamentales. Luego de la era del swing, “hacia la década de los 40 el set de batería típico constaba de bombo, redoblante, de uno a tres *tom-toms*, *hi-hat* y de uno a tres platillos suspendidos de varios diámetros y grosores.” (Owens, 1995, p. 179).

En cuanto a las primeras diferencias técnicas, durante la época del swing el tiempo era marcado constantemente por el bombo que tocaba en negras, el patrón de swing era tocado con más frecuencia sobre el *hi-hat* y los solos se tocaban por todo el set, incluyendo claves de madera, campanas, *toms* y cualquier otro accesorio que formara parte de la batería, tal como se puede escuchar durante el solo de Gene Krupa en la composición *Sing Sing Sing*. Según Theodore Brown:

“el *bop drumming* difiere de todos los estilos de *jazz drumming* previos en tres aspectos: el primero fue el consistente uso del *ride* para crear un sonido lleno (con *sustain*) dentro del ensamble; el segundo fue que se removió gradualmente al bombo de su rol de mantener el tempo; y tercero, la evolución de la independencia coordinada.” (1976, p. 463).

Kenny Clarke fue uno de los bateristas que estuvo en ambos estilos y quien ayudó a definir el nuevo sonido del jazz, pero fue Max Roach quien maduró todos los conceptos y los llevó al siguiente nivel de ejecución. Kenny Clarke desarrolló su estilo usando el bombo para tocar acentos, trasladando la estabilidad del tiempo al *ride* y haciendo uso de su mano izquierda para acentuar sobre el redoblante como complemento del bombo. Lo que más adelante se conocería como “independencia

coordinada en la percusión del jazz.” (Gitler, 2001, p.180). Por otro lado, dentro de la época del bebop fue Max Roach quien elaboró el estilo, tocando ritmos más complejos y distribuyéndolos por toda la batería. Según Gitler, Charlie Parker decía que el “*bop* no tiene un pulso continuo,” (2001, p. 179) refiriéndose a las negras tocadas en el bombo, sino que la estabilidad del tiempo ahora estaba trasladada y embellecida por la mano derecha sobre el *ride*, explorando así las dinámicas tonales del instrumento.

Max Roach: Orígenes y primeras innovaciones

El nombre de este importante referente no se puede pasar por alto en la discusión sobre las innovaciones en la batería. Para lograr un mejor entendimiento del tema, es importante exponer brevemente los datos biográficos más relevantes de su vida, sus inicios, desarrollo, así como los rasgos profesionales más importantes que lo convirtieron en uno de los bateristas de jazz más representativos.

Creyente de las múltiples recompensas que otorga el trabajo duro, Roach de orígenes humildes, siempre mostró un profundo interés por la música. Nació en Carolina del Norte, pero pronto junto a su familia tuvo que mudarse a New York. Una vez ahí, vivieron duras experiencias pues siempre enfrentaron la dificultad de encontrar vivienda. Habitó en vecindarios peligrosos en los que la pobreza era el denominador común. Sin embargo, la iglesia desempeñó un papel importante en la infancia de Roach debido a que pasaba la mayoría del tiempo en ella, mientras sus padres salían en busca de trabajo. Fue precisamente ahí en donde profundizó su interés por la música, aprendiendo a tocar piano y batería. (Korall, 2004).

En el libro *Drummin' Men*, el autor señala que el primer acercamiento de Roach con la música fue a través de un piano que había en su casa. Su tía abuela,

una pianista de góspel, ayudó a que el proceso de aprendizaje fuera más rápido. Roach viajaba constantemente a Brooklyn para ver tocar a las *big bands* y ser partícipe de las *jam sessions*. Sus inicios profesionales fueron en la banda de Duke Ellington y fue así que se relacionó con músicos como Charlie Parker, los cuales pronto se dieron cuenta del inmenso talento que Max Roach poseía. (Korall, 2004, p. 96).

Roach influyó a muchos bateristas con su estilo, pero a su vez, él fue influenciado por grandes instrumentistas durante la era del swing. Se encuentran entre estos nombres a: Sid Catlett, Jo Jones y Kenny Clark, quienes estaban en la brecha que marcaría una gran diferencia y avance para los músicos del bebop. Max Roach recibía también toda la influencia de sus colegas contemporáneos, los innovadores del nuevo sonido: Charlie Parker, Dizzy Gillespie y Bud Powell, de quienes reflejó su estilo aplicándolo a la batería.

