

**Centro Superior de Música del País Vasco
Musikene**

Trabajo de Investigación de Fin de Carrera

**TONY WILLIAMS:
ANÁLISIS ESTÍLISTICO EN EL
QUINTETO DE MILES DAVIS
(1963-1969)**

Jorge Garrido
Jazz (batería)
Junio 2008

ÍNDICE

1.INTRODUCCIÓN.....	1
2.BIOGRAFÍA MUSICAL.....	3
3.EL SEGUNDO QUINTETO DE MILES DAVIS.....	7
4.LOS PRECURSORES DE SU ESTILO.....	16
5.CARACTERÍSTICAS DE SU ESTILO.....	21
5.1.-El sonido	
5.1.1.-Su <i>Set</i> de batería.....	22
5.1.2.-Su técnica.....	24
5.2.- <i>Comping</i>	
5.2.1.- <i>Fast Swing</i> en 4/4.....	27
5.2.2.- <i>Comping</i> en 3/4.....	30
5.2.3.- <i>Comping even</i> o <i>rock feel</i>	35
5.2.4.- <i>Heads</i>	39
5.3.-Solos	
5.3.2.- Recursos básicos.....	42
5.3.2.- Solo sobre “Walkin”.....	47
6.CONCLUSIONES.....	54
7.BIBLIOGRAFÍA.....	57
8.ÍNDICE DEL CD.....	60
9.ANEXOS.....	61

1.INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es analizar el estilo musical de Tony Williams como miembro del segundo quinteto de Miles Davis, formación que se desarrolló entre los años 1963 y 1969. Para lograr este objetivo se tratará de entender cuáles fueron sus aportaciones, tanto al quinteto como al instrumento en sí.

El trabajo comienza con la biografía musical de Tony Williams, la cual es de gran ayuda para comprender las circunstancias que le llevaron a tocar, con tan solo diecisiete años, en una de las bandas más importantes de la historia del jazz. Además de hablar de su vida antes de comenzar a tocar con Miles Davis, aquí se explicará hacia dónde dirigió su carrera tras abandonar dicha formación, lo cual resulta de gran interés histórico, ya que nos ayuda a entender las diferentes direcciones que tomó el jazz durante las décadas siguientes.

Tras la biografía se incluye un apartado dedicado al quinteto, en el cual se explica el momento histórico en el que se formó, las giras más importantes y los discos que grabaron hasta llegar a su disolución a principios de 1969.

Otro apartado de interés es el que trata de los precursores de su estilo. Aquí se hablará de los baterías que más influyeron a Tony Williams y de cómo lo hicieron, incluyendo, cómo no, al que fue su maestro: Alan Dawson.

El resto del trabajo trata de analizar las características de su estilo, teniendo en cuenta su sonido, su técnica y sus recursos más utilizados a la hora de acompañar y de improvisar. Para profundizar más en el estudio de su acompañamiento se analizarán diferentes tipos de compases y de *grooves*¹. En cuanto a su faceta de improvisador también se profundizará analizando sus características más importantes, para finalmente analizar un solo completo.

¹ *Groove*: palabra utilizada para describir la intensidad rítmica generada por un batería. En este caso se usa el término para determinar un estilo, una manera de adornar el tiempo.

Para la elaboración de este trabajo ha sido necesario la recopilación de la discografía completa del quinteto y la consulta de numerosas fuentes relacionadas con el tema (autobiografía de Miles Davis, revistas especializadas, enciclopedias, artículos de internet, etc.), aunque lo más importante, sin duda, ha sido la escucha, análisis y transcripción de dicha discografía, algo imprescindible para llevar a cabo un análisis objetivo y minucioso de su estilo.

Con el fin de ayudar a comprender mejor su estilo se incluyen numerosas transcripciones, todas ellas realizadas por el autor del trabajo. Además se añaden, en notas a pie de página, aclaraciones sobre los términos más específicos de la música de jazz o de la batería.

Junto al trabajo se incluye un CD que contiene las grabaciones de los ejemplos que se citan a lo largo del mismo; de esta manera el lector podrá comprender mejor los conceptos analizados. Al final del trabajo también se adjunta un anexo, donde el lector podrá consultar la discografía del quinteto o la transcripción completa del solo comentado.

En definitiva, con este trabajo se pretende explorar en el legado que dejó uno de los baterías más influyentes de todos los tiempos, en uno de los grupos más importantes de la historia del jazz. Esta labor puede ser de interés por el hecho de que la gran mayoría de músicos de jazz actuales (baterías o no) se han visto influenciados, de una manera o de otra, por la dirección que este grupo tomó en aquellos años, hasta llegar al máximo nivel de abstracción dentro de la expresión pautada, y, de un modo especial, por el papel de sección rítmica y, en ella, del batería que constituye el objeto de nuestro análisis.

2. BIOGRAFÍA MUSICAL

Tony Williams nació en Chicago el 12 de diciembre de 1945, aunque su familia se trasladó a Boston tres años después. Su padre, Tillmon Williams, tocaba el saxo tenor y fue quien le introdujo en el mundo de la música, y a la edad de ocho años ya tocaba la batería en la banda de su padre y era conocido en varios clubs. A finales de los 50, comenzó a recibir clases del legendario Alan Dawson, prestigioso profesor por cuyas manos han pasado baterías como Steve Smith, Harvey Manson, Kenwood Dennard, John Robinson y Vinnie Colaiuta, entre otros. Durante esta época tuvo la oportunidad de tocar con Art Blakey y Max Roach. De hecho, Max Roach comenta este momento, en un reportaje especial publicado en la revista *Modern Drummer*, el año en el que murió Williams:

Tony era muy especial para mí. Yo le conocí cuando él era solo un crío, cuando su padre solía llevarle con él a los clubs en Boston. Él era tan pequeño que todavía no le llegaban los pies a los pedales, pero aún así era capaz de tocar los arreglos de todas las bandas, de los Jazz Messengers y otras. Tony conocía todos los arreglos de los temas, era fenomenal (Flans, 1997 ,p. 87).

Gracias a su amistad con Sam Rivers (quien más tarde formaría parte un tiempo del quinteto de Miles Davis), se introduce, con tan solo 15 años, en la escena jazzística de Boston. En 1962 es reclutado por el saxofonista Jackie McLean, quien le invita a incorporarse a su grupo, y es entonces cuando se traslada a Nueva York, donde graba su primer disco, *Vertigo* (febrero de 1963). Otras grabaciones interesantes, antes de tocar con Miles Davis, son *One More Time* (abril de 1963), del trompetista Kenny Dorham, y *Point of Departure*, del pianista Andrew Hill.

Cuando era joven, intentó tocar como Max Roach, Art Blakey, Philly Jo Jones y Roy Haynes, pero él sabía que esto era parte de su proceso evolutivo. En *One Step*

Beyond (1963), de Jackie McLean, el proceso de imitación ya había terminado, y su propio estilo había comenzado.

Poco tiempo después Miles Davis, que estaba buscando músicos jóvenes para su nueva banda, se fijó en él. Así que le pidió a Jackie McLean su consentimiento para que Tony Williams se uniera a su banda y así fue: pasó a ser el batería del nuevo quinteto de Miles Davis en 1963 y, junto al contrabajista Ron Carter y el pianista Herbie Hancock, formaron, según algunos críticos de jazz, la mejor *sección rítmica* de la historia del jazz. Miles Davis cuenta en su autobiografía:

En aquellos momentos se comentaba ya que iba a ser (Tony) el mejor batería que jamás existió. (...) Tenía el potencial para serlo, y nadie había tocado tan bien conmigo como tocaba Tony. Te aseguro que asustaba. Por otra parte, ni Ron, ni Herbie, ni George eran mancos, así que yo estaba persuadido de haber puesto en marcha algo que valía la pena (Troupe, 1995, p. 382).

Entre 1963 y 1969 grabaron gran cantidad de discos importantes como *E.S.P.*, *Miles Smiles* o *Nefertiti*. Estos y otros tantos se analizarán con más detenimiento en el capítulo dedicado al quinteto. Durante estos años colaboró con otros músicos e incluso, en agosto del 1964, debuta como líder con el disco *Life Time* (no confundir con el nombre de la banda “Lifetime” que formó años más tarde), en el cual da muestras de sus habilidades como compositor. Es importante resaltar el tema “Memory”, en el cual durante ocho minutos improvisan sin forma Tony Williams, el vibrafonista Bobby Hutcherson y el pianista Herbie Hancock. Un año más tarde, en agosto de 1965, grabó *Spring*, en el que colabora de nuevo Herbie Hancock, esta vez junto a Wayne Shorter, Sam Rivers y el bajista Gary Peacock.

Antes de esto participó en dos grabaciones importantes: *Maiden Voyage*, de Herbie Hancock, y *Out of Lunch*, de Eric Dolphy, considerada una obra imprescindible del jazz moderno.

En 1969, coincidiendo con el giro que representa la grabación de *In a silent Way*, abandona el quinteto para experimentar en esta misma dirección, pero con otra formación. Nace así el histórico grupo Lifetime, con el guitarrista John McLaughlin y el organista Larry Young. Este trío finalmente no alcanzaría un gran éxito comercial, pero abrió el camino de lo que más adelante se hizo llamar *jazz-rock* o *fusion*².

Hacia 1972 disolvió el trío Lifetime para formar Thr New Tony Williams Lifetime. Al comienzo de esta etapa Williams, literalmente, se reinventa a sí mismo. Comienza a usar un *set*³ de batería más grande y su manera de tocar se inclina hacia un sonido más *funk-rock*⁴, con mucho peso y un sonido más potente.

A mediados de 1976 se vuelve a juntar con sus antiguos compañeros del quinteto de Miles Davis, pero con Freddie Hubbard a la trompeta. El grupo se llamó V.S.O.P. y su objetivo era reinterpretar, a modo de tributo, la música que tocaban en los años 60 junto a Miles Davis. Durante esta época se traslada a San Francisco y comienza a explorar nuevas facetas como la composición clásica, participa en innumerables proyectos y hasta llega a grabar una composición suya con la orquesta de Gil Evans.

Tras estar unos años tocando con diferentes formaciones y madurando sus conocimientos de composición, en 1995 edita el álbum *Wilderness*, un proyecto romántico y ambicioso orquestalmente que muestra la visión como compositor de Williams, a menudo pasada por alto.

² *Fusion*: género musical surgido en los años 60 que combina elementos del jazz con otros estilos de música, particularmente el *rock*.

³ *Set*: juego, colección. Conjunto. En un contexto baterístico se aplica para nombrar al instrumento en su totalidad.

⁴ *Funk-rock*: género musical que mezcla el *funk* con elementos del *rock*. Puede ser ejecutada por una amplia gama de instrumentos, pero principalmente suele ser interpretada por guitarra eléctrica, bajo y batería.

Tony Williams falleció el 23 de febrero de 1997 en un hospital de San Francisco como consecuencia de un ataque al corazón producido por las complicaciones de una operación quirúrgica. Su trío, con Ira Coleman al contrabajo y Mulgrew Miller al piano, estaba programado para tocar durante una semana en el club *Catalina* de Los Ángeles la semana en que Williams falleció. En vez de cancelarse, el padre espiritual de Tony Williams, Roy Haynes, le sustituyó esa semana para así rendir tributo a la memoria de su buen amigo. Como recuerda el mismo Roy Haynes:

Después de que Tony muriera fui a Los Ángeles a tocar una gira en el *Catalina* que se suponía que era suya. Fue tan espiritual tocar con Ira Coleman y Mulgrew Miller. Yo no sabía si iba a ser capaz de llevarlo a cabo, pensando en él. Yo siempre pensé que cuando yo me fuese le dejaría un *set* de batería a Tony. Este tío me llegó muy adentro (Flans , 1997, p. 98).

