

"La mayor orquesta que jamás haya escuchado es la de los Blue Devils de Walter Page. Page ha sido el padre, musicalmente hablando, de Basie, de Rushing, de Buster Smith; y ha sido, también, mi maestro. Sin él, yo nunca hubiese tocado la batería. Durante dos años me enseñó a frasear, y también lo que la gente ha dado en llamar el *dropping bombs*.

La orquesta de Bennie Moten tocaba un ritmo *two-beat*, marcando únicamente el primer y el tercer tiempo. La orquesta de Walter Page marcaba, en cambio, los tiempos segundo y cuarto. No era que se negasen a acentuar un tiempo sobre otro, sino que buscaban dar la impresión de una pelota rebotando. Y cuando estos ritmos se juntaron en la orquesta de Basie, se produjo un fluido igualado: uno, dos, tres, cuatro, como el votar de una pelota" (*Hear me talkin' to ya*) (*). Es Jo Jones quien habla así. Jo Jones, el primer baterista de Basie. El mismo que el 9 de octubre de 1936 graba *Shoe Shine Swing*,

El estilo Kansas City, del cual Basie fue desde siempre el portaestandarte, tiene otras exigencias rítmicas. El *riff*, que no se utilizaba anteriormente más que de forma episódica, se convierte en la propia base del nuevo lenguaje; en la base de todos los arreglos. Arreglos orales en su mayoría. Uno o varios músicos sugieren un *riff*, que será retomado enseguida por una sección completa de la orquesta, a la que responderá otra con un nuevo *riff*, y así sucesivamente. Evidentemente, este procedimiento requiere una gran sencillez en la trama armónica. Por ello, en la mayoría de los casos se conservará el estándar y el blues, de los cuales Basie hará un gran uso a lo largo de su carrera. La simplicidad, la desnudez de esta fórmula orquestal tenía sin duda su origen en la mezcla de estilos que por entonces estaban de moda en Kansas City. Los músicos de paso por la ciudad, que procedían un poco de todas partes, podían así expresarse en su propio lenguaje sin estar incomoda-

Es evidente que Jo Jones, sin el menor titubeo, ha descubierto el único ritmo de batería capaz de adaptarse perfectamente al estilo de su jefe. Los *solos* que el Conde graba en 1936 acompañado por una sección rítmica única (The All America Rhythm Section. El título que le dieron, hecho poco frecuente, era la imagen de la más evidente realidad, más allá de una fórmula publicitaria), eran muy significativos. Jo Jones se muestra tan poco voluble como su jefe. Pero este laconismo no es más que aparente, superficial. En efecto, los dedos de Basie y las baquetas de su baterista cultivan hasta tal punto el matiz imperceptible, el accidente ínfimo e imprevisto, que no dejamos de afinar el oído. No existe en la historia del jazz ningún disco parecido a estos, verdaderos discos de cabecera para los aficionados al *middle jazz*. Una especie de arquetipo ideal y absoluto de la sección rítmica tal y como se concebía por aquel entonces. Tanto es así que los bateristas *modernos*, al tomar conciencia

Los tambores del Señor Conde

Michel Laverdure

Fotografía: Eduard Olivella

Evenin', *Boogie Woogie* y *Lady Be Good* junto a Carl Smith, Lester Young, Walter Page, Jimmy Rushing y Bill Basie. El primer disco que se editó con el nombre de un conde que acababa de firmar un rotundo pacto con la fama. En cualquier caso, es notable que Basie descubriese desde el primer día —y quizá por casualidad— un baterista que le fuese tan perfectamente a la orquesta. Por su parte, Duke Ellington tardará varios años en descubrir a Sam Woodyard, y deberá conformarse durante mucho tiempo con esa ausencia de batería representada por Sonny Greer. "Cuando llegó Sonny Greer de Nueva York, fuimos a escucharlo. Nos habían dicho que era un *drummer* muy hábil, y todo lo que venía de Nueva York nos maravillaba. Pero, a pesar de todo, no nos pareció tan maravilloso. Después de verlo trabajar nos quedamos perplejos: ante todo, era muy espectacular..." (*op. cit.*). Es lo que de él decía el propio Duke Ellington. De alguna manera es cierto que trabajando los matices, lo impreciso, a Duke le pareciese suficiente el más famoso *drummer-ectoplasma* de toda la historia del jazz.