El capítulo "Bajistas y bateristas" del libro *Bebop: The Music and Its Players*, marca un contraste entre los estilos de Kenny Clarke y Max Roach, quienes estuvieron a cargo de la transición entre el swing y el bebop en cuanto a la ejecución de la batería. El libro presenta un análisis de los patrones del *ride*, redoblante y bombo que cada uno desarrolló. Mientras Clarke tenía pocas intervenciones en estos instrumentos (redoblante y bombo), Max Roach tenía frases más intensas con redobles y acentos que brindaban más energía a la música. Adicionalmente, el patrón del *ride* de Roach tenía una diferente acentuación, resaltando los tiempos dos y cuatro. (Owens, 1995).

Una de las grandes diferencias frente a otros bateristas, fue que Max Roach presentó a la batería en un contexto de solista dentro del bebop. Usando mucho del mismo vocabulario que sus antecesores, la diferencia radica en cómo Roach usaba

estas figuras o patrones rítmicos, los cuales orquestaba en todo el set de la batería. “Nadie antes que él diseccionó el instrumento en la manera en que él lo hizo, enfocándose en cada instrumento individualmente o incorporándolo con otro. Con una sofisticación en los arreglos e ideas con formas establecidas e independencia” según Ali Jackson Jr. (McCaslin, 2015, p. 90).

Fue así como Max Roach estableció definitivamente las características técnicas de la batería dentro del bebop. Según Korall (2004), así empezó la revelación de Roach, quién redefinió la forma de ejecutar la batería dentro del jazz y la música popular. Roach fue catalogado como la figura de la batería en el jazz moderno, señala el autor, provocando un efecto explosivo a gran escala. Estilísticamente, Roach podía tocar de una manera tradicional ajustándose al formato de *big band*, definiendo y resaltando los elementos claves que pedía la música, construyendo frases, haciendo que los acentos en los arreglos musicales tengan sentido y otorgándoles un carácter propio. De igual forma, era capaz de tocar un estilo moderno distribuyendo los patrones rítmicos entre sus manos y pies, muy innovador para la época. Korall destaca que Max Roach tocaba activamente con el bombo y el redoblante, y que “no importaba cuántas libertades tomara en el instrumento, todavía podría mantener el ritmo de swing.” (2004, p. 96).

Acompañamiento: De los patrones estándar al bebop.

Como se ha mencionado, los cambios iniciales se dieron en cuanto a la forma de acompañamiento de la música, lo que se conoce dentro del jazz como “*comping*” que según Riley viene de la palabra en inglés *accompanying* o *complement*. (1994, p. 17). En el caso de la batería, las bases de este acompañamiento eran determinadas principalmente por el compás, comúnmente de 4/4 y sobre el cual

(durante la era del swing) se usaba el patrón que se explica en la figura 1. Para este ejemplo, el ritmo que se indica fue ejecutado por Sidney “Sid” Catlett en la composición *Rose Room*, que aparece en el álbum *Metropolitan Opera House Jam Session* grabado el 18 de enero de 1944. Es relevante mencionar que “Big Sid Catlett fue uno de los grandes bateristas de la era del swing, pero también fue responsable de algunas innovaciones que luego serían asociadas con el bebop.” (Gottlieb, 2011, p. 56). Esta es una muestra del tipo de acompañamiento que se hacía durante esa época.

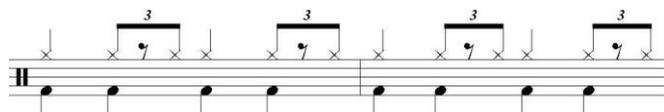


Figura 1. Extracto de Sidney “Sid” Catlett en la composición *Rose Room* del disco *Metropolitan Opera House Jam Session*. Minuto 2:15. Transcrito por David Romero.

El bombo se usaba para apoyar el *walking* del bajo y en este sentido como puede apreciarse en la grabación y como lo remarca John Riley, no debía tocarse tan fuerte como para ser escuchado, sino suavemente para que solo sea sentido. (1994, p.11). Este patrón de swing tenía sus variantes, era ejecutado principalmente en el *hi-hat* o también con escobillas sobre el redoblante y apoyando cada negra con el bombo. Otras formas de ejecutarlo eran solo con el *hi-hat* (en ocasiones abierto), o solo con escobillas y sin el bombo. Durante la era del swing, este acompañamiento era complementado con algunos golpes sincopados del bombo que apoyaban a la melodía o al solista, sin embargo se retornaba rápidamente al patrón del swing original.