3. EL SEGUNDO QUINTETO DE MILES DAVIS

La música de Miles Davis ha sido siempre sinónimo de innovación y cambio estilístico, y quizá, más que cualquier otro músico, marcó el comienzo de una gran variedad de estilos musicales. Como siempre, la mayor aportación de Davis radica en la sabia elección de sus acompañantes y su labor de dirección y selección. Y fue, a principios de 1963, cuando sintió una vez más la necesidad de renovarse musicalmente, lo que le llevó a rodearse de músicos más jóvenes. Para ello contó con el pianista Herbie Hancock, de veintitrés años, el contrabajista Ron Carter, de veintiséis, y con Tony Williams, que apenas contaba con dieciocho. Davis tenía entonces treinta y siete años, y la personalidad musical de estos jóvenes músicos pronto dejó huella en su música. Comenzaba entonces uno de los períodos más interesantes de su evolución cuyo legado se extiende hasta el presente.

La grabación de *Seven steps to heaven* (1963) marcó un punto de inflexión en la carrera de Miles Davis, y los ecos de su primer quinteto comenzaban a diluirse en la distancia. Después de las sesiones iniciales en California con Ron Carter al contrabajo, George Coleman al saxo tenor, Frank Butler a la batería y Victor Feldman al piano, Davis se trasladó a Nueva York con Carter y Coleman y grabó los tres temas restantes con los antes mencionados Herbie Hancock y Tony Williams, sembrando así la semilla de su segundo quinteto, que en los siguientes años cambiaría de nuevo el curso del jazz. Miles Davis cuenta sus sensaciones sobre estos comienzos en su autobiografía:

Tenía la seguridad de que el conjunto que nacía sería glorioso. Por primera vez en mucho tiempo sentía una gran tensión interior, pues si en pocos días aquellos músicos habían llegado a tocar tan bien, ¿cómo tocarían al cabo de unos cuantos meses? (Troupe, 1995, p. 381).

La respuesta se puede escuchar en una serie de álbumes grabados en directo durante las continuas giras que el quinteto realizó tras esa histórica grabación: *Quiet nights*, *Miles in Europe*, *My funny valentine*, *Four & more*, *Miles in Tokio*, *Directions*, *Heard'Round the World*, *The Columbia years*, *Miles in Berlín* y *Live at the Plugged Nickel*. Cabe destacar la histórica grabación en directo del 12 de febrero de 1964 en la Philharmonic Hall de Nueva York; en esta actuación casi todas las piezas de *tempo* rápido se hicieron a más velocidad que en ocasiones anteriores, mientras que las de *tempo* medio lento se tocaron con una profundidad y delicadeza superior a lo habitual. Las piezas rápidas se editaron en el álbum *Four & More* y las lentas en *My Funny Valentine*. Se trató de una gala benéfica y a algunos de los músicos les desagradaba el hecho de no cobrar, las discusiones entre unos y otros fueron constantes. Miles lo recuerda en su autobiografía:

Cuando salimos al estrado cada cual estaba más furioso que un hijoputa con los demás, supongo que la cólera contenida creó aquel fuego; quizás esa fuera una de las razones por la que todos tocamos con tanta intensidad (Troupe, 1995, p. 385).

Curiosamente los miembros del grupo salieron del concierto abatidos y desilusionados, pensando que había sido un fracaso, pero al escuchar la grabación se dieron cuenta de que sonó grandioso.

En primavera de 1964 George Coleman dejó el quinteto, y en su lugar se incorporó Sam Rivers, el amigo de la infancia de Tony Williams. Juntos realizaron una gira por Japón, de la cual salió el álbum *Miles in Tokio*. A la vuelta de esta gira Davis se enteró de que Wayne Shorter había dejado a los *Jazz Messengers*, hecho que llevaba mucho tiempo esperando, así que entró al quinteto de inmediato. Por fin Miles Davis tenía la formación estable que buscaba. En septiembre tocaron en el festival de Berlín, y Davis ya sabía que era el mejor saxofonista que podía tener.

La escena del jazz estaba experimentando cambios continuos, y el término “jazz libre” (*free jazz*) circulaba mucho entre los músicos y parecía referirse a una música liberada de las restricciones de las estructuras y armonías preestablecidas. Miles Davis se mostraba en general disgustado con sus contemporáneos (Ornette Coleman, Eric Dolphy o Cecil Taylor) y no expresaba interés alguno por la *avant-garde*⁵. Para Miles era una necesidad encontrar un concepto novedoso y acorde con la banda que acababa de formar, y en enero de 1965 grabó el primer álbum en estudio con esta formación: *ESP*. Entre otras cosas, este disco se caracteriza por su frescura y por la ausencia de clichés y, en cierta manera, el concepto de abstracción comienza a germinar en el grupo. Como dice Herbie Hancock :

Cuando llegamos a *ESP*, Miles dijo: “ya no quiero acordes” (...). Supongo que iba en busca del núcleo de la música (...) así lo veo yo, una composición es un ejemplo de una concepción, así que Miles, en vez de tocar la composición, quiere tocar la concepción de la que esa composición ha surgido (...), incluso cuando tocábamos “Walkin’” él no quería hacer los acordes después de que tocábamos la melodía (Carr, 1998, p. 207).

ESP contiene tres temas a un *tempo* rápido, tres lentos en 3/4 y una variación de un *blues* en *fa* con un ritmo muy marcado en 4/4. Los temas rápidos se caracterizan por partir de melodías ambiguas, improvisaciones abstractas y una gran interacción entre los miembros del grupo; prueba de ello son los improvisados cambios de tiempo, sugeridos unas veces por el solista y otras por la sección rítmica, como es el caso del *solo* de Miles Davis en “Agitation”. Las piezas lentas en 3/4 son muy etéreas con una dosis de lirismo, mientras que los solos son austeros, tristes y reflexivos. Contrastando con la atmósfera que crean los temas anteriores, destaca la composición de Ron Carter “Eighty-One”, un

⁵ *Avant-garde*: vanguardia. Se refiere al estilo experimental o nuevo de una expresión artística, cultural o política .

blues de 24 compases que se caracteriza por ser el primer tema que grabaron sobre el ritmo *rock feel*, que más tarde desarrollarían hasta llegar al álbum *Filles de Kilimanjaro* en 1968. En cuanto a Tony Williams, cabe destacar la introducción en forma de solo libre que realiza para el tema “Agitation”, la cual está llena de recursos similares a los que usa en el solo de “Walkin”, que se analizará en capítulos posteriores.

. Davis opinaba que el verdadero centro de energía de esta formación era el adolescente Tony Williams, y esta idea halla confirmación en las históricas sesiones en el *Plugged Nickel* de Chicago. Entre los días 22 y 23 de diciembre de 1965 se grabaron un total de siete horas de directo, pero no fue hasta años después cuando se editó un álbum con esas tomas, para más tarde, en 1995, editar una caja de siete CDs con toda la música de esas noches. Tocaron un repertorio de temas muy conocidos por el trompetista, pero de una manera nunca vista; creativamente hablando estas sesiones son un ejemplo de ebullición. Se pueden escuchar diferentes versiones de un mismo tema y descubrir que varían de la mano de Tony Williams: él marcaba por donde había que ir e incitaba a los demás músicos a adentrarse por nuevos paisajes sonoros. En este periodo había una gran diferencia entre las actuaciones en directo y las grabaciones estudio; cuando salían al escenario seguían tocando *standards*, pero cuando entraban en el estudio grababan material nuevo; también ocurrió que las actuaciones se convirtieron cada vez más en una especie de *suites* musicales, lo cual permitía más y más largos periodos de improvisación.

Los dos años siguientes editaron solo tres álbumes: *Miles Smiles* (1966), *Sorcerer* y *Nefertiti* (1967), que, junto a *ESP*, definieron una zona de abstracción que muchos músicos de jazz siguen explorando hoy en día. El enfoque de la improvisación propuesto por el grupo a mediados de los años sesenta pasó a ser conocido como

“tiempo – sin cambios”, ya que había un pulso pero ninguna secuencia preestablecida de acordes.

El álbum *Miles Smiles* incluía nuevos temas originales como “Cicle”, “Orbits”, “Dolores” y “Footprints”, una moderna versión de “Freedom Jazz Dance” del saxofonista Eddie Harris y “Gingerbread boy”, de Jimmy Heath, tema que incluyeron en el repertorio de directo. Para muchas personas “Footprints” y “Freedom Jazz Dance” expresaron la esencia musical de un periodo; simplemente estaban avanzando en una nueva dirección usando ritmos que no se habían oído antes en el mundo del jazz, los cuales serán analizados en los siguientes capítulos. El quinteto terminó el año con un contrato de dos semanas en el Village Vanguard de Nueva York, esta vez con Jack DeJohnette sustituyendo a Tony Williams.

Todos los miembros del quinteto contribuyeron a este nuevo sonido con sus composiciones, aunque quizá el más significativo fue Wayne Shorter, con quien Miles Davis sentía una gran sintonía intelectual. De hecho el siguiente álbum que vio la luz está compuesto en su mayoría por piezas de Wayne Shorter, como “Prince of Darkness”, “Limbo” y “Vonetta”, salvo un tema rápido de Herbie Hancock, “The Sorcerer”, y una balada de Tony Williams, “Pee Wee”. Sin embargo, aunque Davis no escribiera apenas en esta época, era totalmente responsable del concepto musical, como recuerda Herbie Hancock:

No se por qué no escribía mucho, pero por otra parte su influencia en las composiciones era tal que parecía que las hubiese escrito él (...), es un maestro en la capacidad de conceptualizar una composición –la composición de otro-, entender su núcleo y reelaborarla para sacarle el mayor partido posible, tanto en términos musicales como del punto de vista del intérprete, porque nosotros tenemos que tocarla, así que tiene que ser lo bastante interesante como para que deseemos tocarla y nos estimule (Carr, 1998, p.212).

Durante los primeros meses de 1967 el quinteto viajó, realizando una gira que les llevó a diferentes lugares: Philadelphia, Boston, Nueva York, San Francisco, California o Seattle entre otros. En mayo de este mismo año regresaron a Nueva York y, continuando con su exploración en busca de menores restricciones y estructuras más flexibles, grabaron *Nefertiti*. En palabras de Miles: “Con aquel álbum la gente empezó de veras a descubrir qué gran compositor era Wayne Shorter” (Troupe, 1995, p. 411).

Las interpretaciones más reseñables son “Nefertiti” y “Fall”, de Shorter, en las que el quinteto toca todo el tiempo, sin lo que se entendía hasta entonces por *solos*. La primera sorprende por la manera en que la melodía de Shorter es repetida una y otra vez por los vientos, aquí Tony juega un papel muy importante ya que está continuamente improvisando sobre la melodía, como si de él dependiera el llevar el tema a un nivel superior (se analizará esta interpretación en el capítulo de estilo). Algo parecido ocurre con “Fall”, donde sí que hay solistas, aunque no de la manera tradicional, ya que siempre hay alguien citando la melodía por detrás. También ocurre algo similar al acompañamiento de “Footprints”, en el que Tony Williams va proponiendo cambios de compás, lo cual también va a ser analizado en capítulos posteriores. Durante ese mes tuvieron ocasión de grabar más material, del que salió una cara del álbum titulado *Water Babies*; el resto del álbum se llenó con otros músicos, pues no fue publicado hasta 1976.

A finales de 1967, tanto Miles Davis como toda la escena del jazz en Estados Unidos se encontraba en una especie de encrucijada, porque el país había sido absorbido por la fiebre del *rock and roll*; además el 17 de julio de 1967, el jazz perdió a uno de sus líderes más vitales: John Coltrane. Empezaba a notarse cierta inquietud y algunos de los observadores más perceptivos de la escena estaban buscando nuevas direcciones. Mike

Zwerin, un viejo amigo de Miles que había tocado en las primeras sesiones de *Birth of the Cool*, escribió:

Creo que el jazz tendrá que efectuar algunas adaptaciones al mundo electrónico del *rock and roll* si pretende mantener su validez como un reflejo de la vida contemporánea (...). Hay algunos grupos que están introduciendo unos dispositivos electrónicos cada vez más sofisticados y que en ocasiones poseen un *swing* muy fuerte y también pueden improvisar alrededor de una forma libre y disonante al *blues*. Tienen *swing* e improvisan y eso –según mi definición- es jazz (Carr, 1998, p. 219).