dos por un *background* insólito. Por razones similares, la sección rítmica abandona paulatinamente la acentuación sistemática del *after-beat*, secuela del idioma neorlandés, para buscar en cambio una especie de regularidad metronómica. De esta forma, Jo Jones adopta un *drumming* inédito en la época: golpea el platillo *high-hat* en los tiempos impares, y lo deja abrirse y vibrar en los pares, obteniendo de esta manera cuatro tiempos de intensidad más o menos pareja. (Procedimiento bastante revolucionario que sobresaltó a algunos puristas de la época, que declararon que Jo Jones jacentuaba a destiempo...) Walter Page y Freddie Green marcan también los cuatro tiempos, con una flexibilidad que desde entonces es legendaria. En cuanto a Basie, indolentemente, tomará algunas notas de aquí y de allá, utilizando únicamente su mano izquierda, y con extrema parsimonia. "Adoro escuchar la sección rítmica", nos asegura como justificación ¿Es, realmente, esa la razón por la que Count Basie desarrolló este ritmo inimitable a pesar de su aparente sencillez? Mi viejo amigo Jacques Reda tal vez lo explique en otra ocasión.

de que se les prohibía a partir de entonces franquear lo infranqueable, se lanzarán hacia los caminos que ya conocemos.

El trabajo de Jo Jones en el seno de la gran orquesta es, evidentemente, más complejo. Se halla totalmente impregnado por el estilo de Chick Webb, que por siempre será el maestro indiscutible de los bateristas con una formación sólida. Flexible, precisa, implacablemente compacta, la forma de tocar de Jo Jones es tan extremadamente admirable que deberíamos de citar *todas* las interpretaciones grabadas junto a Count Basie. Algunas, sin embargo, son especialmente significativas, como por ejemplo: *One O'Clock Jump*, *John's Idea*, *Time Out*, *Topsy*, (1937), *Every Tub*, *Swinging The Blues* (1938), *Clap Hands Here Come Charlie*, (1939), *The World Is Mad*, *Brodway* (1940), *House Rent Boogie* (1947).

Incorporado a filas de 1944 a 1946, Jo Jones dejará su plaza temporalmente a Shadow Wilson, estimable baterista que asegurará el interín, e intentará perpetuar, con acierto a veces, el estilo de su predecesor.

Jo Jones abandonará definitivamente la orquesta en diciembre de 1947, en circunstancias bastante turbias. Se sabía que su carácter no era fácil; llegó, incluso, a declarar en una entrevista que no había intercambiado nunca una sola palabra con su jefe... Volverá, no obstante, con Basie en dos ocasiones. Una primera en julio de 1957, cuando, junto a Lester Young, Illinois Jacquet, Roy Eldridge y Jimmy Rushing, fue uno de los invitados de la orquesta en el Festival de Newport. Y la segunda en diciembre de ese mismo año, para una breve sesión de grabación de la Count Basie All Stars, que reunía a Emmett Berry, Doc Cheathan, Roy Eldridge, Joe Newman, Vic Dickenson, Frank Rehak, Dickie Wells, Earl Warren, Coleman Hawkins, Lester Young, Harry Carney, Eddie Jones y Jimmy Rushing.

En abril de 1949 fue sustituido, para las nuevas grabaciones del grupo, por Georges Butch Ballard. Su paso dejará poca huella, al igual que, más tarde, sus dos estancias con Duke Ellington. Ciertamente era un excelente técnico, pero a Butch le faltaba la personalidad suficiente para hacer olvidar a su predecesor. Por otra parte, y como circunstancia agravante, Walter Page abandonó el grupo al mismo tiempo que Jo Jones, siendo sustituido por Singleton Palmer. Freddie Green era el único superviviente de una sección rítmica que naufragaba.

Por suerte, Gus Johnson hace su aparición en la orquesta a principios de 1950. Tránsfuga de los grupos que Jay McShann, Eddie Vinson, Earl Hines y Cootie Williams, Gus sabrá asumir una difícil sucesión. Su forma de tocar es una sutil mezcla entre el estilo de Jo Jones, precisamente, y el de Sidney Catlett. Pero, abandonando la idea de una imitación imposible, Gus va a revolucionar en parte las reglas tradicionales del *drumming* para gran orquesta. Para ello elabora un lenguaje muy particular: Ya no se conforma con acentuar los pasajes de grupo, ni con resaltar las pausas o subrayar los momentos de fuerza, sino que se integrará íntimamente

en el fraseado de la orquesta, siguiendo todos sus matices, todas sus evoluciones, y edificando, así, una especie de *contracanto rítmico*. El trabajo de batería en *Tom Walley* (1952) o en *16 Men Swinging* (1954) me parece que aclara perfectamente sus objetivos. Además de las innovacio-

ción natural de la forma de tocar de los bateristas modernos de los que *Big Sid Catlett* había sido el precursor— fueron esenciales para la creación de un sonido nuevo para las grandes orquestas. De esta forma, la orquesta de Count Basie entra en una nueva era.