Más adelante, según Ira Gitler quien se basó en entrevistas hechas a diferentes músicos importantes, cuando Kenny Clarke entró en escena rompió con los tiempos rectos e invariables. (2001, p. 194).

“Clarke es considerado uno de los grandes innovadores de la batería quien lideró la transición del swing al bebop. Su pulso distintivo del *ride* es legendario, y como el baterista de planta en el Minton’s Playhouse a inicios de los años 40, participó en las *jam sessions* (luego de las horas de trabajo normales), que guiaron el desarrollo del jazz moderno.” (Gottlieb, 2011, p. 80).

En la figura 2, se observa una evolución del patrón de swing que era propio de Clarke a finales de dicha era. En la composición *Epistrophy* que aparece en el álbum *Kenny Clark and His 52nd Street Boys* de 1947, se puede apreciar que el tempo era mantenido por el *ride* y se usaba el bombo y el redoblante, ya no solamente para acentuaciones, sino también como una forma de acompañamiento. Los sincopados apoyos rítmicos que Clarke tocaba en el bombo y los inusuales patrones del *ride*, según Owens, no eran claros para la época, “él no está tocando bebop, pero tampoco está tocando en el estilo tradicional de New Orleans o de swing.” (1995, p. 10).

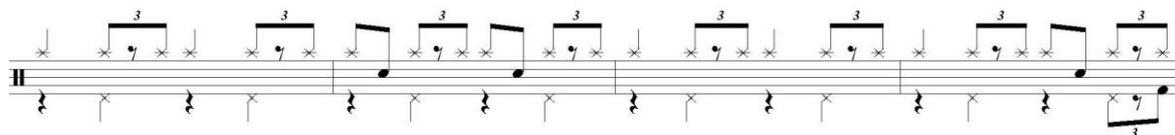


Figura 2. Extracto de Kenny Clark en la composición *Epistrophy* del disco *Kenny Clark and His 52nd Street Boys*. Minuto 1:30. Transcrito por David Romero.

Durante el nacimiento y el auge del bebop, Max Roach explotaba estos mismos recursos rítmicos de acompañamiento de manera prolífica, pero de una forma más activa que Kenny Clarke. Gitler destaca que fue Max Roach quien

elaboró el estilo, tocando ritmos más complejos y a su vez, orquestándolos en el instrumento. (2001, p. 194). Su enfoque hacia este tipo de ejecución, se fundamentaba en que el *ride* y el *hi-hat* servían para mantener un pulso lineal y sin interrupciones, mientras que “la mano izquierda y ambos pies proveían contrapuntos y acentos, ideas rítmicas para apoyar y tocar contra el pulso primario, el ensamble y el solista.” (Korall, 2004, p. 98). Gracias a su creciente técnica, el uso independiente de manos y pies, así como su destreza, la batería asumió un rol musical en diferentes aspectos. De esta manera, el baterista tuvo mayor participación y dejó atrás el papel de acompañante. En esta diferenciación, Owens señala que:

“Donde los acentos del bombo de Clarke ocurrían cada pocos compases, los de Roach caían cada dos o cuatro tiempos... Donde Clark tocaba ocasionalmente un redoble de tambor para complementar el patrón del *ride*, Roach tocaba tanto que su redoblante era más activo que su *ride*.” (1995, p. 183).

En la siguiente figura se puede observar el estilo de Roach durante el acompañamiento del solista en la composición *Salt Peanuts* de Dizzy Gillespie, donde se puede notar cuánta actividad tenía en el instrumento.



Figura 3. Extracto de Max Roach en la composición *Salt Peanuts* del álbum *The Quintet: Jazz at the Massey Hall* de 1953. Minuto 1:58. Transcrito por David Romero.

Solos de batería:

Otro de los principales aspectos que difieren entre estos estilos (bebop y swing), es la forma en que se tocaban los solos de batería. Durante la era del swing,

algunos prominentes bateristas usaban campanas y claves durante los pasajes solistas; “mientras que los bateristas de bebop evitaron su uso, dado el seco y cortante sonido de las claves y las campanas, y además del insistente *jungle drumming* de los *tom-toms*.” (Brown 1976, p. 449).