Bajo este clima el quinteto dio a luz un álbum de transición, *Miles in the Sky*, trabajo que miraba al futuro estableciendo nuevos criterios e introduciendo modernos sonidos instrumentales. Por primera vez Davis usó una guitarra eléctrica, un piano eléctrico y un bajo eléctrico en una grabación, instrumentos que estaban únicamente relacionados con la música *rock* o *pop* y *rhythm and blues*. También es de destacar que en este álbum y en los posteriores Davis volvía a tener un papel importante en las composiciones: “Stuff” y “Country Son” ocupaban más de la mitad de la duración de este trabajo. Dave Holland comentaba a este respecto: “Creo que empezó a escribir más porque solo él sabía qué hacer en aquel momento. Creo que nadie más lo entendía en verdad” (Carr, 1998, p. 232).

En la composición de Wayne Shorter, “Paraphernalia”, la función de la guitarra de George Benson consiste en añadir texturas y colores; de hecho la mayor parte del tiempo se limita a tocar una figura rítmica de manera continuada. Tony Williams también aporta una composición a este álbum, “Black Comedy”, una compleja melodía por su estructura, la cual va alternando compases de 4/4, 5/4 y 6/4. En el resto de las piezas, la mayoría de las veces Williams se dedica a mantener un *ostinato* constante, aunque se permite muchas licencias al interactuar con el solista; el ejemplo más claro lo podemos oír en “Stuff”, la cual se basa en una pulsación de *rock*.

A mediados de 1968 Herbie Hancock y Tony Williams estaban pensando en abandonar el quinteto y formar sus propios proyectos, y como Ron Carter quería pasar más tiempo en Nueva York, Miles se vio obligado a buscar una nueva sección rítmica. Esta es la razón por la que en el siguiente álbum del quinteto, *Filles de Kilimanjaro* (septiembre de 1968), aparezcan en los temas “Frelon Brun” y “Mademoisele Mabry” Chick Corea al piano eléctrico y Dave Holland al bajo eléctrico, mientras que en los tres temas restantes suenan Herbie Hancock y Ron Carter (junio de 1968). En este disco hay una cantidad extraordinaria de ideas y recursos novedosos, y en concreto el papel que juega Tony Williams es totalmente crucial e innovador; más adelante se analizarán los recursos aquí usados.

En noviembre de ese mismo año entraron en el estudio para probar ideas nuevas, Davis pensaba cada vez más en el tema de las texturas y para esta ocasión Holland ocupó el papel de Carter, y Hancock y Corea tocaron a la vez. Grabaron tres piezas y se editaron en un álbum llamado *Water Babies*, junto a otras tres composiciones de Wayne Shorter grabadas en junio de 1967.

El antiguo formato de jazz, “tema-solos-tema”, había desaparecido, y a partir de este momento comenzaba a emerger un concepto de *sets* continuos que no estaban ceñidos a la idea occidental de forma, tanto para los directos como para las grabaciones. En febrero de 1969 Miles juntó en un estudio a Tony Williams a la batería, Dave Holland al bajo eléctrico, John McLaulhin a la guitarra eléctrica, Wayne Shorter al saxo tenor y Chick Corea, Herbie Hancock y Joe Zawinul a los teclados eléctricos, y grabaron el histórico álbum *In a Silent Way*. Esta grabación supuso su primera excursión electrónica de envergadura, y Davis la llevó a cabo con su acostumbrado estilo informal, al igual que lo había hecho en épocas anteriores.

Tras finalizar la grabación, Tony Williams comenzó una nueva etapa musical, dejó a Davis para ir en la misma dirección musical, pero esta vez con su propio grupo: *Lifetime*. En su lugar, Davis contrató a Jack DeJohnette para realizar sus giras, para más tarde grabar otro histórico álbum: *Bitches Brew*.

4. LOS PRECURSORES DE SU ESTILO

El propio Tony Williams resume a la perfección sus influencias en una entrevista publicada en 1984:

Cuando era un crío, durante dos años, yo toqué como Max Roach. No sé si alguna vez lo he dicho clara y llanamente, pero Max era el mayor de mis ídolos de la batería. Art Blakey fue mi primer ídolo, pero Max fue el más grande de todos. Así que compraba todos los discos en los que aparecía Max, y luego lo tocaba exactamente como él, incluidos los solos. También hacía lo mismo con los discos de Art Blakey, Philly Joe Jones, Jimmy Cobb, Roy Haynes y todos los baterías a los que admiraba. Hasta afinaba mi batería como ellos la tenían en sus grabaciones (Riley , 1984, p. 100).

No es de extrañar que Max Roach fuera su mayor influencia, y no es exagerado decir que Max Roach cambió el curso de la batería, puesto que fue un puente entre el clasicismo y el modernismo y, sobre todo, una referencia ineludible para comprender qué es un solo melódico. Sus colaboraciones durante los años cuarenta y cincuenta, junto a artistas de la talla de Charlie Parker, Dizzy Gillespie o Bud Powell, sentaron las bases del jazz moderno. Tanto Max Roach como Tony Williams coinciden en la idea de encontrar su propia voz inspirándose en sus antecesores; así lo explica Max Roach en una entrevista en 1982:

Aprendías de ellos (Baby Dodds y Papa Jo Jones) oyendo sus discos o viéndoles tocar cuando pasaban por la ciudad. No se trataba tanto de preguntarles cómo hacían lo que hacían. Nuestra meta no era necesariamente tocar igual que ellos, pero si ser tan creativos como ellos (...). La única manera de triunfar era encontrando tu propia voz (VV. AA. , 2001, p. 35).

Tony Williams se inspiró mucho en el clásico álbum *Study in Brown*, de Clifford Brown y Max Roach, pero él sabía que si quería convertirse en un gran músico

debía experimentar y ser creativo, hacer algo que nadie hubiese hecho antes. Como cuenta en una entrevista en 1984:

Hay que pasarse mucho tiempo escuchando a los mejores y tocando lo que ellos tocaron porque sólo así se entiende qué es lo que aquello significó. Ese es el valor de tocar igual que alguien. No solo debes aprenderte una frase, debes saber de dónde viene, saber qué hizo el batería al tocarla de esa manera y un montón de cosas más (...). espero que aprendan de mí lo mismo que yo aprendí de mis mayores (VV. AA. , 2001, p.27).

Tampoco es de extrañar que Art Blakey fuese su primer ídolo, como dijo Tony Williams, ya que es considerado uno de los grandes maestros del jazz de todos los tiempos. Fue el fundador en los años cincuenta de los *Jazz Messengers*, que fue, además de una de las grandes bandas de la historia del jazz, una gran escuela por la que pasaron jóvenes promesas que con el tiempo se convirtieron en grandes líderes con voz propia. Lo que diferenció a Art Blakey de los demás baterías de su época fue su poderoso *swing*, aprendido de maestros como Chick Webb, y también el pulso de su plato *ride*⁶, que era muy agresivo y empujaba a la banda hacia delante. A esto hay que sumar que, comparado con otros baterías de jazz modernos, fue técnicamente de los menos complicados. Como él mismo explica: “Yo simplemente toco lo que siento. Me trae sin cuidado agarrar las baquetas del revés, y si escucho algo que me sugiere que golpee con el codo, lo haré sin dudar” (Bruno, 2006, p. 210).

Como se ha explicado en el primer capítulo, es de resaltar que Tony Williams, aún siendo un niño, conocía los arreglos de batería de los Jazz Messengers de memoria.

Otra gran influencia fue Philly Joe Jones; de hecho para Tony Williams el álbum *Milestones*, en el cual toca Philly Joe Jones, es el álbum de jazz definitivo de todos los tiempos. Si Papa Jo Jones fue el batería que sentó las bases de la sección rítmica en los

⁶ *Ride*: Plato de ritmo, en el que suele tocar el patrón de *swing*. Suele ser el de mayores dimensiones, entre 20” y 22”.

años 30 y 40, Philly Joe Jones hizo lo mismo en los años 50, y junto a Paul Chambers al contrabajo formaron una de las secciones rítmicas más importantes de la época. Entre otras cosas, Joe Jones posee un estilo inconfundible a la hora de construir solos, destacando el total control que tiene sobre los *rudimentos*⁷, su elaborado fraseo y articulación, como si de un instrumento de viento se tratara y su personal construcción de frases, las cuales casi siempre eran de dos compases.

Philly Joe Jones tocó con Miles Davis de 1954 a 1958, con quien realizó una serie de grabaciones históricas, tales como *Cookin' with the Miles Davis Quintet* (1955), *Relaxin' with the Miles Davis Quintet* (1956), o *Steamin with the Miles Davis Quintet* (1965) entre otras, allanando el camino a lo que vendría después.

Tony Williams también se fijó en Jimmy Cobb, quien sustituyó a Philly Joe Jones en el grupo de Miles Davis. Seguramente lo que adoptó de él fue su manera de llevar el tiempo con un sonido de plato consistente y redondo, lo cual se puede apreciar en discos como *Kind of Blue* (1959).

Cuando yo era joven escuché a un tipo que tenía un pulso muy fuerte en el *ride* y es lo que adopté. También influyó mucho que en algunas de las bandas en las que tocaba había que hacerlo fuerte, con lo cual tenías que tener una especie de pulso constante y muy evidente (VV. AA. , 2002, p. 16).

Jimmy Cobb, como Tony Williams, le dio mucha importancia tanto al estudio de los *rudimentos* como al estudio de los discos y, curiosamente, los dos tenían las mismas influencias: Max Roach, Art Blakey y Philly Joe Jones entre otros.

Su otra gran influencia fue Roy Haynes, considerado uno de los baterías más importantes de la historia del jazz y poseedor de un sonido inconfundible. Él fue de los

⁷ *Rudimentos*: “el primer principio, paso, estado o condición”. Serie de ejercicios que son realizados en la caja con ambas manos alternándose a diferentes velocidades y tiempos. La National Association of Rudiments ha clasificado los *rudimentos* en 26 ejercicios principales, de los cuales derivan cientos de ejercicios más.

primeros herederos de la batería *bop*, pero elevó este instrumento a otro nivel, aportando ideas frescas más allá de los *rudimentos*, como él mismo dice: “No analizo lo que hago, pero estoy seguro de que brota como algo natural en mí (...). Nunca fui un batería de *rudimentos* y siempre he pensado que mi estilo viene de mi mente y no de mis manos” (Gilter, 2005, p. 29).

Roy Haynes dejó huella en Tony Williams, quien da muestra de ello, por ejemplo, en la introducción al tema “Four” que quedó plasmado en el álbum *Four & More*. Aquí se puede escuchar como juega con el *charles*⁸, la caja y el bombo, lo que recuerda bastante a lo que hace Roy Haynes en “Rhythm a Ning” del disco *In Action*. De la misma manera que se aprecia lo que le influyó, se puede escuchar también lo que no le influyó, como por ejemplo la manera de llevar el ritmo en el *ride*. Roy Haynes tiene una manera muy flotante de tocar el plato, saliéndose muy a menudo del patrón; de hecho fue de los primeros baterías en usar un *flat ride*⁹, lo que ayuda al sonido a ser más sutil.

Por último, y no menos importante, citaremos al que fue su maestro y mentor, Alan Dawson, un prestigioso batería y pedagogo al que Tony Williams conoció con tan solo nueve años. La manera de enseñar de Dawson era simple: él principalmente enseñaba a sus alumnos a tocar música, y el instrumento era secundario. Siempre buscaba que sus alumnos tuvieran entendimiento, apreciación y respeto hacia la música en sí misma, y les recordaba que las dos cosas más importantes en la música eran el ritmo y la melodía; por eso sus estudiantes tenían que cantar melodías sobre ejercicios, para enseñarles las formas de las melodías.

Dawson creó el llamado *Ritual Rudimental*, un compendio de los *rudimentos* anteriormente mencionados ordenados en frases de cuatro u ocho compases, con la

⁸ *Charles*: pareja de platillos de batería que se accionan mediante un pedal y en la que el platillo inferior se mantiene inmóvil mientras que el superior se traslada arriba y abajo (Tirro, 1993, p.268).

⁹ *Flat Ride*: plato *ride* específico; su característica es que carece de campana y su sonido es más plano.

peculiaridad de que son tocados con toda la batería, haciendo un *ostinato* de *bossa nova* con los pies. Todo esto también lo aplicó al estudio de las escobillas.

Además del estudio técnico del instrumento trabajó técnicas de improvisación, las cuales las desarrollaban sobre diferentes formas del jazz, como el *blues*, *rhythm changes*¹⁰, o formas *standars* como AABA, ABAC, etc.