Jo Jones (1975).

nes en materia de arreglos (los de Neal Hefti, en especial), y la llegada de nuevos solistas, como Clark Terry, Wardell Gray o Lucky Thompson, podemos afirmar que las inéditas concepciones de Gus Johnson —aunque procedan de una evolu-

Debemos (a pesar nuestro) silenciar la participación de Buddy Rich en algunas sesiones de grabación, en los años 1950 y 1952. Conocemos la admiración que sentía Basie por él, sin duda el mayor baterista blanco de la historia (y un prodi-

gioso líder de *big band*). No obstante, Basie no lo llamó más que para sesiones en pequeña formación. Además, Buddy nunca participó en la vida íntima de la orquesta.

En 1955, Sonny Payne será el que reemplace a Gus Johnson. Persival Sonny Payne, hijo de Chris Columbus (conocido baterista, a su vez), debutó en 1944, a los 18 años, en la orquesta de *Dud* y Paul Bascomb, grupo que abandonará algunos meses después para integrarse en el del trompetista Oran *Hot Lips* Page. En 1945 forma parte del grupo de Earl Bostic. En diciembre de 1947 graba sus primeros discos, bajo la dirección del guitarrista Tiny Grimes. Estas grabaciones nos muestran un baterista sin gran personalidad. Se diría que se trata de uno de los muchos discípulos de Sidney Catlett —las acentuaciones con el pie y el dibujo del *break* final de *Hot in Harlem* son típicas del estilo de Catlett—. No obstante, su intervención final en *Flying High*, o el *encuadre* del arreglo inicial en *Philharmonic Jump*, nos muestran ya la rapidez y limpieza de su golpeo, así como esa inteligencia para tocar en grupo a la cual sabrá sacar partido más tarde.

Sus inicios como baterista de gran orquesta tendrán lugar en 1950, año en el que será contratado por Erskine Hawkins. Aunque Sonny pase un poco desapercibido, condenado la mayor parte del tiempo (*Steel Guitar Rag*) a marcar el *after-beat*, sin que le sea permitida la más mínima iniciativa, su paso por una orquesta que fue durante años una de las estrellas del Savoy Ballroom le permitirá completar su aprendizaje.

No lleva más que algunas semanas en la orquesta cuando, ya en la primera sesión de grabación en la que participa, demuestra que ha asimilado perfectamente el estilo de su predecesor. Esta sesión tiene lugar el 26 de julio de 1955, y en gran parte está consagrada al cantante Joe Williams. La autoridad con la que Sonny puntea los primeros compases de *Every Day I Have The Blues*, demuestra que no está paralizado por los nervios, ni mucho menos impresionado por la amplitud de su misión. Si se le puede reprochar aquí un molesto abuso del platillo con remaches, la precisión de sus acentuaciones a contratiempo en el arreglo final es perfectamente digna de elogio.

Aunque sigue escrupulosamente las pautas marcadas por Gus Johnson —retomando la misma articulación, utilizando figuras similares—, Sonny no tardará en imponer su propia personalidad. La principal característica de su forma de tocar me parece que radica en una especie de jovialidad febril. Al igual que Slick Jones, fustiga más que golpea, lo que otorga a su ritmo una exquisita ligereza. Distribuye su juego sin más preocupación que la de encadenar los esquemas rítmicos, desatendiendo las posibles consecuencias

“Flexible, precisa, implacablemente compacta, la forma de tocar de Jo Jones es tan extremadamente admirable que deberíamos de citar todas las interpretaciones grabadas junto a Count Basie.”

del mismo para retener exclusivamente su influjo, para concentrarse en la generación de swing.