Por otro lado, los bateristas de bebop usaron el bombo como una voz independiente durante sus solos, los cuales eran rítmicamente polifónicos dado el uso de diferentes “voces” de la batería, “a veces raro entre los bateristas de swing, pero pronto llegó a ser común entre los bateristas de bebop.” (Brown 1976, p. 452-453).

Si bien los solos de batería estaban presentes durante la era del swing, estos tenían un estilo rudimental, es decir, usaron los clásicos rudimentos de tambor y lo aplicaron al set de batería. En la primera parte del siglo XX menciona Jordan, “los bateristas emplearon estos rudimentos para crear mucho de su vocabulario musical.” (2009, p.35). Los solos durante la era del swing no se tocaban frecuentemente, o en ocasiones eran parte del arreglo, como en la introducción de *Salt Peanuts* de Dizzy Gillespie. Owens señala que la diferencia más notable entre Kenny Clarke y Max Roach estaba en sus respectivos solos (1995), Roach improvisaba con más frecuencia de lo que Clarke lo hacía.

También cabe destacar el estilo de fraseo y motivos rítmicos que Roach implementó, ya que solía empezar sus solos con patrones sencillos que iba incrementando gradualmente en complejidad. De esta manera dejaba atrás el estilo rudimental y utilizaba frases bien organizadas de tal forma que podía emular melodías en la batería. Roach solía tocar los motivos melódicos de los temas o desarrollar una idea presentada por otro solista. Así es como se evidencia la organización de ideas y estructuras por parte de Max Roach, quien “era un maestro

en hacer desarrollos motivicos” dice Owens. (1995, p.184). Max Roach tenía una manera lógica de desarrollar sus solos, pensando en frases que tengan descanso, que “respiren,” tal como lo hace un instrumentista de viento. Sus frases eran más largas de lo que se acostumbraba a tocar durante los años de la era del swing y su duración era de cuatro, ocho o inclusive 16 compases.

Estas evidencias muestran que Roach tenía control sobre la estructura de las composiciones, es decir, su forma y su melodía. En la figura 4, se observa una forma de organización rítmica y temática de las ideas en el contexto de un solo de batería durante la composición *Daahoud*, del álbum *Clifford Brown & Max Roach*, grabado en Nueva York el seis de agosto de 1954. La forma de esta obra es de 32 compases (AABA) y en cada sección Roach muestra un concepto diferente. La primera A inicia el solo con un motivo en tresillos durante cuatro compases en redoblante y *toms*, para luego pasar a corcheas de swing con un motivo de pregunta y respuesta, que también repite en la segunda A. En la sección B, cambia completamente para tocar tresillos entre redoblante y *toms* durante los ocho compases, mientras acompaña todo el tiempo con negras en el bombo. En la última sección A, toca corcheas rectas creando una frase larga con algunos acentos asimétricos en los *toms* y el bombo para concluir con tresillos, tal como había empezado el solo.

Así se reafirma la idea de que Max Roach premeditaba sus intervenciones solistas, y estructuraba su ejecución como si fuese un arreglo instrumental. El tipo de organización que se presenta en este solo, sería una herramienta recurrente en sus posteriores ejecuciones, lo que le permitió conceptualizar nuevas ideas instrumentales.

The musical score is written for a drum set in 4/4 time. It consists of 30 measures, divided into sections A and B. Section A (measures 1-16) features a complex rhythmic pattern with triplets and eighth notes. Section B (measures 17-24) is a more rhythmic section with a consistent triplet pattern. Section A returns (measures 25-30) with a 'Corchea recta' (straight eighth notes) pattern. The score includes various musical notations such as triplets, eighth notes, and rests.

Figura 4. Solo de Max Roach sobre la forma AABA en la composición Daahoud del álbum *Clifford Brown & Max Roach*. Min. 2:43. Transcrito por David Romero.

Las ejecuciones de Roach eran reservadas y lógicas, según se cita a Gunther Schuller en *The Masters of Bebop*:

“El ingenio con el que alterna entre dos ideas, da no solamente un indicio de la capacidad de Max Roach para pensar musicalmente, sino que también demuestra que el punto culminante de sus solos no tenía que ser una explosión irreflexiva de energía, ellas podían ser composiciones interesantes y significativas.” (Gitler, 2011, p. 194).