Tony Williams sentía un gran cariño hacia él por todas sus enseñanzas, como demuestra en unas declaraciones plasmadas en un método de John Ramsay:

Todo batería, local o mundial, sabía acerca de su legendaria velocidad, precisión y control. El señor Dawson no solo me enseñó a tocar la batería, él me enseñó cómo comportarme siendo yo mismo como un músico y como un hombre (Ramsay, 1997, p. 10).

¹⁰ *Rhythm Changes*: literalmente significa “ritmo y cambio”, y hace referencia a la estructura armónica basada en el tema “I Got Rhythm” de George Gerswing y sus múltiples variaciones. La estructura de 32 compases ordenados en secciones AABA es la base de muchas composiciones, que normalmente van a un *tempo* rápido.

5. CARACTERÍSTICAS DE SU ESTILO

El estilo de Tony Williams es una mezcla de varios elementos: la base de su sonido proviene de la tradición *be bop*, pero también se enriqueció con la música *avant garde* y el *rock*, tan en auge en aquella época. Williams mezcló estos elementos como nadie lo había hecho antes y tocó lo que sus antecesores no habían tocado, creando así su estilo personal. Como cuenta John Riley, autor del método *The art of Bop Drumming*, en un artículo sobre Tony Williams en la revista *Modern Drummer*:

Me parece recordar a Tony diciendo en una vieja entrevista para *Down Beat* que él había aprendido a tocar como sus ídolos y entonces creó un estilo propio al tocar todas las cosas que sus ídolos no tocaban. Mi idea general de Tony es la de un maestro que inventó su propio sofisticado lenguaje de batería mezclando ideas de *be bop* con conceptos técnicos más abstractos, ideas que él había escuchado en la escena *Avant garde*, y al mismo tiempo añadiendo la energía del *rock* (Riley, 1997, p. 100).

También es característico de su estilo el uso de polirritmias, que tanto abundan en sus grabaciones, y el especial uso que le daba al *charles*, saliéndose de la tradición de tocarlo en los tiempos dos y cuatro. Miles Davis habló en varias ocasiones de su estilo en su autobiografía:

Tony tocaba constantemente polirritmias. Era un híbrido entre Art Blakey y Philly Joe Jones, Roy Haynes y Max Roach, quienes, por cierto, eran sus ídolos, y tenía un poco de cada uno de ellos. Pero su arte y estilo eran definitivamente suyos. Cuando se unió a mí no tocaba el *charles* a la manera tradicional y yo se los hice tocar. (Troupe, 1995, p. 396).

5.1.- El sonido

La carrera musical de Tony Williams fue muy extensa y productiva pero, como se ha explicado en la introducción, este trabajo tratará únicamente de su papel en el quinteto de Miles Davis. Desde el primer álbum del quinteto, Williams se caracterizó por tener un sonido cristalino e innovador, y en esos años desarrolló su manera de tocar hasta límites insospechados. Gran parte de esto se debía a su sensibilidad, que era un equilibrio entre suavidad y agresividad, y en los años que tocó con Miles Davis siempre lo hizo con mucha fuerza, aunque sin caer en el error de tocar demasiado fuerte.

5.1.1- Su set de batería

El concepto de *set* de batería es único, único en todo el mundo. Los tambores de África, India y Japón no están tocados por los pies al mismo tiempo. Lo que tenemos es una única configuración en la historia musical del mundo, y no tiene el reconocimiento que debería tener (Milkowski, 1997, p.74).

Durante aquellos años Williams utilizó baterías Gretsch y platos Zildjian modelo “Old” K, algo que era muy común entre los baterías de jazz de la época, lo cual no significa que su sonido fuese similar al resto de baterías. Tanto el bombo, de 18”, como el *tom*¹¹, de 12”, y el *goliat*¹², de 14”, los tenía afinados bastante agudos. En discos como *Four & More* se puede escuchar una caja muy aguda con la *bordonera*¹³ muy tensa, lo cual da un sonido muy tirante y seco. Para entender el porqué de esta afinación hay que tener en cuenta su manera de tocar, ya que para obtener un buen sonido a este tipo de afinación hay que golpear con mucha precisión y claridad, y para

¹¹ *Tom*: timbal que va colocado sobre el bombo, en este caso en el lado izquierdo.

¹² *Goliat*: Timbal que va colocado a la derecha del *set* y se sujeta con tres patas metálicas.

¹³ *Bordonera*: utensilio formado por hilos de alambre o cordón que rebota contra el parche inferior produciendo una distorsión en el sonido característico de la caja.

eso Williams era muy exigente. Todo lo que él tocaba era limpio y preciso, y lo conseguía desde la relajación.

Su sonido de platos ha pasado a la historia por la claridad y la precisión con la que los tocaba; su plato *ride*, que tenía 22 pulgadas y era una combinación perfecta entre un sonido oscuro y metálico, permitía perfectamente apreciar el ataque de la baqueta aunque, sin ninguna duda, el mérito de su sonido venía de su gran técnica y sensibilidad.

A su izquierda llevaba un *crash*¹⁴ de 18 pulgadas, que era más agudo que su *ride* y poseía una repuesta rápida. Es curioso que prácticamente nunca lo usara como segundo *ride*; de hecho, a lo largo de su carrera nunca cambió su plato de acompañamiento en medio de una canción, por lo que cada solista recibía un telón de fondo sonoro similar con el que trabajar.

En el tema “Frelon Brun”, (0’ 55”), del disco *Filles de Kilimanjaro* se escucha el sonido de un *splash*¹⁵, con lo que se puede deducir que poco a poco fue incorporando elementos a su *set* de batería.

El *charles* que usaba era de 14 pulgadas y fue un elemento muy importante en la carrera de Tony Williams, pues lo utilizaba como nadie lo había hecho antes, tanto como relleno en tiempos rápidos como para crear efectos sonoros. Hasta el día de hoy baterías de todo el mundo tienen como referencia a Tony Williams para desarrollar este tipo de destrezas. En capítulos posteriores se hará especial hincapié en esta manera de utilizar el *charles*.

¹⁴ *Crash*: plato creado para apoyar acentos rítmicos; sus dimensiones oscilan entre 12” y 18”.

¹⁵ *Splash*: plato con duración sonora similar a la onomatopeya “Splash!”, de dimensiones muy pequeñas; entre 6” y 12” .

5.1.2- Su técnica

Como dijo Wallace Roney en un número de la revista *Modern Drummer*: “Tony quería llevar la técnica de la batería tan lejos como pudiese, de forma que sus ideas creativas fuesen ilimitadas. Sé que la gente puede sentirse abrumada por el modo tan brillante en que él interpretaba la música, pero definitivamente amaba tocar la batería” (Milkowski, 1997, p. 63). Es un hecho que consiguió lo que se propuso, alcanzando una técnica muy perfeccionada; la prueba de ello se puede escuchar en los discos que grabó. En cuanto a la manera de agarrar las baquetas, Williams fue un fiel defensor de la forma tradicional o *traditional grip*¹⁶, refiriéndose a la mano izquierda como complementaria a la derecha. Prueba de ello es lo que dijo en una entrevista refiriéndose a los errores más frecuentes en los estudiantes:

El primero (error) es el asunto de tocar con las baquetas igual. No les culpo porque la forma tradicional de tocar puede parecer difícil a más de un principiante, pero en realidad es porque nadie se la enseña. Estoy intentando escribir un libro sobre este tipo de cosas porque son realmente fáciles de hacer y si nadie lo hace es porque parece raro y cuesta un poco al principio, ambas razones válidas. Pero no tiene porque ser así. Todo al que se lo he enseñado acaba agradeciéndolo. La gente suele tocar con las baquetas igual porque “es lo mismo en las dos manos”. Pero, justamente, si yo toco a la manera antigua es porque me gusta tener una izquierda y una derecha y poder diferenciarlas, forma parte de la vida. Cuando tienes cosas que se oponen, tienen que colaborar. Si todo es igual, todo es neutral (VV. AA. , 2001, p. 27).

Por supuesto también dominaba la manera moderna o *matched grip*, y la usaba en algunas ocasiones para conseguir efectos de *crash* o cuando tocaba patrones latinos,

¹⁶ *Traditional Grip*: Técnica en que la sujeción de las baquetas es diferente en ambas manos. La derecha es igual que el modo *matched grip*, mientras que la izquierda sostiene la baqueta por el hueco formado entre el dedo índice y pulgar. Su nombre proviene de la tradición, cuando la caja se tocaba marchando con la sujeción de una correa, quedándose de esa manera inclinada.

como es el caso de la interpretación de “Footprints”, que se analizará en capítulos posteriores.

Para los pies utilizaba todas las técnicas posibles, ya que, al sentarse a una altura más bien alta, podía cómodamente golpear el bombo con la técnica moderna (levantando el talón), para conseguir más volumen o bien usar el modo tradicional (dejando el talón apoyado en el suelo), para conseguir un sonido más sutil, ya fueran ataques simples o dobles.

En cuanto al pie izquierdo, es curiosa la manera en la que tocaba el *charles* en los tiempos rápidos, para ello tenía la pierna como suspendida en el aire y lo único que hacía era un ligero movimiento de tobillo para obtener el sonido de los platos, un sonido, por cierto, abierto pero sutil. En algunos vídeos de la época se puede ver incluso cómo mueve ligeramente el talón de derecha a izquierda cada vez que cierra el *charles*, técnica que todavía la usan baterías modernos como Nasheet Waits, quien la recomienda incluso para llevar el tiempo en compases irregulares.

Es importante resaltar también su redoble simple o *single stroke roll*¹⁷, algo que utilizó durante toda su carrera de una manera magistral, incorporándole un *crescendo* para darle más énfasis; lo usaba tanto en sus solos como en medio de un *comping*¹⁸ para crear tensión y provocar al solista. También utilizaba el redoble doble o *double stroke roll*¹⁹, siempre, eso sí, al servicio de la música. Lo característico de Williams es que tocaba estos redobles entre mano y mano, pero también entre manos y pies, creando así un estilo muy personal.

En cuanto a las escobillas, se puede decir que es un poco imprevisible. Posiblemente controlaba las diferentes técnicas y las usaba dependiendo del momento y de su inspiración, siempre interactuando con el grupo. En las baladas era muy abierto y

¹⁷ *Single stroke roll*: redoble simple en el cual se tocan un golpe con cada mano.

¹⁸ *Comping*: acompañamiento.

¹⁹ *Double stroke roll*: redoble que se toca alternando dos golpes en cada mano.

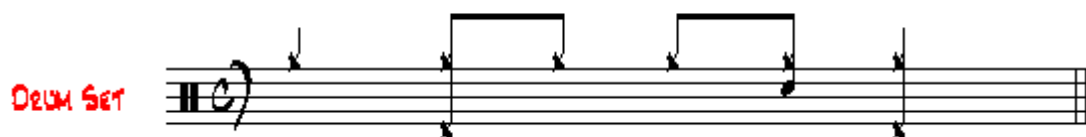
se centraba más en crear un *climax* que en tocar un patrón en concreto. Es curioso que haya pocas canciones de la época con Davis en las que usase escobillas; incluso en temas lentos como “Fall” toca con baquetas, como si fuese su sello de identidad.

5.2- Comping

En este capítulo se analizarán diferentes estilos y discos, para así tener una visión más global de su forma de acompañar.

5.2.1- *Fast Swing* en 4/4

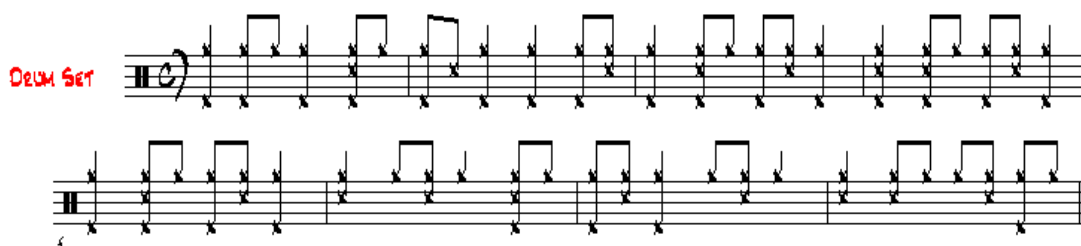
La principal característica de Tony Williams acompañando estos tiempos es su manera de tocar el *ride*, tanto por su sonido preciso y cristalino como por tocar las corcheas rectas (*even eights*²⁰). Posiblemente para esto se inspirara en Roy Haynes, quien ya comenzó en los años cincuenta a tocar las corcheas rectas en el *ride*. Williams fue más allá y rompió con el patrón tradicional de *swing*, tocando varias corcheas seguidas en el plato y adornándolo con golpes de caja.