La forma de tocar de Sonny no tiene en realidad nada de inédita, de insólita. No obstante, Payne sabrá marcar con su impronta la mayoría de las interpretaciones grabadas entre 1955 y 1965. Entre otras, podríamos citar *Cute* (1958), *Jackson County Jubilee*, *Rompin' at the Reno*, *Old Man River* (1960), *I'm Shoutin' Again*, *Ain't That Right* (1962), *Basie Land*, *Nasty Magnus*, *Babble Rovser* (1963), *Go Away Little Girl* (1964), las célebres *Segue in C* (1959) y *April in Paris* (1956), y la no menos célebre *Shiny Stockings* (1956), donde aparenta conformarse únicamente con marcar el tiempo. Aquí, sin embargo, su juego de pie, que no cesa de *enmarcar* el arreglo, contribuye, al igual que su *break*, a ese famoso swing masivo del cual esta obra sigue siendo su más fiel exponente. Podríamos añadir, por fin, *Dinner With Friends* (1956), cuya arquitectura está concebida alrededor y a partir de la batería, y que permite a Sonny mantenerse constantemente en un primer plano.

Aunque sigue llevando la impronta de Basie, a partir de 1960 Sonny Payne abandona con frecuencia la orquesta. Es reemplazado en varias ocasiones por Jimmy Crawford, admirable *drummer* de *big band*, pero demasiado influenciado por el estilo de la orquesta de Lunceford para poderse adaptar perfectamente a la de Basie. Será sustituido, además, por Gus Johnson, que retornará a ella sólo por poco tiempo, y por Louis Bellson, brillante técnico pero que, al rehusar cualquier tipo de compromiso, toda adaptación, no toca nunca más que con su *propia* orquesta, real o imaginaria (su paso por la de Ellington puso claramente en evidencia esta enojosa limitación). Sonny fue reemplazado, también, por J.C. Heard e Irv Cottler, de los cuales reconozco no tener gran cosa que decir...

Es Rufus Jones el que ocupa la plaza de Sonny Payne en 1965. Este *leñador* concienzudo

no consiguió abatir el roble, pero poco le faltó. ¡Aún le tiemblan las hojas! (Por suerte, tampoco consiguió aniquilar la orquesta de Duke Ellington, en la cual ejerció también sus actividades delictivas.)

El simpático Harold Jones fue su sucesor. ¿Qué decir de Harold Jones? Al menos, que parecía haber aprendido las lecciones de Sonny Payne... si bien nunca consiguió llevarlas a la práctica. En realidad, le faltaba aquella alegría, esa petulancia, ese brillo, que, en una palabra, caracterizaban al Sonny de la época (y digo de la época porque hace algunos días vi por casualidad en la televisión francesa una especie de baterista-malabarista que, por desgracia, ya no tenía nada en común con el *ex-drummer* de Count Basie).

Y finalmente, ... llegó Butch Miles. El pequeño recién llegado. Butch es uno de estos jóvenes *percusionistas* americanos que emergen desde hace algún tiempo. Jovencitos, bien rubios y lustrados, siempre sonrientes y que, realmente, saben hacer con dos baquetas *todo lo que es humanamente posible*. Maravilloso, me direis. ¡Y! Poned, por favor, en el tocadiscos el último disco de la orquesta. Con un pequeño esfuerzo, del cual os creo perfectamente capaces (¡sois lectores de una revista de jazz, qué demonios!), separad mentalmente lo que corresponde a Basie y a Freddie Green... ¿y qué queda? ¿La orquesta de Woody Herman, quizá? ¿O la de Buddy Rich? O algo parecido... En cualquier caso, seguro que nada similar a la de Basie...

Os voy a confesar un secreto. La parte de batería en la orquesta de Basie es como la mermelada de tomates verdes. Necesita el azúcar preciso, nunca demasiado. Sobre todo nunca en exceso. Y tomates. Tomates verdes pero generosos, reconfortantes, magnánimos (en fin, ¡tomates!).

Supongo que habreis comprendido que, cuando me relamo, me estoy refiriendo a Jo Jones, a Gus Johnson o a Sonny Payne. Estos tres sí que sabían que la orquesta de Basie no era una enorme máquina sin alma, sino, muy al contrario, una cosita palpitante y frágil que grita mucho y muy fuerte para asustarse a sí misma...

He tenido el privilegio de asistir a los primeros pasos de la orquesta de Count Basie, le he regalado caramelos, (casi) la he mecido sobre mis rodillas. ¡Prohibo que la maltraten!...

Creedme, Jo Jones, Gus Johnson, Sonny Payne eran dignos de redoblar los tambores en casa del Conde... ■

(Traducción, Juan A. Pérez Masson)

(*) Hear Me Talkin' To Ya. Nat Shapiro-Nat Hentoff (Rinehart And Comp. 1955/Dover Edition 1966).