Roach tenía el mismo concepto de organización cuando tocaba los *trades* (intercambios de solos con otro instrumento), en cuanto a figuración e interpretación de las notas. Uno de sus patrones favoritos era tocar las corcheas rectas, luego atresilladas, e inclusive con una sensación de quintillos. Max Roach también desarrolló frases y combinaciones rítmicas específicamente para ser tocadas en el *hi-hat*, según Owens, inspirado en el baterista Jo Jones por el cual sentía admiración.

La importancia del sonido: El timbre del instrumento.

Además de trabajar en la estructura de los solos, la tendencia de Roach era la de utilizar cada elemento disponible del instrumento. En ese sentido, usó las características tímbricas que ofrece la batería y trabajó con sus texturas y dinámicas; lo que más adelante daría paso al *melodic drumming*, un concepto escasamente explotado durante los años previos al bebop.

Ser consciente del sonido le otorgaba a Roach una visión más profunda de su instrumento y sus técnicas, las cuales fueron especializándose en nuevos conceptos mediante la exploración de la batería. Originalmente la batería al ser un instrumento percusivo, no tenía una afinación específica, de esa manera:

El bombo, dada su función en la música, era utilizado para lograr efectos percusivos aunque Jordan señala que “Max Roach comúnmente afinaba su bombo a la tonalidad de la pieza que iba a interpretar.” (2009, p. 49). Es importante notar que este (el bombo), interactúa sonoramente con el resto del set y establece una relación interválica en conjunto con los demás instrumentos de la batería. Esto fomenta un desarrollo del fraseo, una relación coordinada de cuatro capas (utilizando ambas manos y ambos pies a la vez).

La caja también se utilizó como un *tom* más, ya que al desactivar las cuerdas o bordonas gana un tono más claro y definido. Esto aporta un espectro de frecuencias a la batería que hace de esta un instrumento muy versátil.

Normalmente, se usaban dos *toms* durante los primeros años del jazz y Max Roach solía afinarlos en un intervalo de cuarta perfecta. Esta afinación, como dice Jordan, “tiene más posibilidades melódicas y armónicas.” (2009, p. 50). Luego, Roach añadiría otro *tom* a su batería ampliando aún más las posibilidades.

Los platillos, por su material de construcción, aportan color y una cantidad de armónicos que ayudan a dar forma y dirección a una melodía, acentuando las notas importantes o utilizando su *sustain* para generar tensión o distensión. En la batería, dependiendo de la afinación y dinámica con que se toque o el lugar y tipo de baqueta (*mallets* o escobillas), se consiguen una variedad de colores y texturas que aportan al diseño melódico del instrumento, conceptos importantes que Max Roach exploró con especial atención.

Max Roach y el *Melodic Drumming*

Muchos elementos dentro de la historia de la batería de jazz, forman parte del nuevo sonido nacido en la era del bebop: el *time keeping*, el *commping*, la tradición del tambor rudimental, los conceptos para el desarrollo de solos, el sonido, etc. Gracias a esto, el lenguaje de la batería ha ido cambiando constantemente, manteniendo vigente su tradición y dándole nuevas interpretaciones. En ese sentido, se puede decir que uno de los catalizadores del nuevo estilo en la batería es esa mezcla entre organización rítmica y conciencia tímbrica, que dio paso a la evolución del *melodic drumming*.

Jonathan McCaslin, a través de las definiciones de melodía encontradas en *Webster's New Dictionary of Music* y *The Oxford Companion to Music*, concluye en simples términos que una “melodía es una serie de tonos conectados por una línea rítmica, lo que implica que para construir una melodía se requiere de dos elementos básicos: tono (*pitch*) y ritmo.” (2015). El interés por entender los aspectos que conforman una melodía, radica en el análisis de su aplicación sobre la batería. Es importante recordar que este instrumento no fue originalmente concebido para tocar o interpretar ideas melódicas, sino más bien para mantener el tiempo de la banda. A pesar de que actualmente esta idea de mantener el tiempo no ha cambiado, ahora el baterista es más consciente de las posibilidades de su instrumento.