Ejemplo nº 1: Variación personal del patrón de *swing* tradicional, muy usada por Tony Williams en *tempos* rápidos (Todos los ejemplos han sido transcritos por el autor del trabajo).

²⁰ *Even eights*: corcheas llanas, iguales, uniformes. Se refiere a que cuando las corcheas son *even* no se *swinguean*, es decir que son rectas, no tienen subdivisión atresillada sino que dividen el pulso en partes iguales.

Otra característica, y posiblemente la aportación más llamativa de toda su carrera, es el uso del *charles* en los cuatro tiempos del compás. Hasta entonces su uso estaba destinado a los tiempos dos y cuatro, aunque ya algunos baterías como Philly Joe Jones o Roy Haynes lo habían utilizado como un elemento más de fraseo. Con el uso del *charles* en los cuatro tiempos y su manera tan personal de tocar el *ride* consiguió un estilo innovador de acompañar estos tiempos. El siguiente fragmento pertenece al tema “Orbits” y fue grabado en octubre de 1966; aquí se aprecian claramente estas dos características: las corcheas del *ride* las toca muy rectas y van como vistiendo los golpes de caja en el aro, como si se tratase de un ritmo latino con su *cáscara*²¹ y su *clave*²², y por debajo, muy unido al contrabajo, se escucha el *charles* a negras.



Ejemplo nº 2: “Orbits” (*Miles Smiles*). *Comping* sobre los ocho primeros compases del solo de Wayne Shorter. (CD track nº 1, 1’ 39”).

Williams poseía un gran número de recursos para marcar los cierres de los bloques, dejando siempre muy clara la forma de los temas. Para ello, siempre escuchando y provocando al solista, incrementaba la tensión unos compases antes de cambiar de partes, por ejemplo al entrar a una parte B. Es característico de su estilo, en estos compases de transición, romper con el ritmo y tocar frases combinando golpes

²¹ *Cáscara*: es una extensión de la *clave*, se genera en base a ella. El patrón de *cáscara* viste a la *clave* y se relaciona de manera paralela con el resto de patrones de los demás instrumentos (congas, bongos, etc.).

²² *Clave*: uno de los elementos más importantes de la música latina afro-caribeña. Es un patrón *ostinato* tocado en frases de dos compases en el cual se basa la música rítmicamente.

entre caja, bombo y *charles*. El siguiente ejemplo pertenece al tema “So What” del álbum *Four & More*, grabado en 1964. Corresponde a la segunda A del primer coro del solo de Miles Davis, y se puede apreciar cómo en el séptimo compás toca una figura varias veces a modo de preparación para pasar a la parte B del tema. Esta figura pertenece a su lenguaje personal y se puede escuchar en gran número de grabaciones de la época. También es importante resaltar el acento que aparece en el tiempo dos del segundo compás; se trata de un efecto llamado *shoulder*²³, y es otra de sus aportaciones a la batería.

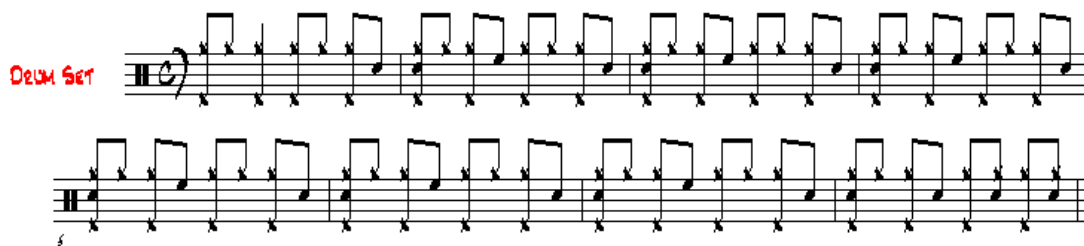
The image shows two staves of musical notation for a drum set. The top staff is labeled "DRUM SET" in red and shows a rhythmic pattern with accents. The bottom staff is labeled "PREPARACION....." in green and shows a similar pattern with a dotted line indicating a preparation phase. Both staves include a double bar line and a fermata.

Ejemplo nº 3: “So What” (*Four & More*). *Comping* sobre la segunda A del primer coro del solo de Miles Davis. (CD track nº 2, 0’ 42”).

Desde la primera grabación de Tony Williams con Miles Davis, en 1963, hasta la última etapa, en 1969, se aprecia una clara evolución en cuanto a su manera de acompañar estos tiempos. Tanto él como el resto del grupo se fueron alejando de todo tipo de *clichés*, para ir en busca de una manera más abstracta de tocar música, y para ello a veces prescindían incluso del recurso de *walking* en el bajo, creando así nuevas maneras de llevar el tiempo. Poco a poco Williams comenzó a acompañar de una

²³ *Shoulder*: efecto que consiste en golpear el plato con el cuerpo de una de las baquetas a la vez que con la otra, en la caja, se utiliza el golpe de aro, denominado *rimshot*.

manera que casi se podría asemejar a la *samba*²⁴, aunque el concepto del grupo no tuviera nada que ver con esta forma musical; simplemente es un recurso más a la hora de crear tensión en el acompañamiento. El siguiente ejemplo pertenece al álbum *Nefertiti*, grabado en 1967; aquí se puede ver lo que toca Williams sobre una línea nada tradicional de bajo, compuesta por síncopas y negras con puntillo.



Ejemplo n° 4: “Riot” (*Nefertiti*). *Comping* sobre los ocho primeros compases del solo de Herbie Hancock. (CD track n° 4, 1’ 49”).

5.2.2- *Comping* en 3/4

Tony Williams revolucionó la forma de tocar en 3/4 con grabaciones como “Footprints”. Él siempre buscaba nuevas texturas y colores usando todo tipo de recursos rítmicos, como desplazamientos y polirritmias. A la hora de tocar el *ride* también tiende a tocar las corcheas rectas, y en muchas ocasiones toca las mismas figuras que en un compás de 4/4, al contrario de lo que ocurre con el *charles*, el cual se usa de una manera mucho más libre y sin tocarlo en todos los tiempos como hacía acompañando en 4/4. En esto fue un innovador, ya que ningún batería antes había tocado el *charles* con esa independencia y soltura, como si de otra mano se tratase y siempre interactuando con el solista. El siguiente ejemplo consta de dos compases; en el primero, se puede ver

²⁴ *Samba*: una de las formas musicales más importantes de Brasil. Las raíces se remontan a África, principalmente a Angola, donde la danza *semba* fue su predecesora.

cómo toca el *charles* de una manera muy personal, y en el segundo toca una figura que también se ve en compases de 4/4. Este fragmento pertenece al álbum *My funny Valentine*, grabado en 1965, y el tema corresponde a “All Blues”, de Miles Davis.



Ejemplo nº 5: “All Blues” (*My Funny Valentine*). *Comping* sobre dos compases del solo de Miles Davis. (CD track nº 4, 2’ 21”).

Otra característica de su estilo es el continuo uso de desplazamientos, sobre todo los que consisten en tocar frases binarias sobre el compás de tres. Para ello utiliza todo tipo de recursos, ya sea tocando el *ride* solo o construyendo figuras más elaboradas entre todos sus miembros. El efecto que consigue es el de crear tensión entre la base y el solista, ya que normalmente cuando Williams comenzaba a tocar uno de sus desplazamientos, tanto el contrabajista como el pianista se unían a él para alimentar más la interacción. A continuación se aporta la transcripción del *comping* de batería que tocó sobre el tercer coro completo del solo de Miles Davis, sobre el mismo tema: “All Blues”. Comienza el coro con su característico *shoulder* en el segundo tiempo para retomar de nuevo el *groove*, ya que se trata del tercer coro y lo va intensificando compás a compás. Lo que más destaca es su empuje y claridad en el *ride*, además de los desplazamientos que crea jugando con el plato, la caja y el *charles*, exactamente el que va del compás once al diecisiete. Es interesante también cómo el pianista provoca una figura en el penúltimo compás y Williams la repite en el compás siguiente junto con él, creando así una interacción entre la base rítmica.

DRUM SET

INFLUENCIA DE ROY HAYNES

DESPLAZAMIENTO

INFLUENCIA DE JIMMY COBB

INTERACCION CON EL PIANISTA

Ejemplo nº 6: “All Blues” (*My Funny Valentine*). *Comping* sobre el tercer coro de Miles Davis. (CD track nº 4, 1’ 53”).

En ocasiones Williams provocaba cambios de compás, por ejemplo pasando de un compás de tres a uno de cuatro o viceversa. Con esto conseguía alimentar el factor sorpresa y llevar la interacción entre los músicos más allá, haciendo que el solista probase más recursos. A veces, el nuevo compás se mantenía unos compases o varios coros, dependiendo del momento.

En su estilo, tanto tocando en tres como en cuatro, se aprecian influencias de otras músicas, como por ejemplo de la música africana, afrocubana o brasileña. Dentro

de estas tradiciones musicales, existen ciertas características rítmicas que han sido asimiladas por Tony Williams; por ejemplo la polirritmia, que se da cuando en un mismo ritmo conviven dos pulsos o compases diferentes al mismo tiempo. Otra influencia sería el uso del *ride*, o su campana, a modo de cáscara, tocando los *toms* por encima como si fueran *congas*.

La siguiente transcripción pertenece al tercer y cuarto coro del solo de Miles Davis sobre la histórica grabación del tema “Footprints”, registrado en estudio en octubre de 1966 e incluida en el disco *Miles Smiles*. Aquí se aprecia lo explicado anteriormente, ya que el primer coro esta en $\frac{3}{4}$ y es Williams quien, tocando negras con punto, provoca el paso a $\frac{4}{4}$. En este caso la negra con punto del compás de $\frac{3}{4}$ pasa a ser la blanca del compás de $\frac{4}{4}$. También se aprecia aquí la influencia africana y afrocubana, tanto por el uso del plato como de los *toms*. Para entenderlo mejor se muestra a continuación la línea de bajo usada por Ron Carter, tanto la del primer coro como la del segundo, y seguidamente el *comping* mencionado anteriormente.



Ejemplo nº 7: figura que toca el bajista sobre los primeros compases del tema “Footprints”.



Ejemplo n° 8: Figura que toca el bajista tras pasar a 4/4. La figura va pasando por los acordes pero sin variar rítmicamente.

TERCER CORO

DEUX SIXT

PREPARANDO EL CAMBIO DE COMPAS

CUARTO CORO

Ejemplo n° 9: “Footprints” (*Miles Smiles*). *Comping* sobre el tercer y parte del cuarto coro del solo de Miles Davis. (CD track n° 5, 1’ 55”).

5.2.3 – *Comping even* o *rock feel*²⁵

Es difícil etiquetar con una palabra esta nueva dirección que tomó el grupo. Podría decirse simplemente que comenzaron a usar otra subdivisión, en este caso las llamadas *even eights*, para algunas de sus composiciones, pero en realidad estaban plantando la semilla de lo que más tarde sería la *fusión*. Comenzaron muy pronto a incorporar este tipo de *grooves*; sin ir más lejos en el concierto de la Philharmonic Hall, en 1964, se producían pequeños pasajes improvisados con esta subdivisión. Ocurrió lo mismo un mes más tarde en Tokio, donde durante su interpretación de “My Funny Valentine”, surgió otro momento improvisado de estas características. Pero fue con el tema “Eighty-One”, del disco *ESP*, con el que hicieron su declaración de intenciones.