Al tocar con un estilo melódico se trata de crear formas rítmicas, siguiendo el contorno de una melodía dada, apoyadas por los elementos tímbricos que ofrece la batería con sus texturas y dinámicas. La orquestación y la articulación son recursos para crear estos contornos melódicos, por lo que es importante saber interpretar las notas en el instrumento, de manera que sean consecuentes con la melodía de cada composición. Según McCaslin, la organización de ideas rítmicas y discursos melódicos, son una fuerte característica al hablar del estilo de Max Roach. En una entrevista hecha a Roach, este señala al respecto de su estilo melódico que “es como una conversación, incluso dentro de un solo que creas por ti mismo. Tocas una frase, respondes la frase, haces una ‘declaración,’ la respondes e intentas crear una pequeña historia general.” (McCaslin, 2015, p. 94).

Haciendo un análisis del solo de Max Roach en la obra *Parisian Thoroughfare* de Clifford Brown, que aparece en el álbum *Clifford Brown & Max Roach* grabado en los estudios *Capitol Records* entre 1954 y 1955, se puede observar de manera general cómo organiza sus ideas rítmicas sobre cada sección en una estructura

AABA de 32 compases. Según la figura 5, se puede decir que la idea principal es el fraseo sincopado durante las dos primeras secciones A, utilizando corcheas y tresillos de corcheas e integrando el bombo de un modo lineal, idea que más adelante retomaría en la última A.

The image shows a musical score for a 32-measure AABA form. The first section, labeled 'A', consists of measures 1 through 8. The second section, also labeled 'A', consists of measures 9 through 16. The notation is in 4/4 time and features a syncopated lineal pattern primarily using eighth notes and triplets of eighth notes. The first section 'A' includes a triplet of eighth notes in measure 3 and another triplet in measure 8. The second section 'A' includes a triplet of eighth notes in measure 10 and another triplet in measure 16. The score is transcribed for a single melodic line.

Figura 5. Fraseo lineal en corcheas y tresillos de corchea sobre la composición *Parisian Thoroughfare* del álbum *Clifford Brown & Max Roach*. Min. 4:41. Transcrito por David Romero.

Pero la diferencia más notable está en la sección B, en la cual utilizó un fraseo en semicorcheas para contrastar con las otras secciones.

The image shows a musical score for section 'B', which spans measures 17 through 24. The notation is in 4/4 time and features a syncopated lineal pattern primarily using sixteenth notes (semicorcheas). The score is transcribed for a single melodic line.

Figura 6. Fraseo en semicorcheas sobre la sección B, Transcrito por David Romero.

Para los últimos ocho compases—la tercera A—retoma el concepto original fraseando sincopadamente de una forma lineal, con algunos unísonos que forman parte de una idea melódica tal como se ve en las dos primeras A.

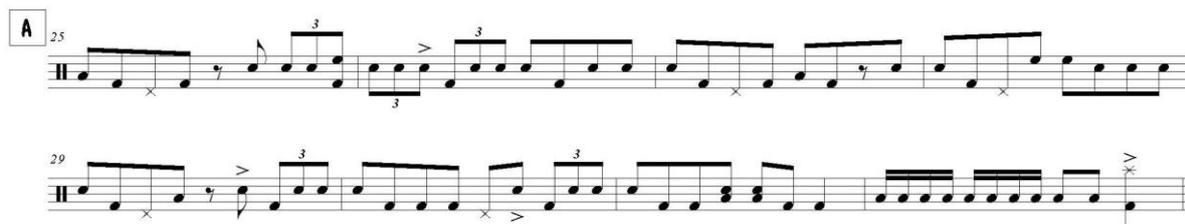


Figura 7. Fraseo en corcheas y tresillos de corcheas retomando la idea principal.

Trascrito por David Romero.

Sin embargo, si se hace un acercamiento detallado de su ejecución, también se pueden observar motivos que se repiten durante todo el solo. Estos son recurrentes y se convierten en la idea principal. El siguiente es un ejemplo de la idea melódica usada por Roach durante la ejecución de este solo, la cual se repetirá varias veces:

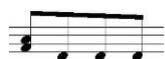


Figura 8. Motivo principal.

Este patrón melódico es presentado por primera vez en el inicio del solo, durante el tercer compás.