El papel que tuvo Tony Williams en esta evolución fue crucial, y cada innovación suya repercutía en el sonido del grupo. La principal característica de su forma de interpretar este tipo de *grooves* radica en la manera muy marcada de tocar el *ride*, más cercana a un patrón de *rock* que al clásico patrón de *swing*. En la mayoría de los temas en los que usan esta subdivisión, Williams utiliza las corcheas en el plato como base, para, a partir de ahí, rellenar con todo lo demás. Al igual que tocando *swing*, aquí frasea con la caja y el bombo, usando de igual manera efectos como el *shoulder* o el *buzz-roll*, y siempre interactuando, tanto con la base rítmica como con el solista.

A continuación se aporta la transcripción del segundo *head*²⁶ del tema mencionado anteriormente: “Eighty-One”. Aquí se aprecia cómo deja clara la subdivisión tocando corcheas en el plato y cómo frasea con la caja y el bombo. En los compases nueve y diez es interesante cómo toca el *charles* con la mano izquierda a modo de *crash* para crear más tensión.

²⁵ *Rock feel*: sentimiento de *rock*. En este caso intenta expresar un tipo de *groove* más cercano al *rock* que al jazz.

²⁶ *Head*: cabeza; en términos jazzísticos se refiere a la exposición del tema.



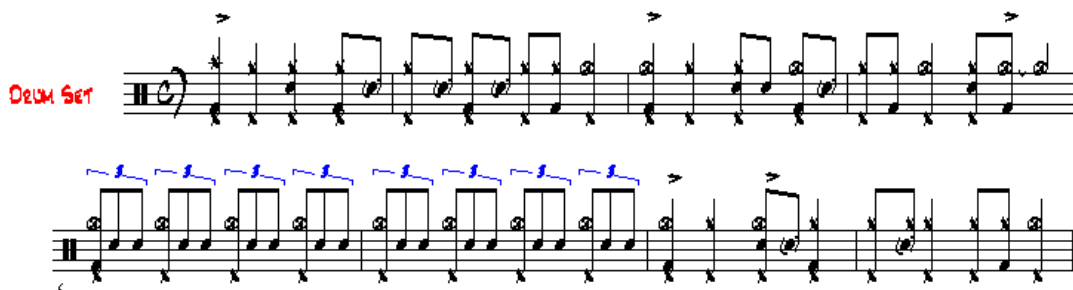
Ejemplo nº 10: “Eighty-One” (ESP). *Comping* sobre el segundo *head* del tema. (CD track nº 6, 0’ 21”).

Otra característica importante en su manera de tocar *even* es el uso de notas fantasma o *ghost notes*²⁷, las cuales las usaba muy a menudo a modo de relleno, unas veces inmediatamente después de un acento y otras, en los huecos que había entre los ataques del plato. Normalmente esto ocurría cuando el ritmo era muy marcado, casi *funky*, momentos en los que aprovechaba para tocar el *charles* a negras o a corcheas. Al tocar de esta manera el bajista tenía mucha más libertad a la hora de tocar sus líneas, compuestas casi siempre por motivos muy sincopados o por pedales. El papel del pianista también fue evolucionando, y a la hora de acompañar solía tocar de una manera muy rítmica pero dejando muchos espacios de vez en cuando, ya que la batería tenía tanto peso que no era necesario tocar muchas cosas para que el *groove* funcionase.

El siguiente ejemplo pertenece al tema “Freedom Jazz Dance”, que se incluye en el álbum *Miles Smiles*. Son concretamente los ocho últimos compases del *comping* de batería sobre el solo de Miles Davis, y dan muestra de lo explicado anteriormente. Desde el primer compás se puede apreciar el uso de las notas fantasma (véase las notas

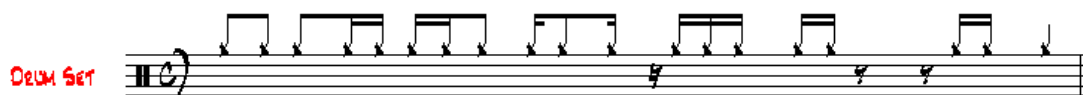
²⁷ *Ghost notes*: notas fantasma. Son notas de relleno, tocadas con poca intensidad con el objetivo de adornar un ritmo o un *break*.

entre paréntesis). En general se trata de un ritmo muy marcado, con una subdivisión muy clara y muy rico en detalles, tanto en los timbres como en la articulación.



Ejemplo nº 11: “Freedom Jazz Dance” (*Miles Smiles*). *Comping* sobre los ocho últimos compases del solo de Miles Davis (CD track nº 7, 2’ 29”).

Con el tiempo fue desarrollando esta manera de tocar y sus innovaciones alcanzaron un nivel muy alto en cuanto a creatividad y a complejidad. Cuando el grupo interpretaba algún tema cuya subdivisión iba a semicorcheas, Williams tocaba todo tipo de combinaciones entre manos y pies, rompiendo el patrón de plato antes descrito a corcheas. A la hora de construir un acompañamiento dentro de este estilo, solía usar diferentes figuras en el plato, como por ejemplo:



Ejemplo nº 12: Figuras usadas para la construcción de un *comping* con subdivisión de semicorcheas.

Sobre estas posibles figuras para el plato solía tocar diferentes combinaciones entre caja y bombo, las cuales provenían de unas más básicas. Estas combinaciones las usaba también sobre tiempos de *swing*.



Ejemplo n° 13: combinaciones básicas entre caja y bombo.

Para entender mejor esta manera de acompañar, se aporta a continuación un ejemplo que pertenece al tema “Frelon Brun”, grabado en octubre de 1968, y perteneciente al álbum *Filles de Kilimanjaro*. Exactamente es lo que toca Williams en la primera exposición del tema, y es un conglomerado de los ejemplos de figuras y combinaciones mencionados anteriormente.

Ejemplo n° 14: “Frelon Brun” (*Filles de Kilimanjaro*). *Comping* sobre la primera exposición del tema. (CD track n° 8, 0’ 0”).

5.2.4 – *Heads*

En este capítulo se tratará de analizar los recursos más utilizados por Tony Williams a la hora de acompañar o interpretar los *heads* de los temas, en especial los que contienen compases de silencio para ser rellenados con *fills* de batería. Sería una ardua tarea hablar de todas las composiciones que tocó con el quinteto, así que nos limitaremos aquí a describir las características más importantes de su estilo aportando algunos ejemplos. También es importante resaltar que, a priori, se aprecian en el quinteto dos tipos de temas; los más tradicionales (con *fills* de batería y obligados rítmicos) y los más abstractos (en los cuales el papel de la batería es más efectista o ambiental).

La principal característica de su estilo es la precisión con la que toca las figuras obligadas de los temas, dejando siempre bien clara la melodía y los apoyos. Su papel es decisivo, y se podría decir que, en determinados temas más tradicionales de la primera época, solo con lo que él toca ya sería suficiente como para entender el tema. Otro factor importante de su estilo son las dinámicas, recurso muy característico, tanto en su sonido propio como en el del grupo en general.

En los compases de silencio preparados para rellenar con *fills* de batería, Williams desplegaba todo tipo de recursos, los cuales serán analizados con más profundidad en el capítulo siguiente, ya que son los que usa a la hora de improvisar. Normalmente solía rellenar con golpes dobles y simples entre manos y pies, haciendo un uso muy especial del *charles*. Las frases que tocaba eran muy claras y conclusivas, para lo que usaba muy a menudo el recurso del acento para acabar.

El siguiente ejemplo da muestra de ello; se trata de la primera A del tema “Seven Steps to Heaven” del álbum *Four & More*. Aquí se ve como va tocando la

melodía con los platos y la caja, los apoyos con el plato y el bombo y los *fills* con todos los elementos, incluyendo los *toms*.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled "DRUM SET" in red and "COMPASE DE RELLENO....." in green. It features a sequence of notes with stems and flags, representing a drum pattern. The bottom staff shows a similar pattern with a "5" below the first measure and a "mp" dynamic marking below the fourth measure.

Ejemplo nº 15: “Seven Steps to Heaven” (*Four & More*). Primera A del tema, tras la introducción. (CD track nº 9, 0’ 14”).

Otro recurso muy utilizado por Williams tanto para acompañar como para rellenar compases de silencio en los *heads* es el desplazamiento de negra con puntillo. Este tipo de desplazamiento es muy típico dentro del jazz y da mucho juego a la hora de crear tensión; en muchas ocasiones el grupo lo había utilizado para cambiar de compás, como en el ejemplo de “Footprints”, explicado en el capítulo de *comping* en $\frac{3}{4}$. El siguiente ejemplo pertenece al mismo *head* que el anterior, pero en este caso pertenece a la última A del tema, justo la que prepara el interludio. Lo que hace en los compases de relleno es muy ingenioso y complicado; en concreto se trata de coger la última figura que tocan todos juntos en los apoyos del tercer compás (negra con puntillo) y desplazarla con la caja hasta el final. Es curioso el detalle de que acentúa un golpe de caja sí y otro no, creando algo así como otro desplazamiento dentro del desplazamiento.

A
APOYOS.....
DESPLAZAMIENTO

DEUM SER

Ejemplo nº 16: “Seven steps to Heaven” (*Four & More*). Última A del tema. (CD track nº 9, 0’ 33”).

5.3.-Solos

Tony Williams dejó un gran legado para la historia de la batería, tanto por su forma de acompañar como por su forma de improvisar, aunque se podría decir que en el quinteto de Miles Davis había tal nivel de riesgo y exploración, que la línea que divide el *comping* de las improvisaciones desaparecía en numerosas ocasiones. A continuación se va a hacer un análisis de su estilo como improvisador, y para ello se van a mostrar diferentes figuras y frases que él tocaba en esos años para, finalmente, analizar un solo completo.

5.3.1.-Recursos básicos

Una característica común con otros baterías de la época es el uso del recurso pregunta - respuesta utilizando un lenguaje *bebop*. En la primera época del quinteto se puede apreciar esto en el estilo de Williams como un punto de partida, ya que más adelante fue creando una manera de improvisar más abstracta y personal. En cuanto al lenguaje *bebop*, cabe destacar el uso de figuras muy enraizadas al estilo de Max Roach. Williams casi nunca las tocaba exactamente como su predecesor, sino que tocaba variaciones de ellas con su *feeling* personal.

El siguiente ejemplo pertenece a los últimos ocho compases del solo de batería sobre el tema “Seven Steps to Heaven” del disco del mismo nombre, grabado en mayo de 1963. Aquí se ve de una manera muy clara lo dicho anteriormente respecto al recurso de pregunta - respuesta y a la influencia del lenguaje *bebop*, en especial del estilo de Max Roach.

Drum Set

PREGUNTA..... RESPUESTA..... PREGUNTA..... RESPUESTA CONCLUSIVA.

INFLUENCIA DE MAX ROACH

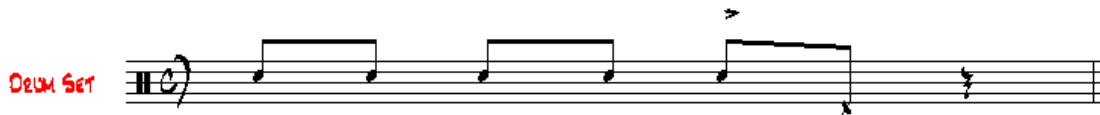
Ejemplo nº 17: “Seven Steps to Heaven” (*Seven Steps to Heaven*). Últimos cuatro compases del solo formal de batería. (CD track nº 10, 2’ 54”).

Drum Set

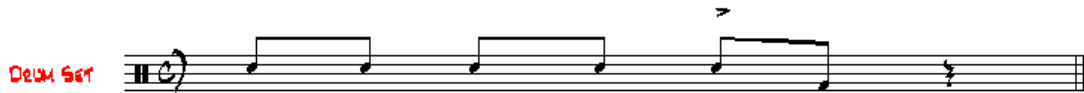
FIGURA ORIGINAL DE MAX ROACH

Ejemplo nº 19: Figura original de Max Roach en la cual se basa Tony Williams para el ejemplo anterior.

La siguiente figura aparece en la parte B del mismo solo, en concreto en el tercer compás. Es otra variación de una frase muy usada también por Max Roach, pero en este caso Williams sustituye el bombo por el *charles*.



Ejemplo nº 20: “Seven Steps to heaven” (*Seven Steps to Heaven*). Tercer compás de la parte del solo de batería. (CD track nº 10, 2’ 41”).