Figura 9. Patrón melódico principal en el compás tres.

El motivo se repite nuevamente en los compases diez y once con una pequeña variación y desplazamiento.



Figura 10. Patrón melódico repetido y desplazado.

Una vez más, se vuelve a recordar el motivo durante la segunda A. Esta vez desplazándolo entre los compases trece y catorce.



Figura 11. Patrón melódico desplazado entre dos compases.

Finalmente esta idea es presentada en el compás 30, sobre la última A para recordar que es el discurso principal.



Figura 12. Replanteamiento del motivo melódico en el compás 30.

La sección B tiene su propia organización interna; se puede notar una distribución simétrica de las ideas, las cuales divide en dos partes. En este caso Roach usa agrupaciones de cinco notas durante los compases 17 al 18 y 21 al 22, con un motivo de pregunta y respuesta como se aprecia en la figura 13.

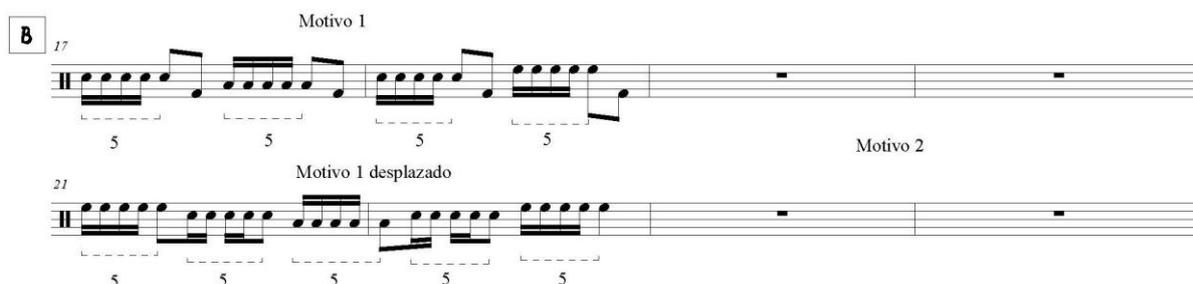


Figura 13. Agrupaciones simétricas de 5 notas.

Mientras que en los compases tres al cuatro y siete al ocho, frasea continuamente en semicorcheas como lo muestra la figura 14, remarcando que no lo hace de una forma aleatoria.

The image shows two musical staves. The first staff, labeled 'Motivo 1', begins at measure 17 and contains a sequence of eighth notes with accents, starting with a quarter rest. The second staff, labeled 'Motivo 1 desplazado' and 'Motivo 2', begins at measure 21 and contains a similar sequence of eighth notes with accents, but with a rhythmic displacement relative to the first staff.

Figura 14. Fraseo en semicorcheas durante la sección B.

Según John Riley, se puede observar claramente un método de organización rítmica de las ideas y temáticas en el contexto de un solo de batería de Max Roach.

Constantemente probó que la labor de un baterista no era simplemente proveer el pulso o generar “fuego.” Y siempre insistió que cuando es tocada por un músico, la batería era igual a otro instrumento en su rango de expresión e inventiva melódica. (McCaslin, 2015, p. 91).

Tal es así, que el concepto de melodía en la ejecución de este instrumento viene de un contexto en donde el lenguaje y la comunicación cumplen un rol muy importante. El objetivo principal es comunicar una idea e interactuar con otros instrumentistas a partir de ella, o generar una conversación por sí mismo dentro un contexto solista. Tal como dice Max Roach, esta es una forma lírica de interpretar la música en el instrumento.

Según el texto de McCaslin a través del uso de contornos melódicos, patrones repetitivos que generan discursos, el uso de los diferentes timbres de la batería y un método de organización previamente determinado, el *melodic drumming* de Max Roach ha establecido importantes bases para su desarrollo y evolución. En cuanto al uso del *melodic drumming* para emular la melodía principal de las composiciones, de acuerdo con Ingrid Monson: “la intención del baterista es usar el ritmo de una melodía combinándolo con el contraste tonal y las elecciones sonoras que ofrece el

instrumento.” (McCaslin, 2015, p. 72). Es decir que el baterista expresa los cambios de dirección melódica de la composición, tocando los tonos agudos o graves de la batería. Incluso presionando el parche de los tambores se generan más tensión en estos, logrando así obtener una mayor cantidad de espectros tonales. En este caso, disponer de más tonos permite delinear con mayor detalle el contorno melódico de una composición.