Ejemplo nº 21: Figura original de Max Roach.

Una de las características más importantes de su estilo es la combinación de golpes dobles y simples entre manos y pies, ya sea caja y timbales contra bombo o *charles*. Para tocar este recurso lo importante no es qué figura esté tocando sino la precisión y continuidad que le da a las notas, pudiendo tocar un redoble entre una mano y un pie como si de dos manos se tratase.

El siguiente ejemplo pertenece al segundo compás del solo sin forma que toca dentro del tema “Walkin”, del álbum *Four & More*. Aquí el recurso que podemos apreciar es el de combinar caja y bombo con golpes simples, en este caso la figura que predomina es la del tresillo, para acabar con un *buzz roll*.



Ejemplo nº 22: “Walkin” (*Four & More*). Segundo compás del solo libre de batería. (CD track nº 11, 1’ 57”).

A continuación veremos un ejemplo del mismo recurso (combinaciones entre caja y bombo) pero con golpes dobles y otros timbres: se trata de un pequeño fragmento del solo de batería que aparece como introducción en el tema “Agitation”, del álbum *E.S.P.* Aquí toca dobles entre caja y bombo, con la peculiaridad de que toca los platos a modo de *crash* junto al bombo.



Ejemplo nº 23: “Agitation” (*E.S.P.*). Ejemplo de combinaciones dobles entre caja, platos y bombo. (CD track nº 12, 1’ 24”).

Otro recurso utilizado en sus solos es la construcción de grupos irregulares de notas entre los diferentes elementos de la batería, en especial entre el plato la caja y el *charles*. Normalmente esto lo solía hacer cuando improvisaba en un contexto *rubato*, sin tener en cuenta ni la forma ni el tiempo. En el siguiente ejemplo del solo sobre “Walkin” podemos ver cómo agrupa las semicorcheas de cinco en cinco.



Ejemplo nº 24: “Walkin” (*Four & More*). Fragmento del solo de batería, grupos de cinco notas. (CD track nº 11, 2’ 35”).

Al igual que sus acompañamientos, sus solos están repletos de desplazamientos, y el más utilizado es el de negra con puntillo, ya mencionado anteriormente. El ejemplo que viene a continuación pertenece al solo sobre “Frelon Brun”, del disco *Filles de Kilimanjaro*, y nos da muestra de un desplazamiento de negra con puntillo muy usado por Williams.



Ejemplo nº 25: “Frelon Brun” (*Filles de Kilimanjaro*). Fragmento del solo de batería sobre un pedal. (CD track nº 8, 4’ 52”).

Además de estas características, cabría destacar en este capítulo una serie de motivos que forman parte del lenguaje personal de Tony Williams.



Ejemplo nº 26: Ejemplos de motivos usados por Tony Williams para la construcción de sus solos.

5.3.2- Solo sobre “Walkin”

Se ha elegido este solo por varias razones; una de ellas es porque es un solo abierto, es decir, que no respeta la forma del tema que se está tocando en ese momento y desaparece incluso el pulso y las barras de compás. Este es un recurso muy usado entre los baterías y es el momento en el que dan rienda suelta a su imaginación, esta vez sin preocuparse ni de forma ni de *tempo*. Este solo pertenece al tema “Walkin” del disco *Four & More*, que se grabó en directo diez meses después del ejemplo anterior y, a priori, se puede decir que es mucho más complejo y rico en recursos. Es importante tener en cuenta que, en los diversos conciertos que hay grabados de esta época, había un nivel muy alto de improvisación, pero también es verdad que Tony Williams usaba un lenguaje común de un concierto a otro, con gran maestría eso sí.

En este solo abundan recursos tales como las pausas, *retardandos*, *crescendos* y dinámicas, aparte de sus personales *redobles libres*²⁸ en la caja y gran cantidad de *buzz rolls*. Para mejor entendimiento se ha escrito al doble, es decir que las blancas que suenan en el disco, en el papel, se les da el valor de negras. Además, la escritura es aproximada, ya que al desaparecer las barras de compás las figuras son difusas. Por su duración, en este capítulo se analizarán las frases más relevantes y novedosas; el solo completo se mostrará en el anexo.

²⁸ *Redobles libres*: Se trata de *redobles*, ya sean simples o dobles, con un carácter elástico, es decir, que dan la sensación de que se estiran y se encojen.

El solo lo comienza apoyando el uno y tres de los dos primeros compases (en este caso al ir al doble aparecen como negras), como si intentase frenar al grupo para quedarse solo. Siguiendo con ese pulso toca tresillos en la caja, alternándolos con el bombo para concluir con un *buzz roll*. Tras respirar un segundo toca una figura muy importante a modo de sentencia, la cual se irá repitiendo y variando a lo largo del solo.



Ejemplo nº 18: “Walkin” (*Four & More*). Primeros compases del solo de batería; todavía se siente el compás (CD track nº 10, 1’ 56”).

A partir de este momento se puede decir que desaparece el compás, convirtiéndose en un cúmulo de ideas una detrás de otra. Comienza con redobles simples a tiempo para luego retardarlos (véase las notas que están bajo los puntos suspensivos), incluyendo un *mordente* y un *buzz roll*, terminando de manera sentenciosa otra vez con el bombo acentuado.



Ejemplo nº 19: “Walkin” (*Four & More*). Continuación del solo (CD track nº 10, 2’ 00”).

A continuación vuelve a tocar tresillos, pero esta vez con un *buzz roll* por delante y con el bombo al final, al estilo de Roy Haynes. Poco a poco va introduciendo

el *charles* como un miembro más, para acabar resolviendo con dos golpes acentuados en la caja. Es importante destacar la fluidez que consigue al alternar notas entre caja, bombo y *charles*, como si tocase todo con las manos.



Ejemplo nº 20: “Walkin” (*Four & More*). Continuación del solo (CD track nº 10, 2’ 08”).

La figura que se muestra a continuación es muy característica de su estilo y la usa de diferentes maneras en diversos solos, como por ejemplo el que toca como introducción para el tema “Agitation”, del álbum *ESP*. El esqueleto de esta figura son seisillos simples (un golpe en cada mano), pero en este caso el segundo lo acaba con el bombo para continuar repartiéndolo entre los *timbales* y el bombo con dobles golpes. Acaba de nuevo de una manera muy rotunda, esta vez acentuando los *timbales*.



Ejemplo nº 20: “Walkin” (*Four & More*). Continuación del solo (CD track nº 10, 2’ 14”).

Un poco después de la figura anterior toca una serie de motivos claramente al estilo de Roy Haynes, pero con la energía y agresividad de Tony Williams. Una vez más se percibe una especie de oleada de ideas para acabar de una manera sentenciosa, como si llegara un momento en el que ya no pudiese crear más tensión. En este fragmento aparecen por primera vez reguladores, los cuales nos indican las dinámicas o

crescendos. Estas dinámicas son muy importantes en este tipo de solos, ya que ayudan a que tengan más expresión. En el siguiente ejemplo no puede pasarse por alto la gran velocidad con la que combina golpes simples entre caja y bombo.

Ejemplo nº 21: “Walkin” (*Four & More*). Continuación del solo (CD track nº 10, 2’ 20”).

Tras esta resolución toca el mismo motivo que en el tercer compás (ejemplo nº 18), y también está introducido por un *buzz roll*. Esta vez lo enlaza con veloces combinaciones entre plato, caja, timbales y bombo, dejando clara otra vez su técnica.

Ejemplo nº 22: “Walkin” (*Four & More*). Continuación del solo (CD track nº 10, 2’ 28”).

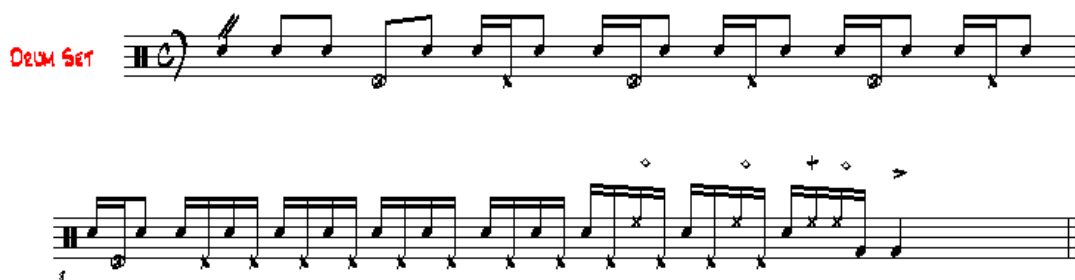
Un poco más adelante nos sorprende con grupos de cinco notas, repartidas entre plato, caja y timbal base. Para tocar esta figura lo lógico sería usar la mano derecha dos veces seguidas para el *goliat*, ya que de otra manera habría que usar la técnica de *cross*

*sticking*²⁹. Tras insistir unos segundos sobre este recurso hace una pausa (señalada con una coma) y sigue con grupos de seis notas, pero esta vez de manera diferente, ya que aquí lo lógico sería usar golpes simples (un golpe en cada mano). A la hora de resolver lo hace con mucha intensidad, como siempre, pero metiendo tres golpes de caja en vez de uno.



Ejemplo nº 23: “Walkin” (*Four & More*). Continuación del solo (CD track nº 10, 2’ 35”).

En el siguiente fragmento cobra protagonismo el *charles*. Primero juega con el efecto de abrirlo y cerrarlo con el pie a una velocidad media; segundos después comienza a hacer semicorcheas alternando entre caja y *charles*, y acaba con una idea muy original, posiblemente fruto de su influencia de Roy Haynes; sigue con la misma figura a semicorcheas pero en vez de tocar siempre a la caja, lo que hace es alternar, da una a la caja y otra al *charles*, el cual en ese momento está abierto y enseguida lo cierra, creando así un efecto sonoro muy fresco y moderno. Posiblemente la mano que use sea la izquierda, ya que es la que más cerca está del *charles*.



²⁹ *Cross sticking*: literalmente significa “cruzar baquetas”; quiere decir que se conserva la digitación de alternar manos a pesar de que para ello haya que cruzarlas.

Ejemplo nº 24: “Walkin” (*Four & More*). Continuación del solo (CD track nº 10, 2’ 42”).

A continuación se muestra otra vez el recurso de agrupar notas en grupos irregulares y desplazarlas, pero esta vez en grupos de nueve. Lo que toca después de estos grupos, y que usa de transición para ir a otros grupos, son figuras muy difusas y difíciles de escribir, ya que tienen mucha expresión y no tienen una subdivisión muy clara. Tras los últimos grupo de notas, de siete y de seis, comienza un redoble libre que va muriendo poco a poco (véase en el anexo).

The image shows three staves of musical notation for a drum set. The first staff is labeled "Drum Set" in red. It features a series of eighth notes grouped into four groups of nine notes each, indicated by red brackets with the number "9" above them. The second staff shows a transition with a triplet of eighth notes, indicated by a "3" below the staff. The third staff continues with groups of seven, seven, and six notes, indicated by red brackets and the numbers "7", "7", and "6" above them. It concludes with a free double, indicated by a series of six right-pointing arrows and the text "SIGUE EL REDOBLE..." in green. A green "p" (piano) dynamic marking is placed below the final note of the double.

Ejemplo nº 25: “Walkin” (*Four & More*). Continuación del solo (CD track nº 10, 2’ 48”).

Un poco más adelante, y para finalizar, toca otro redoble. Este redoble empieza poco a poco y lo va acelerando hasta que lo para en seco y, tras un espacio, toca una frase de un compás a modo de señal. La banda entra en el siguiente compás acentuando el tiempo uno y dos del compás y poco más tarde comienza el solo de George Coleman.



Ejemplo nº 26: “Walkin” (*Four & More*). Final del solo (CD track nº 10, 3’ 20”).

6. CONCLUSIONES

Su estilo supuso una evolución muy importante en relación con los baterías anteriores, tanto en la concepción global de la batería como instrumento rítmico y solista, como en la utilización de cada uno de los componentes de la misma; por ejemplo, su uso del *charles* o del plato de acompañamiento.

Mezcló con gran maestría las ideas del *be bop* con conceptos técnicos más abstractos, ideas que él había escuchado en la escena *avant-garde* y la energía del *rock*. Afortunadamente encontró en Miles Davis a un líder con el temperamento y la visión apropiados para estimular su búsqueda, que había sido iniciada desde sus comienzos.

Pronto causó un gran impacto en la comunidad jazzística, revolucionando el mundo de la batería con grabaciones como *Four & More*, que a día de hoy sigue considerándose como una de las cimas de la batería de jazz. Muchas son las razones por las que este álbum creó un antes y un después: su sonido, su gran creatividad y su magistral manera de tocar *tempos* rápidos. Fue entonces cuando empezó a sobrepasar los patrones establecidos, tocando el *charles* en los cuatro tiempos o modulando rítmicamente a otro tiempo, alimentando así el factor sorpresa.

Fueron muchas sus aportaciones al mundo de la batería: fue el primero en tocar el *ride* de una manera tan especial en *tempos* rápidos; posiblemente partió del estilo de Roy Haynes, quien en los años cuarenta ya comenzó a tocar las corcheas *even* en el plato. Williams fue más allá y tocó figuras con varias corcheas seguidas, apartándose del patrón tradicional que, junto al *charles* en los cuatro tiempos, creó una nueva manera de acompañar *tempos* rápidos. Otra de sus grandes aportaciones fue la creación y desarrollo de diferentes *grooves*, en concreto los analizados en el capítulo 5.2.3. Aquí se puede ver cómo comenzaron a componer temas con la subdivisión denominada *even*

eights, para los cuales Tony Williams comenzó a desarrollar diferentes ideas, hasta llegar a sutilezas rítmicas como las que despliega en el álbum *Filles de Kilimanjaro*.

El sonido único y el toque personal de Williams fueron factores importantes en su carrera musical. Su sonido era muy limpio y cristalino, directamente de la tradición *be bop*, con una afinación bastante aguda tanto en el bombo como en los *toms*, exigiéndose de esta manera un mayor control del instrumento. La articulación de Williams en los *toms* y en los platos era muy clara, y todo esto contribuyó a su intenso *feeling*.

Por todo esto se puede decir que es uno de los baterías más influyentes de la historia; así lo reconocen los más importantes baterías del momento actual: Jack DeJohnette, Bill Stewart, Jeff Ballard o Brian Blade, entre otros. Todos ellos, de una manera u otra, se han enriquecido con el legado que Tony Williams dejó en los discos y en los escenarios. Hoy en día es una referencia obligada para cualquier estudiante que tenga la inquietud de entender a fondo este instrumento, ya que Williams representó un antes y un después en la batería y en la manera de colaborar dentro de una formación estable.

El interés sobre este batería no sólo reside en sus cualidades técnicas y en su gran creatividad, sino que va más allá, pues tiene que ver con otros campos como el de la composición, los arreglos e incluso la manera de liderar un proyecto. Williams aportó al quinteto de Miles Davis composiciones como “Pee Wee”, “Black Comedy” o “Hand Jive”, las cuales dan muestra de su talento como compositor, que más tarde desarrollaría hasta sus últimos días. Con tan sólo veintitrés años comenzó a poner a prueba sus habilidades como compositor y líder de grupo, formando el histórico grupo *Lifetime*, con el que plantó la semilla del *jazz fusion*. Más adelante grabó *Believe it* (1975), que fue para los batería de *rock* lo que *Four & More* (1964) para los baterías de jazz. Tony

Williams reestableció de nuevo el vocabulario y provocó un cambio en el papel de la batería.

Cuando Williams tocaba con el quinteto era capaz de provocar situaciones nuevas en cada momento, incitando al resto del grupo a probar cosas nuevas, y esto es un gran logro para un músico de acompañamiento: conseguir que los intérpretes con los que está tocando den lo máximo de sí mismos. Para esto Williams era un experto, y mantuvo esta actitud hasta el final. Todo lo que hizo grande a este batería no hubiera sido posible sin un cúmulo de coincidencias: la época y el país en que nació, el hecho de que su padre fuese músico, su maestro Allan Dawson, sus estudios desde la infancia, la presencia de Miles Davis y un largo etcétera; pero hay algo que vendría después y no es menos importante: el hecho de que no respetase las “reglas del juego” continuamente, es decir, que no tocaba lo que se suponía que había que tocar (aunque lo había estudiado en profundidad), sino que iba más allá. Él creaba todo el tiempo, y la creación no se realiza con el intelecto sino con el instinto de juego, y parece ser que Williams lo tenía muy acentuado, además de tener almacenado en su inconsciente toda la historia de la batería hasta ese momento.

En definitiva, Tony Williams será recordado siempre como un maestro de la batería y de la música en general, y como alguien que aprendió todo lo que pudo del pasado, pensando siempre en el futuro.

7. BIBLIOGRAFÍA

Berendt, J. E. (1953). *El Jazz de Nueva Orleans a los años ochenta*. Madrid: Colección Popular.

Bruno, J. (2006). Tony Williams. *Baterías y canciones*. Madrid: Wanagu Ediciones.

Carr, I. (2004). *Miles Davis, la biografía definitiva*. Barcelona: Global Rhythm Press.

Flans, R. (1997). Tony Remembered. *Modern Drummer*, 97, pp .86-98.

Gitler, I. (2005). Roy Haynes, Leyenda de los Ochenta. *Batería Total*, 72, pp. 28-33.

Griffith, M. (1997). A Lifetime on Track, the recorder legacy of Tony Williams. *Modern Drummer*, 97, pp. 104-106.

Heredia, E. (2007). Max Roach, el Mago de la Melodía. *Batería total*, 97, pp. 38-42.

Milkowski, B. (1997a). A Tribute to Tony Williams. *Modern Drummer*, 97, pp. 50-62.

Milkowski, B. (1997b). Tony Williams, the final interview. *Modern Drummer*, 97, pp. 68-80.

Ramsay, J. (1997). *The Drummer's complete vocabulary as taught by Alan Dawson*. New York: Warner Bros. Publications.

- Riley, J. (1997a). *Beyond Bop Drumming*. New York: Warner Bros. Publications.
- Riley J. (1997b). Style and Analysis. *Modern Drummer*, 97, pp. 100-103.
- Sampayo, C. (1998). The Complete Columbia Recordings of the Miles Davis Quintet. *Cuadernos de Jazz*, 47, pp. 41-44.
- Steimberg, M. (2002). Jimmy Cobb. *Batería Total*, 35, pp. 16-18.
- Tirro, F. (2001). *Historia del Jazz Moderno*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Troupe, Q. (1995). *Miles, la autobiografía*. Barcelona: Ediciones B.
- VV.AA. (2001a). Max Roach, entrevista histórica. *Batería Total*, 17, pp. 34-36.
- VV.AA. (2001b). Tony Williams, entrevista histórica. *Batería Total*, 17, pp. 26-27.
- VV.AA. (2008a). Tony Williams. Consulta, 4 de enero de 2008. En línea en:
<http://www.wikipedia.org/wiki/tony-williams>
- VV.AA. (2008b). Miles Davis: The Complete Live at the Plugged Nickel. Consulta, 6 de febrero de 2008. En línea en:
<http://www.tomajazz.com/músicos/miles/davis-plugged-nickel-1.htm>

VV.AA. (2008c). Tony Williams.. Consulta, 20 de febrero de 2008. En línea en:
<http://www.allaboutjazz.com/php/musician.php?id=11412>

Yano, S. (2006). Tony Williams. Consulta, 28 de febrero de 2008. En línea en:
<http://www.allmusic.com>

Yano, S. (2008). Tony Williams. Consulta, 1 de marzo de 2008. En línea en:
<http://www.drummerworld.com>

ÍNDICE DEL CD

Track nº 1: “Orbits” del disco *Miles Smiles* (1966).

Track nº 2: “So What” del disco *Four & More* (1964).

Track nº 3: “Riot” del disco *Nefertiti* (1967).

Track nº 4: “All Blues” del disco *My Funny Valentine* (1964).

Track nº 5: “Footprints” del disco *Miles Smiles* (1966).

Track nº 6: “Eighty-One” del disco *E.S.P.* (1965).

Track nº 7: “Freedom Jazz Dance” del disco *Miles Smiles* (1966).

Track nº 8: “Frelon Brun” del disco *Filles de Kilimanjaro* (1968).

Track nº 9: “Seven Steps to Heaven” del disco *Four & More* (1964).

Track nº 10: “Seven Steps to Heaven” del disco *Seven Steps to Heaven* (1963).

Track nº 11: “Walkin” del disco *Four & More* (1964).

Track nº 12: “Agitation” del disco *E.S.P.* (1965).

ANEXO 1

Discografía selecta de Tony Williams en el quinteto de Miles Davis

- Davis, M. (1963). *Seven Steps to Heaven*. [CD]. Columbia. 2051
- Davis, M. (1963). *Miles in St. Louis*. [CD]. VGM. 0003
- Davis, M. (1963). *Cote Blues*. [CD]. Jazz Music Yesterday. 1010-2
- Davis, M. (1963). *Miles in Europe*. [CD]. Columbia. 2183
- Davis, M. (1963). *Miles in Antibes*. [CD]. CBS. 462960 2
- Davis, M. (1963). *Miles at Monterey 1963 Complete*. [CD]. So What!. 042
- Davis, M. (1964). *Four & More*. [CD]. Columbia. 2453
- Davis, M. (1964). *My funny Valentine*. [CD]. Columbia. 2306
- Davis, M. (1964). *Miles in Tokyo*. [CD]. Columbia. 519508 2
- Davis, M. (1964). *Miles in Berlin*. [CD]. Columbia. 62976
- Davis, M. (1964). *Paris, France*. [CD]. Heart Note. 004
- Davis, M. (1964). *The Complete Copenhagen Concert 1964*. [CD]. Magnetic. 117
- Davis, M. (1964). *Davisiana*. [CD]. Moon. 033-2
- Davis, M. (1965). *E.S.P.* [CD]. Columbia. 2350
- Davis, M. (1965). *Cookin' at the Plugged Nickel*. [CD]. Columbia. 40645
- Davis, M. (1966). *Miles Smiles*. [CD]. Columbia. 2601
- Davis, M. (1967). *Sorcerer*. [CD]. Columbia. 9532
- Davis, M. (1967). *Nefertiti*. [CD]. Columbia. 9594
- Davis, M. (1967). *Water Babies*. [CD]. Columbia. 34396
- Davis, M. (1968). *Miles in the Sky*. [CD]. Columbia. 9628
- Davis, M. (1968). *Filles de Kilimanjaro*. [CD]. Columbia. 9750
- Davis, M. (1969). *In a Silent Way*. [CD]. Columbia. 9628

ANEXO 2

Solo completo sobre "Walkin"

The musical score is written for two saxophones, Dewey Ser and Rubaro, in a 4/4 time signature. Dewey Ser's part is marked in red and begins with a series of quarter notes followed by eighth-note patterns. Rubaro's part is marked in green and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A red double line is drawn under the final staff of the Rubaro part. The piece concludes with a final cadence.

DRUM SET

The image shows a drum set musical score consisting of six staves. The first staff is a treble clef with a common time signature. The second staff has green bracketed numbers 5, 5, 5, 5, 5, 5, 6, 6, 6 below it. The third staff has green bracketed numbers 9, 9, 9, 9 below it. The fourth staff has a red bracket below it. The fifth and sixth staves are treble clef with a common time signature.

7 7 6

p

RECOSLE LIBRE

RETARDANDO

fff

RECOSLE LIBRE

MARCA PARA IR AL SOLO

fff

fff

Detailed description: The score consists of six staves. The first staff features a complex rhythmic pattern with red brackets above it labeled '7', '7', and '6'. The notes are beamed together, and there are accents (>) over several notes. A dynamic marking '*p*' is placed below the staff. The second staff is a single line with a few notes and the instruction 'RECOSLE LIBRE' in green. The third staff continues the rhythmic pattern with accents. The fourth staff has a similar pattern. The fifth staff has accents and a dynamic marking '*fff*'. The sixth staff begins with a dynamic marking '*fff*', followed by a long note with a slur, then a rest, and then more notes. It includes the instruction 'RECOSLE LIBRE' and 'MARCA PARA IR AL SOLO' in green, and ends with a double bar line and a final '*fff*' dynamic marking.