Conclusión

Dentro de la evolución de la batería de jazz en la era del bebop, se puede encontrar varios puntos de quiebre que cambiaron por completo la forma en que se interpretaba este instrumento. Pasando primeramente por la transformación que sufrió el set durante esa época, así como por la forma de interpretar su rol principal como instrumento de acompañamiento, para luego tomar mayor protagonismo.

El rol de la batería pasó de ser el de un acompañante y un apoyo dinámico y tímbrico de las bandas de jazz, a tener un protagonismo de igual importancia como cualquier otro instrumento de las agrupaciones. Sus formas de ejecución fueron más activas y virtuosas, impulsadas principalmente por Max Roach, quien elevó al instrumento en un pedestal desde donde podía interactuar de una manera más artística y conceptual con la banda. Los aportes que Roach hizo, abrieron el camino para la generación de un estilo único en cuanto a la interpretación. Este estilo tendía a ser más artístico que su predecesor (el swing), mejor pensado y organizado, además de ser virtuoso en el sentido de sus requerimientos técnicos, como la interdependencia coordinada que antes se mencionó.

Roach no solo que presentó a la batería como un instrumento solista, sino que aportó con los recursos necesarios para ello. El uso de patrones rítmicos

combinados con los diferentes timbres y alturas de la batería dieron paso al concepto de *melodic drumming*. Es así que la evolución de la batería encontraría aún más posibilidades, haciendo de este un instrumento capaz de transmitir ideas líricas por sí mismo y por supuesto, aportar mucho más a la banda en un sentido musical y compositivo.

Referencias

- Berendt, Joachim-Ernst. (2009). *The Jazz Book: From Ragtime to the 21st Century* (7ma ed.). Chicago, IL: Chicago Review Press.
- Brown C. Roach M. (1954). *Clifford Brown and Max Roach* [LP]. Nueva York, NY: Emarcy Records.
- Cattlet, S. Bigard B. Casey, A. Pettiford, O. Tatum A. (1971). *Metropolitan Opera House Jam Session (January 18, 1944)* [LP]. Italy: Ariston Records.
- Clarke K. (1947). *Kenny Clark and His 52nd Street Boy* [EP]. Francia: Swing Records.
- Gioia, T. (1997). *The History of Jazz* (2da ed.). Nueva York, NY: Oxford University Press.
- Gitler, I. (2001). Kenny Clarke, Max Roach, and The Drummers. En *The Masters of Bebop: A Listener's Guide* (pp. 179-205). Nueva York, NY: Da Capo Press.
Recuperado de https://search.alexanderstreet.com/view/work/bibliographic_entity|bibliographic_details|309940
- Gottlieb, D. (2011). *The Evolution of Jazz Drumming*. Briarcliff, NY: Hudson Music.
- Jordan, M. (2009). *Melodic Drumming in Contemporary Popular Music: An Investigation into Melodic Drum-Kit Performance Practices and Repertoire* (Tesis de maestría). Recuperado de RMIT University Repository Theses <https://researchbank.rmit.edu.au/eserv/rmit:7885/Jordan.pdf>
- Korall, B. (2004). The Innovators. En *Drummin' Men: The Heartbeat of Jazz the Bebop Years* (pp. 90-108). Nueva York, NY: Oxford University Press.
Recuperado de <https://ebookcentral.proquest.com/lib/usfq/detail.action?docID=422639#>
- McCaslin, J. D. (2015). *Melodic Jazz Drumming* (Disertación doctoral). Recuperado de TSpace Doctoral Theses <http://hdl.handle.net/1807/69408>

Owens, T. (1995). Bassists and Drummers. En *Bebop: The Music and Its Players* (pp. 183-185). Nueva York, NY: Oxford University Press. Recuperado de <https://ebookcentral.proquest.com/lib/usfq/detail.action?docID=241249>

Reimer, B. (2013). Max Roach: Melodic Drumming and Ostinato Solos. En *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music* (Disertación doctoral). Recuperado de McGill University Digital Libray http://digitool.Library.McGill.CA:80/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=121034&silo_library=GEN01

Riley, J. (1994). *The Art of Bop Drumming*. Manhattan, NY: Manhattan Music Publications.